

MAJ 2017 5⁽⁷²⁶⁾

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

T E A T R O K R A C J A

Krzysztof Kopka
Inma Chacón i José Ramón Fernández
Magdalena Drab

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / MAJ 2017 / NR 5 (726)

Copyright by „Dialog” 2017

Spis treści

Pieśni zew

W POSZUKIWANIU UTRACONEGO GŁOSU 5

Justyna Drath

• USTAWIENIA 10

Krzysztof Kopka

DZIECI SOLIDARNOŚCI 28

Rozmowa z Krzysztofem Kopką

BARDYZM 33

Mirosław Pęczak

Po przyjęciu

LEKCJA HISTORII 44

Tadeusz Bradecki

Pieśni skrzek

OBCIACH 47

Kornelia Sobczak

„DZIĘCIOŁ” ALBO VOYEUR 58

Justyna Jaworska

Klątwa

PO CO W OGÓLE WYSTAWIAĆ WYSPIAŃSKIEGO? 75

Kinga Dunin

POROZMAWIAJMY O RELIGII 81

Paweł Dobrowolski

„KLĄTWA” ALBO CZY BYLIŚMY KIEDYŚ DEMOKRATYCZNI? 89

Ewa Majewska

TEATROKRACJA 98

Piotr Morawski

DO HYMNU 110

Jacek Sieradzki

Nawozy sztuczne

DWIE POLSKI 116

Tadeusz Nyczek

Donkiszotki

KOBIETY Z RODZINY CERVANTESA 121

Gracia Olayo

Przełożyła Marzenna Gottesman

• KOBIETY OD CERVANTESA (LAS CERVANTAS) 124

Inma Chacón i José Ramón Fernández

Przełożyła Marzenna Gottesman

Zlewozmywak

• SŁABI 165

Magdalena Drab

KIEDY PRANIE SIĘ PIĘTRZY 194

Rozmowa z Magdaleną Drab

Po bandzie

AUTONOMIA 198

Marek Beylin

Wręczenie Kamyka Puzyny

FOTORELACJA 201

Klasyka żywa

DRUGI SEZON 211

Wanda Świątkowska

Varia

KONTEKSTY: PREFIGURACJE 229

Katarzyna Dudzińska

NOWE SZTUKI:

NADIEŻDA PTUSZKINA *MOI ZOŁOTYJE RYBKI* 235

JENS ALBINUS *UMBETTUNG* 236

PAWEŁ KAMZA *DŻAMA. ARABSKA NOC* 238

Z AFISZA 241

Contents 250

Pieśni zew

• JUSTYNA DRATH •
• KRZYSZTOF KOPKA •
• MIROSŁAW PĘCZAK •

W poszukiwaniu utraconego głosu

• JUSTYNA DRATH •

Wszystko tobie, ukochana ziemio
nasze myśli wciąż przy tobie są,
tobie lotnik triumf nad przestrzenią,
a robotnik daje dwoje rąk
Ty przez serce nam jak Wisła płyniesz
brzmi jak rozkaz Twój potężny głos
murarz, żołnierz, cieśla, zdun, inżynier
wykuwamy twój szczęśliwy los.

Ukochany kraj, umiłowany kraj, napisana przez Gałczyńskiego pieśń funkcjonowała jako hymn prowincjonalnej podstawówki mojej przyjaciółki. Tekst pieśni zawiera wizję organicznie funkcjonującej wspólnoty, odwołując się do poczucia przynależności. Trochę jak w renesansowej wizji *Czego chcesz od nas Panie*: odczuwamy wdzięczność za bycie w tym świecie, jednocześnie jesteśmy jego częścią. Co prawda zamiast cyklicznego ładu pór roku – jest tu rozkład zawodów ze starego świata i pełen przekrój funkcji społecznych, ale za to hymniczny charakter podkreślają mocno wartościujące określenia:

„ukochany”, „umiłowany”. Z pieśni Gałczyńskiego przebrzmiewa także przywiązanie do pojęcia Matki Ziemi,

Autorka jest absolwentką polonistyki i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka IBL PAN. Nauczycielka, publicystka, aktywistka społeczna; członkini partii Razem.

trochę jak z filmu *Dowżenki* – choć brak tutaj zadumanych twarzy rolników i pięknych soczystych owoców w sadzie, zbóż i kołchozów, to znajdzie się zdun i ręce robotnika. Obecny tu model patriotyzmu zdaje się zakła-

dać przede wszystkim pierwotny związek człowieka z naturą i przywiązanie do dzieła ludzkich rąk.

Moja przyjaciółka kojarzy śpiewanie tej pieśni z czasem najgłębszego, mistycznego poczucia wspólnoty, którą trudno jest znaleźć w niedziejącym życiu. Często jednak powtarza, że ta napisana w 1953 roku piosenka należy do tych z gatunku śpiewanych tylko w domu, a wzruszeniom towarzyszy zawsze jakiś rodzaj wstydu. W komentarzach pod internetowym nagraniem w dyskusji prawdziwi koktajl: zwolennicy i zaciekli przeciwnicy Peerelu, ci pozycjonujący się jako obrońcy Kremla zamiast Watykanu, słowiańscy patrioci, pełni nostalgii za ułomowanym krajem emigranci, nacjonaliści domagający się usunięcia współkommentujących z ułomowanej ojczyzny. Ta sama pieśń potrafi się więc stać: symbolem staroświeckiej wersji pa-

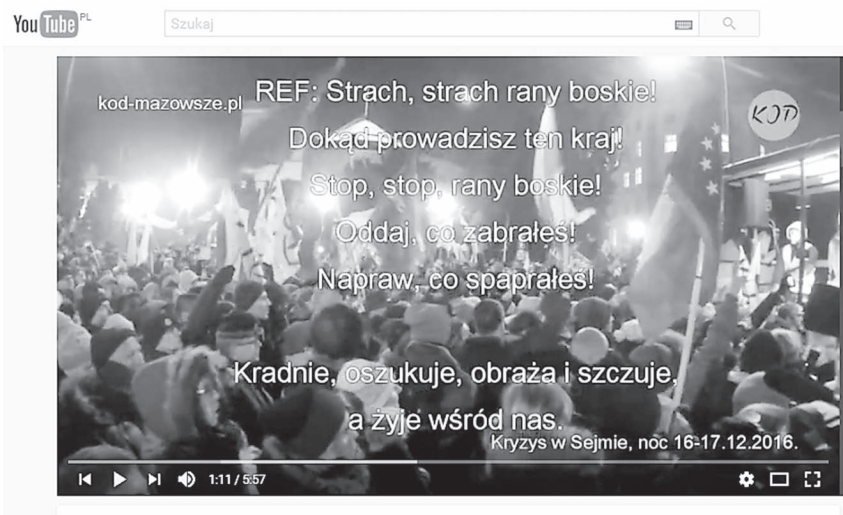
triotyzmu, „komunizmu”, Peerelu, Stalina, wspólnoty, magii dzieciństwa, szkolnej akademii, a przecież to tylko pierwsze skojarzenia, na których możemy zawiesić nasze emocje.

Śpiew łączy przeżywanie i umacnianie się we wspólnocie z określonymi rytuałami. A te możemy znaleźć w kościele, w szkole, czasem w harcerstwie. Można też odpowiedzieć, że pieśniami rządzi zawłaszczona przez prawicę historia. Skoro jej hegemonia obejmuje muzea i politykę historyczną, to dotyczy też pieśni. Ale nie chodzi tu raczej o jakieś nieistniejące melodie wysławiające Kaczyńskiego, tylko o oficjalny przekaz oparty na romantycznym paradygmacie poświęcenia się i walki, który jest zupełnie przezroczysty. Akademickie szkolne akcentują patos przez odwoływanie się do mitów wojennych czy legionowych, maszeruje pierwsza brygada, rozwija się

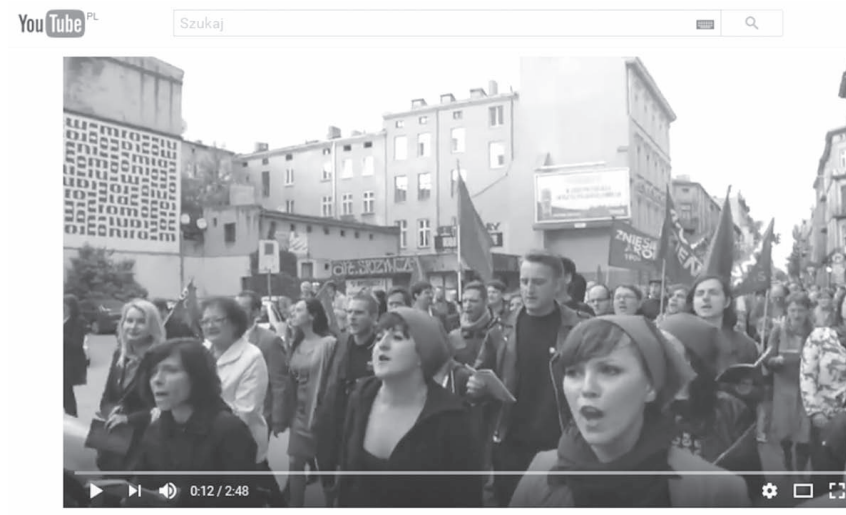
rozmaryn, leje się krew i pogłębiają się rany. Wspólnota może istnieć tylko pod szantażem emocjonalnym: będziemy razem pod warunkiem, że się nie ugniesz i poświęcisz.

Jeśli zatem szukamy czegoś poza tym oficjalnym śpiewem, to jednak próżno szukać śpiewaczej kontrkultury, która przystawałaby do naszych czasów. Niewiele ze spraw, o które walczymy, da się zaśpiewać. Tylko czy potrzebne nam są te buntownicze piosenki, czy raczej ich brak jest dowodem na miażdżący charakter oporu? Na protestach KODu jest jak na rekonstrukcyjnych inscenizacjach historycznych, nawet repertuar brzmi podobnie: Kaczmarek i protest songi z lat osiemdziesiątych. Kuriozalny, pompatyczny *Czarny walc* wybrzmiewał na manifestacjach grudniowych w obronie porządku sejmowego. Jego melodia, ton, manie-

ra zaśpiewania i oskarżycielski ton, skierowany do określonego, pojedynczego adresata, wydawał się autoparodią. Piosenka próbuje nieudolnie na jakimś poziomie komunikacji oraz nastroju nawiązywać do kodu rozpoznawalnego przez członków KODu. W fałszywych nutach słychać przetworzoną przez nasze czasy Piwnicę pod Baranami i Ewę Demarczyk, ale efektem jest ośmieszenie. Co gorsze – ośmieszenie nie tylko teraźniejszej linii sporu, która przecież wydaje się śmiertelnie poważna, ale również w jakiś sposób zbrukanie tej przeszłej. Kicz nie płynie przecież z tekstu pieśni Kaczmareckiego, tylko z samego faktu wykorzystania go, powielenia, przeniesienia w nie swój kostium a następnie – zbanalizowania przekazu. Kicz płynie też z potrzeby analogii – jesteśmy wciąż tylko my i wy, a wy jesteście tacy,



CZARNY WALC, MANIFESTACJA KOD, WARSZAWA, GRUDZIEŃ 2016,
ŹRÓDŁO: YOUTUBE.COM



GDY NARÓD DO BOJU, DEMONSTRACJA W ROCZNICĘ REWOLUCJI 1905 ROKU,
ŁÓDŹ 2015, ŹRÓDŁO: YOUTUBE.COM

jak oni wtedy, a dlatego my wciąż czujemy się lepsi. Nie ma w tej opowieści miejsca na inną oś sporu czy chociażby dostrzeżenie innych jego aktorów. Dalej grzęzniemy zatem w historii, w której możemy klócić się nie tyle o słowa piosenki, ale o to, czy *Mury* Kaczmarekowskiego są bardziej Nasze czy Ich. Skoro nie jesteśmy w stanie się od tego uwolnić, to im więcej patosu zużywamy na protestach, tym brzmi on mniej szczerze.

Inny pomysł – skoro nie możemy wyjść z historii i paradygmatu romantycznego, to spróbujmy w nim znaleźć treści, które lepiej opowiedzą o naszych problemach i będą brzmieć autentycznie. Skoro ani rozmaryn, ani mury nie trafiają w wierchołki aspiracji prekariatu, to wystarczy sięgnąć po zakazane pieśni rewolucyjne i odkurzyć antykwaryczne albumy. Te piosenki o buncie, który sprzeciwia się uciskowi bogatszych czy duchownych i konserwatywnej

opresji, te opowieści o wspólnocie oczywiście przecież istnieją. „Choć nas gnębią siły ponure, chociaż niepewne jutro niczyje” – początek *Warszawianki 1905* wydaje się idealnym mottem na czasy prekariatu. *Gdy naród do boju* czy *Marsz Brygady Dąbrowskiego* są próbą opowiedzenia na nowo polskiej historii. *Oto staje nas wolna gromada*, przedwojenny hymn spółdzielców, opowiada o świecie, w którym rządzi przyjaźń i braterstwo.

Ale każda tego typu pieśń wydaje się palimpsestem. Spod buntowniczych słów wyziera banalność białego kołnierzyka na akademii szkolnej w PRL i nuda, jeśli nie opresja. A zaraz pod tym, kłopotliwe treści – krew, szubienice, wieszanie magnatów, czyli nieoswojona przemoc, bo krew, której nie przelewa się dla narodu, nie jest chwalebna. A gdzieś obok wrażenie, że jest to jednak znowu teatr, poczucie uczestnicze-

nia w słusznej, ale jednak inscenizacji. I znowu, jak przy Gałczyńskim – migotanie treści. *Gdy naród do boju*, pieśń chłopskiego buntu, była hymnem Samoobrony. *Miedzynarodówka* kojarzy się z ZSRR. A robotnicy i fabryki z *Rewolucji komunardów* Brechta brzmią jednak anachronicznie. Odzyskiwanie pieśni i zeskrobywanie tych warstw jest zatem trudne, może niemal niemożliwe albo musi stać się udziałem jednostkowego, unikalnego doświadczenia.

Możemy oczywiście sięgać poza Polskę i cytować cudze: tłumaczyć na polski *Bread & Roses*, pieśni Bundu i Pete’a Seegera, odtwarzać polską wersję portugalskiej pieśni *Grandola vila morena* (symbolu rewolucji goździków) śpiewaną przez Edytę Geppert. W tych poszukiwaniach są momenty spełnienia. Kiedy chór *Warszawianka* zaśpiewał na uroczystości otwarcia skweru Jolanty Brzeskiej *Hymne des femmes* związany z rewolucją 1968 roku, to mimo pewnego pomieszanego porządku można było mieć – zwłaszcza w obliczu przebudzenia ruchu kobiecego w Polsce – wrażenie autentycznej wzniosłości. Zresztą sama bohaterka tego święta doczekała się kilku piosenek opisujących jej tragiczną historię, w tym Pablopavo funkcjonującego, mimo wszystko, w mainstreamie. Jej słowom – bardzo mocno oskarżycielskim wobec

rzeczywistości III RP – trudno odmówić siły:

To jest piosenka o oleju napędowym
Który się pali i spala serce
To jest piosenka o stopionych włosach
To jest piosenka patrząca na mordercę
To jest piosenka o płonącej kobiecie
To jest piosenka o człowieku spalonym
To jest piosenka o snach spokojnych
Skurwysynów wycierających salony.

Ujęcie sprzeciwu w słowa to jedno. Drugą funkcją powinno być poczucie siły, wzmocnienie. Tymczasem nasze protesty też są najczęściej ponure i zacięte. Gniew bez jednoczesnej opowieści o alternatywie jest bardzo męczący. Antyrasistowskie manifestacje wpadają niekiedy w ten sam schemat – akademii w słusznej sprawie, na której nie potrafimy się zdobyć na naturalność. Narzekamy na zagarnianie wszystkich świąt państwowych przez nacjonalistyczny przekaz, a sami nie potrafimy stworzyć języka, którym moglibyśmy opowiedzieć o alternatywnej rzeczywistości i który nie służyłby jedynie kwestionowaniu tej, która jest wokół. Skoro nie potrafimy o tamtej nawet marzyć i śpiewać, trudno nam będzie ją sobie w ogóle wyobrazić. Śpiewanie leczy z przełamywania wstydu i cynizmu, a patosowi nadaje rys autentyczności. Jeśli nie nauczymy się śpiewać własnych piosenek, nie będziemy w stanie uczestniczyć w prawdziwych rytuałach. Będziemy dalej częścią cudzej dekoracji.



HYMN KONGRESU KOBIET, KONGRES KOBIET, KOSZALIN 2017,
ŹRÓDŁO: YOUTUBE.COM

KRZYSZTOF KOPKA

Ustawienia

OSOBY:

BRUNO – menel, sześćdziesiąt lat

MAREK – hipster, dwadzieścia osiem lat

Przez radio: Głos Kobięcy, Głos Męski, Spiker

Scena 0. Bruno

Mieszkanie komunalne w starym budownictwie. Nędza. Meble (podstawowe łóżko, dwa taborety, ława) przytargane ze śmietnika. Wszędzie reklamówki z pustymi butelkami po wódce, słoikami. Stosy makulatury związane sznurkiem. Odrapane, brudne ściany. Na honorowym miejscu wisi mocno wyliniała skóra wilka. Po obu stronach wiszą reprodukcje z główkami dziecięcymi Wyspiańskiego.

Ktoś kiedyś w tym mieszkaniu coś próbował zrobić – odgrodzić część kawalerki gipsową ścianką. Teraz zostały połamane resztki ścianki i metalowa konstrukcja „alkowy”.

Radio – mały tranzystor – nadaje audycję od samego początku, już wtedy, gdy ekran jest jeszcze ciemny, zanim pojawi się pierwszy obraz.

Kamera pokazuje w panoramie nędzę tego mieszkania i wjeżdża do łazienki, z której dochodzi plusk wody.

To Bruno dokonuje porannej toalety w łazience, tak samo zrujnowanej jak reszta mieszkania, umywalka jest zatkana, prysznic nieczynny, więc mycie polega tak naprawdę na przetarciu wodą z miednicy sklejonych snem powiek... Umywszy się w ten sposób, Bruno parska zadowolony, z aprobatą ogląda swoje odbicie w stłuczonym lustrze. Nagle zafrasowany przesuwa dłoń po zarośniętym ponad miarę podbródku. Patrzy na

leżącą na półce pod lustrem starą maszynkę do golenia. Zastanawia się chwilę, wzrusza ramionami – jeszcze nie będzie się golił.

Bruno zanurza słoik w wiadrze z czystą wodą, niesie słoik do pokoju, wkłada do niego grzałkę. Do garnuszka obok kruszy makaron z chińskiej zupki błyskawicznej.

Przez cały ten czas Bruno słucha ze sporym zainteresowaniem audycji radiowej, kiedy zaś mowa jest o roli ojca w rodzinie, zamiera, cokolwiek by robił. Słucha łapczywie. Potem znów wraca do działania.

GŁOS KOBIĘCY Co dzieje się z pacjentem podczas prezentacji?

GŁOS MĘSKI Najpierw spostrzega on, że nosił w sobie uproszczony obraz swojej rodziny. Na przykład tutaj osobą wykluczoną była siostra-bliźniaczka. Pacjent widzi, że musiał ją zastępować matce. Spostrzega też, że jego ojciec chciał odejść.

Wszystko to staje się jasne dzięki moim ustawieniom rodzinnym.

Gdy teraz podchodzi owa osoba odsunięta na margines, obraz się zmienia. Dzieci idą do ojca, zamiast nadal stać przy matce, a matka zostaje sama ze swoją siostrą bliźniaczką, ponieważ jest do niej przywiązana. W ten sposób pacjent otrzymuje inny obraz swojej rodziny. Nagle widzi, że to matka jest osobą, która chce odejść, a jej miejsce zajął ojciec. Często zdarza się tak, że jeden z partnerów odchodzi, chociaż właściwie powinien zrobić to ten drugi. Dzieci nie stoją już u boku matki, lecz obok ojca. Teraz od niego promieniuje kojąca siła. Pacjent, który tak długo trwał przy matce i z dala od ojca, musi teraz ustawić się blisko niego. Wówczas ojciec przekaże mu męską siłę. To jednak nie wystarczy. Pacjent był w konflikcie z ojcem, właśnie dlatego, że stał obok matki.

Teraz musi pozyskać dla siebie ojca. Potrzebuje bowiem błogosławieństwa.

GŁOS KOBIĘCY Dla pana rodzina jest najsilniejszym związkiem i zarazem najbardziej elementarnym źródłem choroby.

GŁOS MĘSKI To prawda. Rodzina daje życie jednostce, która przychodzi na świat ze wszystkimi możliwościami i ograniczeniami. Poprzez rodzinę wchodzi do jakiejś wspólnoty. Nie ma niczego silniejszego od rodziny. Więć powoduje, że różne zdarzenia przeżywa się wspólnie. Kiedy w rodzinie dzieje się coś złego, poprzez pokolenia trwa potrzeba wyrównania.

Bruno wraca do łazienki, rozpina spodnie, sika. W jego wieku jest to czynność wymagająca czasu i skupienia.

SPIKER (zmienia się lekko tło akustyczne) Był to fragment książki „Praca nad rodziną metodą Berta Hellingera”, wydanej przez Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne. Kolejnego fragmentu będą mogli państwo posłuchać jutro o tej samej porze. A teraz... No cóż, teraz chwila muzyki. Jakiej? Ooo... To właśnie pytanie dla państwa. Piosenka kiedyś niezwykle popularna i święcąca tryumfy festiwalowe, dziś chyba kompletnie zapomniana. A może nie? Może ktoś z państwa wie, kto jest autorem tych słów?

Gdy wreszcie strumień moczu płynie, rozbrzmiewa kompozycja Jerzego Satanowskiego. Bruno rozpoznaje ją natychmiast. To nagranie „Życie to jest teatr” do słów Edwarda Stachury w wykonaniu Jacka Różańskiego:

Życie to jest teatr / Mówisz, ciągle opowiadasz
 Maski coraz inne / coraz mylnie się nakłada
 Wszystko to zabawa / wszystko to jest jedna gra
 Przy otwartych i zamkniętych drzwiach to jest gra
 Życie to nie teatr / Ja ci na to odpowiadam
 Życie to nie tylko kolorowa maskarada
 Życie jest straszniejsze i piękniejsze jeszcze jest
 Wszystko przy nim błędnie / Błędnie nawet sama śmierć
 Ty i ja, teatry to są dwa
 Ty i ja.

Ty, ty prawdziwej nie uronisz łzy...

W pierwszej chwili piosenka wprawia Bruna w osłupienie, szybko na jego twarzy pojawia się grymas niechęci, potem wściekłości. Rwie się, by wyłączyć radio, ale trwająca czynność fizjologiczna trzyma go przy sedesie... Wreszcie kończy, biegnie, zapinając spodnie po drodze, i gasi radio. Zły, wraca do łazienki, zanurza w wiadrze ręce, idzie do pokoju, gdzie woda zaczyna się gotować.

BRUNO (zniecierpliwienie na twarzy, mruczy pod nosem) No... no... szybciej... (jest głodny, zziębnięty)
 Wtem – głośnie pukanie do drzwi!

Scena 1. Imieniny

Bruno błyskawicznie się prostuje. Biegnie w stronę alkowy, spod stojącego tam łóżka wyciąga walizkę bez górnej części, która pełni funkcję szafy. Spomiędzy ciuchów wyciąga kajdanki, zatrzaskuje na jednej dłoni, potem na drugiej, przykuwając się do metalowej konstrukcji ściany. W tym czasie pukanie powtarza się – głośniejsze, bardziej natarczywe.

BRUNO Otwarte, chuj! Nie pamiętasz, że ostatnim razem wywaliliś mi zamek! Więc teraz jest otwarte!

Na scenie pojawia się Marek, dobrze i modnie ubrany, zadbany. Na plecach ma gitarę w futerale. W ręku reklamówka z firmowego sklepu.

BRUNO (przekręca klucz w kajdankach, nie patrzy na przybysza) Wyciągniecie mnie tylko razem z podłogą i sufitem! (pokazuje kluczyk od kajdanek, wsadza go sobie do ust) O! (zauważa gościa, jest zdziwiony. Mówi z kluczykiem w ustach) A ty to kto? Kim pan jest?

MAREK Marek.

BRUNO Marek? Jaki Marek? (przygląda się uważnie) Marek...? (krztusi się kluczykiem, kręci się wokół metalowej konstrukcji, walczy o oddech, wreszcie wypływa kluczyk)

W tym czasie gość stoi bezradny, nie wie co robić.

BRUNO (wyrównuje oddech, patrzy na gościa) Aha... Ten Marek?

Marek kiwa głową.

BRUNO I czego chcesz?

MAREK Dziś piątnasty.

BRUNO Co piątnasty?

MAREK Piątnasty października.

BRUNO Aha. I...?

MAREK Brunona. Twoje imieniny.

BRUNO (przygląda się Markowi przez chwilę w milczeniu. Patrzy na kluczyk od kajdanek leżący na podłodze poza jego zasięgiem. Znów na Marka) Jeśli mnie nie rozepniesz, to nie dam rady cię uściskać.

Marek oddycha z ulgą. Szybko otwiera kajdanki, oswobadza ręce Brunona, kajdanki odkłada na taboret. Bruno idzie ku Markowi z szeroko otwartymi ramionami, jakby chciał go uściskać, ale gdy są blisko, błyskawicznie wypycha mu dwa palce w dziurki nosa i zaciska palce. Zaskoczony Marek daje się prowadzić, upuszcza torbę.

BRUNO Czego chcesz?! Mów prawdę! Czego chcesz?! Po co przyszedłeś?!

Co mi jeszcze chcecie zabrać?! Rozejrzyj się, nic już nie mam! Wszystko już mi zabraliście! Wszystko! A może chcesz to? (prowadząc trzymanego za nozdrza Marka po mieszkaniu, kopie w torbę z butelkami) Może mebelek chcesz? (kopie w stół) Dziełko sztuki może? Dziecięcy portrecik? (doprowadza go pod ścianę, gdzie wisi skóra. A może po skórkę przyszedłeś? Ładna skóra? Moja! Wilcza! Jedyna cenna rzecz, jaka mi została! Bierzesz ją?! Wszystko inne mi zabraliście!

MAREK Tato, puść!

Bruno zamiera. Puszczą nos Marka. Chłopak odskakuje, krzyczy z bólu. Wpada na torbę z butelkami, przewraca się, podpira się dłonią na stojącym od niepamiętnych czasów za torbą, zapomnianym talerzu z porośniętymi pleśnią ziemniakami – pełen slapstik.

MAREK Kuurrwaa!!! Co to było?! Jezu! Co za syf! Co za gnój! Co ja sobie myślałem, jak do ciebie szedłem? Na co ja liczyłem? (ostroźnie, z obrzydzeniem, uważając, żeby nie powalać kurtki, wyciąga z kieszeni chusteczki higieniczne, wyciera rękę, mamrocząc) Po co ja tu przylażłem...? Czego ja tu chciałem...? (ręka wciąż się lepi, jest brudna, Marek trzyma ją wyciągniętą w powietrzu)

BRUNO (przygląda mu się bardzo uważnie) Właśnie, czego? Może mi powiesz, czego ty chcesz?

Na twarzy Marka pojawia się złośliwy uśmiech, zbiera się, żeby odpowiedzieć, ale wtedy... Z głośnym hukiem eksploduje słoik, w którym wygotowała się woda. Grzałka spada na podłogę.

Scena 2. Naprawić grzałkę

BRUNO Cholera...! (rzuca się ku drzwiom wyjściowym. Wybiega na korytarz, skąd ciągnie prąd, wraca po chwili ze zwiniętym kablem przedłużacza. „Naprawia” grzałkę, dając pokaz zupełnej indolencji, a więc wacha ją, wacha wtyczkę przedłużacza... W nowym słoiku przynosi wodę z toalety. Studzi w niej grzałkę. Marek przygląda się tym wysiłkom.

BRUNO (spogląda wrogo na Marka) No i...?

MAREK (podnosi ubrudzoną dłoń) Mogę skorzystać z łazienki?

BRUNO (po chwili wahania) Ale myj się nad kiblem. Zlew chwilowo nieczynny.

Marek idzie do łazienki.

Scena 3a. Łazienka

W łazience nie ma bieżącej wody. Od dziesięciu lat nikt jej nie mył, nie sprzątał. Zlew jest trwale zatkany, do połowy wypełniony brudną wodą. W kilku plastikowych wiadrach stoi woda, obok garnuszki, puszki... Marek rozgląda się po tym wnętrzu pełen obrzydzenia. Zaczepuje wody z kubła garnuszkiem, idzie do sedesu trzymając ubrudzoną dłoń w górze, odstawia garnuszek, otwiera klapę. W muszli klozetowej pływają brudne skrawki gazet, fekalia.

MAREK (odskakuje, siada na podłodze, zdaje sobie sprawę, że usiadł w jakiejś kałuży, zrywa się, powstrzymuje odruch wymiotny) No nie, kurwa, nie... (zatrząskuje klapę sedesu. Myje dłoń nad zlewem. Gdy wreszcie ręka jest czysta, oddycha głęboko i przeciera oczy wodą, patrzy w lustro. Widzimy, że mimowolnie robi te same gesty przy toalecie co ojciec. Do siebie, przez zaciśnięte zęby) Weź się w garść, chłopie, ogarnij się.

Scena 3b. „Porządki”

Bruno gorączkowo zbiera brudne talerze, kubki, garnki porozrzucane po całym pokoju. Ustawia je w jednym miejscu. W drugim gromadzi plastikowe opakowania po daniach na wynos. Zbiera porozrzucane ubrania, staje z ich wielkim kłębem w rękach, zastanawia się, gdzie je upchać. Idzie do łóżka – kładzie ubrania pod kocem. Żle wyglądają. Wyciąga je, znów stoi z nimi i rozgląda się po pokoju.

Scena 3c. Łazienka

MAREK (spryskuje twarz wodą, pociera ją gwałtownie. Przygląda się sobie w rozbitym lustrze i szepcze przez zaciśnięte zęby) Musisz... musisz...

Scena 3d. „Porządki”

Bruno rozgląda się po pokoju, nie znajduje miejsca, gdzie można by schować brudne ubrania. Wściekły rzuca je ostentacyjnie na podłogę. Ze sterty brudnych naczyń bierze aluminiowy nóż i kuca przy wtyczce przedłużacza. Marek wychodzi z łazienki i patrzy na próbującego rozkręcić wtyczkę ojca.

Scena 4. Pomysł na żyletkę

Bruno pracuje nad rozkręceniem wtyczki. Nóż jest nieodpowiedni, wciąż się ześlizguje.

BRUNO (czuje za plecami stojącego Marka) No i...? Jeszcze tu jesteś? Nie mam dziś czasu. Trzeba było zadzwonić.

MAREK Tato...

BRUNO („naprawia” dalej grzałkę, mruczy pod nosem) Dziś widzeń nie ma!, jak mówił portier w Muzeum Lenina w Poroninie. (śmiesz go to)

MAREK Posłuchaj, tato...

BRUNO Dziś widzeń nie ma! (wpół do siebie, rozbawiony) Tam w Poroninie cała ekipa strażnicza była wypróbowana, emerytowani klawisze...

W poniedziałek muzeum nieczynne – widzeń nie ma! (nie doczekuje się reakcji Marka) Co jeszcze?

MAREK (wyciąga komórkę) Dasz mi swój numer? Zadzwonię.

BRUNO (agresywnie) Kartkę napisz. Adres przecież znasz.

MAREK (przyglądając się, jak Bruno za pomocą nieporęcznego noża kuchennego rozkręca wtyczkę, wyciąga z kieszeni wielofunkcyjny szczerpek z malutkim śrubokrętem, podaje ojcu) Jakby wtyczka ocalała, to można by spróbować z żyletką...

BRUNO (po chwili wahania przyjmuje pomoc, rozkręca sprawnie wtyczkę śrubokrętem) Co – z żyletką?

MAREK Zamiast grzałki jej użyć. Więzienny patent. Myślałem, że wiesz. Z internowania.

BRUNO (wtyczka jest dobra. Skręca, burczy) Z jakiego internowania? Ja nie byłem w internacie... zawsze umiałem się porządnie ukryć... (mija wciąż stojącego w progu Marka, oddaje mu szczerpek, nie patrząc w oczy; wychodzi z przedłużaczem na korytarz)

Marek zostaje sam i teraz dopiero rozgląda się spokojnie po mieszkaniu. Zauważa reprodukcję portretu „Śpiącego Miecia” Wyspiańskiego – idzie w jego stronę.

BRUNO (wraca) A ty co tu jeszcze robisz?

MAREK (poruszony, nie odrywając oczu od reprodukcji) Ty masz ciągle ten obraz. Niesamowite... Wiesz, że ja pamiętam go z dzieciństwa...

BRUNO (ucina ostro) I co, że pamiętasz? Sąd przyznał go mnie, a nie matce. Nie widzisz, że mi przeszkadzasz? (odwraca się, kuca przy taborecie i w napięciu obserwuje grzałkę w słoiku)

Marek idzie do wyjścia.

BRUNO Dupa! Spieprzyła się! (wyciąga grzałkę) Zimna! Widzisz? Zimna jak dupa trupa.

MAREK To cześć. Napiszę.

BRUNO Zaczekaj. Ty potrafisz z tą żyletką...?

MAREK Nie wiem... A masz?

BRUNO Żyletkę? Poszukam. (wychodzi szybko do łazienki)

Scena 5. Bruno w łazience

BRUNO (rozkręca maszynkę do golenia, wyciąga starą żyletkę, zmywa pokłady zaschniętego mydła. Patrzy w lustro, dokonuje błyskawicznej „toalety”, jak przedtem Marek. Do siebie, przez zaciśnięte zęby) Weź się w garść, chłopie, ogarnij się...

Scena 6. Nówka sztuka

Marek idzie na korytarz, wraca z przedłużaczem, szczerzykiem odcina grzałkę, zeskrobuje izolację, przygotowuje dwa przewody.

BRUNO (wraca z żyletką) Nówka sztuka. Nieśmigana.

Zbliżenie na ostrze.

Scena 7. Herbatka

Żyłka owinięta przewodami i zanurzona w pełnym wody słoiku. Bruno i Marek wpatrują się w nią, ale nic się nie dzieje.

BRUNO Dupa... patent do dupy...

MAREK Trzeba poczekać.

BRUNO Trzeba kupić nową grzałkę. Tylko ciekawe za co? *(przygląda się spod oka Markowi, jego drogiej kurtce i skórzanym butom)* Ja nawet nie wiem, ile taka grzałka może teraz kosztować... Ze dwadzieścia złotych najmniej... może nawet i trzydzieści...

MAREK *(wyciąga portfel)* Wiesz, może ja...

BRUNO *(zapuszcza żurawia do portfela, jest wypchany)* No nie wiem... Chociaż właściwie, jakbyś nie przyszedł... zagadałeś mnie i grzałka – bum. Marek daje ojcu banknot pięćdziesięciozłotowy.

BRUNO Nie mam wydać...

Marek macha ręką.

BRUNO Jak przyjdiesz znów, to oddam ci resztę... wiesz, ja...

MAREK *(przerzywa, wskazuje słoik)* Patrz!

W wodzie zaczynają się pojawiać pierwsze bąbelki.

BRUNO Jest...! *(z podziwem)* Jak toto zapiernicza! *(wstaje, idzie do Marka z rękami rozpostartymi do „niedźwiedzia”)* No, chłopie – szacun. Zaimponowałeś mi. Uratowałeś.

Obejmują się dosyć niezdarnie. Stoją, patrzą na siebie lekko uśmiechnięci, milczą.

BRUNO To mówisz, że pamiętasz ten obrazek...?

MAREK *(kiwa głową)* Bałem się go.

BRUNO *(śmieje się)* Bałeś się go?

MAREK Nie wiem, skąd mi się to wzięło, ale byłem pewien, że ten chłopczyk jest nieżywy.

Bruno się śmieje.

MAREK Nocą, jak było zgaszone światło... jak chmury zasłaniały i odsłaniały księżyc... wydawało mi się, że on się rusza... odwraca... i jak spojrzę mi w oczy, to ja umrę... Zaciskałem powieki, ale to było jeszcze gorsze, bo wtedy słyszałem jego ciche kroki... on skradał się do mojego łóżka...

BRUNO *(przejęty)* Ale horror... dlaczego nic nie powiedziałeś?

MAREK *(wzrusza ramionami)* Najbardziej lubilem, jak ze mną spałeś. Przytulałem się do ciebie i zasypiałem.

BRUNO *(wzruszony)* Ja z tobą sypiałem? No tak, ja z tobą sypiałem. Przytulałeś się i zasypiałeś. Różne rzeczy robiliśmy razem... A pamiętasz, jak puszczaliśmy latawce? W górach? W Zieleńcu?

Marek kiwa głową. Bruno, żeby opanować wzruszenie, zaczyna się krzątać – sięga po jakiś brązowy w środku od teiny kubek, przeciera go palcem, z talerzyka bierze jedną z zaparzanych już torebek herbaty i wrzuca do kubka.

BRUNO Jaką pijesz? Mocną?

Marek nie odpowiada, w popłochu patrzy na brudny kubek, zakurzone torebki.

BRUNO Pewnie mocną... *(wrzuca do kubka dwie dodatkowe torebki)* Też dawniej piłem mocną... a teraz w ogóle herbatę ograniczam... *(podaje Markowi kubek)* Wyłączę na korytarzu, a ty zalej wrzątkiem. Tu jest szmatka.

MAREK *(w popłochu, chce uniknąć picia herbaty)* Niech się jeszcze pogotuje. To zdrowo. Uwalniają się te wszystkie związki... ta chemia... Prąd przecież masz za darmo?

BRUNO *(zaskoczony tonem Marka patrzy, jak ten ostrożnie, dwoma palcami trzyma kubek, i orientuje się, że syn nie chce z niego pić)* Zdrowo... Fitness, tak...? *(wskazuje na gotującą się wodę)* To może ja skorzystam? Marek kiwa głową, skwapliwie oddaje ojcu kubek.

BRUNO A nie, ja herbatkę ograniczam, ja sobie zupkę zaleję. Wyłączysz grzałkę?

Marek szybko wychodzi na korytarz. Bruno zalewa zupę. Marek wraca.

BRUNO W zupce chemia, w wodzie chemia... *(je, patrzy na Marka)* A ty zdrowo pewnie żyjesz?

Marek wzrusza ramionami.

BRUNO Biegasz?

Marek kiwa głową.

BRUNO Maratony?

Marek uśmiecha się, kręci głową.

BRUNO No i zdrowa żywność, nie? Owoce? Warzywa? Kiełki? Makrobiotyycznie? Coś lekkiego? Śródziemnomorskiego?

Marek czuje szyderstwo. Patrzy na ojca.

BRUNO Tośmy sobie pogadali.... Więc jak – w przyszłym tygodniu?

MAREK Poniedziałek? Wtorek?

BRUNO *(milczy, po chwili)* Po co chcesz to odgrzebywać...? Odgrzewać...?

MAREK Jak to – po co? Jesteś moim ojcem.

BRUNO Pięć lat temu też byłem.

MAREK *(wzrusza ramionami, po chwili)* W poniedziałek?

Bruno milczy, przygląda się Markowi.

MAREK To będę w poniedziałek, tak?

BRUNO To ci się nie uda.

MAREK Co?

BRUNO Kiełki... bieganie... siłownia... moje geny... też próbowałem...

MAREK *(energicznie, chce zakończyć i wyjść)* To będę w poniedziałek. Jedenasta?

Bruno jest zajęty nerwowym przeszukiwaniem kieszeni.

MAREK To cześć. *(odwraca się)*

Scena 8. Gitara

BRUNO *(szuka w kieszeniach banknotu, nie znajduje. Krzyczy w panice. Wybiega za synem)* Marek! Marek, poczekaj...! *(widzi na podłodze banknot)*

MAREK *(staje w drzwiach)* Czego chcesz?

BRUNO (*przydeptuje banknot*) Od początku chciałem spytać... A co ty tak z tą gitarą chodzisz? Koncerty jakieś masz?

MAREK (*zaskoczony i jakby spłoszony*) Koncerty? Skąd! Jakie znów koncerty? Ja...? A to...? Nie, nie... Miałem tylko taki pomysł...

BRUNO Słuchaj, wiesz co? Zostań. Herbata zaraz będzie. Można zresztą i bez herbaty... Ja mogę swoje sprawy z dziś chyba przełożyć...

MAREK Serio...? Nie rozwałę ci dnia...?

BRUNO Spokojnie jak na wojnie. Siadaj. (*wskazuje Markowi taboret, zrywa się i szybko rozkłada na nim gazetę*)

MAREK Daj spokój. Nie trzeba.

BRUNO Będzie dobrze. (*wraca do swojej zupki, jedząc łapczywie*) Więc nie koncert... to co...?

MAREK Będziesz się śmiać.... Tobie chciałem dziś zagrać. Taki pomysł. Imieninowo. Na Brunona. Niespodzianka.

BRUNO (*nieruchomieje*) Co?

Scena 9. Wspólne muzykowanie

MAREK (*wyjmuje gitarę z futerału*) Nie „Happy Birthday”, nie... Pamiętasz, jak mnie uczyłeś tego...? (*nieporadnie, bardzo wolno, brzdąka kilka wstępnych akordów „Schodów do nieba” Led Zeppelin. Gra bardzo słabo*) Bruno odstawia zupkę. Odwraca się, żeby ukryć, że do oczu napływają mu łzy.

MAREK Nie pamiętasz? (*jeszcze raz, już sprawniej powtarza intro*) No dawaj? (*coś gra*) Pamiętasz? (*coś gra*) Tato? Pamiętasz? (*coś gra*)

BRUNO (*nuci*)
 Pani ta dobrze wie, złotem jest co błyszczący się
 I kupuje sobie schody do nieba.
 A gdy dotrze tam pech, na zamknięty trafi sklep
 Powie słowo – dostanie co trzeba.
Marek podśpiewuje wokalizę, zaznacza głosem partie instrumentów. Robi wszystko, żeby rozkręcić atmosferę. Bruno się uśmiecha, przylącza do wokalizy.

MAREK Masz jeszcze swoją gitarę?

BRUNO (*zrywa się z taboretu, podchodzi szybko do okna*) Nie. Nie mam. (*pauza*) No dobra. Zrobiłeś niespodziankę.

MAREK (*kończy grać*) To tyle. Tyle mnie zdążyłeś nauczyć...

BRUNO (*walczy ze wzruszeniem*) Nie mam dziś imienin.

MAREK Przecież piętnastego jest Brunona

BRUNO Szóstego też. Urodziłem się piątego. Zawsze obchodzi się te pierwsze po urodzinach. Idź już.
Marek chce zaprotestować, po chwili jednak zaczyna pakować gitarę.

BRUNO Naprawdę uczyłem cię grać Zeppelinów? Tych popaprańców?

MAREK Jeszcze jak. Ja to lubiłem. Wiesz dlaczego? Bo było powoli. Wolałem „Stairway To Heaven” niż to. (*szybko wyjmuje gitarę i próbuje grać – tak samo kulawo – intro „Obławy” Jacka Kaczmarskiego*)

BRUNO (*śmieje się z tej nieporadności*) O Dżisus! Kaczmarski się w grobie przewraca...! Bo domyślałem się, że to miała być „Obława”? Nawet

„Obławy” cię nie nauczyłem! Co ze mnie za ojciec? Niczego cię nie nauczyłem.

MAREK (*odgrywa urazę*) Jaki pan, taki kram. Podejścia nie miałeś i tyle. (*naśladuje krzyki ojca*) „Przebieraj tymi paluchami! Szybciej! Szybciej! Rytm!” Dopiero jak krew się pokazywała, dawałeś mi spokój. Konopnicka by tego nie opisała.

BRUNO Co chcesz? Teatr życiem płacony. Bycie artystą kosztuje. (*z walizki pod łóżkiem wyciąga starą gitarę: dziura w pudle rezonansowym, mnóstwo naklejek z różnych imprez muzycznych, niektóre częściowo zdrapane*) A bycie wielkim artystą kosztuje... maksymalnie kosztuje.

MAREK (*radośnie*) Ocalała jednak! O – kłamczuszek.

BRUNO (*stroji gitarę*) To jest, bracie, stradivarius. Wśród gitar. Więc go nie budzę bez okazji. Widzisz? (*wskazuje naklejki*) Szklarska Poręba, Hybrydy nawet, no i Hala Olivii... To, mój kochany, instrument, którego strun dotykały palce Kaczmarskiego, Staszka Kławe, a wcześniej samego Steda...

MAREK Czyli...?

BRUNO (*wznosi wzrok do nieba*) Matko! Co świętej bronisz Częstochowy! Ignorant! (*uderza w struny, podśpiewuje, rozgrzewając się*)
 W te struny
 uderzały palce
 największego polskiego poety
 wieku minionego
 Stachury Edwarda.
Rozgrzany, brawurowo wykonuje „Obławę”. Marek przygląda się z zachwytem.

BRUNO Słyszałeś? Tak to powinien grać. (*brzdąka dalej*)

MAREK Ty poznałeś Kaczmarskiego?
Bruno z uśmiechem kiwa głową.

MAREK Koncertowaliście razem?
Bruno potakuje.

MAREK Gdzie?

BRUNO W Hali Olivii właśnie. Festiwal Piosenki Prawdziwej w osiemdziesiątym pierwszym. W Gdańsku, w Stoczni.

MAREK Jaki był?

BRUNO Płomień, bracie. Po prostu płomień.

MAREK Pamiętasz, co wtedy grał?

BRUNO (*kiwa głową i natychmiast śpiewa*)
 Wasze wieliczeństwo, na wstępie śpieszę donieść
 Akt podpisany i po naszej myśli brzmi
 Zgodnie z układem wyłom w Litwie i Koronie
 Stał się dziś faktem, czemu nie zaprzeczy nikt.

MAREK „Rejtan, czyli raport ambasadora”!

BRUNO (*zdziwiony*) Coś takiego...? Ja myślałem, że w twoim pokoleniu się tego nie słucha.

MAREK (*wzrusza ramionami*) Się nie słucha, a ja słucham. A grał wtedy „Zesłanie studentów”?

BRUNO Tak... chyba tak. Bo co?
 MAREK Bo to jest prostsze. Może bym z tobą zagrał?
 BRUNO (*śmieje się*) Słynne duety? Śpiewające fortepiany? Spotkania rodzin muzykujących? Spróbujmy.
Grają.
 BRUNO (*śpiewa*)
 Pod wielką mapą Imperium
 Odpocząć – jak kto potrafi
 Kończymy bliską Syberią
 Skrócony kurs geografii.
 (*komentuje grę syna*) Całkiem nieźle.
 MAREK Zacząłem niedawno brać lekcje.
 BRUNO (*grając dalej „Zesłanie...”*) Na naukę nigdy za późno... Na nauczanie też może nie. To jak?
 MAREK Tak.

Scena 10. Instrukcja obsługi gitary

BRUNO (*z nową energią*) W takim razie na początek siadaj wygodnie. Tak. Nogi pewnie stoją. Plecy prosto. Dupa twarda, jak z mosiądzu. Oddychasz pełną piersią. Dobrze. Więc musisz wiedzieć, że wszystko zaczyna się od „Obławy” i bez „Obławy” nic nie ma sensu. Ruszamy. (*gra powoli intro „Obławy”, w trakcie tej rozgrzewki przybiera wiele teatralnych póz, skopiowanych z estradowych zachowań Jacka Kaczmarskiego: głowa zadarta, skierowana w bok; głowa skierowana na gryf – a wszystko jakieś napięte, jakieś przesterowane...*) Gimnastykuj paluszki... gimnastykuj, rozluźniaj, rozgrzewaj... Szybciej... mocniej... trząśnij trochę tym pudłem... tak...! jeszcze raz...! zdecydowanie...! po męsku...! i dajesz...! kurwa mać...! (*zdarł sobie paznokieć, pojawia się krew. Zrywa się z palcem w górę*) Cholera...! Tym się właśnie kończy brak treningu. (*znika w łazience. Pokrzykuje z niej*) Więc ty trenuj. Ćwicz. Nie bierz ze mnie przykładu pod tym względem.
Marek w tym czasie kopiuje niedawne pozy ojca, „gra” nie uderzając w struny, skupia się na zadzieraniu głowy, wypinaniu piersi, robieniu min.

Scena 11. Krwawiący palec

BRUNO (*w łazience myje rękę w garnku z wodą. Oddziera pasek ze starej gazety, zawija sobie palec. Patrzy na siebie w zbitym lustrze. Szepcze*) Ani pod żadnym innym względem...

Scena 12. Romaszewski

BRUNO (*wraca do pokoju. Łapie Marka na robieniu min*) Co ty robisz?
 MAREK Wczuwam się.

BRUNO Aha... (*podnosi owinięty gazetą palec*) Na dzisiaj koniec lekcji. Masz szczęście.
Marek nie rusza się, brzdąka coś na gitarze.
 BRUNO Możemy pograć w przyszłym tygodniu.
 MAREK (*brzdąka „Schody do nieba”*) Dlaczego skułeś się kajdankami?
 BRUNO Przychodzą takie osiły z kwaterunku... że ja tu bezprawnie jestem, że lokal nie przysługuje... Takie pitolenie. (*podnieca się i wpada w me-nelsko-wokandowy żargon*) Lokal pozostawiła mi moja partnerka, co obumarła. Kwestia własności pozostaje nadal w sądzie a kwaterunek usiłuje, pomimo braku rozstrzygnięcia, prowadzić politykę faktów dokonanych. Jak Jaruzelski trzynastego grudnia! Nie udało się juncie i urzędasom też się nie uda!
 MAREK Masz jakąś pracę?
 BRUNO O mnie się nie martw, jak śpiewała Kasia Sobczyk. (*wskazuje na torby z butelkami*) Pracuję w surowcach wtórnych. Recykling. Clean World. Czysta Polska. Wziąłem sprawy w swoje ręce, jak radził Wałęsa.
 MAREK Emeryturę jakąś masz? Rentę?
Bruno kręci głową.
 MAREK Nic? To z czego ty żyjesz? Z tych butelek?
 BRUNO I z bożej łaski, kolego. Jeden znajomek chciał mi nawet załatwić rentę, wiesz, za stan wojenny, tę taką zbawidowską. Ale ja nie chciałem! Nie będę – mówię mu – jak Romaszewski. On ćwierć bańki sobie wyliczył za swoje cierpienia. (*zapala się coraz bardziej*) Słyszałeś to?! Ćwierć bańki! Nie! – mówię temu znajomkowi. – Zapomnij! Ja nie robiłem tego dla kasy. Ja to robiłem dla wolności. Ja o kasie wtedy nie myślałem! Może ja nawet niczego nie osiągnąłem, może ja nawet swoje życie zmarnowałem, ale przynajmniej nie będę przeliczał tamtego wszystkiego na kasę! Ja nie będę jak Romaszewski!
 MAREK Ty nie byłeś jak Romaszewski!
 BRUNO Ja nie byłem jak Romaszewski!
 MAREK No bo nie byłeś jak Romaszewski!
 BRUNO Bo nie byłem jak... (*nie kończy, bo dociera do niego sens słów Marka. Na zarzut reaguje jednak spokojnie. Siada, bierze swoją gitarę, brzdąka przez chwilę*) Rzeczywiście, nie byłem jak Romaszewski... (*gra, zmienia naestroju, z uśmiechem*) Wiesz, dlaczego nie wziąłem tej renty? Żeby mi ta żoźa nie mogła ściągnąć alimentów z konta. Nie mam dochodów, więc się może swoim wyrokiem podetrzeć.
 MAREK Ta żoźa. Mówisz o matce?
 BRUNO Ale nie twojej. Ja nie tylko u twojej matki się ukrywałem. Oj, nie tylko...
 MAREK I wszędzie siałeś plemnikami? Dużo mam rodzeństwa?
 BRUNO Nie liczyłem. Nie sprawdzałem... Co chcesz? Trzydzieści lat temu trochę inaczej wyglądałem. Broda Che Guevary... gitara... dziewczyny często samotne, zawsze patriotki, zawsze młode, inteligentne, ładne... Tak. Żoźa ta... tak, ona też taka kiedyś była, aż trudno uwierzyć. Sądziła się ze mną latami, tak jak twoja matka o mieszkanie. Potem – o majątek ruchomy.

MAREK O majątek ruchomy ty złożyłeś pozew.

BRUNO I wygrałem. Inaczej nie miałbyś na czym siedzieć. Ani nie zmagalbyś się z traumą dzieciństwa przed „Śpiącym Miciem”. (*kończy zdecydowanym, głośnym akordem*) To tyle o mnie. A ty?

MAREK Co ja?

BRUNO Dlaczego przyszedłeś?

Marek nie odpowiada – gra.

BRUNO No powiedz. Przecież ja tak naprawdę nic o tobie nie wiem. Dlaczego do mnie przyszedłeś?

Marek patrzy uważnie na ojca. Mówi nie patrząc na niego, nadal grając.

Scena 13. Wyznania

MAREK Wiesz... jakiś czas temu... po ostrej imprezie, budzę się. Na przystanku. Rano. Piżdzi. Ludzie idą do roboty. Ja siedzę na tym przystanku i widzę, czuję wyraźnie... że ona odeszła.

BRUNO O kurczę... Kto?

MAREK Młodość. Odeszła młodość. I coś trzeba z tym życiem swoim zrobić. Na poważnie. Coś zdecydować. Coś uporządkować.

BRUNO I zacząłeś porządki ode mnie?

Marek kiwa głową.

BRUNO A ty sam, co robisz? Jesteś żonaty? Dzieciaty? Czym się zajmujesz?

MAREK (*wzrusza ramionami*) Wiesz, jak jest... Raz tym, raz tamtym. Eksport – import. Generalnie korporacyjny ze mnie szcurek.

BRUNO (*milczy długo i patrzy na syna*) Aha... więc biały kołnierzyk... (*z odgrywaną zgrozą*) Sprzedałeś się? Za garniturek i mieszkanko na grodzonym osiedlu?

MAREK (*wzrusza ramionami*) There Is No Alternative.

BRUNO Zdrajca. I ty przychodzisz tu do mnie, żeby uczyć się pieśni buntu i protestu? (*robi żartobliwie ruch, jakby chciał Marka przeszukać*) Gdzie magnetofon, kapusiu?

MAREK (*zrywa się, jakby się przestraszył*) Zwariowałeś? Niczego nie nagrywam.

BRUNO (*zaskoczony nadmierną reakcją syna*) Żartowałem.

MAREK (*siada z powrotem*) Ja też. (*po chwili*) To rzeczywiście zaplątane...

BRUNO Ale co?

MAREK Bo nie mogę pojąć, co wyście sobie myśleli? Przecież to, ten cały bunt, to nie miało żadnych szans... Wyście o tym nie wiedzieli? Ten cały koturn, ten patos. (*śpiewa z gitarą*) „Wyrwij murom zęby krat”... Jakbyście naprawdę wyrwali, toby Ruscy weszli i co wtedy? Nikt o tym nie myślał?

BRUNO Nie.

MAREK Ale to głupie przecież jest! Wytlumacz mi jak krowie na rowie, skąd ten krzyk? Żeby zrozumiał. Żeby to jakieś wiarygodne było. Nie uwierzę, że wszyscy chcieli ginąć na barykadach!

BRUNO Wszyscy wiedzieli, że żadnych barykad nie będzie. Trzynastego grudnia wstałem koło dziesiątej...

MAREK (*śmieje się*) Wcześniej niż Kaczor.

BRUNO (*śmieje się*) Ale obkuty jesteś... Opowiadać?

Marek kiwa głową.

BRUNO Serio? Ciekawią cię wspominki starego ojca? Więc wstałem i poszedłem w miasto. Popatrzeć. Ludzie chodzą, patrzą, jak ja, na te skoty, na te koksownicy, spokój, cisza generalnie... Wieczorem zaszedłem...

MAREK ...do baru.

BRUNO Do baru. Na grzańca. Grzeję z innymi, a kto wychodzi, to się żegna „to do jutra, na strajku”. I wszyscy głowami kiwają, że jasne, strajk generalny. I wszyscy wiedzą, że niczego takiego jutro nie będzie. Że po prostu władza ukochana przypomniała nam o tym, o czym na chwilę zapomnieliśmy, że żyjemy w dupie i jesteśmy w niej już jakoś urządzeni, i że jak się nie ma, co się lubi, to się lubi, co się ma. Bo to jest nasza ojczyzna, jak mówił tata tasiemiec do synka.

MAREK (*kiwa głową, śpiewa zachrypniętym głosem*) „Nie dajcie z siebie zedrzeć skór, brońcie się i wy...” Więc skąd ten przester w głosie? Ta sztuczna chrypka? Ten bezwstyd? Brak lęku przed śmiesznością?

BRUNO Z nudów...? Chyba tak. Ja się urodziłem w strasznie nudnym świecie. Ułożonym. Szarym. Wąska oferta, wiesz? Zima w górach, lato na Mazurach... Uśrednione wszystko. Więc krzyczeliśmy. Odruchowo. Że chociaż chodzimy w tych samych dzinsach „szarikach” co wszyscy, to – patrzcie tylko! – jesteśmy wyjątkowi. Niepowtarzalni. (*gra na gitarze, śpiewa*)

Ja – duszę na ramieniu ciągle mam,
cały jestem zbudowany z ran,
lecz gdy śmieję się, to w krąg się śmieje świat,
cały świat! (*kończy akordem*)

Stachura! Pierwszy guru. Każdą chwilę przeżyj do cna. Do dna. „Się szło” po splekanym asfalcie i już był kosmos, jeśli szedłeś na maksa. I była „cała jaskrawość” świata. (*brzdąka w zamyśleniu*) Nawet jak się powiesił, niewielu to dało do myślenia. Że tak się nie da. Że na dłuższą metę to jednak... męczące zwyczajnie. Ale wtedy już był Kaczmarzski. Jacek...

MAREK Ty pamiętasz, jak to się nazywało? Akord Jacka?

BRUNO Co? Jaki akord?

MAREK Robiłeś coś takiego... jak goście przychodzili... (*bierze swoją gitarę, pokazuje*) Brałeś gitarę, tu – kieliszek i – wypijałeś! Pamiętasz?

BRUNO A! „Chwyt Jacka”. A to... no tak, „stalowy chwyt Jacka”.

MAREK Jak to robiłeś? Pokażesz?

BRUNO Nie ma sprzętu ani powodu.

MAREK (*sięga do torby, wyciąga butelkę wódki, której zakrętkę stanowi metalowy kieliszek*) Powód przyniosłem.

Bruno patrzy na butelkę bez słowa, szeroko otwartymi oczyma. Nie rusza się.

MAREK (*odkręca kieliszek, nalewa do niego, podsuwa ojcu*) „Stalowy chwyt Jacka” i sobie idę. Proszę.

BRUNO Nie piję... Od trzystu siedemdziesięciu sześciu dni.

MAREK Gratulacje. Za społeczność AA. (*wypija, podsuwa ojcu pusty kieliszek*) Pokaż pustym.

BRUNO Pustym się nie da. Idź już, proszę.

MAREK (*milknie, patrzy na ojca, wstaje, podchodzi do okna*) Urodzi mi się syn. Będę ojcem. To dlatego przyszedłem. Chciałem cię zobaczyć. Pogadać. Chciałem to jakoś, wiesz, ustawić rodzinie...

BRUNO (*przez chwilę milczy*) Za wnuka wypiję. (*nalewa sobie do filiżanki, z głębokim oddechem i jasnym poczuciem konsekwencji, wypija łyk. Czekając, aż alkohol zacznie działać, czuje euforię, wypija do dna, nalewa sobie i synowi*) Za naszą rodzinę!

Scena 14. Ustawienia

Słońce za oknami zachodzi, mrok gęstnieje, a w kawalerce trwa upijanie się na wesoło. Ojciec i syn wreszcie nie mają trudności w prowadzeniu rozmowy. Wszystko, każde słowo, budzi śmiech. Siłują się w żartach, tańczą, idą w karnawałowym korowodzie. Robią z gazet latawce i puszczają w mieszkaniu.

BRUNO I syna będziesz miał...

MAREK Będę miał.

BRUNO Cieszysz się?

MAREK Nie wiem.

BRUNO Boisz się.

MAREK Tak.

BRUNO Właśnie. Strach. Być ojcem. Zwłaszcza jak się takiego ojca miało, co?

MAREK No nie...

BRUNO A wiesz, jakiego ja ojca miałem? O rany! I tak to się, widzisz, ciągnie. Wiesz, co mówią. Kiedy w rodzinie dzieje się coś złego, poprzez pokolenia trwa potrzeba wyrównania.

MAREK Wyrównania czego?

BRUNO Ustawienia. Błędu w ustawieniu.

MAREK Jakim ustawieniu?

BRUNO Rodzinnym. Wiesz, co to są fraktale?

MAREK No tak, to są te... (*nieokreślony ruch ręką w powietrzu*)

BRUNO Właśnie, właśnie – te (*powtarza ruch syna*) te organizacje materii w przestrzeni. Kalafior na przykład. Fraktal. Albo liść. Też fraktal. Wszędzie całość jest taka sama jak jej części. I rodzina to też taki fraktal.

MAREK Ale dlaczego?

BRUNO Nie wiadomo. Słucham w radiu... bardzo ciekawa audycja... w takim znaczeniu, że każda rodzina ma swoje właściwe ustawienie, a jak coś tam w tym ustawieniu jest nie tak, to z tego – rozumiesz – całe zło i choroby, i nieporozumienia, i generalnie w konsekwencji nawet rozpad związku, niestety.

MAREK Ale jakie ustawienie, że co, ty tam a ja tu?

BRUNO Dokładnie. I wyobraź sobie, że to można naprawić, te błędy, na terapii. Niesamowite rzeczy z tymi terapiami: ustawiasz tam obcych

ludzi jako rodzinę, oni prawie nic nie wiedzą o tobie, twoich krewnych i nagle – ktoś zalicza padaczkę! Bo stoi za dziadka, który miał padaczkę. Ale ten, co za niego stał, nic o tej padaczce nie wiedział! Ale dostał! Czad, nie?

MAREK Zalewasz!

BRUNO Ani, ani! I wiesz, co jest w efekcie? Tym ostatecznym? Ogólne podniesienie na duchu. Choroby znikają. Rodziny się schodzą.

MAREK Bydlęta klękają. Anieli śpiewają.

BRUNO Ustawimy się?

MAREK (*kręci głową*) Stalowy chwyt Jacka.

BRUNO Jak się ustawimy.

Marek wzrusza ramionami, zgadza się.

BRUNO Ty będziesz ty, a ja – ja. To (*stawia stół*) mamusia. To – twoja pani. (*stawia drugi stół*). Jak jej na imię?

MAREK (*niechętnie*) Anka.

BRUNO (*pieczołowicie ustawia drugi stół*) Ania. To (*coś trzeciego*) maleństwo w drodze. Gdzie ma być?

MAREK Przy matce.

BRUNO (*kładzie reprezentanta wnuka przy drugim stołku*) Pytaliście może, jaką ma...

MAREK (*przerywa*) Chłopak. Bruno.

BRUNO Bruno?

MAREK Bruno.

BRUNO (*kładzie reprezentanta wnuka, pieszczotliwie*) Bruno... (*do Marka*) Gdzie staniesz, synu?

MAREK (*przez zaciśnięte zęby*) Przy tobie, tato. Może po szybkim?

BRUNO Po szybkim.

Wypijają, wracają na pozycje.

BRUNO (*stojąc za Markiem, opiera głowę na jego ramieniu. Po chwili*) Czujesz?

MAREK Co?

BRUNO Ciepło.

MAREK A, ciepło. Tak, owszem.

BRUNO To dobrze, a mnie ciągnie do mamusi.

MAREK I co?

BRUNO Zmienię ustawienie. (*przestawia krzesło mamusi bliżej*) O, teraz jest lepiej, dużo lepiej. A u ciebie?

MAREK Też lepiej.

BRUNO I z Anią lepiej?

MAREK (*zaczyna drżeć, trząść się, jakaś „siła” odrywa go od ojca*) Czuję coś... coś... otacza mnie, unosi... porywa...

BRUNO To miłość. I moje błogosławieństwo.

MAREK Tak. To chyba to. (*siada „wyczerpany” na taborecie*) Muszę odsapnąć.

Bruno sięga po swoją filiżankę, ale Marek podstawia mu metalowy kieliszek.

MAREK „Stalowy chwyt Jacka”! Albo biorę flachę i idę.

Bruno bierze gitarę i pokazuje ten słynny akord. Marek się go uczy, powtarza. Bruno go koryguje, aż do skutku.

MAREK Lecę. Zasiadziałem się. Wracam do swojej kobiety.

BRUNO (*obejmuje go, szepcze*) Masz rację. Właśnie tak trzeba. Wracać...

Ty będziesz dobrym ojcem, a ja nie potrafiłem. Nikt mnie nie nauczył, jak być dobrym ojcem. A ty się nauczyłeś sam.

MAREK Bycie ojcem. Bycie synem. Ta cała relacja. Ta cała metafizyka. Diabli zresztą wiedzą co. Te wszystkie teorie... Że, słyszałeś pewnie, matka to jest biologia, to życie, przetrwanie, a ojciec – prawo.

BRUNO (*nie rozumie, wczepia się w kurtkę syna*) Dlaczego w prawo? Powiedz mi, Marek, dlaczego w prawo?

MAREK (*uwalnia się*) Nie w prawo, tylko Prawo, dużą literą, w sensie taki kodeks, wiesz... Tego ojciec uczy. Drzewo poznania dobrego i złego... To, co po prawej, to, co po lewej. Wiesz, te rzeczy...

BRUNO (*śmieje się*) Aha... Mnie ojciec rzeczywiście nauczył, co po prawej, co po lewej. Po prawej była kuchnia, po lewej duży pokój, a w nim meblówka z barkiem. I jak ojciec wracał z roboty, to wszyscy w domu nasłuchiwali, w którą stronę skęci. On wcale nie codziennie skęcał w lewo. Raz, dwa razy w tygodniu... Ale to wystarczyło, żeby nasłuchiwać za każdym razem. Bo jak już skęcił...!

MAREK (*odrywa ręce ojca od swojej kurtki*) To się działo...!

BRUNO Oj! Jazda bez trzymanki! Maruś, poczekaj, muszę cię zapytać, ja cię muszę o coś ważnego zapytać.

MAREK O co?!

BRUNO Dałbyś mi jeszcze ze stówę?

MAREK (*opróżnia portfel, jeden banknot sobie zostawia. Pokazuje go ojcu*) Na taksówkę. Wracam do siebie. (*wychodzi*)

BRUNO (*w drzwiach, krzyczy w pustą klatkę schodową*) Wracaj, synku. I wpadaj częściej. Nie zapominaj o ojcu. Ja o tobie przez cały czas pamiętam. (*wraca do mieszkania, wypija resztę wódki, włącza radio, które nadaje piosenkę Zbyszka Martyniuka „Przez twe oczy zielone”. Zataczając się, idzie do okna, patrzy na Marka, który na ulicy czeka z gitarą na taksówkę. Bruno uśmiecha się i powoli osuwa na podłogę, alkohol zrobił swoje. Przy okazji przewraca się stos gazet, rozsypują jakieś wycinki. Bruno z uśmiechem mości się na podłodze i zasypia.*)

SPIKER To był Zbyszek Martyniuk, gwiazda disco polo, która wprowadziła ten gatunek muzyczny na telewizyjne salony. A skoro już przy nich jesteśmy, powitajmy owych salonów bywalca, gwiazdę seriali, Marka Żylicza.

MAREK Witam.

SPIKER Podobno szykuje się nowy serial i nowe wyzwanie.

MAREK Wyzwanie nowe i spore. Mam zagrać Jacka Kaczmareckiego w serialu o Solidarności Walczącej.

SPIKER Postać jakby troszkę zapomniana...

MAREK Pewnie masz rację. Pytanie – czy słusznie? Ja oczywiście mam do Kaczmareckiego stosunek osobisty. Mój ojciec, również jeden z bardów solidarnościowego podziemia, z Kaczmareckim się przyjaźnił. Jako siedmiolatek grałem jego „Obławę”. Sądzę, że Kaczmarecki, w ogóle – pokolenie naszych ojców może nas wiele nauczyć.

SPIKER Konkretnie czego?

MAREK Siły duchowej. Wierności wartościom. Odpowiedzialności.

SPIKER Uuu, ale zabrzmiało to... koturnowo...

MAREK Tak, zdaję sobie sprawę, dlatego cały czas szukam ludzkiego wymiaru tej postaci. Jego dramatów, wyborów, natręctw, wpadek. Na przykład on miał taki swój słynny akord: tu, między palcami trzymał kieliszek, uderzał w struny, wracał i – wychylał. Taki styl chuligański, zawadiacki, ani deka tego całego dzisiejszego glamour. Więc ja tego właśnie szukam... Wiesz, tego wszystkiego, co uczyni Kaczmareckiego naszym współczesnym, kimś bliskim dzisiejszemu widzowi.

Kamera pokazuje śpiącego Brunona, pobojuwisko, które powstało po jego upadku. Oglądamy rozsypane wycinki, to zbierana przez niego dokumentacja kariery aktorskiej syna. Marek na zdjęciach z kolorowych czasopism wygląda zdecydowanie inaczej. Wśród tytułów z tabloidów: „Marek Żylicz nie chce być ojcem!”, „Gwiazdor seriali rozstaje się z ciężarną narzeczoną!”.

Kamera pokazuje Marka na ulicy, z gitarą w ręku powtarzającego gesty, których uczył go ojciec. Zajeżdża taksówka, do której Marek wsiada.

K O N I E C

ROZMOWA Z
KRZYSZTOFEM KOPKA

Dzieci Solidarności

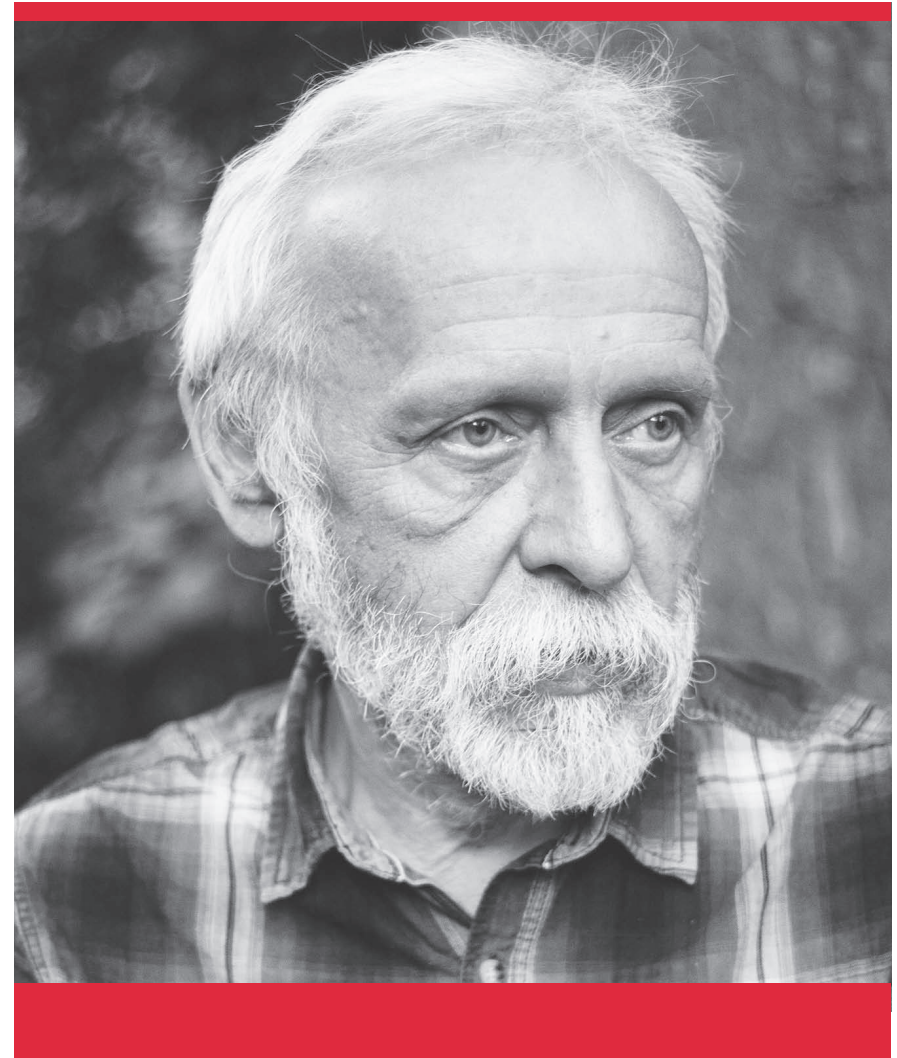
„USTAWIENIA” MAJĄ NIETYPOWY FORMAT. TO WIĘCEJ NIŻ JEDNOAKTÓWKA, ALE MNIEJ NIŻ PEŁNOMETRAŻOWA SZTUKA TELEWIZYJNA. W JAKICH OKOLICZNOŚCIACH POWSTAŁ TEN TEKST?

Powstał na zamówienie. Bardzo konkretne. Złożyła je młoda reżyserka, moja była studentka, Marta Streker. Z Instytutu Grotowskiego dostała środki na realizację spektaklu w ramach instytutowego Programu Podyplomowej Samoformacji. Spektakl miał być wystawiony we wrocławskim Teatrze Polskim, doszło do zmiany dyrekcji i Marta wpadła na pomysł, że zamiast przedstawienia zrobi film krótkometrażowy. Poprosiła mnie o scenariusz, mówiąc, że chciałaby coś na temat ojcowie-synowie, coś w stylu *Ostatnich bohaterów klasy robotniczej* Petera Birro, kameralnej szwedzkiej sztuki, którą trzy lata wcześniej robiła na moich zajęciach. W dramacie Birro konflikt pokoleniowy ma mocny kontekst społeczno-polityczny, więc ostrzegłem Martę, że jeśli inspirujemy się jakoś wyjściowo *Ostatnimi bohaterami...*, to nieuchronnie w przypadku polskiego ojca powinna

wypłynąć sprawa Solidarności. U Marty wywołało to entuzjazm: tak, świetnie, pogadajmy o dziedzictwie Solidarności!

MOŻNA CHYBA POWIEDZIEĆ, ŻE JESTEŚ JEDNYM Z NAJSKUTECZNIEJSZYCH MITÓWÓRCÓW SOLIDARNOŚCI. FILM „80 MILIONÓW”, ZREALIZOWANY NA PODSTAWIE TWOJEGO SCENARIUSZA, KSZTAŁTUJE DZIŚ WYOBRAŻENIA MŁODYCH POKOLEŃ POLAKÓW O WALCE OPOZYCYJNEGO PODZIEMIA LAT OSIEMDZIESIĄTYCH. „USTAWIENIA” TO RZECZ O IDEOWYM BANKRUCTWIE TEGO MITU. BOHATEREM UTWORU JEST NIKOMU NIEPOTRZEBNY EXBARD, KTÓRY STAŁ SIĘ MENELEM. TAK OCENIASZ KONDYCJĘ HEROICZNEJ SOLIDARNOŚCIOWEJ LEGENDY?

Odpowiedziałbym twierdząco. Ten krach nie dotyczy sfery materialnej, lecz mentalnej, światopoglądowej. Legenda Solidarności była przez dwadzieścia siedem lat wykorzystywana do legitymizowania władzy, więc zużyła się już do cna. Sytuacja, w której posłowie PO wraz z prokuratorem Piotrowiczem krzyczą: „precz z komuną!”, jest nieco surrealistycznym symptomem stanu, w jakim znajduje się dziś ten mit.



Krzysztof Kopka (ur. 1958) jest teatrologiem, reżyserem teatralnym, dramaturgą, tłumaczem literatury rosyjskiej, scenarzystą, powieściopisarzem, wykładowcą, krytykiem. Pracował jako kierownik literacki w teatrach Wrocławia, Gdańska, Łodzi; najdłużej był związany z Teatrem Dramatycznym im. Modrzejewskiej w Legnicy, a także z wrocławską Grupą Artystyczną Ad Spectatores Pod Wezwaniem Calderona. W latach 2000-2002 był dyrektorem artystycznym Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego w Wałbrzychu. Wyreżyserował około pięćdziesięciu przedstawień, za *Koriolaną* otrzymał Grand Prix Festiwalu Szekspirowskiego w Gdyni (1998). Drukowaliśmy jego sztuki *Lustracja* („Dialog” nr 10/2006) i *Pałę Rosję!* („Dialog” 9/2009, tam też bliżej przedstawiliśmy jego sylwetkę). Tekst *Ustawienia* powstał jako scenariusz etudy filmowej.

A CO Z IDEAMI SOLIDARNOŚCI? JAKOŚ NIE SŁYCHAĆ, BY FORMACJE LEWICOWE, KTÓRE TRAKTUJĄ POWAŻNIE POSTULATY SOCJALNE, ODWOŁYWAŁY SIĘ DZIŚ DO MYŚLI JEJ OJCÓW ZAŁOŻYCIELI.

Tak, bo też – szczerze powiedziawszy – ta myśl nigdy nie była zbyt mocna. Podczas pisania scenariusza do *80 milionów* dość gruntownie przekopałem literaturę źródłową. Te teksty, które zawierały jakieś treści programowe, czytane dziś, rażą ogólnikowością, wewnętrznymi sprzecznościami i anachronicznością. W sensie intelektualnym to były zbyt słabe propozycje, by mogły stanowić jakiś punkt odniesienia dla dzisiejszych programów społecznych. Poza tym na legendzie tego ruchu kładzie się cieniem późniejsza polityka związku zawodowego Solidarność, który rozpostarł parasol ochronny nad reformami Balcerowicza. Być może nie było wówczas innego wyjścia, ale to podważyło jego wiarygodność jako obrońcy interesów świata pracy. O roli, jaką odegrał związek na początku lat dziewięćdziesiątych, pisał zresztą amerykański socjolog David Ost w książce *Kłęska Solidarności*. Jest to praca, którą czyta się dziś ze zdumieniem. Ci przywódcy związkowi z Mielca czy Łodzi, którzy nie tylko odmawiają wyrzucania na bruk robotnikom interwencji w ich obronie, ale w duchu przaśnego neoliberalizmu tłumaczą im, jak i dlaczego działa błogostawiona niewidzialna ręka rynku! Przecież to było postanowienie wszystkiego na głowie!

PRZED KILKUNASTU LATY ŻYWO DYSKUTOWANO NA TEMAT ZAPRZEPASZCZONYCH IDEI SPOŁECZNYCH RUCHU SOLIDARNOŚCI, ZAWARTYCH W PROGRAMIE „SAMORZĄDNEJ RZECZYPOSPOLITEJ”. TO BYŁA WIZJA REALNA CZY UTOPIJNA?

Ta dyskusja, o której wspominasz, była jednym z etapów mitologizowania tego ruchu. Mogę mówić o tym jako świadek,

bo czas karnawału Solidarności przeżyłem aktywnie i świadomie. „Samorządna Rzeczpospolita” była bardzo popularną ideą w latach osiemdziesiątych, ale pozostała w sferze teorii. Myślę, że trafnie tamtą rzeczywistość opisywał Andrzej Walicki. Pamiętam jego tekst *Tradycje polskiego patriotyzmu*, w którym wskazywał, jak wiele w praktyce politycznej pierwszej Solidarności było elementów archaicznych, wywodzących się z polskiej tradycji demokracji szlacheckiej wraz z liberum veto, i jak mało z postulatów nowoczesnej wolności liberalnej, związanych z poszanowaniem praw jednostki. Można więc powiedzieć, że to piękne dziedzictwo dziesięciomilionowego ruchu jest bardzo niejednoznaczne i zostało w znacznej mierze zmistyfikowane. Była to organizacja, która walczyła o demokrację niedemokratycznymi metodami.

CHCESZ POWIEDZIEĆ, ŻE TA „PANNA S” OD POZĄTKU NIE BYŁA TAK PIĘKNA, JAK SOBIE WYOBRAŻALIŚMY?

Tak mi się wydaje. To właśnie próbuję w tym tekście powiedzieć. Solidarność była żywiołowym ruchem, któremu nie dano czasu ani możliwości na rozwój, bo tych osiemnaście miesięcy legalnego istnienia było okresem nieustannej szarpaniny i walki, nie doszło więc do wyartykułowania jakiegoś mocnego credo. Nie wiem zresztą, czy sformułowanie jakiegoś jednolitego przesłania ideowego byłoby możliwe, bo Solidarność była ruchem niejednorodnym, z głosów, jakie się pojawiały w różnych środowiskach tego dziesięciomilionowego ruchu, dawało się wyłowić wiele rozbieżnych poglądów, dążeń i aspiracji. Poza głównym celem, jakim była „walka z czerwonym”, trudno w nich było znaleźć inne punkty wspólne.

BOHATER TWOJEGO TEKSTU NIE ZOSTAŁ BENEFICJENTEM TRANSFORMACJI, CHOĆ – JAKO IKONA BUNTU – ZAPEWNE MÓGŁ SIĘ

DOMAGAĆ UDZIAŁU W PODZIALE TORTU ZWYCIĘSTWA. DLACZEGO WYLĄDOWAŁ NA BOCZNYM TORZE? TO JEDEN Z TYCH DZIAŁACZY PODZIEMIA, KTÓRZY NIE ODNALEŻLI SIĘ W POTRANSFORMACYJNEJ RZECZYWISTOŚCI?

Myślę, że to bohater pozorny. Ludzi z tej kategorii zresztą wciąż przybywa, coraz więcej osób powołuje się na swoje dawne zasługi. Takim Konradem Wallenrodem jest przecież poseł Piotrowicz. Mój tekst nie jest zresztą o Solidarności, ale o tej dzisiejszej, prymitywnej mistyfikacji wczorajszej ledwo historii, w której z historycznych uproszczeń i przekłamań robi się kanoony wiary. Tymczasem tendencja w latach osiemdziesiątych była odwrotna – z biegiem czasu liczba ludzi odważnych i chętnych do roboty organizacyjnej drastycznie malała. Ja, jak wiesz, razem z kolegami składałem wtedy książki wydawnictwa „Kraś”. Pamiętam, że jeszcze w 1982 roku system kolportażu działał tak sprawnie, że błyskawicznie rozprowadzano pięciotysięczne nakłady. Później nie było to już możliwe – po prostu brakowało ludzi. O tym, jak wyglądał stan mobilizacji w szeregach Solidarności, wiele mówi też historia, którą opowiedział mi Władek Frasyniuk. Otóż gdy w 1984 roku wypuszczono go z więzienia w ramach amnestii, postanowił spotkać się ze swoim następcą na stanowisku szefa podziemnych struktur dolnośląskiej Solidarności. Okazało się, że musiał ponad tydzień czekać na łącznika, bo nie było ludzi. Dotychczasowi działacze albo byli już na emigracji, albo zajęli się życiem rodzinnym. Przygnębiony tą sytuacją Frasyniuk zadzwonił do Pinióra i powiedział mu, że dobrze byłoby coś zrobić z okazji zbliżającej się rocznicy Porozumień Sierpniowych i zaproponował złożenie kwiatów przed Zajezdnią na Grabiszyńskiej. Starali się skrzyknąć jak najwięcej ludzi,

ale gdy nadszedł 31 sierpnia, to się okazało, że przyszli tylko we dwóch. Za każdym z nich szło z dziesięciu ubeków obstawy – i to była ich jedyna publiczność podczas składania tych kwiatów. W końcu Frasyniuk zaproponował: „no to ja może przemówię”. Wygłosił mowę, ale dalej nie za bardzo wiedzieli, co robić, więc postanowili pójść do zakładu. Kiedy przeszli przez szlaban, wśród ubeków wybuchła konsternacja – nie mieli pojęcia, jak reagować. Zrobiło się zamieszanie, z warsztatów wyszło sporo ludzi. Frasyniuk wielu spośród nich znał, bo jeszcze niedawno z nimi pracował. Kiedy jednak go zobaczyli, zaczęli uciekać. Prawda o Solidarności jest więc taka, że w połowie lat osiemdziesiątych właściwie już jej nie było.

W „USTAWIENIACH” POJAWIA SIĘ WĄTEK DZIECI SOLIDARNOŚCI, POKOLENIA, KTÓRE WZRASTAŁO W CIENIU WALKI RODZICÓW. JEDEN Z TWOICH BOHATERÓW WYCHOWYWAŁ SIĘ WŚRÓD OPOZYCYJNYCH IMPREZ, BOHATERSKICH PÓZ I KOSZACKICH OPOWIEŚCI, ALE WŁAŚCIWIE NIE MIAŁ OJCA. TA GENERACJA TEŻ MA SWÓJ UDZIAŁ W KOSZTACH ZWYCIĘSTWA?

Absolutnie tak. To były dzieci, dla których nikt nie miał czasu. To przenikanie się wymiaru politycznego i rodzinnego jest niezbyt mocno eksponowaną częścią mitu Solidarności. Udział w walce o sprawę stanowił przecież alibi dla ojców, którzy poczuli się zwolnieni z troski o dzieci. „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie” – by zacytować klasyka. Syn Brunona jest w takim samym stopniu ofiarą stanu wojennego, jak jego ojciec.

W TWOIM TEKŚCIE USTAWIENIA HELLINGEROWSKIE POJAWIAJĄ SIĘ JAKO RODZAJ METAFORY OPISUJĄCEJ MECHANIZM POWIELANIA TEGO SAMEGO BŁĘDU W KOLEJNYCH POKOLENIACH RODZINY. TA PRAWIDŁOWOŚĆ MA SZERSZY ZASIĘG?

W POLSKICH RODZINACH DZIECI DZIEDZICZĄ BŁĘDY RODZICÓW?

Tak, myślę, że celne są tutaj spostrzeżenia Andrzeja Ledera, opisane w książce *Prześniona rewolucja*. Koncentrujemy się za bardzo na rzeczywistości politycznej, zostawiając odłogiem podstawowe sprawy, takie jak wychowanie dzieci, relacje rodzinne, sąsiedzkie. Ten wymiar życia ciągle nam umyka z pola widzenia.

W „USTAWIENIACH” PADA PYTANIE O TO, CZEGO MOŻE DZIŚ MŁODYCH LUDZI NAUCZYĆ POKOLENIE OJCÓW-WOJOWNIKÓW. SPRAWY. JAK BYŚ NA NIE ODPOWIEDZIAŁ?

Mimo wszystkich krytycznych zastrzeżeń myślę, że są rzeczy, o których warto pamiętać. Moim nauczycielem

i ojcem duchowym był Jacek Kuroń. W swojej ostatniej książce – *Działanie*, którą pisał w więzieniu, a kończył pod koniec życia, zajął się sprawą wychowania dzieci, bo to jest ta niedoceniana sfera rzeczywistości, której warto poświęcić więcej uwagi. Ta zalecana przez Kuronia edukacja to przede wszystkim budowanie przestrzeni, w której dziecko może twórczo i swobodnie działać, spotykać się w niej ze swymi rówieśnikami, współpracować, spierać się: wolny człowiek z wolnymi ludźmi. Myślę, że dopiero praca na tym poziomie może doprowadzić do realnej społecznej zmiany.

Rozmawiała Jolanta Kowalska



Bardyzm

• MIROSŁAW PĘCZAK •

Nobel dla Boba Dylana przypomniał szerokiej publiczności mediów nieczęsto używane w ostatnich latach w masowym obiegu informacji słowo „bard”. Czytelnicy gazet codziennych, odbiorcy telewizji i popularnych portali internetowych dowiedzieli się, że nagrodzono śpiewającego poetę, czyli barda. Chodzi o polskich czytelników i odbiorców, bo na świecie termin ten nie określa współczesnych śpiewających poetów, chyba że na zasadzie rzadko stosowanej metafory. W kręgu języka angielskiego mówi się w tym przypadku o singer-songwriterach, niemieckiego – o Liedermacherach. We Francji są chansonniers, a we Włoszech cantantore. U nas jednak, podobnie zresztą jak w Rosji, przyjął się ów archaizm, między innymi w celach uwznioślających, bo śpiewający autor piosenek to ktoś o wiele ważniejszy niż po prostu wykonawca czy artysta estradowy. Bez wątpienia tak

było w ostatnich dekadach dwudziestego wieku.

Dziś jednak słowo „bard” funkcjonuje w Polsce osobliwie. Konferansjerzy,

Autor jest kulturoznawcą i socjologiem, od lat związany z tygodnikiem „Polityka”. Wykłada w Instytucie Dziennikarstwa UW i w Wyższej Szkole Psychologii Społecznej.

popularyzatorzy poezji śpiewanej, weterani widowni pierwszych Stachuriad, wierni fani talentów Jacka Kaczmarskiego czy Przemysława Gintrowskiego wciąż lokują je w polu wzniosłości i misji. Na stronie internetowej festiwalu Ogólnopolskie Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy Poezję” wśród ważnych dla imprezy artystów wymienia się „olsztyńskiego barda Stefana Brzozowskiego”, opatrując informację o nim i podobnych mu wykonawcach zda-

niem: „Zawsze więc wygrywa tu Sztuka”¹. A jednak wcale nierzadko figura barda kojarzy się z czymś wybitnie niemodnym, pretensjonalnym i chętnie umieszcza się ją w kontekstach ironicznych (przykład: parodia bardyzmu w piosence *Hambrrrryda* Formacji Chłopięcej Legitymacje wykonywanej na gali wieńczącej 26. Przegląd Piosenki Aktorskiej w 2005 roku), na podobnej zasadzie jak tak zwane sacrosongi czy zbanalizowane hymny w rodzaju *Żeby Polska była Polską*.²

Pewnie dlatego rzeczony termin, historycznie oznaczający średnio-wiecznego celtyckiego pieśniarza rapsodyicznego, odniesiony do polskiej współczesności stwarza problemy definicyjne. Karolina Sykulska w antologii *Bardowie* pod redakcją Jadwigi Sawickiej i Ewy Paczoskiej podaje taką oto współczesną definicję terminu „bard”: „poeta-spiewak, wykonujący piosenki najczęściej własnego autorstwa, akompaniujący sobie na gitarze (rzadziej innym instrumencie); w swoich utworach komentuje bieżącą sytuację polityczno-społeczną, odwołuje się do wydarzeń historycznych, porusza problemy moralne; przekazując w nich pewne uniwersalne wartości, idee, refleksje, krytykę rzeczywistości, postrzegany jest jako kulturowo-moralny autorytet”. Podaje też znaczenie przenośne: „czasem pejoratywnie osoba związana z pewną ideologią, popularyzująca ją w wierszowanych tekstach o charakterze interwencyjno-publicystycznym”. Sykulska pisze: „historia współczesnego barda jest równie skomplikowana jak jego definicja. Póki był pojmowany głównie «wolnościowo», a w jego twór-

czości doszukiwano się przede wszystkim wątków politycznych (wbrew intencjom samych artystów, którzy woleli być odbierani bardziej egzystencjalnie i ponadczasowo), współczesne i przenośne znaczenie wyrazu w społecznym odbiorze w zasadzie się pokrywało. Słuchacze zapominali lub nie chcieli pamiętać, że piosenki nie są zjawiskiem jednowymiarowym”³.

W sierpniu 1981 roku w Hali Olivia w Gdańsku zorganizowano Pierwszy Przegląd Piosenki Prawdziwej „Zakazane Piosenki”. Pomysłodawca – Maciej Zembaty – chciał, by impreza stanowiła rodzaj możliwie pełnej prezentacji twórczości muzyczno-piosenkarskiej kontestującej system PRL. Krzysztof Gajda w biografii Jacka Kaczmarskiego wspomina: „Na przeglądzie wystąpili właściwie wszyscy liczący się artyści ruchu niezależnego. Zabrakło Jana Krzysztofa Kelusa, który odmówił udziału w tak gigantycznej i zmanipulowanej już jego zdaniem imprezie. Był to zresztą czas, kiedy zaczęły się zaznaczać wyraźne podziały. Na estradę z «zakazanymi piosenkami» zaczęli wkraczać przeróżni artyści, dotychczas niekojarzeni z ruchem niezależnym. Pojawił się na przykład Andrzej Rosiewicz i inni piosenkarze znani z telewizji. Koniunktura na antysocjalistyczne pieśni sięgała zenitu”⁴.

Rzeczywiście, w ofercie gdańskiego festiwalu znalazły się bardzo różne utwory o rozmaitych poetykach i bardzo różni wykonawcy. Był między innymi Marek Grechuta, satyrycy Jacek Fedorowicz czy Jan Tadeusz Stanisławski, znani aktorzy (między innymi Jerzy

³ Karolina Sykulska *Kim jest bard. Współczesne rozumienie terminu*, w: *Bardowie*, red. Jadwiga Sawicka, Ewa Paczoska, Wydawnictwo Ibidem, Łódź 2001, s. 194.

⁴ Krzysztof Gajda *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2009, s. 135.

Stuhr i Daniel Olbrychski, który imprezę prowadził), wokalista blues-rockowy Ryszard Riedel, śpiewający autor Jonasz Kofta, liczni reprezentanci nurtu poezji śpiewanej z bardzo wtedy cenionym w tym środowisku Janem Wołkiem. Był też Jacek Zwoźniak, dziś niemal zapomniany wykonawca kabaretowy (zginął w wypadku samochodowym w czerwcu 1989 roku). Śpiewał złośliwe kuplety wymierzone we władzę ludową, w stosownej piosence wyznawał miłość do NSZZ Solidarność, koledzy piosenkarze uważali go za estradowego populistę, ale jako że wywodził się z kabaretów studenckich, to mianowano go „bardem studenckim”. W 1981 roku przeżywał swój benefis: otrzymał nagrodę nie tylko na Przeglądzie Piosenki Prawdziwej, ale i na festiwalu opolskim, gdzie wywołał aplauz publiczności sezonowym (jak się potem okazało), ale zgodnym z nastrojami społecznymi szlagierem *Szoruj babciu do kolejki*. Fakt tytułowania Jacka Zwoźniaka bardem świadczy nie tyle o pojemności semantycznej terminu, ile o jego ówczesnej nośności. Dodać należy, że właśnie Zwoźniak wyjechał z Gdańska z pierwszą nagrodą za piosenkę *Najpiękniejsza w klasie robotniczej jest Solidarność* z najbardziej oklaskiwanym fragmencem: „a w tę dupę wypiętą na Polskę kopa dać, choćby była czerwona”.

Wszelako dla wielu najważniejszym artystą imprezy w Olivii był Jacek Kaczmarski. Do Gdańska przyjechał jako gwiazda pierwszej wielkości. Od 1977 roku, kiedy zdobył pierwszą nagrodę na Studenckim Festiwalu Piosenki w Krakowie, jego kariera nabrała zawrotnego tempa, a po sierpniu 1980 roku, głównie dzięki piosence *Mury*, obwołano go „bardem Solidarności”. Dla przypomnienia: *Mury* Kaczmarskiego to polska wersja utworu katalońskiego pieśniarza Lluisa Llach

L'estaca. W napisanej przez Krzysztofa Gajdę biografii Jacka Kaczmarskiego znajdziemy taką oto wypowiedź Gintrowskiego o słynnej pieśni: „Dość szybko zorientowaliśmy się, że *Mury* stają się hymnem Solidarności. Jacek ubolewał nad tym. Zdawał sobie też sprawę z potęgi tej piosenki. Kilkakrotnie o tym rozmawialiśmy. Ja uważałem, że wychodzimy, śpiewamy, a jak to ludzie odbierają, to już nie nasza wina. Z drugiej strony, jeśli to jest piosenka, która komuś pomaga, napędza, to trudno. Ale nie było dramatów z tego powodu. Czasami się podśmiewaliśmy, że to jest tak przekręcone. Że ten refren jest bardziej istotny niż puenta. Ludzi obchodziło jedno: WYRWIJ MUROM ZĘBY KRAT”⁵.

Ten przykład pokazuje, że w tamtym czasie istniało wielkie zapotrzebowanie na pieśni o wolności, o pokonywaniu politycznego zła utożsamianego z opresyjną władzą. Jacek Kaczmarski, nawet gdyby się od tego odżegnywał, funkcjonował w powszechnej świadomości jako bard-rebeliant. Więcej nawet – wraz z apogeum popularności słowa „bard”, które przypadło na lata osiemdziesiąte, upowszechniło się również przekonanie, wedle którego bard to reprezentant opozycji. Albo inaczej: reprezentant wrogiego komunizmowi narodu.

Rzeczywiście, tacy twórcy jak Jacek Kaczmarski czy Przemysław Gintrowski zasłużyli na tę opinię o tyle, że jeszcze przed sierpniem 1980 roku sympatyzowali z opozycją, w okresie legalnej Solidarności jawnie opowiadali się po jej stronie, a potem pozostawali w kontaktach z podziemiem politycznym – Gintrowski w kraju, Kaczmarski na obczyźnie, także jako autor audycji Radia Wolna Europa. Wcześniej w po-

⁵ Tamże, s. 117.

¹ www.spiewajmypoje.pl, dostęp 23 marca 2017.

² Por. Mirosław Pęczak *Śpiewający swetrowcy*, „Polityka” nr 44/2012; tegoż „Patriotyzmy” muzyki popularnej, „Kultura współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” nr 1/2015.

JACEK KACZMARSKI I PRZEMYSŁAW GINTROWSKI, 19. KRAJOWY FESTIWAL POLSKIEJ PIOSENKI, OPOLE 1981,
FOT. KRZYSZTOF ŚWIDERSKI/PAP



dobny sposób postrzegano twórczość Jana Kelusa, a także Jacka Kleyffa, który, jak na „typowego barda” miał jednak zbyt duże skłonności do niskiego, komicznego tonu, a ponadto w swoich piosenkach (zwłaszcza tych śpiewanych z Salonem Niezależnych) niemal nawykowo operował pure-nonsensem i ironią, co wyraźnie nie zgadzało się z przypisywanym bardom patosem. Choć, do czego jeszcze wróć, Kleyff ma w swoim dorobku znaczące utwory doskonale wpisujące się w specyfikę bardyzmu.

Warto jednak pamiętać, że ta historia nie zaczęła się wcale od *Murów* czy nieco wcześniejszych, funkcjonujących w samizdatowym obiegu kaset z piosenkami Kelusa czy Salonu Niezależnych. Zasadniczo ma bowiem związek z pewną szczególną preferencją estetyczną, a poniekąd też intelektualną, która zaczęła się ujawniać w połowie lat pięćdziesiątych wraz z początkami rodzimej kultury studenckiej i takimi inicjatywami jak warszawski Studencki Teatr Satyryków, gdański teatr Bim Bom czy krakowska Piwnica pod Baranami. Chodziło w tych przedsięwzięciach – oprócz celów czysto artystycznych – o manifestowanie krytycznego waloru młodej kultury, między innymi poprzez ostentacyjne wychodzenie poza ramy wyznaczane przez urzędników, działaczy partyjnych, ideologów, a także przez zaśniedziały tradycjonalizm, wszelaką ceremonialność i obyczajowy konformizm.

Ale chodziło także o szczególny fenomen ekspresji scenicznej, który łączył muzykę z literaturą, satyrą i – last but not least – duchem kultury popularnej. Początki tych działań, emblematycznych dla klimatu „odwilży” października 1956, roku nie były – co warto przypomnieć – radykalnie kontestacyjne. O STS-ie Agnieszka Osiecka,

jedna z jego najważniejszych postaci, pisała po latach: „Teatr studencki to była ta wyspa na oceanie uczelnianej drętwej mowy, gdzie ironia okazywała się przejawem zdrowia, nie – choroby, gdzie żart był przejawem siły, nie – schizmy; gdzie wątpliwości rodziły się z zaangażowania, nie – z goryczy, i gdzie moralność była polityką, a polityka – moralnością. Moi koledzy z STS-u wierzyli w potęgę słowa”⁶. To ostatnie wydaje się ważne: wiara w potęgę słowa, a może raczej – wiara w słowo pisane, w literaturę? Repertuar STS-u, tak samo zresztą jak Bim Bomu, miał charakter wyraźnie przyliteracki. Zdecydowanie przeważała tam refleksja nad hasłowością. I to samo dotyczy znakomitej większości piosenek tworzonych i wykonywanych w owych teatrzykach i kabaretach studenckich, w „piwnicach”.

Dla tych pierwszych „odwilżowych” przybytków młodointeligenckiej kultury wzorem były właśnie piwnice, a konkretniej: piwnice artystyczne powojennego Paryża. I francuskie piosenki, choćby takie, jakie śpiewała Juliette Greco i do których teksty pisali Jean Paul Sartre, Jacques Prévert czy Jean Cocteau. Zbiegło się to z modą na egzystencjalizm, który notabene uchodził potocznie za styl życia, a niekoniecznie za jakąś tam filozofię. Czarne swetry, mocne papierosy (pojawiały się wtedy extra mocne, które mogły uchodzić za substytut francuskich gauloisów), wino, sarkazm i pesymizm, no i jeszcze brody – to były atrybuty owego stylu, opisywanego wtedy w „Przekroju”, a potem przez Edmunda Niziurskiego w opowiadaniu *Lalu Koncewicz, broda i miłość*.

⁶ Agnieszka Osiecka *Testament*, maszynopis, Muzeum Literatury, cyt. za: Zofia Turowska *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 48.

Ten koloryt obyczajowy miał silny związek ze sztuką, szczególnie z filmem i z muzyką. Kinowym idolem polskiej publiczności nie był wtedy, tak jak na Zachodzie, James Dean (prosty powód: *Buntownik bez powodu* nie trafił do polskich kin), ale Gérard Philipe, głównie ze względu na rolę tytułową w komedii *Fanfan Tulipan*, ale oglądano też rzeczy poważniejsze jak *Cena strachu* z Ivesem Montandem, czy dramaty (również te przedwojenne jak *Brzask*, *Towarzysze broni* czy *Ludzie za mgłą*) z Jeanem Gabinem. Bywałcom klubów studenckich chyba jednak ważniejsza wydawała się muzyka. Owszem, znakiem czasu był, jak wiadomo, jazz, i na tym polu, jeśli chodzi o fascynację zagraniczne, zwyciężała Ameryka, aczkolwiek w piosence, szczególnie tej ambitnej, liczyli się jednak Francuzi: wspomniana Juliette Greco, George Brassens, Jacques Brel (co prawda Belg, ale francuskojęzyczny i we Francji rozwijający karierę), czy Yves Montand, który w 1956 roku w drodze z koncertów w Moskwie do Paryża wpadł z recitalem do Warszawy, gdzie zadeklarował wsparcie dla popaździernikowej odwilży i aktywnego w zakładach pracy i na uczelniach ruchu na rzecz potępienia stalinizmu i demokratyzacji państwa. Wymieniona czwórka artystów była silnie związana z lewicującą bohemą paryską, a po latach Brassens i Brel, tłumaczeni i śpiewani przez Wojciecha Młynarskiego i Jacka Kaczmarskiego, stanęły się symbolem i wzorem bardyzmu. Nic dziwnego, byli przecież sukcesorami tradycji chanson jako specyficznego podgatunku piosenki, który w trakcie rozwoju swojej formy, korzystając z doświadczeń pieśni miłosnej, ulicznej i politycznej, potrafił łączyć poezję śpiewaną z obserwacją życia codziennego i krytyką społeczną.

Ta moda na Francuzów będzie trwać w latach sześćdziesiątych, kiedy dojdzie do jeszcze jednej fascynacji: twórczością rosyjskich poetów śpiewających, takich jak Bułat Okudźawa, Władimir Wysocki, a również tych wprost kojarzonych z Rosją dysydencką jak Aleksandr Galicz. W książce o Salonie Niezależnych Tadeusz Nyczek w rozdziale o muzycznych zainteresowaniach Michała Tarkowskiego i jego brata Jacka (zmarłego w 1991 roku socjologa, ale też świetnego tłumacza piosenek) pisze:

Jeśli kultura amerykańska była w każdym calu upragniona, bo źle przez socjalizm widziana i trudno dostępna, to kultura rosyjska, utożsamiana ideologicznie z radziecką, nachalnie serwowana ze wszystkich mediów [...] – wręcz przeciwnie. Dopóki nie zaczęły z Kraju Rad (Kraju Krat, jak niedługo potem ochrzczą bratnie mocarstwo poeci z kręgu Nowej Fali – i to się powszechnie przyjmie) napływać wąskimi strużkami lewe taśmy z nagraniami bardziej czy mniej niesłusznych ideologicznie bardów zza wschodniej granicy. Tak się w polskiej świadomości zaczęły zagospodarowywać Aleksander Galicz, Dina Wierny z pieśniami łagijnymi, potem Bułat Okudźawa, Włodzimierz Wysocki... To było coś podobnego do amerykańskiego folku, ale o ileż dotkliwsze. Ba, silniejsze! Bliższe i prawdziwsze! Przejmujące!⁷

W latach siedemdziesiątych zaczęły do Polski docierać kasety z piosenkami czeskiego undergroundu, w którego środowisku, obok zespołów rockowych jak The Plastic People of the Universe czy DG 307, działali też przygrywający sobie na gitarach akustycznych autorzy własnych tekstów, czyli, można rzec, „typowi bardowie”: Svatopluk Karásek

⁷ Tadeusz Nyczek, Michał Tarkowski, Janusz Weiss, Jacek Kleyff *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2008, s. 21.

i Karel Soukup. Na tej fali wypłynęła też arcyważna dla czeskiej sceny postać Karela Kryla. Jego wydana w 1969 roku w Czechosłowacji (tuż przed wyjazdem na emigrację do Niemiec) płyta *Bratříčku, zavírej vrátka* zawierająca piosenki napisane po zdławieniu praskiej wiosny, była w Polsce, w kręgach opozycyjnie nastawionej inteligencji rarytasem. To z niej pochodzi słynna pieśń *Kat* przetłumaczona na polski przez Jacka Tarkowskiego, a śpiewana przez jego brata Michała na recitalach Salonu Niezależnych – najpierw tych oficjalnych, a potem, kiedy Salon dostał zakaz występów, nieoficjalnych.

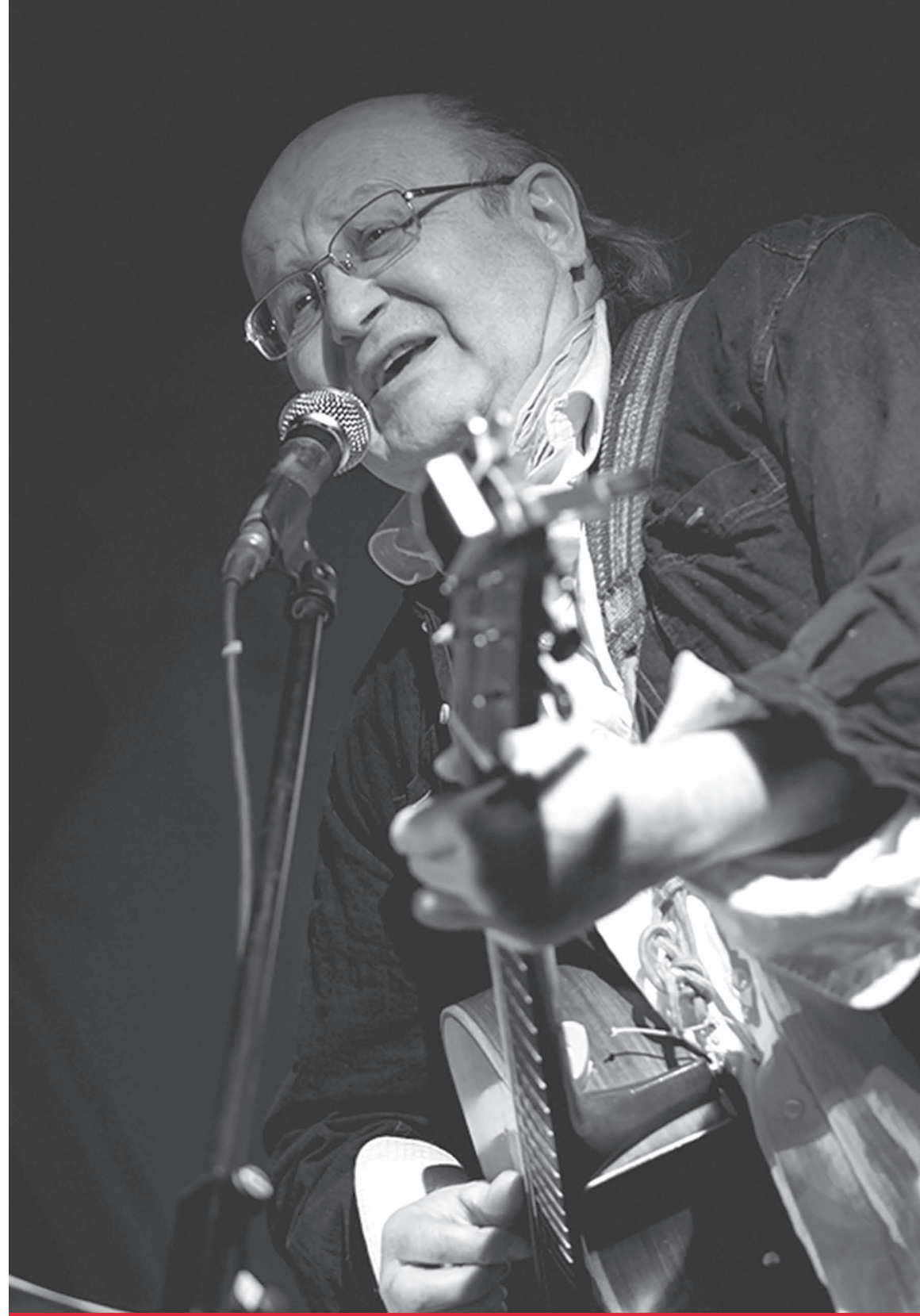
Paradoksalnie, to właśnie dekada gierkowska z jej polityką kulturalną wspomagającą propagandę sukcesu i sprzyjającą zalewowi dyskotek, stała się okresem całkiem sporej popularności bardów i pojawienia się licznych inspiracji zagranicznych – z radzieckiej Rosji, z Czechosłowacji, ze środowisk emigracyjnych. Ważnym miejscem były Niemcy Zachodnie, skąd docierały nagrania Kryla, emigranta z NRD Wolfa Biermanna i audycje radiowe Wolnej Europy propagujące twórczość wschodnioeuropejskich dysydentów. Jednocześnie coraz bardziej rosła popularność znanego wcześniej węższej publiczności Boba Dylana i dopiero w tamtym czasie odkrywanego w Polsce Leonarda Cohena.

W środowisku twórców poezji śpiewanej czy inaczej piosenki literackiej rozwijał się oczywiście także bardyzm rodzimy. Jego ważnymi postaciami byli Marek Grechuta, Tadeusz Woźniak, którzy zaczęli jeszcze w latach sześćdziesiątych, Wojciech Bellon z Wolną Grupą Bukowina, Jan Wołek, Elżbieta Adamiak. Fakt, że nikt z nich nie uprawiał „śpiewanej poezji politycznej”, nie zaprzecza takiej właśnie – bardowskiej – tożsamości artystycznej wywiedzio-

nej z jednej strony ze źródeł dawniejszej polskiej kultury studenckiej, opisanych wcześniej inspiracji francuskich i rosyjskich, z drugiej zaś z anglosaskiego folku. Warto wiedzieć, że Jan Wołek, zanim zaczął śpiewać własne teksty, miał opanowany obszerny śpiewnik muzyki z Apalachów, piosenek country, spirituals, bluesów. Wpływy anglosaskie można też łatwo odnaleźć w piosenkach Wolnej Grupy Bukowina.

Aliści naturalnym niejako siedliskiem bardyzmu pozostawały kabarety. Nieprzypadkowo Jacek Kaczmarski dostał angaż do Egidy Jana Pietrzaka, a talent Leszka Wójtowicza rozwinął się w Piwnicy pod Baranami, gdzie „od zawsze” śpiewał Leszek Długosz. Przypominając sobie lata siedemdziesiąte, trudno pominąć wspomniany wcześniej Salon Niezależnych oraz Jacka Kleyffa i jego dwie emblematyczne pieśni: *Źródło* i *Pierwszy list do Leonarda Cohena*. Obie z 1975 roku. Obie zawierające spory ładunek właściwej bardyzmowi krytyki społecznej – osobistej i radykalnej. Do historii piosenki „zaangażowanej” winna przejść choćby ta fraza ze *Źródła*: „Gdy usłyszeli to, co śpiewam, / dwaj patrioci zawodowi, / zaraz pytają jezuitów o mój kręgosłup ideowy. / A tamci, że ja sodomita, / pół-Żyd, pół złodziej i artysta. / Na nazwy i na znaki sram. / Nie fetysz granic mnie tu trzyma, lecz miejsca i w tych miejscach przyjaźń. / I w Polsce z tym nie jestem sam”.

Szczytowy tryumf bardów nastąpił niewątpliwie w ostatniej dekadzie PRL. Złożyło się na to kilka przyczyn. Przede wszystkim atmosfera polityczna, najpierw szesnaście miesięcy legalnej Solidarności, potem stan wojenny. Zradkalizowały się postawy, a jednocześnie wzrosło zapotrzebowanie na „pieśni buntu”, co w Polsce w podobnych sytuacjach zawsze oznacza kolejny powrót



JACEK KLEYFF PODCZAS KONCERTU *BENEFIS ALKA KORECKIEGO*, FORT SOKOLNICKIEGO, WARSZAWA 2014, FOT. ANNA KSIĄŻEK/ADAM RZYSKO CC-BY-SA-3.0

do sztancy romantyzmu tyrtejskiego. Jak zauważa Karolina Sykulska, „stylstyka piosenek stanu wojennego przyniosła [...] przesunięcia semantyczne w obrębie pojęcia współczesny bard. Dla odbiorców nie był to już tylko śpiewający poeta, poruszający w swej twórczości problemy moralno-egzystencjalne, ale przede wszystkim śpiewak zagrzewający pieśnią do walki, podtrzymujący na duchu naród w dramatycznym momencie jego historii i polityczny opozycjonista, orędownik Solidarności”⁸. Bardyzm nieźle pasował do folkloru opozycyjnego tamtej epoki: wyciągnięte swetry, buty traperki, plecak, brody, to chłopcy; a dziewczęta – długie włosy, długie suknie, drewniana biżuteria, taki hipisowsko-kontrkulturowy sznyt. Gitarowi poeci wyglądali dokładnie tak jak podziemni drukarze i działacze nielegalnych studenckich organizacji opozycyjnych, a gitarowe poetki tak jak wiele spośród podziemnych aktywistek.

Słuchano zatem namiętnie kaset z piosenkami Kaczmareckiego, słuchano Gintrowskiego, przypomniano sobie też Kelusa. A przy okazji Żannę Biczewską, nieśmiertelnego Wysockiego, a nawet starego francuskiego anarchistę Léo Ferré. Ale pokazał się też inny, pozapolityczny nurt bardyzmu. W 1983 roku we wsi Grochowice zorganizowano pierwszą Stachuriadę, zlot fanów zmarłego cztery lata wcześniej Edwar-da Stachury połączony z koncertami wykonawców śpiewających napisane przez autora *Siekierezady* piosenki. Stachura, chyba ostatni polski pisarz otoczony kultem masowym, stał się w tym kontekście przydatnym wzorcem: nie tylko jego teksty, ale i jego życie poety-wagabundy świetnie wpisywało się

w formułę odnowionej poezji śpiewanej w wydaniu Andrzeja Ganczarka, Antoniny Krzysztoń, Piotra Bukartyka czy Mirosława Czyżykiewicza. I to środowisko poezji śpiewanej będzie potem gościło sobie miejsce w polskim życiu muzycznym.

Aliści ta ostatnia dekada PRL była też, a może i przede wszystkim – jeśli idzie o muzykę popularną – dekadą polskiego boomeru rockowego. I ten fakt, mimo wielkiej ówczesnej popularności bardów, zapowiadał już jej zmierzch. Zmieniały się gusty, zmieniała wrażliwość. Nowe pokolenie w większości nie ekscytowało się estetyką poezji śpiewanej, zaś późniejsze inicjatywy, już lat dziewięćdziesiątych, w rodzaju Krainy Łagodności uchodziły w jego oczach za rodzaj muzycznego obciachu.

To otworzyło drogę dla całkiem nowego wcielenia wzoru polskiego singer-songwritera. Znamiennym momentem stało się wydanie w 1993 roku płyty *Tata Kazika*. Kazik Staszewski śpiewa tam piosenki swojego ojca Stanisława. Utwory utrzymane trochę w klimacie francuskich chansons, a trochę rosyjskich pieśni łagiernych, zostały podane w całkiem nowy sposób, wykorzystujący rockowe doświadczenia wykonawcy i, co za tym idzie, zupełnie nową estetykę muzyczną. W tym samym czasie Maciej Maleńczuk, który zaczynał od śpiewania na krakowskich ulicach i przez to został nazwany „bardem Krakowa”⁹, założył zespół Homo Twist i dowiódł, że wehikułem tak zwanej piosenki autorskiej może być muzyka alternatywna. Dziś rolę bardów przejmują tacy artyści jak wywodzący się z muzyki reggae i raggamuffin Pablopavo, neofolkowy Kortez i kilku au-

torów-raperów. Za każdym razem teksty w ich wykonaniach starają się być ważnym i odkrywczym komentarzem do rzeczywistości albo dramatycznym wyznaniem osobistym.

Natomiast reprezentanci „tradycyjnego” nurtu poezji śpiewanej objeżdżają rozmaite, raczej niszowe imprezy cykliczne takie jak Giełda Piosenki Turystycznej, Gitarę i Piórem, czy wspomniane na początku Spotkania „Śpiewajmy Poezję”. Jedni, jak Antonina Krzysztoń, trafili do obiegu twórczości religijnej, inni, jak „bard prawicy” Leszek Czajkowski, wybrali działalność polityczno-urzędniczą, choć oczywiście są i tacy, którzy konsekwentnie podążają wybraną dawniej drogą. Jak sam pisałem po śmierci Przemysława Gintrowskiego w 2012 roku:

Wszystko wskazuje na to, że przetrwał (w enklawach, kulturowych niszach) ogólnie pojmowany styl, wcześniej konserwowa-

ny hasłem „kraina łagodności” i ożywiany na festiwalach w rodzaju wspomnianego na wstępie przeglądu „Gitarę i Piórem” czy organizowanej corocznie w Szklarskiej Porębie Giełdy Piosenki Turystycznej. Ten styl, raczej wschodni niż zachodni, miejscami nawiązujący do hipisowskiej legendy, ale też tej rodzimej, a nie amerykańskiej, miał swoje czasy heroiczne i wcielenia kontestatorskie, czego dobrym przykładem była twórczość Przemysława Gintrowskiego. Po epoce heroicznej nadeszła jednak „normalność”, a z nią tryumf wolnego rynku i popkultury. Brodaci śpiewacy w wyciągniętych swetrach, przygrywający sobie na akustycznych gitarach stali się całkiem de mode. Tak jak fascynacja patosem antykomunistycznej rebelii i piosenkami Edwar-da Stachury. Jest jak w piosence Andrzeja Ganczarka: „Stachuro, Stachuro, ty już idziesz górą, a nam w tej dolinie gorzko i ponuro”¹⁰.

¹⁰ Pęczak *Śpiewający swetrowcy*, op.cit.

⁸ Karolina Sykulska *Bard w polskiej kulturze – historia i współczesność (zarys problematyki)*, „Literatura Ludowa” nr 1/2007, s. 55-56.

⁹ Por. Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński *Encyklopedia polskiego rocka*, Wydawnictwo IN ROCK, Konin 1996, s. 186.

Lekcja historii

• TADEUSZ BRADECKI •

Podręcznik jest krótki: sto osiemnaście stroniczek w małym formacie. Nosi tytuł *On Tyranny – Twenty Lessons from the Twentieth Century* (O tyranii – dwadzieścia lekcji z dwudziestego stulecia). Timothy Snyder, historyk z uniwersytetu Yale, znawca dziejów nowożytnej Europy (*Skrwawione ziemie, Czarna ziemia*), nie ukrywa powodów jego napisania. Są nimi rezultaty ostatnich amerykańskich wyborów i mroczny światowy pejzaż społeczno-polityczny, jaki w ich wyniku zdążył się zarysować. Snyder adresuje swą książeczkę do młodych Amerykanów. Wie, że jego odbiorca niewielkie ma pojęcie o historii i że nudzą go opasłe tomy pełne przemądrzałych wywodów. Dlatego nadaje swemu wykładowi formę dwudziestu bardzo krótkich rozdziałów. Tytuł każdego z nich to jednocześnie wezwanie i zalecenie: „Nie ulegaj jako pierwszy”, „Broń instytucji”, „Wystrzegaj się państwa jednopartyjnego”, „Uważaj na formacje paramilitarne” i tak dalej.

Historia wprawdzie nie powtarza się, ale historia uczy – uważa Snyder – a jej wertowanie pozostaje podstawową tradycją Zachodu w czasach zagrożenia politycznego porządku. Wiek dwudziesty miał trzy wielkie demokratyczne momenty: czas po pierwszej wojnie światowej, po drugiej wojnie i okres po upadku komunizmu w roku 1989, a mimo to wiele z demokracji powstałych w tamtych przełomowych chwilach upadło, i to upadło w okolicznościach niepokojąco podobnych do dzisiejszych. Europejska historia minionego wieku pokazuje, że społeczeństwa mogą załamać się, demokracje – upaść, wartości – zwyrodnieć, i że zwykli ludzie mogą nagle znaleźć się nad wykopanymi dołami z pistoletami w dłoniach. Ważne, by wiedzieć, jak to jest możliwe. „Tak faszyzm, jak i komunizm były reakcją na postępującą globalizację – pisze Snyder – były odpowiedziami na rzeczywiste bądź rzekome nierówności, jakie powodowała, oraz na bezradność demokracji wobec nich. Kusi nas, by uważać, że nasze demokratyczne dziedzictwo automatycznie chroni nas przed takimi zagrożeniami. To błędna opinia. Nie jesteśmy mądrzejsi od Europejczyków, którzy widzieli, jak demokracja przeradza się w faszyzm lub w komunizm w dwudziestym stuleciu. Naszą jedyną przewagą jest możliwość uczenia się z ich doświadczeń. Nadszedł czas, by to zrobić.”

Rozdział ósmy: *Stand out* (Wychylaj się). Snyder: „Ktoś musi. Bardzo łatwo jest płynąć z prądem. Zrobienie lub powiedzenie czegoś odmiennego może wydawać się dziwnym, lecz bez tej niewygody nie ma wolności. W chwili, w której ustanawiasz przykład, urok status quo zostaje złamany. Inni pójdą za tobą”. Po czym Snyder na trzech stronach przypomina okoliczności wybuchu drugiej wojny światowej, lata trzydzieste i politykę ugłaskiwania Hitlera. Przypomina polskie heroiczne „nie”, kolejne najazdy i aneksje nazistów i wreszcie niewiarygodną samotność Churchilla po upadku Francji. Hitler spodziewał się, pisze Snyder, że Churchill zawrze z nim układ, że podzielą strefy wpływów, że się dogadają. Churchill nie zrobił tego, podjął samotną walkę. „Ucznił coś, czego nie uczynili przed nim inni – zamiast potulnie ulec, zmusił Hitlera do zmiany planów. Jego decyzja wydaje się dzisiaj normalna i słuszna. Wówczas taką nie była. By ją podjąć, Churchill musiał się «wychylić».”

Lektura Snydera polskiego czytelnika zawstydza. Przywołuje on Solidarność jako przykład niebywałej społecznej jedności w oporze przeciw znienawidzonemu, niedemokratycznemu ustrojowi. „To był początek końca komunizmu w Polsce, we Wschodniej Europie i końca Związku Radzieckiego” – pisze. A przecież wiemy, że z polskiej perspektywy niebo dzisiejszej demokracji poczęło chmurzyć się bynajmniej nie od wyboru Trumpa, nie od brytyjskiego referendum, lecz od naszych nieszczęsnych listopadowych wyborów.

„Wierz w prawdę – nawołuje Snyder w rozdziale dziesiątym. – Porzucić fakty to porzucić wolność. Kiedy nic nie jest prawdziwe, wówczas nikt nie jest w stanie krytykować władzy, ponieważ brak ku temu podstawy. Kiedy nic nie jest prawdziwe, wszystko staje się spektaklem. Zajmuje nas dziś bardzo coś, co nazywamy «postprawdą» i zdarza nam się sądzić, że jej pogarda dla codziennych faktów i konstruowanie alternatywnych rzeczywistości to coś nowego lub postmodernistycznego. Jednak nie ma w tym niczego, czego siedem dekad temu George Orwell nie ujął w swym pojęciu «dwójmyślenia». Filozofia postprawdy dokładnie odtwarza faszystowski stosunek do prawdy – i dlatego nic w naszym świecie nie zdziwiłoby Klemperera lub Ionesco. Faszyści nienawidzili drobnych prawd codziennej egzystencji, uwielbiali za to slogany brzmiące jak nowa religia i przedkładali mitotwórstwo ponad historię lub dziennikarstwo. Używali nowych mediów (było nim – medium – w owym czasie radio), by tworzyć ogłuszającą propagandę, która budziła emocje jeszcze zanim ludzie mogli ocenić fakty. Dziś, tak jak wtedy, wielu ludzi myli wiarę w jawnie niekompetentnego przywódcę z prawdą o świecie, w jakim wszyscy żyjemy. Postprawda to przedfaszyzm.” Lepiej w oryginale: „Post-truth is pre-fascism”.

tbradecki@hotmail.com

Obciach

• KORNELIA SOBCZAK •

Pieśni skrzek

• KORNELIA SOBCZAK •
• JUSTYNA JAWORSKA •

Obciach, blamaż, fiasko, gorzka pigułka, katastrofa, kłapa, klęska, kłops, kompromitacja, krach, krewa, niedola, niepomysłność, nieporozumienie, niepowodzenie, niewypał, obsuwa, ośmieszenie się, plajta, plama, porażka, przeciwieństwo, przegrana, trudność, wpadka, wyspa, wypadek przy pracy, wysiadka, zawód, zblamowanie się, bankructwo, bicz boży, dramat, kataklizm, nieszczęście, ruina, tragedia, trzęsienie ziemi, upadek, zaraza, zguba, zły los, ambaras, bieda, kaszana, kłopoty, kram, nefart, pasztet, pech, pierepałki, płacz i zgrzytanie zębów, rozpacz w kratkę, tarapaty, dyskredytacja, hańba, niesława, poniżenie, poruta, upokorzenie, wstyd, wtopa, gańba, wiocha, awantura, okropność, skandal, zgorszenie, przypał, żenada – nie, nie to, że wyrabiam wierszówkę, po prostu nie mogę przestać przepisywać z internetowego słownika synonimów (synonim.net), który obdarza obciach

liczną i różnorodną rodziną semantyczną, i choć uważam, że redaktorów słownika trochę poniosło („trzęsienie ziemi”?), to trudno ich za to winić. Jest

Autorka jest absolwentką Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego.

W Zakładzie Historii Kultury Instytutu Kultury Polskiej przygotowuje pracę doktorską na temat warszawskich Szarych Szeregów.

coś niebywale wciągającego, coś gorzko hipnotyzującego, coś niemożliwego do odparcia w tej kąpieli z kompromitacji, klęski, żenady, rozpacz (w kratkę?!), w tych tarapatkach i ambarasach, w tych wpadkach i przegranych, w tych trudnościach i ruinach, w tych tragediach i kataklizmach, których po prostu nie można przestać wyliczać, wymieniać, mnożyć i rozkrzewiać, w których chce się taplać, zanurzać i pławić. Nadmiar

też jest krewnym obciachu. Przypomina mi się masochistyczno-rozkosznie-katartyczna okładka „Faktu” po którejś kolejnej klęsce Polaków w którymś kolejnym ważnym meczu na którymś kolejnym wielkim turnieju¹, okładka, która z odświeżającą bezpretensjonalnością obwieszczała „Wstyd, żenada, hańba, kompromitacja, frajerstwo, nie wracajcie do domu”, a która nie miała połowy swej mocy retorycznej i, by tak rzec, afektywnej, gdyby wybrała zaledwie jedno z tych określeń.

W tradycyjnym, to znaczy analogowym, to znaczy opatrzoną redakcją naukową (Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn) i drukowanym na papierze *Słownika synonimów*, z którego długo korzystałam pokątnie, chyłkiem, wstydliwie i uważając to za pewien obciach, a przynajmniej łatwiznę, „obciach” nie dorobił się własnego „gniazda”, czyli rodziny synonimów, sam będąc – i jako rzeczownik, i jako przymiotnik – „obciachowy” synonimem dla innych słów. „Obciach” pojawia się w dość mocnym sąsiedztwie, jako piąta woda po kisielu dla „hańby” (najmłodszy potomek „wstydu” po „upokorzeniu”, „poniżeniu”, „dyszonorze” i „kompromitacji”), „obciachowy” zaś jako przymiotnik przynależy do gniazda „naganny”, w znaczeniu „niestosowny” – „niewczesny, niezręczny, niedyskretny, zawstydzający, żenujący, żaloszny, kompromitujący, obciachowy”². O ile z żenadą, zawstyżeniem i żalosznością jest mi swojsko i intuicyjnie, zrozumiałe i po drodze, o tyle to pokrewieństwo hańby i nagany

uważam już za lekką przesadę, ale być może ta znaczeniowa i synonimiczna rozlewność obciachu jest symptomem trudności w pisaniu o nim, a na pewno stanowi dobry przyczynek do zdania sprawy z pewnych kłopotliwości metodologicznych. Otóż z obciachem, jako przedmiotem analizy czy nawet niesubordinowanego metodologicznie bieda-eseju, jest taki sam problem, jak ze wszystkimi tymi porażkowo-słabościowymi kategoriami, które są po prostu bardzo uwodzicielskie i zwodzą na manowce dygresji. Mają bowiem tendencje totalitarne, to znaczy dają się bardzo rozszerzać i stają się zwodniczo pojemne, prowokują do tego, by sobie pofolgować formalnie i stylistycznie, zachęcają do wystąpień błazeńskich i żenujących lapsusów, ale też do działań subwersywnych i ironicznych, do pozbawionej reguł gry z kampem, kiczem i cudzysłowem, a także ze zwodniczą siostrą naszą Ironią. Żeby jednak cokolwiek o tym obciachu sensownego, albo choć półsensownego napisać, należy ukuć jakąś roboczą definicję, choćby po to, by ją potem podważać i niuansować.

Dobrze, zajrzyjmy jeszcze na chwilę do *Słownika PWN*, niech już, to przecież żaden obciach (widzicie? samo się robi!) internetowego, który definiuje „obciach” zwięźle i elegancko jako „(pot.) sytuację narażającą kogoś na wstyd lub śmieszność”³. To dobry punkt wyjścia, wstyd i śmieszność to chyba podstawowe składowe obciachu, ale trzeba tu wprowadzić współczynnik humanistyczny. Nie ma obciachu bez ludzi i relacji pomiędzy nimi, bo obciach jest zawsze relacyjny, jest fenomenem o wielu ostrzach i wektorach, jest bronią wielosieczną. Są ci, którzy oznaczają pewne praktyki, zachowa-

nia, estetyki (estetyki zwłaszcza) jako obciachowe, ale są i ci, którzy własną obciachowość boleśnie odczuwają wobec innych, albo wobec siebie samych z przeszłości (introwertycy wszystkich krajów, łącznie się). Z jednej strony decydowanie o tym, co jest obciachowe, jest oczywistym narzędziem politycznym, służącym do tworzenia rozmaitych dystynkcji, hierarchii, wspólnot i wykluczeń, ale na Pierre’a Bourdieu powoływać się nie będziemy, bo to już chyba straszny obciach (przepraszam, to przedostatni raz). Z drugiej – poczucie obciachu, wstydu, niezręczności, autożenady i samoporażkowości zdaje się dojmującym doświadczeniem z pogranicza obyczajów, psychologii, socjologii, antropologii ciała i fenomenologii ducha, poczuciem, zdawałoby się, niezależnym od kontekstów politycznych albo takim, na które wydaje się nie istnieć skuteczne polityczne lekarstwo.

„Przeszłość jest innym krajem, tam robią rzeczy inaczej”, napisał mądry człowiek, nie dodał jednak, że najbardziej egzotycznym z innych krajów jest przeszłość nieodległa, w której robią rzeczy niby podobnie, a jednak tak przedziwnie inaczej, że czasem aż się wierzyć nie chce, że mogli tak robić, a co gorzej, że oni to mogliśmy być my. Przeszłość, ten inny kraj, podlega jednakże zadziwiającym przeobrażeniom i jest to fenomen epistemiczny, który nie przestaje mnie fascynować, a który najsilniej przejawia się, moim zdaniem, w dwóch obszarach, skądinąd być może pokrewnych: w modzie i w architekturze. Jak to jest, że to, co było brzydkie i toporne, obciachowe i nieforemne, staje się nagle ładne i atrakcyjne? Że wracają koturny i wysokie stany albo dzwony i falbany, albo marmurkowe dzinsy i kolorowe adidas? Że osiedla z wielkiej płyty przestają straszyć szpetotą i burocią i odkrywają przed nami

szlachetne założenia urbanistyczne, oazy zieleni i pomysłowe balkony? Że brutalny beton nagle oszołamiająco zachwyca, a szkło ujęte w jaskraworóżowe ramy... nie, to nie. Jeszcze nie. Leopold Tyrmand pisał w 1954 roku:

Brzydkie czynszówki z przełomu wieku, przedmiot bezbrzeżnej pogardy przedwojennych estety i społeczników marzących o szklanych domach, nabierają dziś jakiejś urzekającej patyny, omaszczonej upływem lat, sentymentem, nieszczęściem. Kształtują poczucie niedawnej tandety, która już się uszlachetniła, zwłaszcza gdy sąsiaduje z socrealizmem nowego Muranowa, który wygląda jak ciastko z kosza straganiary: małe tympanony sztukaterii dolezione metodą cukrowniczą nad podłużnymi, osiedlowymi oknami rodem z prymitywnego funkcjonalizmu. Elewacje z brudnego lukru.⁴

Pasjonujące jest to tajemnicze oddziaływanie czasu na poczucie estetyki. Dziś „podobają” nam się nie tylko przedwojenne czynszówki, ale i socrealistyczny Muranów, i MDM, i powojenny modernizm, który budził grozę w Małgorzacie Musierowicz, i ursynowskie osiedla, i, zobaczycie, niedługo docenimy postmodernistyczną architekturę lat dziewięćdziesiątych, a Filip Springer będzie pisał apologię hotelu „Czarny Kot” przy Okopowej albo ZUSowskich szklanych pałaców. Oczywiście z architekturą sprawa jest o tyle skomplikowana, że docenienie urody modernizmu, funkcjonalizmu, brutalizmu czy postmodernizmu wymaga pewnego wyposażenia kulturalnego, które może, choć nie musi, objawiać się snobizmem. Niewątpliwie jednak Tyrmand miał rację pisząc, że hartowana czasem nostalgia i sentyment wpływają na naszą percepcję, co więcej, robią

¹ Tak naprawdę – po przegranej 0:2 z Ekwadorem w pierwszym grupowym meczu Mistrzostw Świata w Niemczech w 2006 roku, ale okładka okazała się okładką wielokrotnego użytku i była często przywoływana przy okazji porażek polskich drużyn, nie tylko futbolowych.

² *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 61.

³ <http://sjp.pwn.pl/sjp/obciach;2491297.html>

⁴ Leopold Tyrmand *Dziennik 1954*, Wydawnictwo mg, Warszawa 2009, s. 26.



OSIEDLE BRÓDNO WYBUDOWANE W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH DWUDZIESTEGO WIEKU
WEDŁUG PLANÓW J. SZULECKIEJ I J. STANISŁAWSKIEGO, ŹRÓDŁO: WARSZAWA78.BLOX.PL

to w sposób, który nigdy nie przestaje zaskakiwać. Ten moment, w którym brzydkie, obciachowe, a w najlepszym razie neutralne zjawia się jako atrakcyjne i ładne, przychodzi zawsze nagle, z „efektem wow” i na zasadzie epifanii. Zawsze też wydaje się, że są takie fenomeny i takie estetyki, które się temu estetyzującemu działaniu czasu i sentymentu nie poddają, a jednak, a jednak...

Z modą (w sensie ubrań) jest jeszcze ciekawiej, bo jest bardziej widoczna, szybciej się zmienia i każdy może brać udział w jej, by tak rzec, performowaniu. No i w przypadku mody przynajmniej część z nas szczególnie intensywnie odczuwa te powroty wypartego. W zależności od pokolenia boleśnie wypartym i obserwowanym na nogach i tułowiach pokoleń młodszych mogą być dzwony, szwedzi, ortaliony, dresowe bluzy, czeszki i pionierki, kolorowe trampki, bluzki typu nietoperz, jaskrawe kolory, fluorescencyjne obuwie, „lajkry” i legginsy, fleki (to zresztą ciekawy przypadek klasowej kariery okrycia wierzchniego, z chuligańskiej kurtki subkulturowej do modnej bomber-jacket w wydaniu także damskim), płóciennne torby, harcerskie plecaki, koszule w kratę, spodnie z wysokim stanem, rybaczki, bojówki, naszyjniki-chokery, lenonki, druciane okulary albo, i tu dochodzimy do zagadnień szczególnie bolesnych, dżinsy-biodrówki z rozszerzanymi nogawkami, kaszkiety (auć), satyna (jak to możliwe?) i etniczne sukienki noszone na szerokie spodnie.

Teraz staśmy na chwilę w prawdzie. Uważam, że absolutnie najgorszym okresem dla mody w całych dziejach ludzkości były wczesne lata dwutysięczne, choć mój siedem lat starszy kolega uważa, że wczesne dziewięćdziesiąte, a mama ze zgrozą wspomina osiemdziesiąte. Oczywiście ja mam rację,

dziejową, obiektywną i intersubiektywną, jak nie wierzycie, to wpiszcie w Google „early 2000s fashion” i podziwajcie, obcisłe kozaki za kolano, buty na obcasach udające adidas, spodnie pumpy, małe kurteczki, gołe brzuchy inkrustowane kolczykami, sznurowane pasy dżinsów, intensywne pomarańczowe opalenizn współgrające z platynami zdobionych warkoczykami włosów, chustki do nosa udające koszulki i wystające z biodrówek już to trójkąty stringów, już to opatrzone zabawnymi napisami szerokie gumy majtek, a boleśna, no właśnie, obciachowość tej mody przypadkowo zgrywa się ze wspomnieniami mojej własnej bolesnej adolescencji. I tu dochodzimy do nieco może i banalnego sedna, że najbardziej obciachowe, boleśnie obciachowe, dojmujące żenujące są konfekcyjne artefakty naszej własnej młodości. Mam poczucie, że dziwnie nieforemna, wybitnie niegustowna, karykaturalnie szpecąca nawet najpiękniejsze osoby moda z początku dwudziestego pierwszego wieku jakoś odpowiada poczuciu nastoletniej nieforemności, czasom desperackich eksperymentów ze stylem, rozpaczliwego szukania własnej formy dla ciała zmieniającego się nieoczekiwanie i nigdy w pożądaną stronę, i właśnie dlatego to, co było modne w czasach licealnych, jawi się później jako tak okropnie nieznośne. Bo pochodzące z czasów, w których sami dla siebie byliśmy nieznośni, kiedy byliśmy obciachowymi, zawstydzającymi, porażkowymi i pretensjonalnymi wersjami późniejszych siebie. No dobrze, wiem, że są ludzie, którym czasy ich własnej młodości nie jawią się w formie martyrologicznej jako pasmo dysmorficznych udręk i nieustających kłopotów z ciałem i jego przyrodziewkiem, tak, racjonalnie pojmuję, że tacy ludzie istnieją i możemy się pięknie różnić, szanuję ich, ale im

nie ufam. Do nastoletniości i cierpień pokwitania jeszcze wrócimy, na razie pozostaniemy przy wątkach konfekcyjnych, choć analogia do wieku dojrzewania mogłaby pójść w jeszcze inną stronę.

Moda lat dziewięćdziesiątych i zerowych poddaje się wdzięcznie zarówno pobłażliwej sentymentalizacji, jak i obciachowemu piętnowaniu. Jest krzykliwa, kolorowa, hałaśliwa, lubi sztuczne materiały, przerysowuje kontury, kpi z sylwetki i z bryły budynku. Kontrowersyjny wrocławski dom towarowy „Solpol” wzniesiony w 1993 roku dla jednych będzie przykładem architektonicznego koszmaru, dla innych symbolem polskich przemian potransformacyjnych oddającym w swojej połamanej, krzykliwej bryle ówczesne nadzieje, zachłyśnięcia się i wizje nowoczesności.⁵ Może być czytany jako przykład projektanckiej buty lub brawury, ale może też, na zasadzie nieco benjaminowskiej analogii, przypominać zawadiacką nastolatkę z kucykiem pokarbowanych włosów

⁵ Tak pisali o Solpolu redaktorzy poświęconego architekturze serwisu Bryła (bryla.pl): „Ten odważny przykład postmodernizmu w architekturze wpisał się w kontekst ulicy Świdnickiej słynącej z kolażu stylów architektonicznych. Był głosem ponowoczesnej wolności w historycznym mieście połatanym lepszymi i gorszymi przykładami powojennego historyzmu a później modernizmu. I nieważne, czy jego kształt i kolorystyka wynikały z możliwości, jakie dawał ArchiCAD – program komputerowy, dzięki któremu za pomocą jednego kliknięcia nudna ściana stawała się połamana i fioletowa. Ważne było to, że w ogóle powstał i zapoczątkował nową epokę we wrocławskiej architekturze. [...] Lata dziewięćdziesiąte to czas przemian w wielu dziedzinach życia, to lata specyficznie pojmowanej nowoczesności, czas ponownego zachłyśnięcia się nią – tym razem «u siebie». Te niedoskonałe czasy Solpol uosabia idealnie, bo równie niedoskonałe. Pozwala nam przejrzeć się w zwierciadle pełnym pstrokatych nadziei, krzykliwych marzeń i rozdmuchanych oczekiwań.” http://www.bryla.pl/bryla/1,85301,9477746,Solpol_do_rozbiorki___czyli_budynnek_legenda_znika_z.html (dostęp 10 kwietnia 2017).

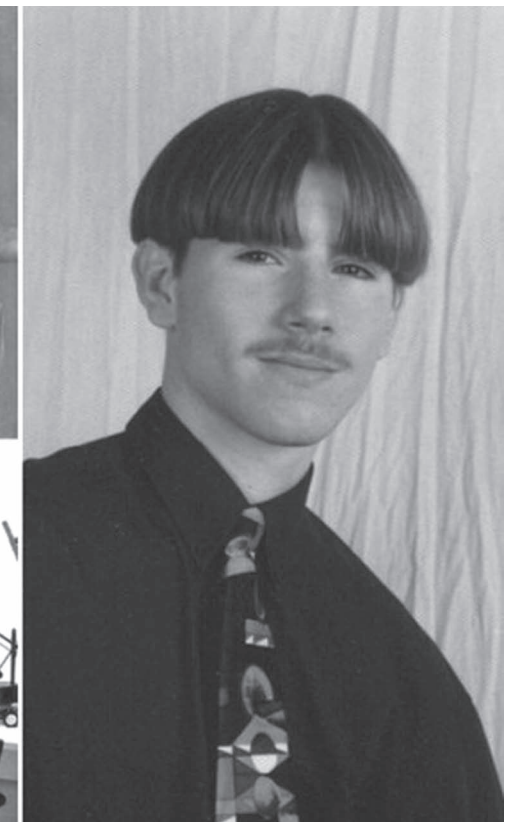
na czubku głowy (koniecznie gruba frotka), w za dużej dresowej bluzie i w jaskrawokolorowych „lajkrach”. Moda lat dziewięćdziesiątych i zerowych to moda młodości pokolenia dzisiejszych trzydziesto- i czterdziestolatków, ale także moda młodości i nastoletniości III RP. Metafora transformacji zakłada przeciwieństwo w sobie jakiś etap poczwarki, negocjacje estetyki, możliwość, a nawet konieczność wpadek i obciachów w szeroko rozumianej sferze tego, co widoczne i widzialne. Hybrydowość, nieforemność, przejściowość, chaos, migotliwość i jaskrawość to cechy zarówno okresu formacji, jak i transformacji. Jednocześnie inwazja koloru, wkroczenie na scenę całej tej rozbuchanej nowoczesności, kapitalizmu i dóbr konsumpcyjnych, wkroczenie bezczelne i krzykliwe wymagało jakiegoś zdyscyplinowania tych nowych estetyk – stąd obciach pojawia się tak często w narracjach o latach dziewięćdziesiątych, ale jest to też często obciach raczej czuły niż szyderczy, raczej pobłażliwy niż zjadliwie krytyczny.

Praktyki związane z ubiorem, wyglądem, zachowaniem w ubiorze i generalną wizualną manifestacją siebie samego (lub samej) to obszar, w którym kategoria obciachu nabiera pewnego politycznego ciężaru. Bardzo łatwo jest tu oznaczać to, co obciachowe i niegustowne: białe skarpetki (to już topos kultury lat dziewięćdziesiątych, o którym powstały wybitne naukowe dysertacje⁶), skarpetki do sandałów, klapki Kubota, białe kozaczki, opalenizna z solarium, włosy w odcieniach nieznoszących kompromisu (albo platyna, albo skrzydło kruk), zbyt intensywne makijaże,

⁶ Magda Szczesniak *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Wydawnictwo Bęc Zmiana, Warszawa 2016.



MODA, LATA OSIEMDZIESIĄTE I DZIEWIĘDZIESIĄTE DWUDZIESTEGO WIEKU



sztuczne rzęsy i nadmiary biżuterii, dresy (kolejny topos, o którym patrz wyżej⁷), nieskromne dekolty, wąsy (sprawdzić, czy nie hipster), podgoloną głowę (sprawdzić jak wyżej), intensywne różę i futerka, wszelkie podróbki, jummy, adonisy i lousy vuittony ze Stadionu Dziesięciolecia bądź regionalnych bazarków, reklamówki w funkcji toreb. Ogólnie „faszyn from Raszyn”, ogólnie „januszowość” i „cebulactwo”, ogólnie bezguście i brak umiaru, które mogą cechować zarówno nowobogackich (których trzeba jakoś, czyli najlepiej po guście, a raczej jego braku, odróżnić od szacownej starej inteligencji), jak i pozbawionych smaku biedaków, sebiaków, Karyny i dresiarzy. Estetyczne napiętnowanie jest więc gestem klasowej dystynkcji, wyznaczania grupowych granic i pielęgnowania dobrego samopoczucia wspólnoty obdarzonej gustem i smakiem. Pewnie, gdyby cytowany wyżej Leopold Tyrmand wstał z grobu i przeczytał te słowa, argumentowałby, że dobry smak nie zna klas ni politycznych podziałów, a warszawska ulica szykiem swych kobiet dzielnie dawała odpór komunistycznej urawniłowce, ale powiedzielibyśmy mu, że dziś rozumiemy już działanie „kapitału kulturowego” i mechanizmów klasowych wykluczeń, a on zobaczyłby kobietę w kombinie i z radością powrócił do swojego grobu. Zresztą nie trzeba wcale Tyrmanda, bo w podobnym duchu wypowiadała się kilka lat temu Marta, twórczyni i re-

daktorka popularnego bloga *Faszyn from Raszyn*⁸ bezlitośnie piętnującą go bezguście polskich ulic. Oskarżana o klasizm i brak empatii dla ludzkich ułomności (także cielesnych) blogerka odpowiadała, że dokumentuje nie biedę materialną, tylko „biedę umysłu” i z równym krytycyzmem odnosi się do obrzydliwie bogatych (i takó ubranych), jak do dziewczyn z okolic Dworca Wileńskiego na warszawskiej Pradze.⁹

Powiedzieliśmy już jednak, że obciach to broń obosieczna i w zależności od podziałów kulturalno-politycznych za obciachowe uznawane będą różne praktyki i różne estetyki. Dla jednych będą to dresy i koszulki z orzełkiem, dla innych rurki na męskich nogach i okulary w rogowej oprawie. Rzecz nie dotyczy jednak tylko preferencji estetycznych, bo za tymi preferencjami idą określone wizje płci, męskości, kobiecości, stylu życia etc. Gust bywa polityczny, ubranie może być deklaracją, że pozwolę sobie

⁸ Faszynfromraszyn.pl.

⁹ Autorka bloga udzieliła w 2013 roku wywiadu dla „Wysokich Obcasów” (*Zły gust mnie pociąga*, rozmawiała Joanna Bojańczyk, „Wysokie Obcasy” nr 15/2013), na który zareagowała polemicznie Aleksandra Bilewicz listem otwartym na łamach „Nowych Peryferii”, pisząc między innymi, że nawet jeśli istnieją jakieś uniwersalne wyznaczniki dobrego gustu, to „wychowywanie” społeczeństwa do dobrego smaku musi się odbywać systemowo i powszechnie. Zarzucała także blogerce dehumanizację i wyszydzanie fotografowanych osób (<http://nowe-peryferie.pl/index.php/2013/04/list-do-wysokich-obcasow/>). Blogerka odniosła się do listu Aleksandry Bilewicz na portalu Quelement w artykule *Raszyn kontra klasa robotnicza*, zarzucając oponentce „lewicowe skrzywienie i brak przyzwolenia na satyrę, która przecież nie jest poprawna politycznie”. Tę odpowiedź cytuję za Paulą Kaniewską, bowiem tekst zniknął z sieci. Więcej na temat sporu wokół i samego bloga można przeczytać w poświęconej modzie odsłonie małej kultury współczesnej z 2013, przede wszystkim w: Paula Kaniewska *Czy można śmiać się z białych kozaczków?*, i Agata Zborowska *Intro modowe*, w: *Moda*, mała kultura współczesna nr 4/2013, <http://malakulturawspolczesna.org/category/moda-42013/> (dostęp 10 kwietnia 2017).

⁷ Na temat dresu zob. także Agata Zborowska *Dres to nie ubiór, to sposób myślenia*, w: *Lata dziewięćdziesiąte. Kultura nadmiaru w czasach niedomiaru*, mała kultura współczesna nr 10/2013, <http://malakulturawspolczesna.org/category/lata-dziewiecdziesiate-kultura-nadmiaru-w-czasach-niedomiaru-102013/> (dostęp 10 kwietnia 2017).

na taki banał. Polityczność gustu nie ogranicza się też jedynie do kwestii związanych z modą; estetykę i styl trzeba także rozumieć szerzej: obciachowe mogą być poglądy lub zachowania, profil wykształcenia, wykonywany zawód, znajomość (raczej: niezajomość) obcych języków i zasad savoir-vivre'u oraz styl bycia w przestrzeni publicznej.

Polityczność etykietowania obciachem sięga jednak głębiej i może mieć poważne konsekwencje. Pierwsze rządy Prawa i Sprawiedliwości budziły w dużej mierze opór raczej estetyczny niż polityczny, raczej w kwestii smaku niż aksjologii. „Kaczor” był obciachowy, mylił słowa hymnu i nazwiska piłkarzy, trzymał szalik do góry nogami, był niski, pocieszny i nikt do niego nie przyjechał na bal. Koalicję rządzącą tworzyły zaś, wraz z PiS, wtedy jeszcze bardzo obciachowo „moherowa” Liga Polskich Rodzin i Samoobrona, której lider, Andrzej Lepper, wprowadził całą swoją bezkompromisową i pozbawioną kompleksów obciachowość na polityczne salony. Wyśmiewano więc lapsusy językowe polityków, ich ogólną „wsiwatość” i „nieeuropejskość” nieodpowiadającą estetycznym i life-stylowym aspiracjom dużej części społeczeństwa, „młodym, wykształconym z wielkich miast”, którzy później zostaną zobciachowani jako „lemingi”. Nie chodzi jednak o budowanie symetrii między obozem „Kaczystanu” a obozem „Tusku musisz”, lecz raczej o uświadomienie sobie, jak bardzo krótkowzroczna, infantylna i doniosła w konsekwencjach była krytyka oparta na obciachu, obciachu podszutym często bezmyślnością i klasową pogardą. Krytykując obciachowość polityków PiS, bagatelizowano jednocześnie, albo nie dostrzegano,

prawdziwie politycznych i ideowych niebezpieczeństw zawartych w ich wizjach wspólnoty, państwa, narodu czy polityki historycznej.

Miało być bez symetrii, ale pewną obciachowość można by zarzucić także demonstracjom KODu. Są patetyczne, koturnowe, odwołujące się do estetyk kombatancko-martyrologicznych, opornikowo-podniosłe, opozycyjnie-natchnione, mają w sobie coś z klimatu późnej Piwnicy pod Baranami. Bardziej od tego, co się tam mówi, w imię czego i przeciwko czemu protestuje, interesuje mnie jednak tutaj, co się śpiewa. Śpiewa się na przykład *Miejcie nadzieję* do słów Adama Asnyka, w wykonaniu Jacka Wójcickiego¹⁰, piosenkę patetyczną i podniosłą, której patos doskonale wydobywa miodowy tenor Wójcickiego, zresztą śpiewaka Piwnicy pod Baranami. Piosenkę z archaicznie (czyżby?) mizoginiczną liniijką o tym, że „kochać się w skargach jest rzeczą niewieścią, mężom przystoi w milczeniu się zbroić”, a ta nonszalancka reprodukcja tradycyjnych stereotypów płciowych wydaje mi się symptomatyczna, choć można by mi zarzucić anachroniczno-feministyczne czepialstwo.

Piosenka ta pojawiła się w filmie *Ostatni dzwonek*¹¹ z roku 1989, który wydaje mi się dobrym pomostem do powrotu do kwestii młodości i wpisanego w nią pewnego „uniwersalnego” obciachu. Film opowiada o licealistach, którzy przeciwko szkolnej opresji późnego Peerelu buntują się najpierw trochę dla zasady i trochę

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=3t0ZvD0iSk> (dostęp 10 kwietnia 2017).

¹¹ *Ostatni dzwonek*, reż. Magdalena Łazarkiewicz, Polska 1989, scenę z piosenką można obejrzeć w serwisie YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=CoDoVQLw-sZo> (dostęp 10 kwietnia 2017).

na oślepi, a później wzniosłe i patetycznie. Jedną z form buntu, a zarazem budowania wspólnoty, są zbiorowe śpiewy przy ognisku. Śpiewanie przy ognisku to właśnie poniekąd „uniwersalna”, a na pewno „powtarzalna” praktyka wielu pokoleń młodych ludzi. Repertuar tych piosenek jest do pewnego stopnia ponadczasowy, choć oczywiście absorbuje nowe utwory. Niechybnie jednak pojawi się tam i Stare Dobrze Małżeństwo, i teksty Edwarda Stachury, i ballady Jacka Kaczmarskiego, i klasyki Led Zeppelin, i szlagiery z musicalu *Hair*. Specyficzna niemodność tych piosenek jest pewnym kodem kulturowym, służy budowaniu wspólnoty elitarnej, doceniającej „prawdziwą muzykę” w kontraście do „współczesnej sieczki” (zupełnie dygresyjnie odsyłam do arcyciekawych dyskursów wokół dorocznego Topu Wszechczasów w Programie 3 Polskiego Radia, który na zmianę wygrywają Dire Straits i Led Zeppelin). Przy ognisku tworzy się *communitas*, która zawiesza poczucia śmieszności, pretensjonalności czy obciachu, chociaż po wyjściu z tego kręgu wspomnienia nastoletniej pretensjonalności powracają ze zdwojoną siłą.

Można by zaryzykować stwierdzenie, że pretensjonalność jest wpisana w przeżywanie młodości nieodwołalnie i uniwersalnie, ale wydaje mi się, że warto bliżej przyjrzeć się patronom tej młodzieńczej pretensjonalności ostatnich dekad. Młodość jest „chmurna i durna”, co Wieszczyk obwieścił już w dziewiętnastym stuleciu i o ile z durnością ostrożnie, o tyle z chmurnością to święta prawda. „Życie jest brudnym piekłem, a ludzie wszystko gnoją” – ktoś z nas, mając lat piętnaście, nie podpisałby się pod tym zdaniem Marka Hłaski, pisarza

tak chętnie i intensywnie czytanego, i przeżywanego w wieku nastoletnim? Obok Hłaski do patronów młodzieńczego buntu przeciw światu trzeba zaliczyć Edwarda Stachurę, „poetę wyklętego”, owianego legendą włóczęgi, buntownika, samotnika i niestrudzonego poszukiwacza „autentyczności”. Zakrawa na paradoks, że jego *Życie to nie teatr* piętnujące (kobieca!) obłudę, grę i hipokryzję skontrastowaną z męską „duszą na ramieniu”, śpiewa się z taką koturnową, pretensjonalną emfazą (sama śpiewałam, więc mogę rzucać tym kamieniem). Hłasko i Stachura, piewcy „uniwersalnego buntu”, ucieczki od zepsutego, przeżartego fałszem świata (w domyśle: dorosłych) w „górką, leśną męskość”¹² i na „cudne manowce” (a przecież wypadły w góry z plecakiem i namiotem są niemal tak powszechną młodzieńczą praktyką jak śpiewy przy ognisku) proponują jednak bardzo egotyczną, egocentryczną i mizantropiczną wizję świata. Mizantropiczną i mizoginiczną, bo po pierwsze, górskie, leśne eskapizmy w krasiastych koszulach to raczej męski przywilej, po drugie zaś, najczęściej to kobiety właśnie są w tych wizjach nosicielkami i symbolami fałszu, obłudy, głupoty i przywiązania do tego, co materialne.

Grażyna Borkowska pisała, że Stachura to „pisarz w gruncie rzeczy bardzo arystokratyczny”¹³, a Agnieszka

¹² Określenie pożyczam od tytułu tekstu Piotra Kubkowskiego *Górska, leśna męskość. Marek Hłasko w piekle, w: Sto metrów asfaltu*. Warszawa Marka Hłaski, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Kubkowski, Włodzimierz Pessel, Igor Piotrowski, Wyd. Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2016, s. 287-315.

¹³ Grażyna Borkowska *Edward Stachura – nie wszystko jest poezją*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*, red. Alina Brodzka, Lidia Burska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1995, s. 125.

ka Karpowicz, że chociaż bohaterowie Stachury wyrażają wprost pragnienie szczerzej komunikacji z ludźmi, to „na poziomie świata przedstawionego nieustannie odmawiają dialogu z innymi postaciami”¹⁴. Brudny, czarnoszary obraz rzeczywistości z utworów Hłaski i jaskrawy, pozaspółeczny eskapizm Stachury mogą odpowiadać na „uniwersalne” poczucie nastoletniej niezgody na świat, ale z uniwersalizmami zawsze trzeba ostrożnie, one nie są niewinne i najczęściej okazują się przy bliższym oglądzie bardzo partykularne (męskie, białe, inteligentne, heteronormatywne, choć homospołeczne).

¹⁴ Agnieszka Karpowicz *Proza życia: mowa, pismo, literatura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 94.

Warto zadać pytanie, jakie typy lektury i wzorce buntu uprzywilejowuje nasza kultura, pytanie tym bardziej palące, że przecież odbiorczyniami tych męskocentrycznych, mizoginicznych wizji są częściej chyba jeszcze młode dziewczęta niż młodzi chłopcy. Zresztą jakaś mizantropia i antywspółnotowość albo specyficzna, ekskluzywna wspólnota, jakiś egotyczny projekt męskości (bo najczęściej jest to męskość) zdaje się być w ogóle wpisany w figurę barda i śpiewaka, na co zresztą *Mury* Jacka Kaczmarskiego są kolejnym, paradoksalnym dowodem. Ale nie wiem już, co jest bardziej obciachowe, śpiewanie *Murów*, czy tłumaczenie, że nikt tak naprawdę ciągle tej piosenki nie rozumie.

„Dzięcioł” albo voyeur

• JUSTYNA JAWORSKA •

1.

„Można otwierać okna – *Dzięcioł* nie orzeł, nie pofrunie”¹, kpiła recenzentka „Walki Młodych” po premierze debiutu kinowego Jerzego Gruzdy. Wydawać by się mogło, że Gruza znał swój fach – miał na koncie reżyserię kilkudziesięciu spektakli telewizyjnych, kilku lubianych programów rozrywkowych² i nagrodzonej Złotym Ekranem *Wojny domowej* – i że kręcąc komedię, pozostał w sprawdzonym przez siebie rejestrze, tymczasem krytyka przyjęła jego dzieło z nieskrywaną niechęcią. *Dzięcioł* wszedł na ekrany w maju 1971 roku, po czym na sierpniowym festiwalu w Łagowie dostał nagrodę Skisłego Grona, odpowiednik hollywoodz-

kiej Złotej Maliny, a jakby tego było mało, został obwołany najgorszym filmem Dwudziestopięciolecia Polskiej Ludowej.

Dziś tak surowy werdykt budzi zdziwienie, w końcu słabszych polskich filmów już wtedy nazbierałoby się sporo. Dopiero lektura recenzji pozwala zrozumieć, co tak zirytowało krytyków w błahych przecież przygodach Stefana Waldka, pracownika Supersamu i ornitologa amatora, który bez sukcesów próbował wykorzystać erotycznie kilkunastu nieobecność żony. Wiesław Gołas grał go z charakterystycznym dla siebie delikatnym roztargnieniem, reszta obsady była gwiazdorska, wartki scenariusz współtworzył Krzysztof Teodor Toeplitz a zdjęcia Zbigniewa Samosiuka jeszcze po latach wydają się bardzo nowoczesne. Film okazał się zresztą przebojem kinowym, co przyznawali z sarkazmem nawet ci, którzy nie zostawili na nim suchej nitki, nadal

wołając o „nareszcie zabawną polską komedię”³.

Już podczas kołaudacji odzywały się głosy mocno krytyczne. Chwalono pracę operatora, muzykę i montaż, ale atakowano długi, pretensjonalny ramę, epatowanie erotyką, niezrozumiałe kontrasty scen groteskowych i realistycznych. Jan Rybkowski (który w tym samym roku dostał za swój *Album polski* nagrodę Ministra Obrony Narodowej) konstatował prawie ze zgrozą: „Jest coś przerażającego w tym, że na filmie komediowym, na który czekaliśmy tak długo, sala nie rozbrzmiewała śmiechem. [...] Na pewno zdjęcia są dobre, ale film jest niedobry”⁴. Rozczarowany (głównie licznymi scenami bez puenty) był też Jerzy Passendorfer, za to Andrzej Wajda przypominał, że niedawno oceniany *Rejs* także został przez komisję odebrany chłodno, a widzom się spodobał. Przestrzegł przy okazji przed nadmiernym paternalizmem („Wydaje mi się, że jest coś niedobrego w naszym podejściu do widowni kinowej, bo uważamy, że tylko my jesteśmy inteligentni a widownia nic nie rozumie”) i zadeklarował zaufanie do Jerzego Gruzdy jako do „jedynego prawdziwego twórcy telewizyjnego”. Ten głos, jak się wydaje, przeważał (wsparł go Jerzy Kwiatek, urzeczony obsadą i ładnymi zdjęciami Warszawy) i film został do-

puszczony na ekrany, po czym posypały się na niego zarzuty recenzentów.

Trudno polemizować z najczęściej bodaj powtarzanym, że *Dzięcioł* nie był wcale zabawny. „Jest to komedia wesola jak matka sześciorga dzieci, która zaszła w ciążę po raz siódmy”, rezonował na łamach „Perspektyw” Jan Zbigniew Słojewski, uściślając, że przy niedostatkach scenariusza to właściwie „komediowy potwór, śmiechotwórcza maszynka, do której wrzucono mendel pośladków damskich, śpiewy Violetty Villas, ponure miny Gołasa” i żarty mało ambitne, na przykład z picia alkoholu.⁵ Zdaniem recenzenta twórcom zabrakło wyuczania specyfiki gatunku, skoro nie dostrzegli, że komedia filmowa rządzi się innymi prawami niż kabaret i wymaga spójniejszej fabuły. To, że znaczną część obsady stanowili aktorzy kojarzeni z estradą, wcale nie pomagało sprawie⁶. Dorota Terakowska co prawda bawiła się na *Dzięciole* dobrze, ale też narzekała na opatrzone już twarze popularnych komików w „antologii skeczów, gagów i estradowych monologów”⁷. Stanisław Grzelecki dziwił się, że film „ma wszystko, czego trzeba, aby być zabawnym widowiskiem, a nie jest nim”⁸, choć właściwie nie wiadomo dlaczego, Zbigniew Klaczyński narzekał na „amorficzność utworu, rozrastającego się bezładnie – niczym ciasto w dzieży – na wszystkie możliwe strony”⁹, a złacony udanej polskiej komedii Tadeusz Wiącek skwitował z zawo-

¹ Alina Reutt *Wycinanka z kolorowych pism (zachodnich)*, „Walka Młodych” nr 29/1971.

² Emitowane od wczesnych lat sześćdziesiątych programy *Poznajmy się*, *Małżeństwo doskonałe*, *Kariera* i *Runda* powstały we współpracy z Jackiem Fedorowiczem.

³ Wołanie o dobrą komedię (i rozczarowanie, że to jeszcze nie tym razem) wracało echem po lżejszych premierach filmowych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jakby był to dyżurny deficyt polskiego kina, choć być może był to raczej dyżurny temat dla polskiej krytyki. „Poważne i zatroskane” podejście recenzentów do tej kwestii parodiuje Tadeusz Lubelski w pastiszu nienapisanej recenzji Bernarda Hadekorta (Konrada Eberhardta) *Humorek i humor*, w: tenże *Historia niebyła kina PRL*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s.174-178.

⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 19 listopada 1970, archiwum Filмотeki Narodowej.

⁵ Jan Zbigniew Słojewski *Nie do śmiechu*, „Perspektywy” nr 24/1971.

⁶ Wiesław Gołas, Edward Dziewoński, Irena Kwiatkowska, Wiesław Michnikowski występowali równolegle w Dudku, a wcześniej w Kabarecie Starszych Panów. Dorota Terakowska „*Dzięcioł*” z... brodą, „Gazeta Krakowska” z 12 maja 1971.

⁸ Stanisław Grzelecki *Dziwny film*, „Życie Warszawy” z 8 czerwca 1971.

⁹ Zbigniew Klaczyński *Dzięcioł – ptak egzotyczny*, „Trybuna Ludu” z 27 maja 1971.

dem, że poza paroma epizodami film jest „po prostu zły, mało dowcipny”¹⁰.

Argumenty na rzecz skuteczności humoru są z natury trudne do obrony, można się za to zastanowić, co krytykom filmowym wolno było wówczas uważać za humor. Dla wielu z nich mistrzami polskiej komedii powojennej pozostawali kręcący jeszcze wedle przedwojennych wzorów Leonard Buczkowski i Tadeusz Chmielewski¹¹ jako autorzy filmów „swojskich”, ciepłych, nieskomplikowanych i raczej niekontrowersyjnych¹². Gorzej przyjmowano niewygodną szkołę absurdu: Andrzej Munk był z cenzuralnych względów nieobecny, Stanisław Bareja (którego wtedy, to inna sprawa, jeszcze do tej szkoły nie zaliczano) nadal uchodził za fatalnego reżysera.¹³ O komediach stłumionej Czeskiej Nowej Fali nie pisano wcale, o *Rejsie*

10 Tadeusz Wiącek *Dzięcioł*, „Słowo Ludu” z 27 czerwca 1971.

11 „Z jakimż wzruszeniem oglądamy dziś takie filmy jak *Skarb*, *Ewa chce spać*, *Sami swoi*. Nie ma zadęcia i koturnów – samo życie. Nasze, własne, takie jakie ono jest. Ale za to bez snobistycznej ciagoty, bez kiepskich ściągaczek. Nie stać nas dziś na to?”, pytała Alina Reutt *Wycinanka...*, op.cit. Nowocześniejszy w formie, faktycznie absurdalny film *Nie lubię poniedziałku* Chmielewskiego wszedł na ekrany trzy miesiące po *Dzięciole*, w sierpniu 1971.

12 Podczas kolaudacji towarzyszył Koniczek, który akurat uznał *Dzięcioła* za film „szalenie atrakcyjny, niezwykle zgrabnie zrobiony, nowoczesny”, utyskiwał, że „u nas istnieje tradycja filmu Buczkowskiego, czy też tradycja filmu w typie *Rzeczpospolita Babska* czy *Jak rozpętałem drugą wojnę światową*”, tymczasem na Zachodzie ceni się humor filozoficzny, subtelniejszy, który „po prostu lekko musuje, jak szampan, a niekoniecznie trzeba się od razu upijać wódką z czerwonej kartką i robić to aż do nieprzytomności” (Stenogram, op.cit.).

13 Bareja był wówczas tuż przed nakręceniem filmu *Poszukiwany, poszukiwana*, który miał otworzyć nowy i wyżej ceniony etap w jego twórczości. Jak to syntetycznie ujął Tadeusz Lubelski „To samo słowo «bareizm», które w drugiej połowie lat sześćdziesiątych było synonimem rozrywkowej tandety, dekadę później zaczęło oznaczać wyrafinowane rozpoznawanie absurdu PRLowskiej rzeczywistości”. Tadeusz Lubelski *Historia niebyła...*, op.cit., s. 163.

Piwowskiego, który wszedł na ekrany poprzedniej jesieni, pisano bardzo źle¹⁴. Ledwie miesiąc przed *Dzięciołem* miała premierę otaczana dziś kultem telewizyjna *Hydrozagadka* Andrzeja Kondratiuka, za którą reżyser zebrał w prasie cięgi¹⁵. O ile jednak część z tych (z dzisiejszego punktu widzenia) przeoczeń czy niedoszacowań miała tło polityczne, w końcu z politycznych powodów trzy lata wcześniej zniknął z księgarń i teatrów Mrozek, a tak czytelne metafory sytuacji pomarcowej jak *Rejs* musiały zapłacić trybut cenzurze, o tyle *Dzięcioł* właściwie nie wykraczał poza satyrę obyczajową i nie dawał wyraźnych powodów do nagonki. Powtarzały się za to – dziwne jak na komedię – zarzuty, że za wiele w nim gagów.

Być może recenzenci mieli trochę racji i filmowi faktycznie zaszkodziło przeniesienie kabaretowej czy telewizyjnej formuły skeczu na duży ekran. Krytycy, przyzwyczajeni w kinie do perypetii komediowych w ramach spójnej opowieści oraz do sympatycznych, bliskich widzowi bohaterów, źle przyjęli w dziele Gruzy ledwie naszkicowane postaci, poszatkwoną narrację i dystans. Nie wiązali jeszcze tej zmiany z temperaturą środków przekazu, bo dopiero w wydany trzy lata później polskim wyborze tekstów Marshalla McLuhana można było przeczytać o teorii przekazników zimnych (jak telewizja) i gorących (jak kino), zgodnie z którą komizm

14 Por. Maciej Łuczak *Rejs*, czyli szczególnie nie chodzę na filmy polskie, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

15 Stanisław Grzelecki pisał w „Życiu Warszawy”, że emitowany w upały film tylko go wymęczył, z kolei czytelnik w liście do „Dookoła świata” narzekał na kicz i „arcybdurę”. Sam Kondratiuk wspominał: „Strasznie nas opieprzono za tę *Hydrozagadkę*. Pisano, że to zupełnie niepoważne i apelowano, aby nie dawać mi więcej kamery do ręki”. Maciej Łuczak *Wniebowzięci, czyli jak się robi hydrozagadkę*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2004, s. 62-63.



DZIĘCIOŁ, POLSKA 1970, REŻ. JERZY GRUZA,
FOT. JERZY TROSCZYŃSKI/FILMOTEKA NARODOWA

miały budzić angażujące, niedookreślone przekazniki zimne¹⁶. Podobnie

16 „Jeszcze jednym kryterium odróżnienia przekazników gorących od zimnych jest kawał, żart sytuacyjny. Gorące pismo czyni z żartu rzecz tak wyabstrahowaną i pozbawioną aspektu sytuacyjnego, że [...] w ogóle przestaje być śmieszny. Dla ludzi kultury pisma żarty sytuacyjne w pełni fizycznie angażujące ofiarę są tak samo odpychające, jak kalambur czy gra słów, która wykołaja nas z równych torów druku zapewniającego, na ogół, gładki i nie przerwany bieg naprzód.” Marshall McLuhan *Wybór pism*, wybór Jacek Foksiewicz, przełożył Karol Jakubowicz, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 72.

jak schematyczny żart rysunkowy śmieszył bardziej od przedstawiającej to samo fotografii, tak skecz, skuteczny na estradzie i na małym ekranie, w kinie „podgrzewał się”, osadzał w kontekście i ku rozczarowaniu widzów przestawał śmieszyć. Co prawda epizodyczny, telewizyjny styl już w poprzedniej dekadzie przeniosła do filmu francuska Nowa Fala, ale na polską nowofalową komedię odbiorcy nie byli najwidoczniej przygotowani. Podobne kłopoty miał dwa lata wcześ-

niej Andrzej Wajda z *Polowaniem na muchy*, komedią nowoczesną, chłodną i chłodno przyjętą, do której wykoncypowane formalnie zdjęcia robił Zygmunt Samosiuk, skądinąd operator *Dzięcioła*.

Właśnie „pretensjonalną” nowofalowość, a szerzej: zapatrzenie we wzorce zachodnie podnoszone w recenzjach jako drugi najczęściej stawiany *Dzięciolowi* zarzut. Alina Reutt (przywoływana już miłośniczka swojskości) nie przebiegała w słowach, pisząc, że to „niestrawny pasztet z okruszków pozbieranych z zachodnich stołów filmowych. Trochę francuskiej nowej fali w wersji dla ubogich, trochę surrealistycznej groteski w tanim sosie i ciut realizmu z osiedla Za Żelazną Bramą”. Recenzentka powątpiewała nawet, czy istnieje w Polsce komisja ocen scenariuszy filmowych, skoro do produkcji przeszło dzieło tak niespójne stylistycznie („jedna scena niemal od Godarda a druga od Barei”) i tak blade:

Jakieś panie wdzięcznie wabią zadkiem – i to właściwie już pointa. Po drodze jeszcze rozmemlane party w M-3 [...]. Same lvice i playboje. Nareszcie nobilitacja w polskim filmie! Alkohole, cool-jazz, światła i bardzo dużo spleenu prościutko z importu – wszystko na mini-metrażu krajowego budownictwa, a nie w luksusowym bungalowie. Najjaśniejsza gwiazda znad Wisły na firmamencie Las Vegas, rozpostarta w śmietankowym mercedesie, wabi blond kosą, wprowadza prostaczka w świat high-life-u. I znowu – może to miał być pastisz, ale nie wyszedł, za to złożono hołd współczesnej dulszczyźnie. Robociarz w saloniku divy szeleszczącej szyfonem, garsoniera wycięta z zagranicznego żurnala, i ta śmieszna, prowincjonalna atrapa kobiecości!¹⁷

¹⁷ Reutt *Wycinanka*, op.cit.

„Najjaśniejsza gwiazda znad Wisły” to oczywiście Violetta Villas w epizodzie, w którym zamiast Stefana Waldka ostatecznie uwodzi towarzyszącego mu rosłego magazyniera. Jej garsoniery „jak z żurnala” kamera prawie nie pokazuje, całą scenę kradnie artystka. Można się zastanawiać, czy *Dzięcioł* wzbudziłby większy entuzjazm recenzentki, gdyby jego akcja zamiast w ciasnych mieszkankach warszawskiego blokowiska działa się rzeczywiście w luksusowych bungalowach, ale o to mniejsza, bo taki film i tak by wówczas w Polsce nie powstał. Istotniejsze, że ten charakterystycznie zgorszony, niewolny od klasowego resentymentu ton, w którym przez oburzenie moralne przebijają obrona wyższych (w domyśle: polskich, prostych, swojskich, socjalistycznych) wartości, brzmiał w prorządowej publicystyce wyraźnie od lat, a na łamach „Walki Młodych”, organu Związku Młodzieży Socjalistycznej, szczególnie dobrze słyszalny był ledwie trzy lata wcześniej, podczas propagandy Marca.¹⁸ Argumenty używane wówczas do dyskredytowania „bananowej młodzieży”, „rewizjonistów”, „kosmopolitów” czy „krajowców dewizowych” po niewielkim tylko retuszu nadawały się do kpin z Violetty Villas w śmietankowym mercedesie jako przykładu rozpasania i dulszczyzny.¹⁹ A przecież grana przez nią mecenasowa Tyłska była już i tak parodią wyobrażeń o luksusie (podobnie jak jej odległy pierwowzór, reakcyjna mecenasowa Ryłska, jedna z hu-

¹⁸ Sama autorka brała wtedy udział w marcowej nagonce, jej tekst *Bananowe jabłko* („Walka Młodych” z 31 marca 1968), napisany wraz ze Zdzisławem Andruszkiewiczem, demaskował liderów Klubu Poszukiwaczy Sprzeczności i również bronił tego, co polskie.

¹⁹ „W dziejach ruchu komunistycznego wielokrotnie mówiło się o drobnomieszczańskich odchyleniach. [...] Najogólniej, drobnomieszczański to niezgodny z jakichś względów z obowiązującą w danej chwili linią partii, nie dający się jednak określić z tych czy innych powodów (choćby taktycznych) jako burżuazyjny”. Michał Głowiński *Marcowe gadanie*, Wydawnictwo PoMost, Warszawa 1991, s. 85.

morystycznych bohaterek „Przekroju” z lat czterdziestych – wymyślona na potrzeby rubryki o modzie elegantka, której przesadny szyk pomagał czytelnikom odreagować powojenny niedostatek)²⁰. W *Dzięciole*, realizowanym pod koniec rządów Gomułki i wprowadzonym na ekrany za pierwszej wiosny Gierka, też można chyba widzieć potrzebę odreagowania siemniężności małej stabilizacji i przyzwolenia na śmielszą konsumpcję – to przyzwolenie dokonywało się jednak przede wszystkim w fantazji głównego bohatera. Rzecz w tym, że recenzenci woleli w fantazji widzieć świat przedstawiony, stąd ich dość naiwne pretensje o rozpasanie i brak realizmu.

Podobne zarzuty wytoczył *Dzięciolowi* recenzent „Dziennika Ludowego”, narzekając z rozpędu, że sceny z filmu „niewiele mają [...] wspólnego z realnymi sytuacjami życiowymi, tak jak owe mercedesy i luksusowe mieszkania z naszymi syrenkami i przeciętnymi M-3” (choć Stefan Waldek mieszkał przecież w bloku i jeździł tramwajem). Za irytujący zbytek uznano nawet to, że produkcja była kolorowa: jak wypominał autor recenzji, film kosztował pięć milionów, nie licząc reklamy i został nakręcony na importowanej taśmie Eastmancolor, której „odmówiono wielu innym reżyserom do realizacji filmów ambitnych”²¹ (a konkretnie – Wojciechowi Solarzowi do nakręcenia *Wezwania*, ekranizacji prozy Kawałca). Także Alicja Helman, śledząc w polskiej kulturze masowej dyżurne motywy wampów i prywaciarzy jako przykłady fabularnego eskapizmu, zgromiła *Dzięcioła* za oderwanie od życia. Ubolewała, że widzom serwuje się najchętniej „cały ten neo-high-life, którego duszne i serco-

we konflikty mają wzruszać maluczkich, jak to bywało za czasów «Trędowatej»”. *Dzięcioł* nie był może dokładnie przykładem tego gatunku, ale ostatecznie, jak zauważyła krytyczka, publiczność i tak najżywiej komentowała po seansie suknię Violetty Villas.²²

To prowadzi do trzeciej pretensji, która powtarza się i u Alicji Helman, i w większości negatywnych omówień – a mianowicie, że twórcy *Dzięcioła* z mizoginiczną przesadą pokazali silne, modliszkowate kobiety, a nie przeciwstawili im pełnokrwistego protagonistę. Czytamy, że „korowód wampów, które w edycji polskiej okazują się po prostu wielkimi i groźnymi babami, dręczącymi małych, słabych mężczyzn, gnębi i unicestwia nieszczęsnego bohatera Gruzy”²³, albo że „zdaniem J. Gruzy i K.T. Toeplitza mężczyzna w dzisiejszych czasach się kończy”²⁴. Istotnie, film można i chyba należy czytać jako diagnozę kryzysu męskości, komediowo wyolbrzymioną, ale z gruntu lękową reakcją na nadchodzącą z Zachodu rewolucję obyczajową i ruchy emancypacyjne. W kinie polskim wątek słabego męskiego bohatera pojawił się już jednak w latach sześćdziesiątych,²⁵ dlatego zastanawia, dlaczego ta diagnoza wywoływała u współczesnych aż tak silny opór, że rzutowali ją na artystyczną ocenę dzieła.

²² Alicja Helman *Niedźwiedź i suknia Violetty Villas*, „Fakty i Myśli” nr 17/1971.

²³ Tamże.

²⁴ Zbiernacz, *Litości!* „Nowości. Dziennik Toruński” z 7-8 sierpnia 1971.

²⁵ Sebastian Jagielski diagnozował ten kryzys na przykładach *Jak być kochaną* (1963), *Giuseppe w Warszawie* (1964), *Salta* (1965), *Niekochanej* (1966), *Sublokatora* (1967) *Polowania na muchy* (1969) oraz *Człowieka z M-3* (1969): „Choć filmy te koniec końców niosą konserwatywne przesłania (emancypacja kobiet doprowadza mężczyzn do obłędu), to za ich sprawą dociera na polskie ekrany duch obyczajowej odnowy”. Sebastian Jagielski, w: tegoz *Polska – nie tylko Kino Moralnego Niepokoju*, w: *Historia kina, tom 3. Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Universitas, Kraków 2015, s. 1176-1178.

²⁰ Por. Justyna Jaworska *Cywilizacja przekroju. Misja obyczajowa w magazynie ilustrowanym*, WUW, Warszawa 2008, s. 117-118.

²¹ Józef Pencuła *Bombowa reklama i kosztowny niewypał*, „Dziennik Ludowy” z 4 czerwca 1971.

I tu dochodzimy chyba do źródła nieporozumienia, podstawowego przesunięcia interpretacyjnego, które pozwoliło uznać *Dzięcioła* za najgorszy powojenny film polski. Otóż zdaje się, że krytycy pomylili słabość jako temat ze słabością artystyczną, nieintencjonalną. Główny bohater filmu nie mógł budzić szacunku, bo wymagała tego konstrukcja fabuły – chodziło w końcu o przygody nieudacznika, który próbował odgrywać kobieciarza, ostatecznie kompromitując i tak już tradycyjnie ośmieszoną rolę słomianego wdowca, a przy okazji – o czym później – kondycję polskiego inteligenta. Nieudolność zarzucono jednak przede wszystkim twórcom, jakby niezborne, omsknięte, przypadkowe perypetie Stefana Waldeka wynikały z błędów scenariusza czy innych niedociągnięć formalnych²⁶. Po części zapewne tak, ale uderzająca „niedojakość” (fabuły, gdzieś niegdzie obrazu, a już na pewno bohatera) musiała być przecież zamierzona. Sugestii, że być może nasze życiowe posunięcia są z reguły niezborne, omsknięte i przypadkowe, a *Dzięcioł* o tym na kilku poziomach opowiada, nie znajdziemy jednak w żadnej ówczesnej recenzji²⁷.

²⁶ „Swoja droga, awangardowość języka Nowej Fali powszechnie mylono u nas z nieudolnością warsztatową”, zauważa Sebastian Jagielski. Tamże, s. 1187.

²⁷ Chyba najczulszy wobec *Dzięcioła* był Zygmunt Lichniak, który zaproponował kilka jego odczytań. Pisał, że można film „oglądać jako jeszcze jeden – tym razem polski – wariant niby-psychologicznej komedijki w typie *Słomianego wdowca*”, ale można go też „zinterpretować z głębszymi zamiarami psychologicznymi. A więc: mamy do czynienia z próbą buntu wobec układu zastanego, z potrzebą wyzwolenia się spod stereotypu codzienności. Projektowane eskapady erotyczne stają się po prostu jedną z form niezgody bohatera na siebie przez siebie zbyt określonego”. I jeszcze: „Można także główne walory *Dzięcioła* widzieć w warstwie jego podpatrzeni obyczajowych, [wtedy] i stosunki w pracy i stosunki domowe, prywatki i rozróbki personalne będą barwnymi i żywymi kamyczkami w kalejdoskopie dokonujących się przemian, wyrastania nowych form stosunków międzyludzkich”. Recenzent ubolewał tylko, że „sami twórcy nie mają jednej, zdecydowanej koncepcji”. Zygmunt Lichniak *Superkomedia czy supersam filmowy*, „Słowo Powszechne” z 27 maja 1971.

2.

Mimo błahej fabuły *Dzięcioł* otwiera się na różne interpretacje; nie trzeba na przykład teoretyka kultury wizualnej, by zauważyć, że jest to film o spojrzeniu. Stefan Waldek, z wykształcenia socjolog, z pasji ornitolog, z zawodu kontroler w Supersamie, na poziomie libidinalnym jest voyeurom i audiofilem, a całe dzieło Gruzy tematyzuje spojrzenie, ale i słyszenie, z zastanawiającym uporem.

Frapująca, awangardowa czołówka, do której nawiązanie powróci później w finale, przedstawia widok okna z wnętrza pokoju. Na jego tle widzimy ptaka (gołębia ozdobnej rasy) w zwolnionym poklatkowym trzepocie, potem kamera objeżdża w zbliżeniu nagromadzone bibeloty: kolekcję moździerzy, trofea sportowe, tarczę strzelniczą, zdjęcie kobiety mierzącej do celu, bukiet suszonych kwiatów. Gołębie – jest ich więcej – szamocą się na pierwszym planie, ale pozwalają dostrzec ramę z linii parapetu i zasłon, a za firankami ścianę przeciwległego bloku z prostokątami okien. Potem widzimy ptaka usiłującego wyfrunąć z wanny – ma zlepienie wodą pióra, ześlizguje się po emalii, ale walczy. Na tym tle płyną w zmiennych układach typograficznych napisy początkowe, natomiast ścieżka dźwiękowa to dziwaczna składanka dodekafonicznych zgrzytów, terkotu, ragtimeowych przebitok, przewijania taśmy i motywów, które powrócą później: śpiewu Villas, chórów z *Borysa Godunowa* oraz arii z *Halki*. Na samym wstępie zostajemy jako widzowie wytrąceni ze strefy komfortu.

Prawdopodobnie wytrącony z niej został Jan Józef Szczepański, który tak potem ironizował w „Tygodniku Powszechnym”: „Realizatorzy na pewno widzieli dużo dobrych filmów. [...] Dobrze by im jednak zrobiło, gdyby

potrafił o tym zapomnieć. [...] Jest bowiem *Dzięcioł* rodzajem antologii smaczków zbieranych po różnych luksusowych kuchniach światowej kineematografii. Kolekcja wcale efektowna. Nie brak nawet poetycko-metaforycznej klamry z roztrzępionymi ptakami, tylko nie wiadomo, co to oznacza i do czego to przypiąć²⁸”. I rzeczywiście, po pierwszej sekwencji moglibyśmy pomyśleć, że oglądamy trzy filmy Hitchcocka naraz. *Ptaki* (1963) to oczywiste skojarzenie, tym bardziej że gołębie trzepocą niepokojąco blisko obiektywu. Ujęcie łazienkowe (klastrofobiczna ściana nad wanną, białe kafelki, ptasia panika) przywodzi na myśl słynną scenę morderstwa z *Psychozy* (1960). Przywołajmy teraz pierwszą sekwencję *Okna na podwórze* (1954): znów widok okna z wnętrza pokoju, na tle unoszących się rolet wyświetlają się napisy początkowe. Następnie kamera omiata fasadę przeciwległej oficyny, potem najeżdża na twarz śpiącego bohatera, gips na jego nodze i składające się w spójną opowieść detale wokół²⁹. Słysząc wątek jazzowy, audycję radiową, głos budzika, dziecięce śmiechy. I tu, i tam ekspozycja zdradza, do kogo należy mieszkanie (do mistrzyni w strzelaniu; do fotografa), i tu, i tam kolaż dźwiękowy stanowi zapowiedź wydarzeń, tu i tam wreszcie okno, a ściślej patrzenie przez okno, będzie znacząco określać kondycję męskiego bohatera.

Okno na podwórze było już wtedy dziełem klasycznym i jeśli nawet nie Gruza, to z pewnością jego ope-

rator Zygmunt Samosiuk musiał do tego typu narracji filmowej nawiązywać świadomie. Hitchcock wydaje się tu ważnym punktem odniesienia, bo zdaniem Deleuze’a to właśnie on wprowadził do kina obraz mentalny, a więc w miejsce dominujących dotąd obrazów-działań konstruował obrazy-myśli, obrazy-relacje, co podjęło potem i przetworzyło twórczo kino nowofalowe³⁰. Inspiracja ta tłumaczy do pewnego stopnia kłopoty krytyki z *Dzięciołem*: tradycyjnie żywiołem komedii było kino oparte na ruchu, na (jeszcze wedle definicji Przykowskiego) zmaganiach człowieka z materią, a więc z gruntu slapstickowe. Kamera Samosiuka natomiast nieustannie się zagapia, podążając zresztą za nieprzutomnym wzrokiem Gołasa, co daje efekt skrajnie subiektywny, momentami bliski halucynacji, jak u Hitchcocka raczej dziwny niż komiczny.

Przy wszystkich analogiach formalnych *Dzięcioł* nie jest oczywiście polskim *Oknem na podwórze*. Choćby dlatego, że unieruchomiony po wypadku Jeff, grany przez Jamesa Stewarta, aż do końca filmu nie opuszcza mieszkania i jako obserwator odgradza się od świata, podczas gdy Stefan Waldek siedzi i patrzy zawodowo, jako kontroler w Supersamie, a po pracy niczym ptak z klatki wyrwa się na swoje niefortunne wyprawy³¹. Obaj mają jednak na parapetach lunety. Jeff podgląda życie sąsiadów i snuje detektywistyczne domysły na ich temat, tracąc niejako z pola widzenia odwiedzającą go narzeczoną i popadając w bierność na gra-

²⁸ JJS *Dzięcioł*, „Tygodnik Powszechny” nr 23/1971.

²⁹ „Každy obraz w swoim kadrze, dzięki swojemu kadrowaniu ma [u Hitchcocka] stanowić ekspozycję relacji mentalnej. [...] To kamera, a nie dialog, wyjaśnia, dlaczego bohater *Okna na podwórze* ma złamaną nogę (fotografie samochodu wyścigowego, w pokoju rozbity aparat fotograficzny)”, pisze Gilles Deleuze, w: tegoż, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przełożył Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, str. 213.

³⁰ Tamże, s. 209-217.

³¹ Pamiętajmy jednak, że akcja toczy się podczas kilku dni nieobecności żony. Na co dzień bohater żyje zapewne między domem a pracą, a więc przelatuje tylko z klatki do klatki i prawdopodobnie dużo patrzy w okno. Rama narracyjna filmu, w której ptaki tłuką się po mieszkaniu i wreszcie, w finale, wyfruwają wolne, symbolizuje jego kondycję dość natrętnie.

nicy transu. Nie mamy przy tym wcale pewności, co dostrzega naprawdę, a co podsuwa mu jego wyobraźnia³². Stefan spędza przy parapecie znacznie mniej czasu, ale uparcie kieruje wzrok na prywatkę trwającą nieprzerwanie w bloku naprzeciwko – ilekroć najeżdża na podświetlone czerwienią okno, w kadrze migają mu na wpół rozebrane dziewczyny a w tle wybucha ognista samba. Bohater przewraca z wrażenia nieuzbrojonym okiem i znów nie wiadomo, jak to, co widzi, ma się do rzeczywistości. Nastawia ogniskową na zbliżenie, a wtedy muzyka od razu się wzmacnia, rozbrzmiewając głównie w jego głowie jako podkład fantazji.

Dodajmy, że luneta pojawia się w domu Waldeków jako prezent dla ich syna, mniej więcej dziesięciolatka, który nie zdradza typowo chłopięcych zainteresowań i zamiast „pluć przez rurkę, strzelać z procy” oddaje się haftowaniu, jak jego ojciec w dzieciństwie. Zaniepokojona tym matka, grana przez Alinę Janowską dziarska mistrzyni strzelecka, sprawia chłopcu teleskop, by przynajmniej „gimnastykował oko”. Luneta staje się więc nie tylko freudowskim, ale i praktycznym atrybutem męskości – przejmując ją natychmiast ojciec dla swoich rozrywek. Co znamienne, wezwany do domu lekarz też przez nią zerka, namierza od razu w przeciwnym oknie dziewczynę zdejmującą bluzkę i komentuje dwuznacznie, że jego „ściąga lepiej”. Stefan Waldek nie jest więc odosobniony w swojej „ornitologicznej” pasji.

W naszej późniejszej kinematografii znalazło się więcej fabuł z wątkiem mężczyzny, który patrzy, by przywołać *Krótki film o miłości* (1988) Kieślowski

skiego czy *Cztery noce z Anną* (2008) Skolimowskiego. Tam również obraz podlegał focalizacji ze stacjonarnego punktu widzenia – kamera patrzyła wraz z męskim podglądaczem w kadr przeciwnego okna, gdzie w nieciągłych sekwencjach pojawiał się i zniknął kobiecy obiekt. Z tą różnicą, że był to jeden wybrany obiekt, a nie całe sąsiedzkie theatrum, jak w *Dzięciole* czy w przewrotnym thrillerze Hitchcocka. Portretując obsesyjną, romantyczną fiksację na obiekcie, Kieślowski ze Skolimowskim sięgnęli po figurę męskiego obserwatora niejako cięższą ręką, by nakreślić przygnębiające w swojej diagnozie obrazy o daremnym pożądaniu i braku porozumienia. Dlatego zaryzujemy tezę, że to właśnie bohater grany przez Wiesława Gołasa, rozproszony miłośnik ptaków i erotoman, którego spojrzenie raczej w roztargnieniu lustruje powierzchnię niż szuka konkretnego celu, byłby bliższy granej przez Jamesa Stewarta postaci modelowego widza.

Okno na podwórze odczytywano bowiem często jako metaforę mechanizmu kina: okno miało być ekranem, a Jeff, pozbawiony możliwości działania niczym ktoś wbity w fotel na widowni, przepuszczał przez siebie projekcje, ulegał identyfikacjom, śnił na jawie, słowem reagował zgodnie z klasycznym modelem odbioru Edgara Morina.³³ Dynamika *Dzięcioła* jest inna, a przecież pozornie aktywny, wręcz gorączkowy w swoich poszukiwaniach szczęścia Stefan też nie przekracza znacząco kondycji obserwatora. Nie może lub nie potrafi działać skutecznie, więc

³³ Choć poprzedził ten model: książka *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, tłumacząca mechanizm widza kinowego, wyszła w 1958 roku, cztery lata po premierze *Okna na podwórze*. Por. Edgar Morin *Kino i wyobraźnia*, przełożył Konrad Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.

³² Por. Iwona Kolańska-Pasterczyk *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany? Okno na podwórze A. Hitchcocka*, w: *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. Elżbieta Durys i Konrad Klejsa, Rabid, Kraków 2006.

patrzy. Im mocniej pęta go konwencja, onieśmielenie, niedogodna sytuacja, im bardziej wymykają mu się upatrzone zdobycze, tym natrętniej kamera, przejmująca rolę męskiego spojrzenia³⁴, zatrzymuje się na kolejnych dekoltach i minispódniczkach. Bohater podpatruje kobiety kątem oka, często w za pośredniczeniu: nie tylko przez lunetę, bo także na monitorach w Supersamie, w pozostawionym przez koleżankę na stole lusterku otwartej puderniczki, przez lustro wsunięte pod drzwi w łazience, przez szybę budki telefonicznej. Gdy już zostaje wyswatany z piękną nieznajomą, to także przelotnie i na niby – przed kamerą i jednocześnie na monitorze podglądu, na potrzeby ulicznej sondy telewizyjnej. Zaproszony do domu przez mecenasową Tyłską przygląda się w osłupieniu jej tańcowi z magazynierem i wychodzi. Niespełnienie uruchamia kolejne fantasmagorie, narasta poczucie nierzeczywistości.

Ostatnia dłuższa sekwencja filmu, w której bohater wraca do mieszkania w towarzystwie żony i w każdym z pomieszczeń ku swojemu przerażeniu znajduje inny obiekt swojej wcześniejszej fantazji, ma sens moralitetu: kończy się wizją kary za niepopelnione zdrady. Wszystkie wątki zbiegają się w jednym punkcie i jest to centrum tarczy strzelniczej, na tle której zostaje ustawiony słomiany wdowiec. Pada strzał, znów widzimy ptaśnię szamotaninę, gołębie wyfruwają z okna bloku Za Żelazną Bramą. Ale pułapka pragnienia

³⁴ Prawie jak w klasycznym rozpoznaniu Laury Mulvey na temat władzy męskiego spojrzenia w kinie, ale nie do końca. Do bohatera (i widza) należy tytułowa przyjemność wzrokowa, natomiast trudno ją nazwać przedmiotowiadającą, bo bohater nie ma żadnej władzy nad kobietami, którym się przypatruje. To raczej obrazy kobiet, pozostając niedostępne, prowokują i upokarzają obserwatora. Por. Laura Mulvey *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w: teże *Do utraty wzroku*, przełożyła Jolanta Mach, Ha!art, Kraków 2010, s. 33–47.

pozostaje zatrzaśnięta. W retrospektywnym ujęciu finałowym kamera niczym w transie sunie w bliskiej odległości za kusą spódniczką, a w tle słychać w zapętleniu stukot obcasów i powracające dziecięce pytanie: „Dlaczego my tak pędzimy, tatku?”³⁵.

Stukot obcasów jest o tyle istotny, że wiele scen subiektywnych, oddających wyobrażenia bohatera, wykorzystuje subtelne sprzężenie dźwięku i obrazu. Hymnem niespełnionego pożądania są tu rzecz jasna *Oczy czarne* w ekstatycznym wykonaniu mecenasowej Tyłskiej, ale także zaskakująco erotyczne synkopy *Mszy beatowej* Katarzyny Gärtner, puszczane z adapteru koleżance, która zatrząskuje przed Stefanem drzwiami łazienki, wreszcie brazylijski zew podglądanej przez lunetę prywatki. We wszystkich momentach libidalnego napięcia, które wyznaczają rytm filmu, bohater zdaje się nie tylko widzieć, ale i słyszeć więcej.

Od czasu do czasu słyszy też odgłosy stukania, co rzuca nieco światła na tytuł filmu. Stefan Waldek interesuje się ptakami, jako chłopiec wyhaftował pięknego dzięcioła a jako dorosły słucha dzięciołego terkotu nagranego na płytę. Wreszcie sam, być może na granicy szaleństwa, zaczyna się z tym ptakiem utożsamiać. „Ja poszukam! Ja wypukam!”, rzuca w podnieceniu, gdy koleżanka przed kąpielą prosi go o spinę do włosów. W chwilach zderzowania potrząsa ramionami, jakby to były skrzydła. Gdy słyszy potem o drapieżnych ptakach pilnujących lotnisk, zaraz pyta o dzięcioły i dowiadyduje się, że nie są nigdy niebezpieczne, chyba że w stadzie. On jest jednak dzięciołem samotnikiem, nikomu więc

³⁵ Sam Jerzy Gruza, broniąc swojego filmu podczas kolaudacji, twierdził, że właśnie to ostatnie pytanie chłopca zawiera przesłanie *Dzięcioła*, a film ma jak najbardziej wymowę moralną.



DZIEGIÓŁ, POLSKA 1970, REŻ. JERZY GRUZA, FOT. STUDIO FILMOWE „TOR”

nie zagraża. Jedynie puka, czyli tępo, monotonnie i daremnie (pomińmy tu konotacje seksualne) dobija się do rzeczywistości, która pozostaje dla niego zamknięta.

Kiedy w 1955 roku Billy Wilder nakręcił *Słomianego wdowca*, komedię o tłumionym męskim pożądaniu, bardziej może oczywisty niż *Okno na podwórze* punkt odniesienia dla *Dzięcioła*, zarysował to napięcie inaczej. Tytułowy mąż podczas wyjazdu żony tracił głowę dla sąsiadki granej przez Marilyn Monroe, ale jego fantazje pozostawiano domysłowi widza, bo granice tego, co pokazywalne, wyznaczał Kodeks Haysa (słynna scena z MM w podwianej sukience nad kratką wentylatora także została ocenowana)³⁶. Był to więc film o komizmie pragnienia ukierunkowanego, oczywistego dla wszystkich i zarazem niemożliwego do skonsumowania w pruderyjnych realiach ówczesnej Ameryki, nawet jeśli konstrukcja ta raziła już wówczas hipokryzję. Tymczasem Wiesław Gołas w Polsce wczesnych lat siedemdziesiątych nie grał słomianego wdowca spętanego przez restrykcyjną obyczajowość, tylko fajtlapę, który jako jedyny nie potrafi korzystać z życia. Zdawać by się mogło, że dookoła panuje radosny permissywizm, kobiety są wyzwolone, mężczyźni skuteczni i tylko Stefan Waldek uparcie nie znajduje szczęścia, bo jest niedostrzegany, karcony, oszukiwany, traktowany lekceważąco, bo nieustannie coś mu się wymyka. Mecenasa Tylska woli magazyniera; podrywana niezdarnie koleżanka z pracy naprawdę romansuje z szefem, ale to Waldka ściga jej brat Zdzych, typ spod ciemnej gwiazdy, który ostatecznie odbiera mu posadę. Gra-

³⁶ Symbolikę i mitotwórczą moc tej sceny szczegółowo analizuje Agata Łuksza, w: *Glamour, kobiecość widowisko*, Instytut Teatralny, WUW, Warszawa 2016, s. 25-41.

ny przez Edwarda Dziewońskiego kumpel pozuje na Casanovę; luneta lekarza „ściąga lepiej”; w oknie niedostępnej prywatki miga Sodoma i Gomora. Można by pomyśleć, że ówczesna Polska jest libertyńskim rajem, do którego rozkoszy wstęp mają wszyscy oprócz naszego bohatera, choć to on najmocniej się do nich dobija. Nie zapominajmy jednak, że narracja jest prowadzona z jego „słabego” punktu widzenia, jest więc idiosynkratyczna, resentymentalna i z tej właśnie perspektywy możemy czytać *Dzięcioła* jako film o braku, o odcięciu od rzeczywistości.

3.

Stefan Waldek znajduje ujście dla swojej skopofilii także w życiu zawodowym, pracując w warszawskim Supersamie jako zawodowy podglądacz, ktoś między kontrolerem a konferansjerem. Ukryty w pomieszczeniu na antresoli obserwuje halę sklepową na kilku równoległych monitorach, a równocześnie wygłasza przez mikrofon slogany reklamowe w stylu: „Witamy rzodkiewki, pierwsze witaminy wiosny!”. Pierwsza czarno-biała sekwencja filmu zaraz po „ptasiej” czołówce pokazuje kolejno: widok hali sklepowej, przenikliwy wzrok granego przez Adama Pawlikowskiego złodzieja czekoladek, najazd na obiektyw kamery pod sufitem, odjazd do hali ujętej z góry w planie totalnym i wreszcie obraz tej samej hali na monitorze kontrolnym. Znowu widzimy czujny obiektyw i słyszymy komunikat „Uwaga, pan w jasnym płaszczu przy stelażu ze słodyczami. Daję panu szansę. Dziękuję panu”. Tu wraca kolor, dostrzegamy Waldka w dyżurce za mikrofonem, a całą czarno-białą, zapośredniczoną przez sklepową kamerę sekwencję czytać możemy jako wariację na temat władzy spojrzenia.

Supersam przy placu Unii Lubelskiej, dziś już nieistniejący, otwierał dla takiej władzy pole jako największy samoobsługowy sklep w Warszawie. Zbudowany w 1962 roku, zachwycał przeszkleńiami i oryginalną konstrukcją dachu (o „perle modernizmu” zaczęto pisać głównie przy okazji jego rozbiórki w 2006) i przeżył prawdziwy szturm w dniu swojego otwarcia, a pięć lat później obsługiwał trzy razy więcej klientów niż to przewidzieli jego projektanci. „Ludzie przyjeżdżali do niego z całej Warszawy, wiedząc, że prestiżowy sklep jest specjalnie zaopatrywany”³⁷, pisał Błażej Brzostek. Na fotografiach z epoki widać świątynię sockonsumpcji: długie rzędy zastawionych półek i piramidy puszek, przy czym efekt obfitości budowało nagromadzenie, a nie różnorodność towarów, bo całymi ciągami eksponowano te same produkty. Ozdobne ażurowe konstrukcje, grożące zawaleniem przy usunięciu jednego elementu, były atrapą zaopatrzenia „jak na Zachodzie”, zachodniego sznytu dodawały też dopiero wprowadzane wózki na kółkach, po które ustawiały się kolejki. Film Gruzzy dokumentuje ten wystawienniczy rozmach, ale pokazuje też duży sklep jako przestrzeń inżynierii społecznej oraz łagodnej inwigilacji, gdzie można klientów nadzorować i karać albo uprzedzać ich pragnienia, reklamując przez mikrofon to, przy czym akurat stoją. W zorganizowanej, kontrolowanej odgórnie enklawie konsumpcji nietrudno się dopatrzeć modelu gospodarki centralnie planowanej.

Grany przez Gołasa kontroler obserwuje na monitorach przekrój społeczny klientów nie bez pewnej melancholii. Polecanie przez mikrofon twarożków, przecierów czy „filetów z dorsza, rost-

befu z halibuta”³⁸ jest zapewne poniżej jego socjologicznych kompetencji, na dodatek jego oparta na spojrzeniu władza-wiedza strażnika systemu (by luźno przywołać Foucaulta) nie daje mu wcale godnej pozazdroszczenia pozycji. Jako strażnik sam pozostaje obserwowany, zamknięty w klatce pod sufitem, oddzielony szybą, coraz bardziej znudzony trywialną ludzką krzątaniem na dole. Mógłby służyć za modelowy przykład ofiary alienacji, typ właściwego człowieka na niewłaściwym miejscu. Jak zauważył Rafał Marszałek:

Funkcja zawodowa wiąże go z codziennym życiem, ale z drugiej strony izoluje, tak jak każdego biurokratę. Sam status posady górującej nad tłumem, ale wyzbytej atrybutów kapitańskiego mostku też jest dość wątpliwy. Dobrze wykształcony piewca zbytu jarzyn to przecież typowy wytwór pseudonowoczesnej ekonomiki. W sumie więc *Dzięcioł* ściągał z artystowskich wyżyn na plac targowy ostatniego piękno-ducha, przedstawiciela „umysłowych”, tej klasy próżniaczki. Pogryzł go we wspólnej niedoli, pozwalając na zachowanie resztek godności i złudzeń, że jest się u steru. Prawda przedmiotowa została w ten sposób nienaruszona, a dyskretnie zarysowany wątek pauperyzacji inteligenta legitymizował trywialną sytuację.³⁹

Można tę diagnozę jeszcze wzmocnić, bo pauperyzacji inteligenta towarzyszyła jawna z niego drwina. Stefan Waldek

³⁸ W tym dowcipie słychać kpinę z państwowej propagandy rybnej, nasilanej zwłaszcza w okresach problemów z mięsem. Mięso zdrożało drastycznie w grudniu 1970 roku, co doprowadziło do krwawo stłumionych protestów na Wybrzeżu, ale przez całe lata sześćdziesiąte było kwestią newralgiczną (afery mięsna to 1965 rok). *Dzięcioł* na wszelki wypadek nie pokazuje działu mięsnego.

³⁹ Rafał Marszałek *Tematy i wzory kultury masowej*, w: *Historia Filmu Polskiego tom VI 1968-1972*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1994, s. 149.

³⁷ Błażej Brzostek *PRL na widelcu*, Baobab, Warszawa 2010, s. 226.

nie tylko niewiele zarabia i gania za autobusami, ale też drży przed żoną i szefem, oddaje się subtelnydziwactwom, przez swoją delikatność i nadmiar refleksji nie ma większych szans u pań, wreszcie pod koniec filmu przegrywa z prostym, lecz sprytnym szantażystą Zdzichem. Traci pracę i okazuje się wtedy, że jako „umysłowy” wcale się nie sprawdzał, a jego inteligenckie (dzięciole!) „dziamganie i klaskanie” do mikrofonu było irytujące dla kierownictwa. Oglądamy film przyrodniczy o ginącym gatunku.

Nawet jedyna scena przebudzenia etosu inteligenckiego zostaje na ekranie rozbrojona jako załamanie nerwowe. Tuż po podpisaniu wymówienia bohater postanawia w orwellowskim duchu obnażyć kłamstwo, któremu tak długo służył, i wygłasza ze swojej dyżurki spektakularną przemowę pożegnalną: „Klienci! Nadszedł moment prawdy. Witaminy nie istnieją! Na tej sali znajdują się tysiące osób, nie licząc personelu, który jest skorumpowany. Czy ktoś z państwa widział witaminę?”. Ruch w hali Supersamu zamiera, tłum staje prawie na baczność w ciszy, zadzierając głowy do kamery. Wychodzi z tego scena dość infantylna, bo na sali znajduje się grany przez Kazimierza Rudzkiego lekarz, który w oburzeniu podejmuje polemikę, ale sam moment wsadzenia kija w szprychy, przerwania konsumpcyjnego transu jest jednym z ciekawszych pomysłów w filmie Gruzy. Buntowniczy konferansjer zostaje zresztą szybko obezwładniony, a na jego miejscu natychmiast sadzają jego następcę Zdzicha (w tej roli ponury Zdzisław Maklakiewicz), który intonuje knajacko: „Witamy rzodkiewki, pierwsze witaminy wiosny. Wiosny. Dobrze mówię, nie?”.

Widać tu echa niedawnej kampanii antyintelligenckiej i okazuje się,

że *Dzięcioł* jest filmem pomarcowym w większej mierze, niż mogła to wówczas zauważyć krytyka. Żartów z inteligentów (czy raczej piętrowo – ze stosunku do inteligentów) jest w nim zresztą więcej. Notorycznego złodzieja czekoladek jeden z kontrolerów podsumowuje z niesmakiem: „Inteligent, słodczy. Już trzeci raz w tym tygodniu. Zgniłek!” (co brzmi mało wiarygodnie w ustach Edwarda Dzięwońskiego), ale napięcia klasowe bodaj najzabawniej ujawniają się w scenie z męskiej szatni, gdzie zastraszonego ochroniarza wśród przebiegających się robotników. „A pan w tę samą stronę?”, pyta zdziwiony magazynier. „Nieważna strona, po prostu pracowaliśmy razem i wychodzimy razem”, odpowiada Waldek, biorąc go pod rękę i jest w tym rzecz jasna podtekst homoerotyczny (sugestia „słabości”), ale też kpina z utopijnego sojuszu robotniczo inteligenckiego, mocno skompromitowanego po 1968 roku.

Jest więc Stefan Waldek bohaterem słabym – jako mężczyzna i jako inteligent, a także jako strażnik konsumpcyjnego raj. Sprzęga się to jakoś z jego kondycją voyeura. By znów przytoczyć Rafała Marszałka: „Przeciętny Polak doby gierkowskiej z uroków natury korzysta ukradkiem. Obudzono w nim ciekawość świata, ale to nie znaczy, że go wyzwoliło”.⁴⁰ Słowa te odnosiły się do tłumionej pruderi i erotyki, choć równie dobrze można je odnieść do ostrożnego i obarczonego poczuciem winy przyzwolenia na dobra materialne. Nie byłibyśmy wówczas jeszcze społeczeństwem konsumentów, raczej podpatrywaczy. Zarazem jednak, zdaniem krytyka, właśnie takie filmy jak *Dzięcioł*, jak na swoją epokę dosyć wyzwolone, „miały być wizytówką kraju

⁴⁰ Rafał Marszałek *Kino rzeczy znalezionych*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s.162.

beztroskiego, społeczności otwartej, swobodnie dysponującej pieniędzmi i wolnym czasem”.⁴¹ Jeśli tak, to nieudacznik grany przez Gołasa sabotował ten obraz.

„Z komedii Gruzy wieje niezamierzonym smutkiem. Smutkiem za kinem nowoczesnym, błyskotliwym i pełnym rozmachu”⁴², wzdychał Jan Józef Szczepański. Dziś można odnieść wrażenie, że to niespełnienie było najzupełniej zamierzone, więcej nawet – że to po prostu film o porażce. Kiedy Stefan Waldek wpada wreszcie na prywatkę, której tak długo się przyglądał, a więc niejako do wnętrza swojej fantazji, okazuje się, że właśnie tam trafiają kradzione z Supersamu czekoladki; uprzedzając uprzejmy złodziej wkłada mu jedną wprost „do dzioba”. Leje się też składkowy alkohol pod nieobecność gospodarza (w tej przestrzeni bez kontroli nikt już nie pamięta solenizanta, imieniny trwają od wielu dni), o inne rozkosze jednak trudniej. Więcej tu podpitych panów niż wyzwolonych pań, te wyglądają na znudzone, a jedyna zainteresowana znajomością bywalczyni grana przez Kalinę Jędrusik pragnie być porwana na odludzie⁴³. Sa-

⁴¹ Rafał Marszałek *Tematy i wzory...*, op.cit., s. 151.

⁴² JJS *Dzięcioł*, op.cit.

⁴³ Jak zauważyła Iwona Kurz, w tej roli Kalina Jędrusik [podobnie jak wcześniej Violetta Villas] parodiuje samą siebie. W tym także swój status przebrzmiałej ikony: „*Dzięcioł* otwiera już nową dekadę; film zaludniają kobiety w bardzo krótkich spódnicach, to nowy wzór, bardziej swobodny, kolorowy, wizualnie mniej pruderyjny i zamknięty, czarno-białe monidło seksu byłoby przy nich obrazem anachronicznym”. Iwona Kurz *Twarze w tłumie*, Świat Literacki, Warszawa 2005, s. 186.

mym sednem fantazji okazuje się więc sztampowe romantyczne pragnienie, by „wyjechać gdzieś daleko”, znaleźć jakieś „gdzie indziej”. Tu tytułowy *Dzięcioł*, który też by tego pewnie pragnął, okazuje się bezradny – zostaje ośmieszony jako typowy polski mężczyzna, który życiowo niewiele może zaproponować. W bezpośredniej konfrontacji z tak bezdennym marzeniem coś w nim pęka, więc budzi w sobie znowu kontrolera i wybucha: „Ja was wszystkich znam. Ja was widzę stamtąd przez lunetę... Lunetą ja was... Tak, ja was widzę jak pod mikroskopem! Nastąpiło tu daleko posunięte zachwianie norm moralnych!”.

Frustracja erotyczna i ekonomiczna zbiegają się tu w jednym punkcie. Krytycy nie mogli dzieła Gruzy przyjąć z entuzjazmem, bo musieli mu przyznać spory potencjał demaskacji złudzeń, i to na kilku poziomach, skoro zwa warstwy obyczajowej wyłaniał się tu (a jednak!) orwellowski z ducha obraz systemu opartego na władzy spojrzenia. Niespójna nowofalowa forma dobrze oddawała napięcie między fantazją a rzeczywistością; sam Gruza niezbyt może jasno tłumaczył się na kolaudacji, że chodziło mu o efekt „przesuniętej taśmy”. Na taką metarefleksję mogło być wtedy jednak za wcześnie. Film o słabym voyeurze dostał zatem nagrodę Skisłego Grona, za to przetarł drogę innym „słabym obrazom”, w których fantazje zaczęły się wymykać spod kontroli.

Klątwa

- KINGA DUNIN •
 - PAWEŁ DOBROWOLSKI •
 - EWA MAJEWSKA •
 - PIOTR MORAWSKI •
 - JACEK SIERADZKI •
-

Po co w ogóle wystawiać Wyspiańskiego?

• KINGA DUNIN •

Klątwa w reżyserii Frljicia zaczyna się od pytania: jak dzisiaj wystawiać Wyspiańskiego? Ale przecież kryje się za nim inne, już niewypowiedziane pytanie: po co w ogóle dzisiaj wystawiać Wyspiańskiego? Odpowiedź znajdziemy zapewne w *Skrzypku na dachu*, gdy Tewje Mleczarz śpiewa: tradyszyn, tradyszyn, tradyszyn... I jak pamiętamy, wynikają z tego same kłopoty. Czy możemy jednak bez niej się obyć? W końcu Wyspiański to nasz wieszcz, lub przynajmniej pół wieszcz, jego dramaty należą do kanonu, o ile kanon jeszcze istnieje, mamy też długą tradycję scenicznych realizacji, odpowiadających na wyzwania swoich czasów, interpretujących lub po prostu celebrujących tradycję. Czy można kontynuację, odczytywanie w nowych kontekstach, współcześnie, spieranie się z tradycją lub nawet celebrację naszego teatru w naszym teatrze w ogóle kwestionować, czyż ciągłość kultury

nie jest oczywistością? Naszość nie wymaga przecież żadnych usprawiedliwień i jest też obojętna na zakłęcia o końcu paradygmatu romantycznego.

Autorka jest socjolożką, publicystką, pisarką, krytyczką literacką. Należy do środowiska Krytyki Politycznej.

Tak więc *Dziady*, *Wesele*, *Nie-Boska komedia*, *Wyzwolenie*, *Trylogia* i co tam jeszcze, na poważnie, na dziś, na klęczkach lub obrazoburczo, wciąż goszczą w polskich teatrach. I pytanie: a po co, może wydawać się tanią prowokacją. Podobnie jak twierdzenie, że naprawdę mogłabym się bez tego obyć, i nadal teatr polski pozostałby polskim. Jestem uczestniczką i, nie ukrywajmy, konsumentką – czyli kimś nastawionym na przyjemność – tutejszej kultury, i chociaż co prawda żyję w polszczyźnie, bez której powietrza nie mogłabym oddychać, ale wypełniają ją treści zgoła inne.

Jest w nim między innymi wszystko, co daje się wchłonać ze świata, nie zdradzając polszczyzny. Mój księgozbiór to pewno w dziewięćdziesięciu procentach tłumaczenia, a na playliście muzyki, której na co dzień słucham, nie ma ani jednego polskiego utworu (tu jednak polszczyznę zdradzam). Jako przeciętna odbiorczyni i specjalistka od niczego biorę to, co dają, i nie chłonę po nocach poezji Norwida, bo jednak wolę Emily Dickinson. I nie w tym rzecz, że to, co się dzieje w kraju, w jego kulturze, mnie nie obchodzi. Po prostu nie ciekawi mnie już ani nie inspiruje obracanie w kółko tych samych tematów, a nawet szturchanie tym, co oczywiście rezonuje, bo jestem stąd. Cóż z tego, że „Kto ty jesteś? Polak mały” wywołuje we mnie automatyczną reakcję: „Jaki znak twój?” itede. Prawdopodobnie nie jestem w tym odosobniona. Byłoby to jednym z wytłumaczeń, czemu twórcy w Polsce, nawet jeśli są Chorwatami, będą na tych naszych odruchach i emocjonalnym automatyzmie żerowali. Nie wykluczam też, że łatwiej jest dostać dotację na klasykę, a klasyka polska jest, jaka jest. Czasem jednak myślę, że najlepiej by było, abyśmy na jakieś dwadzieścia lat w ogóle o tej części naszej tradycji zapomnieli, o tych wszystkich „wielkich polskich pytaniach”, bez względu na odpowiedź, których zamierzamy udzielić. Pozostawmy cały ten bagaż rekonstruktorom bitwy pod Grunwaldem.

Kto wie, czy nie przemawia przede mną przekora i chyba zrozumiała dzisiaj bunt, niesmak i znudzenie. Nacjonalistyczno-ksenofobiczny dyskurs prawicy i dosyć przewidywalny kontrdyskurs krytyczny oraz próby odwojowania symboliki narodowej przez centrum to magma, od której prawdopodobnie nie ma ucieczki. A pytanie: „po co wystawiać dziś Wyspiańskiego?”

go?” w jakimś sensie staje się magmą tej częścią.

Postawmy je więc konkretnym realizacjom.

Po co Frłjiciowi był Wyspiański? Czy *Kłątwa* nie spełniałaby swojej roli i nie wybrzmiewałaby równie mocno bez tego? A może to właśnie odwołanie do tradycji osłabia jej przesłanie? Cóż takiego ubyłoby tej sztuce, gdyby po prostu była jasną wypowiedzią przeciwko klerykalizmowi, nadużyciom księży i kościelnej hierarchii, oskarżeniem katolickiej ideologii o odpowiedzialność za opresję kobiet, mowę nienawiści i ksenofobię? Czy ktośś z początkowych scen, ta przywołująca oryginalny tekst dramatu, naprawdę coś tu wnosi poza przypomnieniem – to już było. Wiemy, że było. A doceniając wszystkie cudzysłowy, które się potem pojawiają, metanarracyjną dekonspirację uwikłań instytucjonalnych, postawienie pytań o autentyczność, relację między rolą i aktorem, czyż nie jesteśmy świadkami tworzenia artystycznej przywoitki, która przypomina nam mimo wszystko, że teatr to teatr, a nie miejsce na prosty polityczny pamflet? Bo na to jesteśmy przecież zbyt wyrafinowani.

Ostatecznie spektakl taki jak *Kłątwa* może stać się interwencją w przestrzeń publiczną jedynie mocą jego przeciwników, a nie siłą własnego przesłania, które w końcu niewiele wnosi do tego, co i tak wiedzą ci, którzy świadomie na niego się wybrali. To nie znaczy, że przedstawienie mi się nie podobało, przeciwnie, doceniam koncepcję, grę aktorską oraz przyjemność, jaką daje nam potwierdzenie własnych poglądów i kulturalnego obycia, pozwalającego dostrzec grę z teatrem i jego konwencjami oraz urefleksyjnić związane z tym paradoksy.

Skąd jednak bierze się katharsis, które oferuje spektakl? Upada krzyż, a zza

nego wyłania się orzeł poprawiony – mniej świetlisty i pozbawiony szponów. Nasza kochana lepsza Polska, bez której nie ma prawdziwych wzruszeń. Gdybyśmy na chwilę wrócili do *Kłątwy* Wyspiańskiego, moglibyśmy znaleźć tam inny trop – krytykę wiejskiego, tutejszego zabobonu. Chcemy przenieść ten problem w dzisiejsze realia, do czasów, kiedy nie kamieniuje się już na wsiach panien z dzieckiem? Voilà! Uderzmy w zabobon religijny, a skoro obalony zostaje krzyż, niech to będzie zabobon chrześcijański. No nie, przecież kulturalni ludzie szanują wiarę, albo przynajmniej zachowują wobec niej rodzaj pełnego tolerancji respektu, problem mamy tylko z religią zinstytucjonalizowaną, i to na modłę konserwatywną, i może jeszcze z papieską idolatrią. Ale to wciąż nie dotyka istoty religii.

Uwolniona od demonów klerykalizmu Polska jest dla nas wciąż oczywistym punktem odniesienia. Trzeba ją tylko wyzwolić. Wybierzmy się zatem na *Wyzwolenie* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego.

Ten spektakl już nie mógłby się obyć bez oryginalnego dramatu. Posiłkując się nim, reżyser stworzył groteskę, w której nieśmieszny komizm łączy się z nieprzekonującym patosem. I może to jest właściwa odpowiedź na pytanie, jak dzisiaj wystawiać Wyspiańskiego, chociaż nadal nie wiadomo po co.

Wyzwolenie podąża za pierwotnym przesłaniem dramatu – nie da się wyzwolić od pytań o Polskę. Gdy pracownicy techniczni – godność człowieka pracy! – budują Polskę, zostaje ona przesłonięta murem z tekturowych pudeł. Kiedy mur zostanie zburzony, okazuje się, że aktorzy są zamknięci w takich samych pudłach i nie mogą się ich pozbyć, za to wystawiają z nich łapki, w których dzierżą jakieś warzywa. Czyżby pudła, z których nie może-

my się wyzwolić, zamieszkiwane były przez buractwo i cebulaków? (Czyli to na pewno nie jest o nas!) Na koniec słyszymy podniosły religijny utwór Góreckiego (podobno, nie jestem melomanką) i jeszcze dostajemy kolorowe dymy-gazy. Jak twierdzi Michał Łuczewski, dyrektor Centrum myśli Jana Pawła II, organizatora festiwalu wielkopostnego „Nowe Epifanie. Gorzkie żale 2017. Oto matka twoja”, w ramach którego oglądamy *Wyzwolenie*, chodzi o to, że jedyne wyzwolenie może odbyć się w wymiarze metafizycznym i przy boskiej pomocy. A poza tym „umarł Konrad, narodził się Jan Paweł II” – to cytat z programu festiwalu.

Może rzeczywiście o to chodziło Garbaczewskiemu. A może nie. Najważniejszą bowiem część spektaklu stanowi trwający około godziny, morderczy monolog wygłaszany przed kartonowym murem przez Annę Paruszyńską. Kobieta, ale mówiąca w rodzaju męskim. Może nie całkiem jeszcze kobietę, bo w zasadzie raczej hipsterską dziewczynkę w kolorowych podkolanówkach i za dużej koszuli. Dziewczyna na uszach ma słuchawki, a przed sobą laptop na pudle z monogramem JP2. Trochę nie wiadomo, czy to JP2 jest za, czy przeciw, a może po prostu jest to logo organizatora festiwalu. Aktorka wygłasza kwestie Konrada z aktu drugiego, wypełniając je emocjami, ale nie sensem. Niech będzie – Wyspiański dziś to bełkot, ale wciąż nas porusza.

Zalóżmy, że obsadzenie w tej roli kobiety to nie jest efekciarski chwyt, podobnie jak komunikacja z laptopem. I że nie chodzi o to, że dziewczynki nie rozumieją Wyspiańskiego. Zresztą, kto go rozumie? Pójdźmy więc drogą słusznego feminizmu – kobiety były wykluczone z patriarchalnego dyskursu narodowych dramatów, więc nie mogą się w nich odnaleźć, chociaż bardzo się starają. Zza muru z kartonów – tak mi się wydawa-



STANISŁAW WYSPIAŃSKI WYZWOLENIE, TEATR STUDIO, WARSZAWA 2017, REŻ. KRZYSZTOF GARBACZEWSKI.
FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI



ło – słycać było okrzyki z Czarneęo protestu, ale może to było złudzenie. Pojawia się pytanie: co Konrad/aktorka widzi w laptopie i słyzy w słuchawkach? Partię Masek, z którymi rozmawia przez Skypę’a? Inny domysł okazał się słuszny – ogląda rejestrację spektaklu Swinarskiego i słyca Jerzego Treli, i razem z nim mówi. W każdym razie potwierdzili to pracownicy teatru.

Z akcentów współczesnych był jeszcze San Escobar, jako jedna z proponowanych dróg wyzwolenia – co pozwoliło na chwilę rozrywki po godzinnym monologu. A jako jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie, gdzie szukać wyzwolenia od odwiecznych polskich dylematów – w liberalnej, uniwersalistycznej utopii – dawałoby to szansę na jakieś rozwinięcie i pogłębienie współczesnych odniesień, ale skończyło się na hipsterach z placu Zbawiciela i Planu B. Planów C, D, E... najwyraźniej nie mamy, nawet jako eksperymentów myślowych. Wyspiański ponad sto lat temu miał ich mnóstwo. Nie wiem, czy warto wystawiać *Wyzwolenie* tylko po to, żeby powiedzieć, że nie mamy nic do powiedzenia. Może jednak nie o powiedzenie tutaj chodzi.

Spektakl wśród widzów wzbudził dość zróżnicowane reakcje – od niechętnych po entuzjastyczne. Jednak na pytanie, co właściwie wzbudza ten entuzjazm, najczęściej padającą odpowiedzią było, że spektakl ten należy oglądać sercem, a nie rozumem. I przyjmijmy to za dobrą monetę. Dla mnie była to taka plama Rorschacha, którą pokazywał nam szalony psychiatra – może podobny do tego z Lyncha, z *Miasteczka Twin Peaks*. Każdy interpretował ją zgodnie z własnymi predyspozycjami. Czasem wydaje mi się, że wszyscy, którzy kolejny raz dają się wciągnąć w tę grę z polskim romantyzmem, postromantyzmem czy antyromantyzmem, są jak pacjent uzależniony od zbyt długo trwającej psychoanalizy, który wciąż nie wie, czy matka karmiła go częściej prawą pierśią czy lewą, i co z tego wynika. Ja zobaczyłam w tym rorschachu komunikat, że dziś nie ma już po co wystawiać Wyspiańskiego, przynajmniej w ten sposób, a jeśli ktoś chciał powiedzieć, że JP2 ukrywał przypadki pedofilii, to mógł to zrobić bez mieszania w to Czwartego Wieszcza.



Porozmawiajmy o religii

• PAWEŁ DOBROWOLSKI •

Od początku było wiadomo, że będzie z tego awantura. Że będzie mocno, radykalnie i po bandzie. A mimo to każda kolejna scena tego spektaklu wbijała mnie w fotel. Czułem, jak dostaję wypieków na twarzy i robi mi się duszno. Zupełnie jakbym mimowolnie wdał się w jakąś uliczną pyskówkę i nie wiedział, jak się z niej wypłatać. Nerwowy śmiech, którego chwilami nie byłem w stanie powstrzymać, nie przynosił rozładowania. A właściwie to jeszcze bardziej irytował, bo zarażał innych widzów. Boże, dlaczego oni się znowu śmieją? Idiotyzm! Czułem też narastające napięcie: a jeśli to oni mają rację...? Ze spektaklu wyszedłem ledwie żywy. *Klątwę* Oliviera Frljicia oglądałem podczas premiery – zanim więc jeszcze rozpoczął się ten festiwal gestów i słów oburzenia. Potoku słów. Wciąż jednak szukam tych, które pomogłyby mi opisać to przeżycie. Jedno z silniejszych, jakich doznałem w teatrze.

Osiągnięte najczystszy z środków: bezpośredniością przekazu. *Klątwa* Frljicia to komunikat wprost, wydobyty i dostrzeżony. Bez żadnych aluzji zro-

Autor jest teatrologiem i dramaturgiem. Współtwórca kampanii „Przekażmy sobie znak pokoju”. Dyrektor festiwalu Nowe Epifanie / Gorzkie Żale. Był kierownikiem literackim i menedżerem w kilku warszawskich teatrach.

zumiały dla bardziej wprawionych widzów i bez głupich podtekstów. Spektakl Frljicia budowany jest sekwencjami o ostrych kantach, twardo zderzanymi ze sobą i przetasowanymi monologami. Montaż tych scen wydaje się mechaniczny, ale to w nim buduje się i narasta dramaturgia przedstawienia. Monologi nieoszczędzające nikogo, wykrzyczane są frontalnie do publiczności. Po każdym z nich czułem, jak staję się zakład-

nikiem przedstawianej w nim wizji, jak dociskają mnie do ściany, skąd nie ma ucieczki. Frłjić trafia w żywy nerw współczesności, bez pudła. Oglądałem poruszony. Dziewięćdziesiąt minut żywego teatru. Teatru, który uznaje tylko czas teraźniejszy, tu i teraz, hic et nunc.

Opisuję tę swoją subiektywną reakcję nie po to, by wzbudzić w kimkolwiek poczucie winy, ani tym bardziej współczucie, ale by raz jeszcze przestrzec przed wypowiadaniem się na temat spektaklu, zwłaszcza tego spektaklu, bez dania sobie szansy przeżycia go osobiście i emocjonalnie. Tak, emocjonalnie. Sztuka w ogóle, a *Kłątwa* w szczególności, działa na emocje i wyzwała je tylko w osobistym kontakcie. Tego nie da się niczym zastąpić. Frłjić tak wymyślił swój spektakl, żeby grać na emocjach, żeby zaczepiać, poruszać, drażnić i prowokować interakcję. *Kłątwa* jest jak jakiś dziwny obrzęd, którego nie sposób zrozumieć, nie przechodząc go indywidualnie, krok po kroku, sekwencja po sekwencji. A żeby go zrozumieć, trzeba doświadczyć osobiście kłopotliwej przyjemności z wyśmiewania się z innych i zadawania im bólu, ale i też – niemal jednocześnie – poczucia bycia wyśmianym. Trzeba doświadczyć zażenowania śmiechem własnym i siedzących obok widzów. Satysfakcji z gnębienia przeciwnika, smutku z szargania własnych świętości, wcale niekoniecznie uznanych i kanonizowanych przez Kościół katolicki.

Widzowie, reżyser, aktorzy, dramaturdzy – wszyscy na przemian stają się w przedstawieniu Frłjicia przedmiotem prowokacyjnego ataku. Bezczelnie testuje się na nich granicę tego, do czego można się w teatrze posunąć. A okazuje się, że można daleko. Dalej się chyba już nie da. Może przesadzam, nie wiem, ale dla mnie *Kłątwa* to akt teatralnego terroru albo genialnie wy-

reżyserowany obrzęd wudu. Nie, Frłjić nie obraził moich uczuć religijnych. Raczej uruchomił we mnie atawistyczną potrzebę agresji wymierzoną nie tylko w uznanych świętych, ale też w samego reżysera, w dyrektora festiwalu Malta, w prezesa rządzącej partii, w premierową publiczność, w lewicowych publicystów i w wielu, wielu innych, których nazwiska wprost padają ze sceny. Uruchamia, ale nie zaspokaja. Porzuca w niespełnieniu. Podczas spektaklu wszyscy prędzej czy później stają się lalczkami wudu, zbiorowo nakłuwanymi przez innych widzów, by dać upust nagromadzonemu emocjom. Dostajemy też natychmiast szansę na rewanz, z której w odwecie korzystamy albo i nie, ale i to nie daje poczucia pełnej satysfakcji. Przez dziewięćdziesiąt minut szamoczemy się w ludzkiej pajęczynie. Jak w jakimś transie.

Tak, jestem katolikiem. Jan Paweł II był i jest dla mnie autorytetem w wielu kwestiach. Cieszę się, że został uznany przez Kościół za świętego. Może nawet jestem przedstawicielem pokolenia JP2 – kto wie? A jednak uważam *Kłątwe* za spektakl pod wieloma względami wybitny. Piszę to z nieukrywaną mieszaną żalu i złości, ale również zawstydzenia. Trudno cieszyć się ze spektaklu, który wypowiada wojnę na właściwie wszystkich frontach, które są dla mnie osobiście ważne. Gdyby chociaż można się było do niego przyczepić od strony formalnej, warsztatu, rzemiosła aktorskiego, sprawa byłaby prostsza, a mechanizmy obronne sprawdzone. Jednak pod każdym z tych względów spektakl wydaje się być doskonały. Spektakl Frłjicia jest drobiazgowo przemyślany nie tylko w swej strukturze i dramaturgii, ale również – a może przede wszystkim – w sposobach nań reagowania. Tego nie wiedziałem jeszcze podczas premiery, ale już kolejne

dni dostarczały licznych dowodów, jak precyzyjnie Frłjić przewidział i do pewnego stopnia wyreżyserował spektakl wokół swojego przedstawienia. W spektaklu wokół *Kłątwy* swoje role rozpisane przez Frłjicia popisowo odegrali biskupi, politycy, prezesi a nawet prokurator, nieświadomie realizując marzenie reżysera o wyzwoleniu teatru z przeklętych kajdan fikcji.

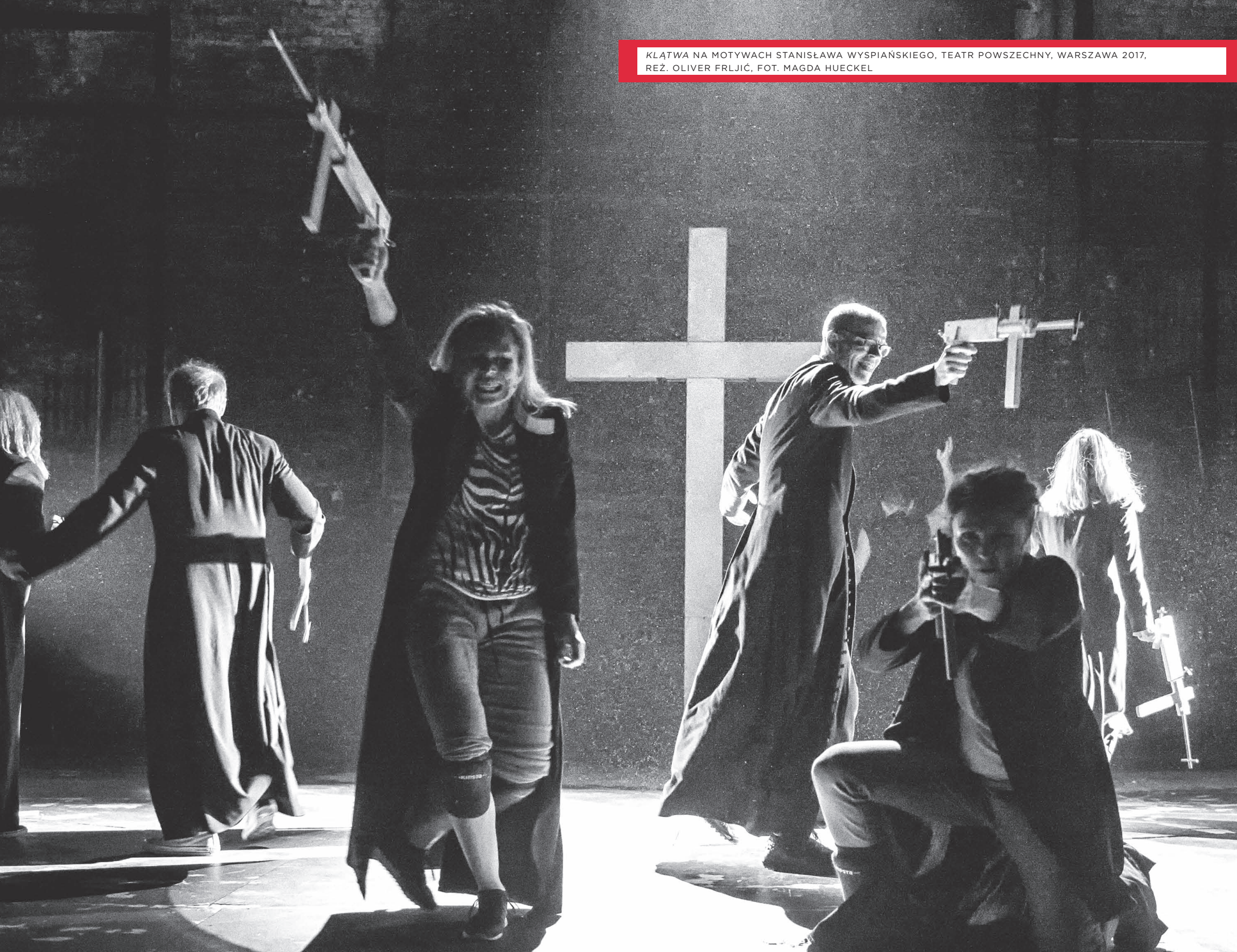
Kłątwy nie odebrałem jako spektaklu o pedofilii w Kościele. Owszem, pojawia się w nim ten wątek, jednak na tle całości wydaje mi się on w sumie drugorzędny. Nie jest to dla mnie również spektakl antyreligijny czy – jak zarzucili mu biskupi – noszący znamiona bluźnierstwa. *Kłątwe* oglądałem jak parareligijny obrzęd, gdyż to, co wydało mi się w nim najciekawsze i jednocześnie najbardziej radykalne, to próba podważenia fikcyjności ram samego teatru i chęć wkroczenia w przestrzeń realnego życia. W tym marzeniu reżysera o przełamaniu iluzji, doskonale widocznym w *Kłątwie*, dostrzegam wyraźną próbę nawiązania do religijnego wymiaru sztuki, której głównym wyznacznikiem jest akt transgresji. W *Kłątwie* znika sztafaż teatru, a energia Frłjicia nie skupia się na tworzeniu scenicznej iluzji, ale stara się doprowadzić do realnej przemiany. Tym samym umiejscawia się w przestrzeni religijnej i metafizycznej, w której wiara w moc realności teatralnego gestu – w dużej mierze irracjonalna – jest tak mocna, że aż wzbudza dreszcz świętej grozy i oburzenia.

Kiedy religia na przestrzeni wieków starała się oddzielić od teatru, to właśnie po to, by zaznaczyć swą różnicę i pozbyć się choćby najmniejszych podejrzeń o tworzenie ułudy i fikcji. Chrześcijańska liturgia, czerpiąc wzorce ze świata widowisk, na wszelkie sposoby podkreśla swą istotową,

ontologiczną odmienną od działań teatralnych. Mieszanie realności i fikcji, porządków usilnie rozdzielanych i strzeżonych przez religię, nieuchronnie prowadzi do konfliktu. Jeśli teatr to tylko pozór i forma, czy jak sam Frłjić przewrotnie podkreśla – fikcja, to już fundamentem liturgii chrześcijańskiej jest zasada realnej obecności wyrażanych treści w misterium. Nie jest to obecność formalna ani nawet symboliczna, tylko realna – jak dla katolika ciało Chrystusa podczas eucharystii. Gorliwe starania, aby liturgia nie przemieniła się w spektakl, czyli celebrację czystej formy, domagają się jednak wiary w rzeczywistą skuteczność wykonywanych znaków i gestów. Bez tej wiary obrzęd zamienia się w parodystyczne działanie bluźniercze. Odwrotnie jest u Frłjicia, tu wiara w skuteczność wykonywanych znaków i gestów na scenie dopiero czyni ten spektakl parodią lub bluźnierstwem. Jeśli więc – jak chcą niektórzy widzowie – spektakl Frłjicia obnaża wszechobecną władzę Kościoła, to głównie w aspekcie jego monopolu na interpretowanie i rozumienie znaków i symboli. Wiara, zwłaszcza w Kościele katolickim, wyraża się głównie w nich. Mają one swoją hierarchię i przypisane, określone znaczenia. Tworzą uporządkowany system, którego rozumienie podpowiada właśnie religia. Impet, z jakim biskupi i wierni ruszyli do obrony świętości przed rzekomym bluźnierstwem, pokazuje najdobitniej, jak silna jest wiara ludzi spoza teatru w realną skuteczność gestów znanych z liturgii, a wykonywanych na scenie.

Tymczasem teatr sam z siebie tworzy bezpieczne ramy, w których każde działanie sceniczne w jakimś sensie samo się neutralizuje, bierze w cudzość, rozmywa, podważa i przemienia w fikcję. Każdy gest wykonany na scenie nabiera zrazu innej wagi. Jakiej?

KLĄTWA NA MOTYWACH STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, TEATR POWSZECHNY, WARSZAWA 2017,
REŻ. OLIVER FRLJIĆ, FOT. MAGDA HUECKEL



Trudno powiedzieć. Jest po prostu umowny, zależy więc, na co się umawialiśmy z reżyserem. Nawet spalenie kukły Żyda – przykład często przywoływany przez oponentów dowolnego wykorzystywania symboliki religijnej w sztuce – będzie miało na teatralnej scenie zupełnie inną wagę niż ten sam gest wykonany na ulicznej manifestacji. Frljić, mimo stosowania wielu zabiegów odzierania spektaklu z kłamstwa i fikcji (prawdziwe imiona i wiek aktorów, wychodzenie z roli, bezpośrednie zwroty do widzów), nie przemienia jednak swojego spektaklu w performans, a jedynie śmiało porusza się po jego granicy. Bawi się teatralną konwencją, gdzie krzyż to nie krzyż, tylko rekwizyt czy, jak w *Kłątwie*, dominujący element scenografii, a Jan Paweł II to nie Jan Paweł II, tylko gipsowy pomnik ze sterującym fallusem.

To, co wydarza się na scenie, jest umowne, metaforyczne lub symboliczne. To przekleństwo teatru, utrudniające mu lub nawet uniemożliwiające zdziałanie czegoś naprawdę, sprawia jednocześnie, że teatr staje się doskonałym miejscem do przeprowadzania laboratoryjnych eksperymentów na percepcji widza. Ale i profanacji. Frljić ma tego świadomość i jak nikt inny wykorzystuje to w swojej twórczości. Jest to tym bardziej dotkliwe, gdyż teatr jako sztuka odbywająca się zawsze w czasie rzeczywistym i w tym sensie najlepiej skomunikowana z teraźniejszością, często nadużywa bezpieczeństwa w postaci konwencji właśnie po to, by się od teraźniejszości odseparować. Staje się wówczas muzeum, do którego zwykliśmy wkładać wszystko to, czego nie uznajemy już za prawdziwe. Kiedy więc u Frljicia teatr ożywa i wyrывa się ze sztywnych ram muzealnych, bezwstydnie nawiązując bezpośredni kontakt z widzami, natychmiast zaczyna

doskwierać. W bolesny sposób okazuje się, że porusza fundamentalne kwestie i że nie jest tylko rozrywką, ale ma też zdolność poruszania i realnego oddziaływania na ludzi i rzeczywistość. Staje się groźny. Do tego stopnia, że trzeba na niego nasłać prokuratora.

„Straszny jest teatr odarty z ułudy” – można powtórzyć za Tuwimem¹. Frljić wierzy głęboko w teatr i w siłę teatralnego gestu. Na różne sposoby próbuje rozwiązać napięcie między teatralną fikcją, którą operuje, i dążeniem do jej przełamania. Ma jednak świadomość, że ukrytą sprężyną zarówno religii, jak i teatru jest akt transgresji, który usuwa fikcję, ale nie obala jej. Przesuwa jedynie granicę dalej, ale sama granica, sam zakaz zniknąć nie może, ponieważ stanowi integralną część ruchu przekroczenia. Frljić zaciera, niedbale przekracza, nieuważnie przesuwając i podważa wyznaczone przez teatr i religię granice oraz podziały. Jeśli uznać, że religia to przede wszystkim separacja, oddzielenie tego, co święte, od tego, co nieświęte, prawdy od fałszu, dobrego od złego, to *Kłątwa* jest tego wszystkiego zmieszaniem.

Jest jeszcze jeden powód, który każe mi patrzeć na *Kłątwe* jak na spektakl religijny. Frljić w tym desperackim akcie odzierania teatru z iluzji jednocześnie odziera nas – widzów i twórców przedstawienia – z fikcji, kłamstwa, pozorów również na swój własny temat. Próbuje przez to uczynić nasze życie prawdziwszym i mniej zakłamanym. W tym sensie *Kłątwa* jest przedstawieniem religijnym, nie tylko dlatego, że na nowo negocjuje granice między realnością a fikcją, dobrem a złem, prawdą a fałszem, ale także dlatego, że w konsekwencji ma przynieść oczyszczenie. Spektakl Frljicia nie krytykuje

¹ Julian Tuwim *Zdarzenie na próbie z tomu Treść gorejąca* (1936).

chrześcijaństwa ani religii jako takiej, lecz jedynie obnaża jej hipokryzję, fałsz oraz skłonność do idolatrii. *Kłątwa* to teatr ikonoklastyczny, który radykalnie sprzeciwia się oddawaniu religijnej czci obrazom, figurom i przedstawieniom, ale też takim siedliskom społecznie utrwalonych bożków, jak potoczne mniemania i przesady. W tym sensie Frljić jest obrazoburcą par excellence. Ma świadomość, że „złote cielce”, które z łatwością mnożymy, ograniczają nasz horyzont i skupiają spojrzenie na tym, co przedstawione wprost i bezpośrednio. Jednocześnie przysłaniają to, ku czemu mógłby poszybować nasz wzrok, gdyby nie absorbująca obecność rozlicznych bożków, pyszniących się w świetle naszych spojrzeń. I nie dotyczy to tylko religii, ale właściwie każdej sfery naszego życia. Takim „złotym cielcem” według Frljicia dla Polaków jest oczywiście Jan Paweł II, ale również i sam Frljić, jako twórca przedstawień i skandalista. Obaj więc w sposób symboliczny zostają włączeni w przestrzeń spektaklu, zabawy i sprofanowani. Profanacja neutralizuje swój przedmiot. To, co było niedostępne i oddzielone przez religię lub sztukę, skutek profanacji traci swą aurę i staje się przedmiotem użytkowym. Zarówno pomnik świętego Jana Pawła II, jak i portret Oliviera Frljicia stają się więc w *Kłątwie* sekszabawkami, dzięki którym oni sami zostają przywróceniu wspólnoty.

Kłątwa Wyspiańskiego wychodzi od reportażu, od notatek prasowych o zbrodni w Gręboszowie koło Tarnowa. Wyspiański realistycznie ukazując zdarzenie, stara się dźwignąć temat do wymiaru tragedii na wzór grecki. Wydaje się, że podobna intencja przyświecała Frljićowi. Ten również wychodzi od dziennikarskiego tematu pedofilii w Kościele, jednak dość szybko porzuca go, by wznieść się na bardziej

uniwersalny poziom i pokazać sieć powiązań i zależności, w które wciąga człowieka osobliwie przeżywana religia. Wyspiańskiemu zamiar napisania tragedii na wzór grecki w pełni jednak udało się dopiero w *Sędziach*. Dostrzegł to Konrad Swinarski i wystawił oba dramaty w 1968 roku w Starym Teatrze w ramach jednego przedstawienia, jako wzajemne dopełnienie. Zresztą przeblask tamtej inscenizacji znaleźć też można u Frljicia, w – zastanawiająco często pomijanej przez krytyków – scenie z psem bokserem, którego Jacek Beler przywiązuje smyczą do wielkiego krzyża.

U Wyspiańskiego społecznością rządzi Bóg: groźny, karzący, bezwzględny i egzekwujący normy narzucone ludziom. Wszyscy przejęci strachem realizują więc ten sam kodeks moralny, a Bóg może milczeć. Może być jak przywiązany – w spektaklu Frljicia – do krzyża pies, który czuwa, obserwuje i wzbudza strach. Jeśli kto oczekuje od niego przebaczenia, rozczaruje się. W *Kłątwie* Frljić stawia jednak pytanie nie tyle o samego Boga, ale o to, kim On dla nas jest i jak się nam objawia? Jakie formy i kształty przybiera? I nie jest to dla reżysera kwestia wiary, tylko raczej nieświadomości zbiorowej lub antropologii społecznej. Jeśli Bóg u Frljicia przemawia, to przede wszystkim głosem Jana Pawła II. Władza Kościoła, uobecniona w *Kłątwie* w gipsowym pomniku Jana Pawła II i wcielana w życie opresyjnym językiem norm moralnych, wyznawana jest przez większą część społeczeństwa świadomie (całowanie pierścienia i oddawanie hołdu) lub nie (robienie fellatio). Sam Bóg w *Kłątwie* Frljicia jest właściwie nieobecny. Ostała się tylko religia, w postaci bałwochwalczego kultu i norm moralnych, których nikt już w zasadzie nie traktuje poważnie, bo nie ma tego, który je ustanowił.

Religia pozbawiona Boga staje się ob- skurancka, fanatyczna, ślepa i okrutna. Staje się klątwą, zabobonem, przesą- dem, który Frłjić w swoim przedsta- wieniu obnaża i kieruje w niego ostrze swojej zjadliwej krytyki.

Nieobecność Boga jest dla człowieka trudna do zniesienia. Kłopot ten defi- nitywnie rozwiązać mogą dwie skrajne postawy: bałwochwalczy kult albo ra- dykalna negacja (na przykład ateizm), których przejawami jest zarówno po- trzeba przedstawiania Boga w postaci różnych figur i posągów, jak i potrzeba ich obalania. Frłjiciowi, który w koń- cowej scenie *Kłątwy* wycina piłą elek- tryczną wielki drewniany krzyż, nie- wątpliwie zdecydowanie bliżej do tej

drugiej postawy. Obie one jednak mają wspólny rdzeń w postaci konieczno- ści definitywnego rozstrzygnięcia tego dylematu. Inną, mniej definitywną, bo podszytą niepewnością, odpowiedzią może być wiara, która godzi się z tym, że jej przedmiot nie daje się uobecnić ani na scenie ludzkiej świadomości, ani w scenicznym polu widzenia. *Kłątwe* Oliviera Frłjicia oglądałem z tą wia- rą, poddając się pokornie bolesnemu procesowi porządkowania sceny mojej świadomości z zaśmiecających ją prze- sądów, fałszywych wyobrażeń i bożków. A że były to porządki robione piłą, to już inna sprawa. Już sam jej dźwięk musiał wzbudzać w widzach całkowicie zrozumiały lęk i trwogę.



„Kłątwa” albo czy byliśmy kiedyś demokratyczni?

• EWA MAJEWSKA •

Polskie zmagania z teatrem są analogiczne do polskich zmagania ze wszystkim innym – heroiczne, pełne afektowanych, dramatycznych gestów, Rejtanów i rejterady, po każdej stronie barykady. Nie mamy, jako społeczeń-

Autorka jest filozofką feministyczną i aktywistką. Od 2003 roku wykładała na Gender Studies UW, była stypendystką ICI Berlin, IWM w Wiedniu, prowadziła badania w UC Berkeley w USA. Opublikowała książki *Feminizm jako filozofia społeczna oraz Sztuka jako pozór?*. Jest współredaktorką tomów: *Równa szkoła, Zniewolony umysł 2. Neoliberalizm i jego krytycy oraz Futuryzm miast przemysłowych*. Pracuje na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego.

stwo, ale też bardziej systemowo – jako kultura – poczucia sprawczości, stąd sprawiamy sobie i innym rozmaite niespodziewane zamachy, upatrując w spontaniczności i niedbalstwie siły

politycznego gestu. Tymczasem gest polityczny, aby faktycznie wybrzmiał, potrzebuje praktyki, potrzebuje próby – jak teatr – żeby nie było pomyłek językowych, błędów kategorialnych i scenicznych, a przede wszystkim – by zagrał jako całość, nawet jeśli będzie zwiastował tej całości niemożliwość.¹

Po wyjściu z *Kławy* Frłjcia miałam przede wszystkim wrażenie, że Adorno miał rację – całość to kłamstwo. Jakie czasy jednak – takie kłamstwo, więc o ile niegdyś za problematyczne teoria estetyczna uznawała faszyzm czy

¹ Kategorię „próby”, w sensie właściwym temu słowu w kontekście teatru i choreografii, opracowała Sibylle Peters w tekście *Being Many*. Siegam do niego często, ponieważ słusznie, w moim przekonaniu, gani przekonanie o tym, że „wielość w rewolcie” nie da się próbować/ćwiczyć wcześniej, że zawsze jest bezwzględnie spontaniczna, dystans dzielący to, co reprezentowane, od tego, co reprezentujące, ulega zaś jakiemuś magicznemu zawieszeniu. Autorka słusznie twierdzi, że nie ulega wątpliwości, że anihilacja reprezentacji jest niedoścignionym ideałem znacznie na ogół bardziej problematycznej rzeczywistości, w której społeczna zmiana – żeby mogła się faktycznie wydarzyć – potrzebuje niezliczonej ilości prób. Zob. Sibylle Peters *Being Many*, w: *Truth is Concrete*, pod redakcją Floriana Malzachera i in., Sternberg Press, Berlin, 2014.

domniemany totalizm filozofii Hegla, o tyle dziś w roli kłamliwej całości występuje teatr, który celebrując własną wyjątkowość, interpeluje również widza i widzkę do niezakłóconej niczym kontemplacji status quo. My jesteśmy fajni – bo skandalizujemy, i wy jesteście fajni, bo nie tylko tolerujecie mozolnie wyłaniającą się przed wami na scenie pochwałę waszej wyjątkowości, tolerancji i otwartości, ale też upewnianie się podczas trwania przedstawienia w tym, że widzieliście swojego Pollescha, czytaliście Brechta, a niektórzy może nawet kiedyś zmierzili się z Wyspiańskim czy Judith Butler².

Przedstawienie *Kłątwa* jest więc dla mnie przede wszystkim przedłużeniem *Spółczesności spektaklu* Guy Deborda, w którym, nie po raz pierwszy zresztą, sprobujemy relacje międzyludzkie jako w całości zapośredniczone przez obrazy. Niedługo przed Debordem, bo w 1965 roku, zagadnienie to jakże zgrabnie podjął inny autor, Georges Perec, którego powieść *Rzecz* ustanowiła, przynajmniej dla mnie, drugi biegun estetyki radykalnej – biegun minimalistyczny. Nie stanowi on bynajmniej ideału, ma swoje rozliczne minusy, niemniej przybliży dwie obficie dyskutowane dzisiaj kwestie niedostępne dla paradygmatu wyznaczanego przez sytuacjonistów, którym chciałabym się w kontekście *Kławy* przyjrzeć

– autonomię publiczności oraz możliwość jej emancypacji, brutalnie nam moim zdaniem odebraną przez samozadowolenie Frljicia z jego własnej, rzekomo pionierskiej postawy.

O publiczności wyemancypowanej obficie, choć nie do końca moim zdaniem trafnie, pisał Jacques Rancière w tomie *The Emancipated Spectator*³. Od sztuki wymagał odejścia od typowych dla teorii i praktyki krytycznej paternalizmu – niemilego i jemu, i chyba znacznej części nas wszystkich – dydaktyzmu, uporczywego na prowadzenia i jednoznaczności. Taką wyemancypowana publiczność jednak nie może – jak zdaje się za Theodorem Adorno powtarzać Judith Butler w *Zapiskach o performatywnej teorii zgromadzeń*⁴ – pojawić się w złej sferze publicznej. Innymi słowy – dobre życie nie może odbywać się w złym życiu. A taką obietnicę składa nam właśnie, mam wrażenie, przedstawienie Frljicia – świat się może walić czy zmierzać w stronę faszyzmu albo wojny nuklearnej, niemniej – pobrzmiwa tu coś na kształt teatralnej wersji „wsi spokojna wsi wesola” – my możemy dostać nasze siedemdziesiąt pięć minut pełnego komfortu, podczas których, niczym rozpieszczone kociaki, będziemy raczeni i raczone wszystkimi znanymi nam już wcześniej trickami teatru zbuntowanego, zestawionymi w taki sposób, by przypadkiem nie naruszyć naszego dobrego samopoczucia. Możemy się poczuć nieco dziwnie, gdy zostaniemy wyzwani bądź wyzwane od „Żydów” czy „lewaków”, niemniej szybkie spojrzenie na innych widzów upewni nas w tym, że „jest OK”, że to tylko sztuka,

² Pisanie krytyczne recenzji spektaklu, w sprawie którego prokuratura na własną rękę podejmuje dochodzenie, który jest wycofywany z repertuaru festiwalu, które wcześniej go zaprosiły oraz w momencie, gdy ważnym wydarzeniem teatralnym odbierane jest dofinansowanie, a dyrektorzy teatrów są zmieniani przez władze, jest zadaniem trudnym i pod wieloma względami przykrym. Moje opinie o *Kławie* nie mają żadnego związku z trwającym dziś zamachem na wolność twórczości i wolną kulturę, stanowiąc mając raczej dowód na to, że pomimo tych instytucjonalnych zamachów na środowiska teatralne, może się w nim toczyć poważna, również krytyczna debata.

³ Zob. Jacques Rancière *The Emancipated Spectator*, Verso, London and New York 2009.

⁴ Judith Butler *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przełożyła Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

i że jesteśmy super, bo o tym wiemy, i nie będziemy się obrażać, choć może chcielibyśmy, ale przecież to jest performatywne działanie słowami, opisane na przykład przez Judith Butler w *Walczących słowach*, których co prawda nie czytaliśmy, ale wiemy przynajmniej, że to już jest po polsku. Wszystko, z czym stykamy się w *Kławie*, pogłębia naszą wiedzę czy świadomość tylko po to, byśmy potwierdziły i potwierdzili nasze ucieleśnione kompetencje doświadczania kultury – to, co Pierre Bourdieu nazywał habitusem.

Jest niezła analiza tego typu sprawczości w kulturze – książka *Superman w literaturze masowej* Umberto Eco. Jak czytamy w rozdziale poświęconym strukturalizmowi narracyjnemu serii opowieści o Jamesie Bondzie: „W istocie (jak już mówiliśmy) dla powieści kryminalnej opartej zarówno na śledztwie, jak i na akcji, typowa jest nie tyle rozmaitość faktów, ile wykorzystywanie wciąż tego samego schematu, w którym czytelnik może rozpoznać to, co już zdążył poznać i polubić. Pod pozorem mechanizmu wytwarzającego informację kryje się mechanizm wytwarzający redundancję”⁵. Czy po przeczytaniu *Wartości mosiądku* Brechta, po kilku seminariach o teatrze, po paru spektaklach Pollescha, kilku sztukach opartych na zapiskach Sarah Kane możemy jeszcze czuć choćby minimalny „efekt obcości”, który najwyraźniej również próbuje nam wciskać reżyser tanim chwytem z telefonem do Brechta? Nie będę chyba jakąś quasi-spekulatywną matką Courage, jeśli powiem, że to już było.

Jeszcze kilka lat temu wydawało się, że powrót faszystowskich Niemiec na ziemię polską jest już wykluczony.

⁵ Umberto Eco *Superman w literaturze masowej*, przełożyła Joanna Ugniewska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 221.

Dziś nie możemy być tego takie pewne i pewni, bo nasze własne władze, czasem podpierając się powstaniem warszawskim i innymi heroicznymi działaniami polskiego antyfaszystowskiego Podziemia, instalują nam na powrót grozę dyktatury, jak dotąd głównie symbolicznymi metodami, ale jednak. Groza ta powraca niestety nie tylko za sprawą neonazistowskich bojówkarzy i religijnych fundamentalistów protestujących przed Teatrem Powszechnym, nie tylko w działaniach prokuratury rejonowej w Warszawie, która ochoczo zabiera się do ścigania (!) Teatru (!!!) z urzędu (!!!!!) za rzekome podżeganie do zabójstwa (skończyły mi się wykrzykniki) i za (domniemaną) obrazę uczuć religijnych (wykrzykników nie wystarczy, dość wskazać, że przedstawiciele prokuratury nie widzieli spektaklu), ale również przez przymusowe instalowanie nam Berlina w Warszawie na deskach teatrów. Nie tylko w Powszechnym niestety. Oczywiście rozumiem, że niektórzy nadal próbują „gonić Zachód”, ale czy nie napisali nam już wystarczająco wiele Sowa, Wielgosz czy Wallerstein o tym, że specyfika półperyferii polega między innymi na tym, że tkwią one w niewygodnym rozdarciu między krajami globalnego centrum, mającymi je możliwością dołączenia do światowej elity, a peryferiami, które należy przede wszystkim skolonizować, następnie wykorzystać i poniżyć, by również na poziomie okrucieństwa złączyć się z wymarzonymi elitami?⁶

⁶ Zob.: Jan Sowa *Fantomowe ciało króla*, Wydawnictwo Universitas, Kraków, 2012; Przemysław Wielgosz *Od zacołania i z powrotem. Wprowadzenie do ekonomii politycznej peryferyjnego miasta przemysłowego*, w: *Futuryzm miast przemysłowych*, pod redakcją Ewy Majewskiej i in., Korporacja Ha!art, Kraków 2007 oraz Immanuel Wallerstein *Semi-peripheral Countries and the Contemporary World Crisis*, w: „Theory and Society” nr 3-4/1976.



KLĄTWA NA MOTYWACH STANISŁAWA WYSPIANSKIEGO, TEATR POWSZECHNY, WARSZAWA 2017, REŻ. OLIVER FRLJIC, FOT. MAGDA HUECKEL

Generując nam Berlin na scenach Warszawy, postępowe teatry gwarantują nam nie tylko jakąś symptomową ciągłość niechcianej przecież okupacji, ale też – i to ma znacznie gorsze skutki – potwierdzają zależność, podległość i brak samodzielności wobec czasem uwielbianego, czasem pogardzanego centrum. Przez tę systematyczną rekonstrukcję podległości na scenie uzyskujemy lustrzane odbicie innej – groźniejszej, politycznej podległości, wymownie wyrażonej hasłem „wstańmy z kolan”, którego realizację polska polityka, a już szczególnie jej skrzydło zagraniczne i obronne, rozumie chyba przede wszystkim jako padanie plackiem. W teatrze działa – w innej skali, z mniejszym hukiem – postawa analogicznej zależności, rozkładająca nogi aktorek do scen gwałtu w sposób może interesujący artystycznie na Zachodzie, gdzie przynajmniej w debacie publicznej nikt nie kontestuje praw kobiet, ale rażący w Polsce, która z przemocą domową ma problem nie tylko praktyczny, ale również polityczny.

Wstawanie z kolan, główny slogan aktualnych polskich władz, ma w *Kłatwie* wymiar szczególnie – na kolana padają tu bowiem przede wszystkim kobiety, na ogół po to, by dokonywać czynności seksualnych (legendarne już fellatio na posągu „przypominającym Jana Pawła II”), albo by błagać o litość (Dziewucha wobec księdza). Aktorki oczywiście skwapliwie podsumowują te reżyserskie nadużycia, opowiadając nam o tym, jakbyśmy tego wszystkiego właśnie przed chwilą nie widziały i nie miały mózgów.

Wydaje mi się, że Antoniemu Słonińskiemu bardzo podobałaby się ta sztuka. Napisałby na jej podstawie cały tom trzeci *Gwałtu na Melpomenie*. Wstawanie z kolan oznacza tu przede wszystkim zakończenie poniżającej i brutalnej

inicjacji do podległości, inicjacji, która – inaczej niż opisywana neutralnym językiem interpelacja w teorii Louisa Althussera⁷ – jest powołaniem do życia podmiotu na zawsze już strauumatyzowanego, podmiotu, który nie przemówi racjonalnie, którym będą targały wspomnienia, który zawsze już będzie zaburzony. W jakiś sposób rodzajem terapii będzie odbywająca się w drugiej części spektaklu seria wyznań, w których wszyscy grający w spektaklu aktorzy i aktorki wygłaszają kwestie stylizowane na wyznania o seksualnym molestowaniu ich w dzieciństwie przez księży Kościoła katolickiego. Być może moment katharsis miał też mieć miejsce, gdy aktorka poprosiła o podniesienie rąk przez wszystkie kobiety na widowni. Efekt skasowania tego katharsis przez kolejne pytanie – „A która z was miała aborcję?” został w moim przypadku źle pomyślany, ponieważ akurat nie mam problemu z wyznawaniem, że przerwałam ciążę. Co więcej, w społeczeństwie, które tego typu zachowania stygmatyzuje i częściowo kryminalizuje, możliwość publicznej deklaracji, że się taki zabieg przeszło, jest chwilowym wytchnieniem, co chyba przegapili krytycy nagminnie piszący o tym, że to jest tak zwana „trudna chwila”, bo mniej kobiet podnosi wtedy rękę. Ale może po to, żeby czytać ten moment sztuki bardziej precyzyjnie, należałoby przywołać stary slogan Luce Irigaray o tym, że „jedna nie ruszy bez drugiej”, powtórzony przez Bonnie Honig, która w książce *Antigone interrupted*⁸ podkreśla konieczność zaniechania ge-

⁷ Zob. Louis Althusser *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, przełożył Andrzej Staroń, czasopismo „Nowa Krytyka”, przedruk przez Studenckie Koło Filozofii Marksistowskiej (Uniwersytet Warszawski), 2006. Dostęp on-line: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/althusser05.pdf>

⁸ Bonnie Honig *Antigone interrupted*, Cambridge University Press, 2013.

stu separacji wobec siostr – Antygony i Ismeny oraz potrzebę uznania ich za sojuszniczki. Zgodnie z taką logiką, jeśli ja, w nieco antygonicznym porywie, podniosę rękę na pytanie: „A która z was usunęła ciążę?”, to pozostałe kobiety, które też być może wykonały ten zabieg, ale na przykład krępują się to wyznać aktualnemu partnerowi czy partnerce, z którymi przyszły do teatru, mogą poczuć rodzaj wyzwolenia w myśl zasady: jesteśmy tu razem, ona mówi w moim imieniu, i akurat teraz ta forma reprezentacji jest dla mnie dobra, przyjmuję ją i korzystam z niej jako wsparcia i siostrzanej solidarności. Może sama kiedyś też podniosę rękę w sytuacji, gdy innym z jakiegoś powodu nie będzie to przychodziło łatwo. Naprawdę użyteczny byłby ten siostrzański model katharsis i zamiana jednolitej, homogenicznej wizji partycypacji, w myśl której każda ma partycypować tak samo, na model bardziej heterogeniczny, w którym uczestniczymy tak, jak umiemy i możemy, zwłaszcza w teatrze, który rzekomo jest postępowy, i „rozumie”.

Zastanawiam się, czy może *Kłatwa* faktycznie jest sensowną i wybudzającą z marazmu sztuką? Może nagromadzenie w niej mocnych i brutalnych scen, połączone z konfesyjnym potraktowaniem sytuacji reżysera i aktorów oraz aktorek, połączone z notorycznym, i wyznam – nieco nieznosnym i dydaktycznym – wstawianiem wszystkiego w nawias, faktycznie kogoś z czegoś wybudza? Może rację ma Jakub Majmurek⁹, który w swojej recenzji podkreśla, że środki wykorzystane w spektaklu Frljicia są dokładnie proporcjonalne do tych, których użył Wy-

spiański, żeby wstrząsnąć współczesną mu publicznością? Najprawdopodobniej właśnie to zrobił, niemniej musimy sobie postawić pytanie, czy dosięganie wyżyn wyznaczonych przez teatr Wyspiańskiego – klasyczny, ale nierewolucyjny, i przede wszystkim nieprzełomowy, albo przełomowy lokalnie – jest jedyną miarą, jaką mierzyć możemy pokazywane w Polsce spektakle? Czy brutalne zaprzeczanie efektowi obcości przez ciągle „wyznawanie” widzom tego, co i tak dzieje się na scenie, jest udaną próbą wpisania się w estetykę krytyczną? Czy nie jest może tak, że skoro silimy się pokazywać ten Berlin w Warszawie, to może warto by było faktycznie zaryzykować i spróbować również pokazać Warszawę w Berlinie? Albo przynajmniej Warszawę w Warszawie, a nie remiks Krakowa sprzed wieku i współczesnego Berlina ze skandalem w tle?

Frljić, jak pamiętamy z historii jego wcześniejszego projektu¹⁰ w Polsce, o czym skutecznie przypominają nam aktorki ze sceny Powszechnego, zna i rozumie logikę określaną przez Zygmunta Baumaną jako postępowanie „nieobecnych dziedziców”, a przez Kubę Szredera punktowaną jako „cyfrowy networking”¹¹. Postawa taka, typowa dla czasów prekariatu i projektowego systemu produkcji w kulturze, wymusza na jej wytwórcach ciągle przemieszczanie się od projektu do projektu, co często oznacza również zmienianie miejsca pobytu. Konsekwencje działań w jednym miejscu spadają więc na barki koordynatorów

⁹ Jakub Majmurek w rozmowie z „SE” o spektaklu „Kłatwa” w Teatrze Powszechnym, Krytyka Polityczna, 22 luty 2017, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/klatwa-kp-w-mediach/> (dostęp 14 marca 2017).

¹⁰ Chodzi o spektakl *Nie-Boska komedia*. Szczątki przygotowywany w Starym Teatrze w Krakowie, który ostatecznie nie został wystawiony, wskutek protestów środowisk tradycjonalistycznych i mocą decyzji dyrektora teatru, Jana Klaty.

¹¹ Zob. Zygmunt Bauman *Globalizacja*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000 oraz Kuba Szreder *ABC Projektariatu*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2016.

pozostawionych bezpańsko projektów, w tym przypadku – na dyrekcje teatrów i festiwali, które, czasem lepiej, czasem gorzej, radzą sobie z reperkusjami działań twórczych. Wyraził to teza Pierre’a Bourdieu¹² o tym, że sądy smaku zawsze „są interesowne”, zyskuje tutaj nowy wymiar – jest bowiem coraz częściej w interesie artysty, by jego działaniom towarzyszył skandal, a zarazem interes ten wchodzić może w konflikt z interesem placówek/institucji produkujących dzieło. Konflikt ten zaś może być rozegrany albo za pomocą autocenzury, jak stało się ze spektaklem *Golgota Picnic* Rodriga Garcii, którego wystawieniu na Festiwalu Malta w Poznaniu w 2014 roku zapobiegły protesty środowisk religijnych oraz władze miasta i dyrektor Festiwalu, Michał Merczyński¹³. Albo przez jej zniesienie za sprawą sojuszu reżysera i instytucji, jak stało się w przypadku *Kłątwy* Olivera Frljicia, gdzie Teatr Powszechny stanął murem za reżyserem, aktorami i przedstawieniem, i nie tylko nie próbował dokonywać (auto)cenzury, ale też wszem i wobec głosił swoje zaangażowanie w wolność teatralnej ekspresji – bardzo słusznie zresztą.

Wolność słowa, gwarantowana w polskiej konstytucji w artykule 54, oraz wolność tworzenia i upowszechniania kultury, a także dostęp do jej wytworów, gwarantowane artykułem 73 też, to wartości konieczne dla rozwoju nie tylko sztuki, ale i społeczeństwa. Stawa-

nie w ich obronie, jak uczyniły władze Teatru Powszechnego, ale też – w geście solidarności – środowiska artystyczne (listy otwarte w obronie Teatru oraz występujących w *Kłątwie* aktorek i aktorów wystosowały między innymi przedstawicielki i przedstawiciele środowiska teatralnego oraz Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej¹⁴), stanowi podstawę demokratycznej praktyki obywatelskiej. Wydaje się to również oczywistością, że instytucja, która zamawia spektakl, zobowiązuje się go bronić (inaczej niż uczynił Jan Kłata w przypadku spektaklu *Nie-Boska komedia. Szczątki*. Z tej perspektywy działania władz Teatru Powszechnego, które w skrócie można by nazwać „murem za spektaklem”, wobec protestów przeciw *Kłątwie*, a potem również wszczęcia przez prokuraturę warszawską śledztwa z urzędu, ocenić należy jako doskonałą realizację ochrony konstytucyjnych wolności, jak też nienaganne dążenie do zabezpieczenia ewentualnych naruszeń praw i dóbr pracowników i pracowników Teatru, czyli tu przede wszystkim aktorek i aktorów biorących udział w przedstawieniu. W czasach, gdy akty cenzury i autocenzury zdarzają się w polskich teatrach niestety dość często, można to stawiać za wzór rzadkiego w Polsce zaangażowania pracodawców w prawa pracownicze oraz w obywatelską obronę konstytucyjnych wolności.

Pozostaje jednak otwarte pytanie o to, jak działa samo przedstawienie *Kłątwa*? Czy w ogóle można je oderwać od atakującego je skandalu, śledztwa i ataków? Czy przypadkiem nie jest tak, że spektakl ten, zręcznie balansując na granicy tego, co artystyczne, i tego, co post-artystyczne, zgodnie z definicją

¹⁴ Listy dostępne są odpowiednio: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/237120.html> oraz <https://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2017/02/oswiadczenie-obywatelskiego-forum.html?m=1> (dostęp 14 marca 2017).

¹² Pierre Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, przełożył Piotr Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

¹³ Szczegóły oceny spektaklu *Golgota Picnic* oraz tego, co działo się później w związku z oddolnymi inicjatywami wystawiania tej sztuki w całej Polsce, omawiają autorki i autorzy tekstów zebranych w tomie: *Piknik Golgota Polska. Sztuka, religia, demokracja*, pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek i Iwony Kurz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej i Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2015.

zaproponowaną przez Kubę Szredera i Sebastiana Cichockiego¹⁵, winien być rozpatrywany jako performatywna, wirująca i sprzeczna całość, na którą składają się działania na scenie, artykuły w „Naszym Dzienniku” i „Tygodniku Powszechnym” oraz innych mediach, protesty pod Teatrem Powszechnym, nawoływanie do modłów z rozmaitych ambon w polskich kościołach, nieobecność reżysera, listy poparcia i protestu, śledztwo warszawskiej prokuratury, a nawet to, co robię teraz próbując o tym przedstawieniu pisać?

W takiej sytuacji sam spektakl wydaje się pretendować do roli nieślubnego dziecka – tego bękarta polskiego katolicyzmu i wolnej kultury od początku bronią najbardziej skwapliwie rozmaite instancje praw człowieka i wolności twórczych. Czy w takim razie spektakl ten jednak wyszedł poza ramę sceny teatralnej? Wydaje mi się, że mimo wszystko nie. Czy poza ramę teatralną jakkolwiek spektakl wyjść może? Tak – obserwowaliśmy to przecież po odwołaniu *Golgoty Picnic* na poznańskiej Malcie. Czy oznacza to, że aby spektakl faktycznie mógł dziś rozwinąć skrzydła i oprócz artystycznego użytku generował również postartystyczny, bezpośrednio ingerując w warunki życia

społecznego, należy po prostu zakazać jego wystawiania? A następnie inscenizować w różnych miejscach kraju jego mniej lub bardziej oddolne czytania? Nie przypuszczam.

Wydaje mi się, że pewna porcja emocjonalności, ten nieszczęsny pseudoautentyzm sztuki konfesyjnej, czerpiącej raczej z beatników niż z Deborda, jakim posłużył się Garcia, znacznie lepiej sprawdza się w środowisku, które jego najbardziej wytrwała badaczka, Maria Janion, nazwała niedawno krajem heroicznego mesjanizmu. Mesjanizmu, który należałoby wreszcie porzucić.¹⁶ W kraju, gdzie tylko jedna piąta obywaterek i obywateli uprawia seks, jak dowiodły niedawno przeprowadzone badania i gdzie poczytny dziennik obok reklamy żywności zamieszcza informację o księdzu, który porwał, i przez wiele miesięcy gwałcił nastolatkę, ale nadal odprawia msze święte, – w tym kraju potrzebujemy słowa, które układa się niczym brzytwa na szyi sprawcy przemocy. Potrzebujemy obrazu, którego implikacje rozsadzają ramę, oraz publiczności, która wyżej niż zadowolenie z potwierdzenia klasowej przynależności, ceni sobie kunszt dramaturgów. Potrzebujemy piękna ciała, które odmawiając fetysyzacji, jest zarazem zdolne ją perfekcyjnie odtworzyć, oraz – przede wszystkim – potrzebujemy publiczności wyemancypowanej. Wbrew, jak sądzę, pomysłowi Frljicia, tę ostatnią już mamy, chociażby więc raczej o realizację pozostałych potrzeb. Sztuka, nawet przeznaczona dla teatru, może rozsadzić ramy.

¹⁵ Kuba Szreder i Sebastian Cichocki wyjaśniają kategorię „postartystycznego” przez odwołanie do krytyka sztuki Jerzego Ludwińskiego, który pisał w 1972 roku w eseju *Sztuka w epoce postartystycznej*: „Bardzo prawdopodobne, że dzisiaj nie zajmujemy się już sztuką. Po prostu przegapiliśmy moment, kiedy przekształcała się ona w coś zupełnie innego, coś czego nie potrafimy już nazwać. Jest jednak rzecz pewną, że to, czym zajmujemy się dzisiaj, posiada większe możliwości”. (Z informacji o wystawie *Robiąc użytek*, kuratorzy: Kuba Szreder, Sebastian Cichocki, MSN Warszawa, 19 lutego – 1 maja 2016, dostęp on-line: <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/robiac-uzytek/2>).

¹⁶ W liście do uczestniczek i uczestników Kongresu Kultury Polskiej w Warszawie, 2016, dostępnym na stronie internetowej www.kongreskultury2016.pl.

Teatrokracja

• PIOTR MORAWSKI •

Oliver Frljić zrobił spektakl o niemożności robienia teatru politycznego. A jednocześnie pokazał jego niezwykłą skuteczność.

O radykalności teatru politycznego nie może być mowy, skoro jest on częścią istniejącego systemu teatralnego: udany spektakl gwarantuje zaproszenia do innych krajów, innych miast. W grę wchodzi niemałe sumy. Ryzyko przedsięwzięcia bierze zaś na siebie nie radykalny reżyser, który chwilę po premierze jedzie dalej, lecz aktorzy, którzy zostają na miejscu i grają spektakl.

„Jebany objazdowy prowokator” – wyrzuca Barbara Wysocka w swoim monologu w *Kłątwie*. Reżyser korzysta na skandalu – dla niego to część wizerunku; skandal napędza karierę i wprowadza twórcę w obieg teatralno-festiwalowy. Prowokacja i teatr ostentacyjnie polityczny stały się marką i Frljić doskonale sobie z tego zdaje sprawę. Jako reżyser na tym korzysta, w spek-

taklu to krytykuje. Każe Barbarze Wysockiej szydzić: „Odważny twórca. Przyjeżdża na miesiąc, robi spektakl, w którym rucha się Chrystuska i ciągnie druta Wojtyłę, po czym spierdala do Monachium albo innego Mariboru robić za tysiące eurasków kolejny spektakl”. Tak jest i tak działa Frljić. Teraz będzie kuratorem poznańskiej Mały. Oliver Frljić – mówi Wysocka – nie ma problemu z tym, że Michał Merczyński ocenzurował dwa lata temu na Malcie spektakl Rodriga Garcíi. Po prostu teraz jemu zapłaci kilkadziesiąt tysięcy. „Bo on nie jest żadnym twórcą antysystemowym, tylko pierdolonym hipokrytą i tchórzem” – puentuje postawę reżysera aktorka Powszechnego. Nawet jeśli przesadą byłoby uznanie, że zaangażowany teatr robią właśnie pierdoleni hipokryci i tchórze, znów jest to ujawnienie pewnego mechanizmu działania systemu teatralnego, w którym coraz mniej miejsca jest na antysystemo-

wość, a radykalizm wypowiedzi niekoniecznie idzie w parze z radykalizmem postaw.

Z drugiej strony *Kłątwa* Frljicia – czego się zresztą wszyscy spodziewali – pokazała, jak skuteczne mogą być teatralne strategie w tworzeniu rzeczywistości poza spektaklem. Bo przecież reżyser i cała ekipa twórców doskonale zdawali sobie sprawę z efektu, jaki wywoła chociażby fellatio, jakie Julia Wyszyńska wykonuje na figurze Jana Pawła II. To oni rozdali tu role, a zarówno grupy różańcowe i protestujący narodowcy, jak recenzenci po prostu je odegrali.

1.

Frljić wyreżyserował nie tylko *Kłątwe*, lecz całą rzeczywistość wokół niej. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że do końca doskonale panował nad przekazem, jaki szedł poza teatr.

„Papież na szubienicy. Naturalnej wielkości pomnik Jana Pawła II zawisa nad sceną, na stryczku. Z tabliczką «obrońca pederastów». Wcześniej długie i namiętne fellatio wykona na figurze (z doczepionym dildo) aktorka Julia Wyszyńska”¹ – pisał po premierze Witold Mrozek. Tę scenę zauważyli oczywiście wszyscy. Mike Urbaniak wnioskował, że „nie chodzi tu o żadne obrażanie tak zwanych uczuć religijnych, ale zakłamaną do szpiku instytucję Kościoła katolickiego, na czele której przez wiele lat stał najświętszy z najświętszych Jan Paweł II”². „Ostro? Czytajcie dalej” – zachęcał Mrozek. I było ostro: Jakub Majmurek wprost pisał o tym, że spektakl jest koszmarem

dziennikarzy dobrej zmiany, wyliczając strategie, które miały doprowadzić prawicowych i konserwatywnych recenzentów do szału:

- Postdramatyczność? Jest, tekst jest tylko bardzo odległym pretekstem, spektakl to w zasadzie seria monologów i performansów.
- Instrumentalne wykorzystywanie literackiej klasyki? A jakże.
- Wulgaryzmy, nagość, seks, momenty? Proszę bardzo, do woli.
- Bieżąca publicystyka? Pełno jej.
- Autoreferencyjność, aktorzy wychodzący z roli? Niejednokrotnie.
- Szarganie religijnych i narodowych symboli? W całej pełni i rozciągłości.³

I oczywiście nie mylił się. „W jednej z pierwszych scen jedna z aktorek drapie się krzyżem między nogami. Potem na scenę wjeżdża rzeźba Jana Pawła II z odsłoniętym długim penisem (przykro mi, że muszę coś takiego opisywać, ale żąda się od nas dowodów). Aktorka Julia Wyszyńska podchodzi i długo ssie tego penisa”⁴ – ubolewał Piotr Zaremba, a Przemysław Skrzydelski retorycznie pytał: „Czy ten popis obraża uczucia religijne? A co więcej ponad wykonywanie seksu oralnego na figurze Wojtyły w rytm jego kazania miałoby się zdarzyć, by stwierdzić, że prawo jest łamane?”⁵. Magdalena Jakoniuk z „Gazety Polskiej Codziennie” w artykule pod tytułem *Plugawy happening pod sztandarem* wspominała jeszcze, że spektakl „nie tylko szarga uczucia religijne, ale również podżega do zabójstwa”⁶.

¹ Witold Mrozek *Chcecie skandalu? No to macie*, „Gazeta Wyborcza” z 20 lutego 2017.

² Mike Urbaniak *Powszechny wymiata*, „Pan od kultury”, <https://mikeurbaniak.wordpress.com/2017/02/20/powszechny-wymiata/> (dostęp 22 kwietnia 2017).

³ Jakub Majmurek *„Kłątwa” – ta sztuka to koszmar dobrej zmiany*, „Dziennik opinii”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/teatr/klatwa-frljic-teatr-powszechny/> (dostęp 22 kwietnia 2017).

⁴ Piotr Zaremba *Amok*, „wSieci” nr 9/2017.

⁵ Przemysław Skrzydelski *Tchórze*, „wSieci” nr 9/2017.

⁶ Magdalena Jakoniuk *Plugawy happening pod sztandarem*, „Gazeta Polska Codziennie” z 22 lutego 2017.

Role zostały rozdane i odegrane dokładnie tak, jak chciał tego reżyser. Recenzje odtwarzają *Kłątę* jako spektakl o Kościele i o pedofilii, której główną figurą pozostaje Jan Paweł II – papież, który na temat pedofilii milczał i nie zrobił w tej sprawie nic, choć mógł. Być może – choć temat pedofilii w Kościele był tematem spektakli, zwłaszcza poznańskich – nigdy nie zostało to powiedziane na scenie w tak bezpośredni sposób. Nigdy na polskiej scenie nie padło tak bezpośrednie oskarżenie pod adresem Jana Pawła II. Nic więc w tym pewnie dziwnego, że scena fellatio zdominowała wyobraźnię recenzentów. Tego rzeczywiście jeszcze w polskim teatrze nie było i nagle okazało się, że można to powiedzieć – że rozpęta się wokół teatru ogromna awantura, ale tej sceny nie da się już odzobaczyć. Nie da się unieważnić tego, co zostało powiedziane.

Jest więc zasługą Frljicia, że ten temat otworzył. Choć otworzył go bardziej w obiegu medialnym – wiedział przecież doskonale, że o takiej scenie napiszą wszyscy. Siłą rzeczy więc w obiegu recenzenckim *Kłątwa* stała się spektaklem o papieskim fellatio. Tymczasem wcale o tym nie jest. Albo nie tylko o tym.

Jest – owszem – o pedofilii. I wówczas, kiedy oskarża się polskiego papieża, i wtedy, gdy siedzący na proscenium aktorzy opowiadają o tym, jak byli molestowani przez księży. Na przykład Arkadiusz Brykański: „Urodziłem się 9 lipca 1971 roku w Szczecinie. Byłem molestowany podczas prywatnych katechez, na plebanii. Ksiądz Ignac ciągle dotykał moich dłoni. Starłem się na niego nie patrzeć. Któregoś dnia podniosłem głowę i zobaczyłem, że siedzi po drugiej stronie stołu i jest nagi. Patrzył na mnie i się uśmiechał. W tym spektaklu gram rolę Księdza”. Potem

dołącza reszta – mówią pod własnymi nazwiskami: Barbara Wysocka, Michał Czachor, Julia Wyszyńska, Maria Robaszkiewicz, Jacek Beler i Klara Bielawka, występujący w *Kłątwie* odpowiednio w rolach: Młodej, Księdza, Młodej, Matki, Księdza i Dziewki.

Jest o hipokryzji Kościoła i o nadużyciach księży. Temat daje tu zresztą sam Wyspiański – jego *Kłątę* aktorki i aktorzy Powszechnego streszczają pokrótce w rozmowie telefonicznej z Bertoldem Brechtem na samym początku spektaklu:

Jest ksiądz, który ma dziecko. Dwoje dzieci. Z dziewczyną ze wsi, tak zwaną Młodą. Wieś jest dotknięta suszą i wieśniacy myślą, że to jest klątwa rzucona przez Boga za grzechy księdza, za te jego dzieci. Potem pojawia się matka księdza i zajmuje jakieś sześćdziesiąt procent sztuki i nikt już nie ma co grać.

Matka się orientuje, że jej syn posuwa tamtą dziewczynę. Nie widziała go od pięciu lat, ale jak już to odkrywa, to opuszcza wioskę. Wcześniej pojawia się problem innych pozamałżeńskich dzieci, ale te inne dzieci są nieważne. Ważna jest ta susza jako boża klątwa.

Młoda chce odkupić swoje grzechy na stole. Dosłownie – chce spalić siebie i swoje nieślubne dzieci. A ten ksiądz nie robi nic, żeby jej pomóc. Koniec końców Młoda wrzuca te dzieci do ognia, a sama wraca do wsi, paląc się.

Frljić z aktorami idą więc w grę z Wyspiańskim, biorąc od niego nie tylko tytuł, lecz także temat poniżenia i wykorzystania przez Kościół. Zaraz po opisanej przez bodaj wszystkich recenzentów scenie z papieżem mówi się Wyspiańskim:

MŁODA [...] jeno mam się strzec czyjego przeklinania, bo stałoby się prawdą,

co ze snu wiem. [...] Ludzie skorzy do słowa, coś ta ludziom obmowa, coś im kogo na gębę mlec? A to się patrzę, leda śmieć na mnie rzuca! – A ja bez to mam drzeć, żeby nie zaklął!?⁷
CHÓR [...] Zwiedłaś ludzi do złego!
Grzesznico – Bóg cię skaże.⁸

Opowiada się historię dziewczyny wykorzystanej przez księdza, i odgrywa się jej upokorzenie – szarpie się ją i kopie. Obie sceny są ze sobą w ścisłym splocie, a tekst Wyspiańskiego komentuje scenę fellatio, w której padają słowa homilii wygłoszonej w Koszalinie 1 czerwca 1991 roku w czasie papieskiej pielgrzymki. Homilii o miłości, kiedy Jan Paweł II mówił: „W każdym swoim wymiarze przykazanie miłości jest odniesione do ludzkiej woli, która jest wolna. [...] Przykazanie miłości jest skierowane do wolnej woli, od niej bowiem zależy, czy człowiek nada swym uczynom, swemu postępowaniu, kształt miłości lub też inny kształt, miłości przeciwny”. Obie sceny się wzajemnie oświetlają i wzmacniają oskarżenie o hipokryzję.

Jest to wielki temat, który Frljić wprowadził z *Kłątwy* Wyspiańskiego. I to właśnie ten temat – jak sądzę – został całkowicie świadomie wprowadzony do obiegu medialnego. Co ciekawe, o następnej w kolejności scenie znęcania się nad Młodą nie napisał już chyba nikt. Nie chce przez to powiedzieć, że reżyserowi chodziło jedynie o skandal – wprost przeciwnie – dla uczestników medialnego obiegu opinii to miał być główny temat przedstawienia i miał on wywołać poruszenie. Z performatywną skutecznością miał wejść do deba-

ty publicznej – nawet chyba nie po to, by dyskutować – dyskutować się rzecz jasna nie dało – lecz raczej po to, by przełamać niepisany zakaz mówienia o współodpowiedzialności Jana Pawła II za pedofilię w Kościele. Owszem, głosy takie pojawiały się i wcześniej, jednak ich zasięg był nieporównywalnie mniejszy od tego, jaki osiągnął Frljić, wywołując skandal w teatrze na warszawskim Kamionku.

No tak, w recenzjach pojawiała się jeszcze Karolina Adamczyk. Jako ta, która w finale ścina krzyż, ale też jako ta, która zapewnia w monologu, że właśnie jedzie do Holandii, żeby usunąć ciążę. Płód jest zdrowy, sytuacja ekonomiczna aktorki też nie jest najgorsza, ale to jej ciało i nie chce, by ktokolwiek za nią o nim decydował. Ten temat – i idąca za nim narracja – też musiał wywołać zamieszanie, choć przecież dokładnie takie głosy pojawiają się nieustannie w debacie publicznej.

Poszło też w Polskę, że w czasie spektaklu zbierane są pieniądze na zlecenie zabójstwa Jarosława Kaczyńskiego.

2.

Dużo więcej reżyser miał jednak do zaproponowania tym, którzy na spektakl przyszli. Okazało się bowiem, że owszem, i znana z przekazów scena fellatio, i wyznania aktorów robią piorunujące wrażenie, jednak punkt ciężkości *Kłątwy* się zmienia.

W zasadzie jest to spektakl o przemocy. *Nasze nasilje i vaše nasilje* (Nasza przemoc i wasza przemoc) – tytuł poprzedniego spektaklu Frljicia pokazywanego na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy może być tu jakimś kluczem. Bo przemoc Kościoła wobec dzieci (a także kobiet) to tylko jeden z tematów tego spektaklu. Zaraz bowiem po scenie, w której padają frazy

⁷ Stanisław Wyspiański *Kłątwa*, w: tegoż *Dramaty wybrane*, opracowała Teresa Podolska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, t. 1: *Warszawianka; Kłątwa; Wesele; Wyzwolenie*, s. 51.

⁸ Tamże, s. 50.

z *Kłątwy* Wyspiańskiego i w której bita i kopana jest Klara Bielawka, aktorka zaczyna przejmujący monolog:

Podobało się? Taka *Kłątwa* Wyspiańskiego? Cała gromada na scenie upokarza jedną aktorkę i zmusza ją do odegrania żenującej roli? Tarzam się na scenie, jestem malowana jak krowa, a koledzy się podśmiewają. Performowanie, kurwa, tożsamości.

I trafia w samo sedno: „Tylko jakimś trafem to kobieta zawsze ląduje na kolanach, ciągnie pałę i jest gwałcona w tym, kurwa, nowoczesnym autoreferencyjnym teatrze”. A więc wcale nie tylko Kościół. Tę sprawę trzeba było wpuścić w obieg ogólnopolski, jednak dla tych, którzy do teatru przyszli, Klara Bielawka serwuje poważne oskarżenie pod adresem teatru krytycznego. Oskarża go o przemoc wobec kobiet. Teatr, który z zasady ma występować w interesie nieuprzywilejowanych, także kobiet, wykorzystuje aktorki, by osiągnąć zamierzony efekt. To Klara Bielawka, pod własnym nazwiskiem, ma być upokarzana, bita (co z tego, że nie z pełną siłą) i zmuszana do robienia czegoś, na co nie ma najmniejszej ochoty. Teatr, który ma służyć emancypacji, sam jest oskarżany o działania przemocowe. Podobnie widzowie.

O, widzę, że panu się nie podobało. Ale by sobie pan jeszcze popatrzył, prawda? No, nie wiadomo, co się jeszcze do końca wydarzy. [...] Katoliccy, kurwa, bigoci, możecie sobie potem wrócić do domu i brandzłować się do rana. Co w życiu nie poużywasz, to sobie w teatrze odbijesz.

Właściwie jaki jest status widza w teatrze, który upokarza aktorki? Czy nie jest to bliskie jakiejś niezdrowej fantazji? Frłjić ujawnia zasadę działania teatru podobną do tej, jaką rysuje

Grzegorz Niziołek w odniesieniu do trójkąta Raula Hilberga: sprawca – ofiara – świadek. U Hilberga sprawca przemocy pozostaje w ukryciu, podobnie jak świadek; na widoku zostają ofiary. U Niziołka ofiarami są aktorzy, sprawcą przemocy jest reżyser, a widzowi przypada rola gapią.⁹ W *Kłątwie* reżyser sam siebie demaskuje jako opresora, a widz zostaje gapiem, który w teatrze może dać upust swoim skłonnościom.

Dostaje się też i interpretatorom, którym upokorzone na scenie ciało aktorki daje asumpt do snucia uczonych dywagacji: „Nie wiem, kogo bardziej nienawidzę – mówi dalej Bielawka do katolickich bigotów – was, czy tych lewackich ateistów. Co sobie później ciągnięcie druta w dyskursy poprzerabiają i sprawa z głowy”. Przemoc – również interpretacyjna – jest wpisana w działanie teatru i realizatorzy *Kłątwy* tę sytuację z całą mocą ujawniają.

Do tematu kobiet w teatrze wraca jeszcze później Barbara Wysocka w swoim monologu:

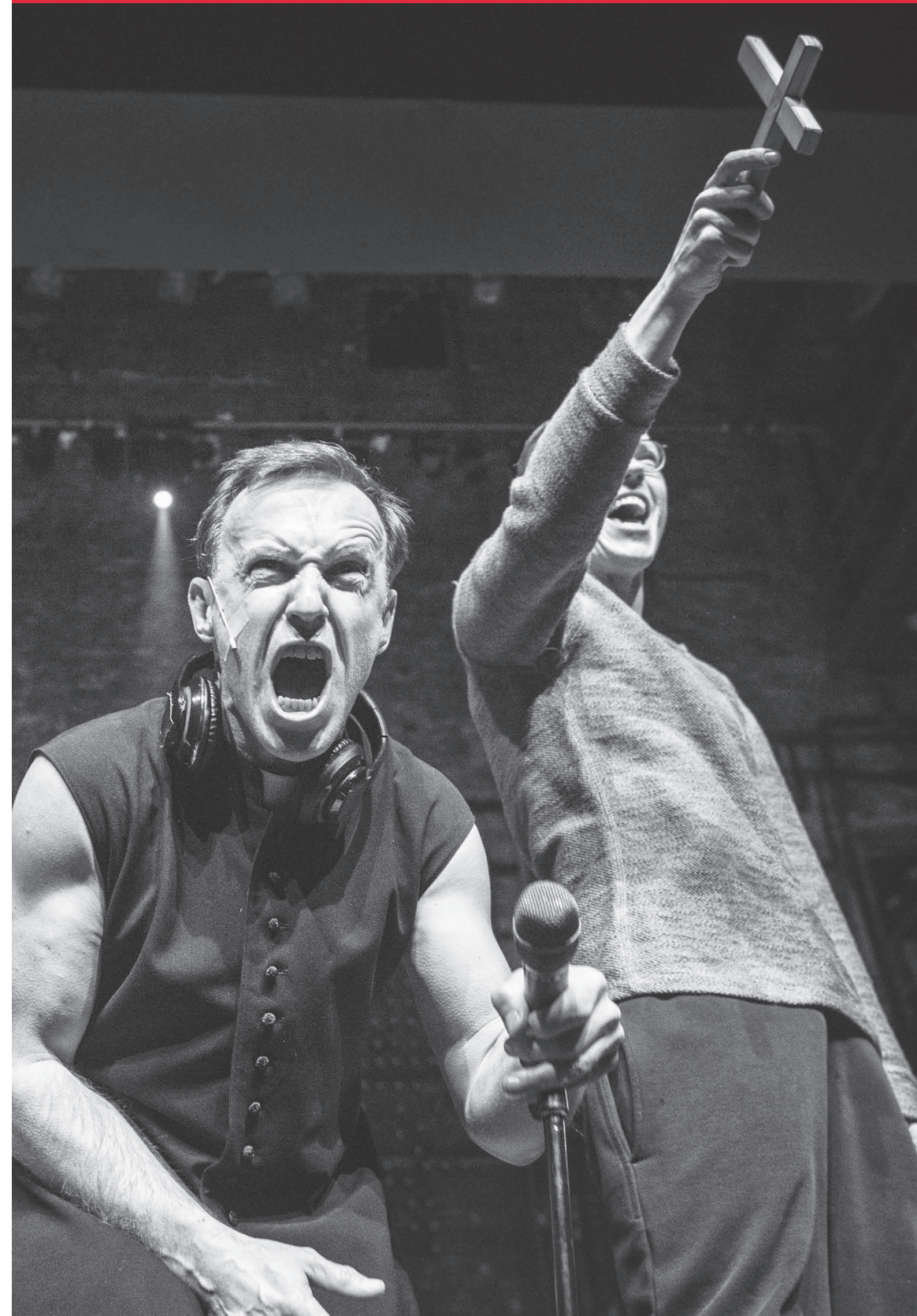
Oliver Frłjić. Feminista, dla którego ważnym tematem są prawa kobiet. Ale jest zainteresowany wyłącznie tymi aktorkami, które wsadzą sobie chuja w gardło albo palec w dupę, albo odwrotnie. Wtedy jest wielkie wow.

Feminista, któremu się wydaje, że sponiewieranie i zeszmacenie kobiety w spektaklu jest walką o prawa kobiet.

Feminista, kurwa, który kazał mi napisać monolog o Malcie – wiecie dlaczego? Bo mój mąż może mieć ciekawe informacje na ten temat. No zesz kurwa jego chorwacka mać.

No więc znowu: jak to jest? Bo przecież niezaprzeczalnie skuteczne dzia-

⁹ Zob. Grzegorz Niziołek *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 38.



lanie sztuki polega również na pokazywaniu sytuacji drastycznych. Tak działali brutalisci i to dzięki nim tematy takie jak uzależnienia, depresje, transpłciowość czy niedopasowanie do własnego ciała znalazły się w polu refleksji teatru, a potem – intensywnie eksploatowane przez teatr – weszły w inne obiegi kultury o szerszym niż teatr zasięgu, wpływając na kształt debaty publicznej. Ale też, aby sugestywnie mówić o poniżaniu kobiet, na scenie poniża się aktorki. Czy tak ma wyglądać teatr krytyczny, który mówi o ważnych społecznie problemach? Czy Oliver Frlić naprawdę jest feministą? Bo że to interesowny, „jebany objazdowy prowokator”, Wysocka już powiedziała. Później odwet na reżyserze weźmie Michał Czachor w brawurowej scenie, w której w usta na wydrukowanym zdjęciu Frlijcia włoży swojego penisa, symulując seks oralny.

Gdzieś w połowie spektakl przejmują Arkadiusz Brykalski. Gładko wchodzi w rolę konferansjera i zwracając się do publiczności, precyzyjnie relacjonuje dotychczasowy przebieg przedstawienia.

Szanowne Panie, Szanowni Panowie, Nasza Droga Publiczności,

obejrzeście już ponad połowę naszego spektaklu. Wasze zdanie na temat tego przedstawienia jest już w połowie uformowane. Czyż to nie wspaniałe?

Na samym początku obejrzeście rozmowę telefoniczną z...? z...? z Bertoltem Brechtem! Potem mieliśmy fellatio wykonane na papierze przez aktorkę z oddaniem odgrywającą postać Młodej. Następnie powiesiliśmy tego papieża, na którego szyi znalazła się tabliczka z napisem „Patron pedofili”. Ta scena została brutalnie przerwana przez fragment pochodzący z *Kłątwy* Stanisława Wyspiańskiego – scenę kłótni między Młodą a Chórem Wieśniaków. [...]

Po tym mieliśmy scenę z Księdzem i Dziewką, która chce ochrzcić swoje nieślubne dziecko. Tę scenę zakończył monolog aktorki Klary Bielawki, adresowany bezpośrednio do widowni, czyli do Was, w którym opowiadała o pozycji kobiet w tym spektaklu – które są cały czas ruchane albo rzucane na kolana.

Następnie mieliśmy dwie minuty przerwy, których w ogóle nie było, bo lizaliśmy szafę klasyce. Scenę pieprzenia Polski. Aktorzy powtarzali słowo „Polska” i wykonywali ruchy frykcyjne. Potem aktorka Karolina Adamczyk przedstawiła monolog o tym, że robi aborcję w...? Holandii, ponieważ jej ciało należy do niej. Następnie wysłuchaliście spowiedzi aktorów przebranych za księży o tym, jak byli molestowani przez księży. Potem wszyscy wyciągnęli krzyże w różnych rozmiarach i złożyli z nich broń, z której celowali do publiczności. Potem puściliśmy głośną muzykę i aktorzy tańczyli, a od czasu do czasu strzelali do publiczności. Potem aktorka Barbara Wysocka, moja koleżanka, miała monolog oskarżający reżysera spektaklu o to, że jest hipokrytą i przyjął posadę kuratora festiwalu Malta, chociaż organizatorzy tego festiwalu dopuścili się aktu cenzury na spektaklu Rodriga Garcii *Golgota Picnic*!

Kochana Publiczności, Panie i Panowie, Osoby Transpłciowe, to nie wszystko. Najlepsze pozostawiliśmy na drugą część wieczoru. Wiemy, że wasz teatralny smak jest wysoce wyrafinowany i dlatego nie spuszczamy z tonu. Pozwólcie mi przedstawić mojego kolegę Jacka Belera, który do tej pory nie miał szansy zaistnieć.

To naprawdę zadziwiające, że tyle było awantur o fellatio, a nie o tę scenę. Beler wchodzi z psem. Przywiązuje go do krzyża i zaczyna monolog o nienawiści wobec muzułmanów. „Jestem Polakiem, katolikiem i będę bronił tych wartości. Widzimy, że cudzoziemcy, przede wszystkim muzuł-

manie, rozprzestrzeniają się po naszym kraju jak choroba”. Zaczyna, a dalej jest tylko bardziej brutalnie. Beler wchodzi w prawicową i ksenofobiczną narrację. Mówi o braku miejsc pracy dla Polaków i o zabieraniu tych, które pozostały, przez uchodźców. „Szatniarz u nas w teatrze to muzułmanin, dwóch technicznych to muzułmanie, już nie wspomnę co się dzieje w bufecie. Ja znam tych ludzi, ja ich lubię, szanuję, ale za każdym razem, jak podaję im rękę zadaję sobie pytanie: skąd możemy wiedzieć, że nie są terrorystami?”. Następnie aktor przystępuje do działania i wyszukuje muzułmanów wśród widzów. Robi się agresywny. Przechodzi między rzędami, szarpie się z widzami: „W Elku też myśleli, że to nic nie szkodzi, że muzułmanin sprzedaje kebaby, póki nie zabił Polaka za to, że ten zabrał puszkę coli. Powiedzmy sobie jasno, nie wszyscy muzułmanie to terroryści, ale wszyscy terroryści to muzułmanie”.

Argumenty nie są nowe. Beler wchodzi z prawdziwym językiem nienawiści i pogardy. Przemoc, jaką stosuje wobec widzów, jest i tak przecież niczym wobec przemocy wywoływanej przez takie same słowa na ulicy. I nic. Nikomu nawet nie przyszło do głowy, by zgłosić spektakl do prokuratury ze względu na monolog Belera. A to jedyna w całym spektaklu wypowiedź, która bez wątplenia by na to zasługiwała.

Bo na pewno nie zasługuje na to scena, o której Magdalena Jakoniuk pisała, że jest „nawoływaniem do zabójstwa”. Otóż Julia Wyszynska mówi monolog o tym, dlaczego nie jest w spektaklu możliwa scena, w której zbiera się pieniądze na zabicie Jarosława Kaczyńskiego. Pomysł wziął się z głośniejszej akcji Christoph'a Schlingensiefa w czasie Documenta w Kassel w 1997 roku, kiedy na wystawie pojawił się napis „Kill Helmut Kohl”. Schlingensiefa

aresztowano. Artysta, który nieustannie testował granice świata sztuki, stał się inspiracją dla testującego granice fikcji Olivera Frlijcia. Dlatego Julia Wyszynska zaczyna od ćwiczenia z publicznością: „Zanim będziemy kontynuować spektakl, chciałabym, żebyście wszyscy powiedzieli ze mną: «Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!» I jeszcze raz: «Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!» I jeszcze: «Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!»”.

I zaczyna rozważania na temat konwencji teatralnych: „Bardzo często, kiedy grałam w realistycznych spektaklach, zastanawiałam się, dlaczego robimy wszystko jak w prawdziwym życiu, ale nie sikamy i nie robimy kupy na scenie, nie mówiąc już o uprawianiu seksu. Albo kiedy mówię monolog postaci, która się boi linczu i wykluczenia ze środowiska, to kto się boi, postać, czy aktorka, która mówi monolog?”.

W zasadzie cały spektakl jest zbudowany z napięć między fikcją a rzeczywistością. Aktorzy są na scenie pod własnymi nazwiskami, ale nie wiadomo już, kiedy przechodzą na stronę fikcji. „Nazywam się Maria Robaszkiewicz, urodziłam się 28 maja 1952 roku w Kwidzynie” – to się akurat da sprawdzić i można obstawiać, że nie jest to fikcja, jednak co się wydarzyło podczas spowiedzi w kościele parafialnym – tego już widz nie może wiedzieć. A czy wierzyć Karolinie Adamczyk, że jest w ciąży i jedzie ją usunąć, obiecując, że na następny set *Kłątwy* przywiezie martwy płód? A czy wierzyć kobietom z widowni, które podnoszą rękę zapytane o to, czy usunęły ciążę? Czy fikcja dotyczy tylko sceny, czy też całej sytuacji teatralnej? Choć więc Julia Wy-

szyńska cały czas zastrzega, że wszystko tu jest fikcją, tak naprawdę stawia pytanie o relacje między fikcją a nie fikcją.

W jej scenie chodzi o konsekwencje prawne. Mówi się cały czas o fikcji, by uniknąć zarzutów karnych. Wcale nie zbiera się pieniędzy na snajpera, który zabiłby prezesa Prawa i Sprawiedliwości. I mówi się dlaczego.

Więc tutaj powinna być teraz ta scena. Powinam zejść z woreczkiem i płakać, że żarty się skończyły, że boję się o nasz kraj i prosić was o jakieś wsparcie finansowe naszej kwesty. Zaznaczając, jakie są prawne konsekwencje tego czynu.

Są one następujące:

„Zgodnie z artykułem 255 § 2 kodeksu karnego kto publicznie nawołuje do popełnienia zbrodni, podlega karze pozbawienia wolności do lat 3. Ponadto zgodnie z § 3 tego artykułu kto publicznie pochwała popełnienie przestępstwa, podlega grzywnie do 180 stawek dziennych, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do roku”.

I właśnie dlatego nie mogę przeprowadzić mojego eksperymentu, a moja jedyna normalna mówiona scena została z tego spektaklu brutalnie wykreślona.

Nie ma więc sceny zbierania pieniędzy na zabójcę, nie ma namawiania do zabójstwa. Jest teatr, w którym wszystko jest na niby. Tak przynajmniej twierdzi aktorka, odwołując się przy tym do awantury po pokazie na bydgoskim Festiwalu Prapremier spektaklu Frłjcia *Naše nasilje i vaše nasilje*.

Do obiegu medialnego przedstawienie weszło głównie za sprawą gestu aktorki wyjmującej z wagi polską flagę. Był to oczywisty cytat performansu Carolee Schneemann *Interior Scroll* z 1975 roku. (W *Kłątwe* Czachor dla odmiany w swojej scenie bawi się flagą białą-żółtą.)

Przeszło czterdzieści lat później gest amerykańskiej performerki przeniesiony na scenę teatru wywołał oburzenie. Samo w sobie nie jest ono warte ani odrobiny zainteresowania; ciekawsze są powstałe wówczas strategie obronne – głównie zresztą przed zarzutami prokuratorskimi, jak ma to miejsce w scenie Julii Wyszynskiej w *Kłątwe*.

Gdy wybuchła burza, Stanisław Godlewski cierpliwie tłumaczył, że „To, co się dzieje na scenie, jest określonym systemem znaków, nie rzeczywistością w skali 1:1”¹⁰. Rzecz skądinąd oczywista. Jednak nie w społeczeństwie, które woli zasadę nierozróżnialności od systemu znaków. O zasadzie nierozróżnialności pisała swego czasu Joanna Tokarska-Bakir – jest ona domeną myślenia religijnego i polega na sklejeniu się signifiant z signifié, czyli znaczącego ze znaczonym.¹¹ I tak od aktora występującego w misteriach kalwaryjskich oczekiwano dobrego życia i dobrych rad. W latach pięćdziesiątych skandal na Wyspach Brytyjskich wywołała aktorka grająca w ulicznych misteriach Matkę Boską, kiedy zaczęła reklamować prezerwatywy. Wystarczy zresztą przypomnieć przygody Piotra Adamczyka po jego papieskich rolach...

Zaczął się więc tłumaczenie, że nie flaga, lecz kawałek materiału, że wyjmowany był on nie z wagi, lecz zza pleców – w teatralności, w umowności i konwencjonalności szukając tłumaczeń – najpewniej przed organami śledczymi. Ale też argumentacja ta przeszła do obiegu recenzenckiego, co w dość znaczący sposób zmieniało myślenie o teatrze. Przeszło czterdzieści lat po per-

¹⁰ Stanisław Godlewski *Po raz drugi – co widzimy?*, „e-teatr.pl”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/Z30113.html> (dostęp 22 kwietnia 2017).

¹¹ Zob. Joanna Tokarska-Bakir *Obraz osobliwy: hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków 2000.

formansie Carolee Schneemann, która do takich wyjaśnień sięgać nie musiała, performans uchodzący za najbardziej radykalne działanie się musiał zostać włożony w ramy teatralnego udawania. Taka narracja, stworzona na potrzeby ochrony prawnej, w gruncie rzeczy dowodzi jednak nieskuteczności teatru, wskazuje, że jest on miejscem, w którym wszystko jest na niby; że to medium, które nie ma siły społecznego oddziaływania, jaką ma performans.

W *Kłątwe* też więc powtarza się, że wszystko, co widzimy, to fikcja. Ale im częściej się to powtarza, tym bardziej wiadomo, że wcale tak do końca nie jest i to także jest tematem tego przedstawienia. Ale też nie warto chyba tego napięcia rozmontowywać. Nawet jeśli uznać, że wszystko, co się dzieje w teatrze, jest fikcją, to trzeba też uznać subwersywną i polityczną siłę fikcji.

Naprawdę nie warto klócić się, czy Karolina Adamczyk w finale ścina prawdziwy krzyż czy teatralną dekorację. Kiedy zdjęcie krzyża ze ściany szkoły czy urzędu z miejsca uchodzi za akt heroizmu, za który grożą jeśli nie konsekwencje dyscyplinarne, to środowiskowy ostracyzm, walący się pod piłą mechaniczną krzyż jest wyzwalającą fantazją. Dla ludzi marzących o świeckim państwie to prawie katharsis. Dokładnie to, którego szukają w teatrze konserwatywni recenzenci.

3.

Spektakl Frłjcia działa w kilku rejestrach jednocześnie. Wprawia w ruch inne media, zmuszając je – po pierwsze – do nieustannego odtwarzania spektaklu i reprodukowania wysyłanego komunikatu (papieskie fellatio, ścinanie krzyża, zbiórka na zabójstwo Kaczyńskiego) nawet w zniekształconej (zniekształcenia te są zresztą raczej

zamierzone) i uproszczonej postaci. Po drugie – do zajęcia stanowiska. Na tym polu spektakl pokazuje swoją ogromną skuteczność.

Kłątwa uruchamia też mechanizmy metateatralne. Te są przez media głównego nurtu raczej pomijane, niepodające się tak łatwo remediacji działając jednak przez swą bezpośredniość. O ile bowiem sceny uchodzące za skandalizujące mogą być i są z łatwością zapośredniczane, o tyle aktorskie monologi – demaskujące teatralność przedstawienia, ujawniające napięcia powstałe w czasie jego produkcji czy odwołujące się do biografii aktorek i aktorów – wymagają kontaktu. Oparte w dużej mierze na improwizacjach, muszą działać z publicznością na żywo, prowokując ją i angażując. I te strategie także są skuteczne. Ujawnienie opresyjnej sytuacji teatralnej czy reżyserskiej przemocy też jest gestem politycznym. Pytanie o prawo do wykorzystywania kobiecego ciała (przez mężczyznę) w sprawie walki o prawa kobiet jest ujawnieniem istniejącego konfliktu, a przynajmniej aporii.

Ujawnienie istniejącego w teatrze konfliktu interesów między reżyserem a zespołem aktorskim też służy budowaniu transparentności. Wysoka w swoim monologu mówi zresztą jeszcze o pracy z reżyserem: „problem będzie, jak mi zamkną zakład pracy i wypierdolą dyrektora na zbity ryj. Czy wtedy Oliver Frłjić zapłaci za przedszkole, szkołę i żarcie dla trójki moich dzieci? Czy zapewni mi ochronę policji, jak pod Teatrem stanie banda karków, którzy będą chcieli nas zabić?”. No właśnie. Ochrona przed teatrem z pewnością by się przydała – aktorkom, aktorom i ich bliskim; oraz by chronić personel teatru i widzów przed wpadającymi do wnętrza racami. To aktorki i aktorzy biorą na siebie bezpośrednie ryzyko, to oni płacą kosz-



KŁATWA NA MOTYWACH STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, TEATR POWSZECHNY, WARSZAWA 2017, REŻ. OLIVER FRLJIĆ, FOT. MAGDA HUECKEL

ta (jak Julia Wyszyńska, której wstrzymano premierę Teatru Telewizji, gdzie grała główną rolę). Oliver Frljić raczej nie straci finansowo, nawet jeśli Festiwal Malta nie dostanie dofinansowania z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Pytanie o relacje między reżyserem a zespołem jest w gruncie rzeczy także pytaniem o kształt teatru politycznego. To nie jest jedynie sprawa relacji między twórcami, lecz kwestia wiarygodności i społecznego funkcjonowania medium.

Kłątwa wreszcie buduje teatrokrację. Pojęcie to wprowadził w swoich *Prawach* Platon, pisząc o tym, że rozpanoszyły się „podłe rządy teatralnej publiczności”¹². Platon nie lubił ani teatru, ani demokracji, rządy teatralnej publiczności uznawał więc za najgorszą z możliwości. O teatrokracji – powołując się na Platona – przypomnieli już jakiś czas temu Samuel Weber w swojej *Teatralności jako medium*. Autor od pierwszych zdań nie kryje, że teatr interesuje go w powiązaniu z polityką. „Teatr przyznaje się do sztuczności i sztuczki, podczas gdy wspólnoty polityczne pojmują się często w kategoriach pewnej naturalności”; „zakłada się, że polityka odwołuje się do rozsądku, tymczasem teatr często bez zażenowania odwołuje się do emocji i pragnień”; „Polityka [...]”

utrzymuje, że jest najskuteczniejszym środkiem regulowania, a przynajmniej kontrolowania konfliktu, podczas gdy teatr zakwita przez jego zaostrzenie”¹³. Wydawać by się więc mogło, że teatr i polityka to przeciwstawne żywioły, a jednak właśnie rządy publiczności Platon uznał za największe zagrożenie dla polis. Teatrokracja – relacjonuje Weber – „łączy się z rozpadem uniwersalnie ważnych praw, a co za tym idzie, z destabilizacją przestrzeni społecznej, której prawa te wymagają i którą zarazem muszą podtrzymywać”¹⁴. Jeśli uznać – zgodnie ze źródłowym – że teatr jest miejscem, z którego się patrzy, nastanie teatrokracji wymusza wielość takich pozycji. Powstanie teatrokracji polega więc na wyjściu z teatru, na wejściu w świat wielu mediów, które zakłócają jednolity odbiór. Źródłem teatrokracji jest też eksperyment – „brzemienisty w skutki precedens, polegający na podkopywaniu autorytetu ustalonych reguł i praw”¹⁵. Sceny z papieskim fellatio, jako brutalnej metafory, mimo rozpaczliwych konserwatywnych recenzentów nie da się już odzobaczyć. Ten obraz został już ustanowiony.

Dlatego właśnie Oliver Frljić, choć zrobił spektakl o niemożliwości robienia teatru politycznego, pokazał jego niezwykłą skuteczność.

¹² Platon *Prawa*, przełożyła Maria Maykowska, wstęp Tomasz Kozłowski, Alfa-Wero, Warszawa 1997, s. 124.

¹³ Samuel Weber *Teatralność jako medium*, przełożył Jan Burzyński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 3.

¹⁴ Tamże, s. 9.

¹⁵ Tamże, s. 11.

Do hymnu

• JACEK SIERADZKI •

Marcin Januszkiewicz, warszawski aktor ze stajni Agnieszki Glińskiej, więc pewnie chwilowo bez etatu, przeszedł z drugiego etapu do finału Konkursu Aktorskiej Interpretacji Piosenki 38. Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, wykonując dwa utwory. Drugim była stara i cudowna ballada Komedy i Osieckiej z filmu *Prawo i pięść*, śpiewana w oryginale przez Edmunda Fettinga powściągliwie i skromnie, a młodemu aktorowi służąca do zaprezentowania fantastycznych możliwości głosowych i wyrazowych. A pierwszy występ zapowiadziany został jako *Pieśń legionów polskich*. Januszkiewicz, patrząc martwym wzrokiem w publiczność, śpiewał na białą, bez interpretacji „Jeszcze Polska nie zginęła, póki my...”, wszystkie cztery zwrotki. Janusz Kica grał mu na fortepianie gęste drobne nuty tańczące wokół głównej melodii; faktura tego akompaniamentu była niezwykle, śpiew – celowo i wyzywa-

jąco zwykły. Aktor skończył, spojrzał, mruknął coś w rodzaju „ech, nikt nie wstał” – i poszedł.

No ale właściwie dlaczego ktoś miał wstać?

Przyjęcie postawy wyprostowanej, gdy grają hymn, jest oczywiście kulturowym abecadłem, powinno być odruchem. Ale nie odruchem psa Pawłowa przecież. Hymn towarzyszy zazwyczaj uroczystościom. Niekoniecznie państwowotwórczym, podniosłym i pretenstjonalnym, czasami także bardzo intymnym, kompletnie nie na pokaz. Hymn bywa, rzecz jasna, nadużywany w celebrach, ale służy też, bywa, zwykłej potrzebie dania upustu własnemu wzruszeniu czy poczuciu, że świadkuje się czemuś elementarnie ważnemu. Głupio przyznawać się do egzaltacji, ale zdarzyło mi się pewnie ze dwa albo trzy razy w życiu wstać na dźwięki *Mażurka* z własnej kanapy przed telewizorem. Wstać dla samego siebie, nikogo

w pokoju nie było. Jest wiele okoliczności, w których szacunek dla melodii opatrzonej słowami Józefa Wybickiego uruchamia się sam, odruchowo i machinalnie. Ale w teatrze? Na konkursie piosenki aktorskiej? Gdzie przecież aktor nie śpiewa hymnu po to, żeby

zaszantażować jurorów obywatelskim wzmożeniem. Śpiewa, żeby zrobić jakiś numer, jakąś zmyłkę, jakąś prowokację, jakieś nieoczekiwane wykręcenie kota ogonem. I co, pomagać mu w tym, zrywając się na baczność, niczym na akademii? Niedoczekanie!



MARCIN JANUSZKIEWICZ, FINAŁ 38. PRZEGŁĄDU PIOSENKI AKTORSKIEJ, WROCŁAW 2017, FOT. ŁUKASZ GIZA

Przed niewielu laty koncept mógł jeszcze zadziałać całkiem skutecznie. *Klub polski*, widowisko Pawła Miśkiewicza i Doroty Sajewskiej, zrealizowane w warszawskim Dramatycznym niespełna siedem lat temu, zaczynało się taką właśnie – ale o ileż subtelniejszą – prowokacją. Wchodził sam Miśkiewicz, dawał komendę „Do hymnu”, publiczność z szacunkiem wstawała. Chór rozrzucony po sali intonował „Jeszcze Polska...”, ale po chwili śpiewacy rozjeżdżali się w swoich pieśniach, była *Pierwsza Brygada*, *Warszawianka*, *Boże, coś Polskę...*, *Barka*, *Oka* i co tam jeszcze. Widzowie z wolna siadali, każdy w innym tempie, wielu zmieszanych i wściekłych. „Jeśli miał to być spektakl o zbytnej łatwości patetycznych gestów – pisałem wówczas – to takie akurat nabieranie gości byłoby całkiem na miejscu.”¹

Ale spektakl nie był o patetycznych gestach, skądinąd wtedy o wiele radszych i mniej natrętnych niż dziś. Gesty się w kolejnych latach rozmnożyły i zdeprecjonowały, kpina z nich także. A odbiorca zrobił się asertywny. Aktorzy warszawskiego Powszechnego w spektaklu *Krzyżcie Chiny* sprzed dwóch lat mocno musieli się naprzymiać i narozdawać kieliszków szampana, żeby zmusić widzów – nie wszystkich – do uroczystego powstania z miejsc, a wtedy robili z nich balona toastem ku czci białej rasy. Parę miesięcy temu zaś w poznańskim Nowym Piotr Kruszczyński musiał wręcz nasłać na widzów pacholę. Chłopczyk podszedł do mikrofonu, poprosił wszystkich o powstanie, mało skutecznie, ale miał najwyraźniej polecenie powtarzania wezwania do skutku, osiem, dziesięć, piętnaście razy, póki wszyscy z manifestacyjnym ociąganiem nie podniosą

się z miejsc. A gdy się to wreszcie stało, zabrzmiał hymn... Lecha Poznań, bo to o kibicach miała być sztuka Wojciecha Kuczoka, choć naprawdę była o czym innym. Dezaprobatą dla sytuacji, w którą zostali wpuśczeni, wręcz z widzów buchała.

Oto dwa śmiertelne wirusy dla sztuki, która chce oddziaływać poprzez prowokacyjne burzenie dobrego samopoczucia odbiorców: dewaluacja i konwencjonalizacja. A właściwie to jedna zaraza: dewaluacja przez konwencjonalizację. Prowokacja działa, kiedy jest ekscesem. Kiedy wdzierą się na teren oswojony, bezpieczny, na którym wszystko z góry wiadomo – i zaczyna ten spokój psuć, rozwalać. Jeśli do tego szybko staje się jasne, po co to robi – nie dla rozróby li-tylko – może być skuteczna piorunująco. Ale teatr, a przedtem sztuki wizualne uczyniły ostatnimi laty bardzo wiele, żeby odebrać siłę generowanym przez siebie wstrząsom – przez to właśnie, że przyuczyły odbiorców, iż eksces ma być codziennością. Co więcej, że jest całkowicie dozwolony a nawet mile witany, a nie ma przecież większej trucizny dla wszelkiego buntu niż jego legitymizacja i wpisanie w poczet szeroko wyznawanych wartości. Świadomy widz doskonale dziś wie: teraz będą burzyć decorum. No to pokażcie, chłopcy i dziewczęta, jakiego młota użyjecie, w co tym razem będziecie walić. Tylko nie każcie nam wygłupiać się razem z wami, na przykład wstawać do jakiegoś hymnu. Za starzy jesteście, za obficie doświadczeni, żeby ładować się w takie numery.

Tym bardziej że wiele spośród tych zdewaluowanych, nadużytych prowokacji ma w sobie jeszcze dodatkową, szczególnie irytującą właściwość: nasączone są swoistym paternalizmem. Artysta nas, widzów, testuje. Podda-je eksperymentowi i sprawdza, czy

jeszcze nadajemy się do przerobienia w aniołów, czy na zawsze zostaniemy już tylko zjadaczami chleba. Oczywiście pasuje to do wiekowego schematu wywyższania się peleryniarzy (artystów) nad mydlarzy (filiistrów). Tyle że mydlarze od dawna uczęszczają do zupełnie innych Jam Michalikowych, prymitywniejszych i głępszych, ale bezpieczniejszych: nikt tam ich – w końcu chlebobawców – nawet nie spróbuje obrazić. Natomiast ci, którzy zostali, nie mają ochoty być łojeni za nie swoje winy. Ani łykać wyższościowej krytyki. Omijam spektakle jednej z najbardziej wziętych współczesnych reżyserek, ponieważ tkwi mi w pamięci jej dawny wywiad, gdy powiedziała, że robi wielogodzinne spektakle bez przerw, albowiem testuje wytrzymałość widza. Otóż ja się nie wynajmowałem do teatru na królika doświadczalnego. Ani do badania wytrzymałości mojej sempiterny, ani do testu, czy się umiem dobrze zachować, gdy mnie prowokują – mówą, gestem czy śpiewem.

Piszemy w tym numerze dużo o *Kłątwie*, widowisku warszawskiego Teatru Powszechnego w reżyserii Olivera Frłjicia, z pewnością najgłośniejszym (co się nie równa: najważniejszym) zdarzeniu scenicznym ostatnich lat. Nie wchodzi tu w imponująco wielogłosową dyskusję o tym przedstawieniu na rozmaitych łamach, zrobiłem to w innym miejscu². Aliści jedno w kontekście dotychczasowego wywodu chciałbym zauważyć: Frłjić, prowokując skrajne, emocjonalnie szalone reakcje swoich odbiorców, ani na chwilę nie pozwala sobie na wyższościowy ton. Nie poucza. Nie stawia się w roli weryfikatora cudzych postaw, niepodobna mu zarzucić jakiejś kaznodziejskiej (bądź badawczej, co na jedno wychodzi) pychy wobec „testo-

wanych” widzów. Tym się odróżnia jego prowokacja: nie robi jej mentor, tylko chemik. Ktoś, kto miesza odpowiednie składniki zapalne, tworząc mieszkanki wybuchowe i uruchamiając reakcję łańcuchową. Ludzie chcą go bić, wtrącać do lochów, zamykać przed nim graniczne szlabany, ponieważ z nieprawdopodobną skutecznością katalizuje emocje w nich samych. A nie dlatego, że im coś pogardliwie przygady albo wyniośle napomni. Bo niby co to miałyby być? Frłjić w *Kłątwie* sam się mądrze i chytrze pomniejsza, chowa, ładuje do widowiska mnóstwo, może nawet nazbyt wiele autodemaskacji, wręcz autokompromitacji. Po to, żeby sprowokowany, ten, którego ogarnęła fala uderzeniowa po zaplanowanym wybuchu, bił się tak naprawdę z własnymi myślami – także wtedy, gdy mu będzie się zdawało, że okłada reżysera. A wybuch jest tak solidny, że mało kto tę naparzaną z wątpliwościami wygrywa, zaś pojedynki są naprawdę w wielkim stylu. Dariusz Kosiński już drugi felieton na e-teatrze poświęca tłumaczeniom, dlaczego tak, a nie inaczej zachował się po spektaklu – wstał z fotela, ale nie klaskał – czyli zamienia się w sprawozdawcę z meczu bokserkiego stoczonego z samym sobą. Do przeciętnych prowokacji scenicznych pewnie by mu, z jego doświadczeniem, nawet przez myśl nie przeszło zakładać rękawice.

Aliści *Kłątwa*, ta niezwykle zmyślnie zmaistrowana emocjonalna bomba, może być na dłuższą metę wirusem rozkładowym teatru równie niebezpiecznym, jak wspomniane już dewaluacja i konwencjonalizacja. Przez samą swoją siłę erupcji, po której scenie codziennej długo nie będzie się łatwo pozbierać.

Albowiem nie może pozostać bez konsekwencji zdarzenie, w wyniku

¹ Por. *Klik, klik*, „Odra” nr 1/2011.

² *Cała Polska w „Kłątwie” gra*, „Odra” nr 4/2017.

którego sztuka sceniczna, ta ambitna, niszowa i konsumowana przez niewielki odsetek społeczeństwa, przez kilka tygodni nie schodzi z czerwonych pasów telewizji informacyjnych, z serwisów internetowych i z pierwszych stron tradycyjnych gazet. W związku z czym krewni-i-znajomi artystów dramatycznych, którzy do tej pory mieli niejasną świadomość, że kuzyn/kumpel zajmuje się czymś niezrozumiałym i marginalnym, zaczynają zagadywać na obiadkach rodzinnych i konwektyklach przy piwie: to tam u was w teatrze gwałcą papieża? I co, przyjeżdża policja, by usuwać blokady sprzed wejścia? Nagle tego typu podniecenie staje się kwintesencją – już nie pewnego typu teatru. Teatru en bloc! A przynajmniej teatru, o którym się w ogóle mówi, który raz w życiu rezonuje w dużo szerszej, niż zazwyczaj, społecznej przestrzeni. To musi działać. Dwojako. Bądź budzić tęsknoty: a może my sobie sami sprostujemy taką awanturkę (wtedy opisywane tu wirusy rozmnożą się euforycznie i błyskawicznie). Albo owocować smutkiem: żebyśmy najuczciwiej robili swoje, nie robili o nas reportażu w TVN24 i nie zagrzmi o nas arcybiskup z ambony (a tak przydałaby się reklama).

Ale po co się czepiać artystów? Sam wtrącam się tym tekstem do dysputy o *Kłątwie*, i jest to kolejna wypowiedź, bo sążnisty, przywoływany już felieton, opublikowałem wcześniej. A przecież pilnie śledzę inne przedsięwzięcia, cały dzień codzienny polskiego teatru. I nie mogę przegonić wrażenia, że jawi on mi się teraz jakoś szaro, bezbarwnie, niekiedy przyzwoicie, ale nie tak, żeby chciało się o nim pisać. Dobrze, wiem, że to po trosze przypadek; akurat wiosna przyniosła sporo rozczarowań związanych z nowymi premierami, tym przykrzejszych, im większe miało się apetyty. Ale nie da się ukryć, że fala

uderzeniowa *Kłątwy* z Powszechnego i mnie jakoś przygłuszyła, unieważliła (chwilowo, mam nadzieję) na treści skromniejsze, subtelniejsze, nieaspirujące do hecy na czternaście fajerek. A skoro sam nie umiem pozbyć się tego wpływu – a byłem dotąd niewzruszenie przekonany, że Frljiciowa bomba mnie raczej nie rusza – to mogę się tylko z niepokojem domyslać, jak głęboko jej odłamki siedzą w głowach tych, którzy byli skłonni publicznie brać to widowisko wręcz za najważniejsze zdarzenie sceniczne w Polsce niepodległej.

Przed piętnastoma laty, gdy ogłaszała Sarah Kane Shakespearciem nowych czasów, a *Oczyszczonych* realizował w formie wielkiego, niewidzianego dotąd widowiska Krzysztof Warlikowski, Jerzy Pilch napisał był w „Polityce” felieton zatytułowany *Sto aspiryn*³. Tytuł nawiązywał do jednej z nieudanych prób samobójczych brytyjskiej autorki, ale tak naprawdę określał teatr, jak się wtedy mówiło, totalny, oddziałujący z ogromnym rozmachem przede wszystkim na emocje, na wrażenia, na podświadomość, naśladowający w swojej władczości nieomal halucynacyjny seans narkotyczny. Pilch z trzeźwym dystansem konstatawał kontrast między natarczywą intensywnością owej szarży na zmysły a stosunkowo niewielkim ładunkiem myślowym, w jaki została wyposażona (sceptycy mówią dziś to samo o *Kłątwie*). Nade wszystko jednak zwracał uwagę, że z przekazu grzanego łyknięciem stu aspiryn trudno bez upiornej i bardzo kosztownej traumy wrócić do rzeczywistości, w której bierze się dwie aspiryny na noc i w ten sposób leczy rozmaite codzienne bóle. O tym, że stale na haju zbyt daleko się nie zajędzie, publicysta „Polityki” akurat to i owo wiedział.

³ „Polityka” z 20 lutego 2002.

Teatr w gruncie rzeczy też to wie – ten teatr, który mozolnie, tydzień po tygodniu zbiera widzów i walczy o ich zaufanie na co dzień, a nie o uczestnictwo w wielkiej awanturze. Ma z tym teraz więcej trudności niż dawniej i niekoniecznie błogosławi Olivera Frljicia za jego zamaszyste warszawskie przedsięwzięcie. Bodaj pierwszy o tych konsekwencjach mówił na naszych ławach Maciej Podstawny, dyrektor wrocławskiego Teatru im. Szaniawskiego, sceny, której z pewnością nie można uznać za potulną i beztreściową⁴. Aliści podobne opinie słyszałem nie raz i nie dwa podczas włóczęgi po teatralnej Polsce. Widzów – jak i ludzi teatru bez wątpliwości oszołamia cały ten bezprecedensowy rozgłos, jaki zyskała prowokacja wpisana w *Kłątwe*. Ale bywalcy teatralnych krzeseł prowokacyjne zapędy swoich scen (realizowane na mniejszą oczywiście skalę), zdążyli już dawno, jako się rzekło, oswoić, zbanalizować, skonwencjonalizować. Owszem, czasami dają się wciągnąć w teatralną akcję, czyniąc sobie z tego zabawę, ale częściej reagują z ewidentną niechęcią, gdy natrętni aktorzy każą im wstawać do jakiegoś hymnu. Wątpię, by gremialnie szukali na co dzień większej dawki aspiryn do napędzenia wrażeń.

Więc gdy słyszę – a trąbią im o tym wszystkie media – że teatr prawdziwy, głośny sukces, może osiągnąć w grun-

⁴ „Duża szkodliwość ogólnopolskich «afer» teatralnych dla nastawienia pobieżnie tylko zorientowanej lokalnej widowni (afera w Polskim, Powszechnym, *Kłątwa*, Malta z *Golgota Picnic*).” Por. *Dyrektorzy teatrów o swej publiczności*, „Dialog” nr 4/2017.

cie rzeczy jedynie przez intensyfikowanie awantur, po prostu przestają się tam wybierać. I potem trzeba mozolnie szukać i z trudem znajdować argumenty, które mogłyby skłonić ich do powrotu. Tak jak ja byłem bezradny w rozmowie z pewnym miłym ortopedą, który, lekko się znudziwszy obmacywaniem mego kręgosłupa, zmienił temat na teatralny i załatwił mnie jednym pytaniem: panie, po co mam iść do teatru, skoro mają mnie tam obrażać. Perswazja, żeby może sprawdził sens tego obrażania, była skazana na porażkę, zanim jeszcze argumenty wydobyły się z gardła. Pod tym względem *Kłątwa* odniosła sukces, dalibóg, niebotyczny: skutecznie ustawiła (czytaj: zmanipulowała) świadomość większości potencjalnych klientów sceny. Pewnie nie na chwilę, może nawet na niebezpiecznie długo.

A Marcin Januszkiewicz, który tym swoim numerem z hymnem wszedł do finału konkursu aktorskiej interpretacji piosenki, na koniec cały ten konkurs wygrał. Finałowych zmagani nie oglądałem i z niejaką trudnością wyciskałem potem z festiwalowych świadków informacje o tym, czy i jak zmieniła się jego interpretacja. Musiała się zmienić, ponieważ, jak się dowiedziałem, na pierwsze słowa *Mazurka* podniósł się z fotela siedzący w pierwszym rzędzie Bogdan Zdrojewski. Część widzów poszła za nim, część nie, obydwie grupy spoglądały na siebie w pomieszczeniu. Moi rozmówcy nie potrafili mi jednak opisać, co z tej ewidentnej konfrontacji postaw wynikało.

Bo i co miało wynikać?

Dwie Polski

• TADEUSZ NYCZEK •

Jedną Polskę widzę, idąc Karmelicką w kierunku Królewskiej, wchodząc do baru na gołąbki, siedząc na ławce w parku i czytając felieton Vargi, podlewając dracnę w moim gabinecie w teatrze, jadąc samochodem przez Jurę Krakowsko-Częstochowską, rozmawiając z Jackiem W. o wyższości białego sera od pani Hani z Kleparza nad innymi serami w śródmieściu. Nikt tego kraju nie postrzega jako czegoś godnego uwagi, choć go widzi i czuje. Nie sprzecza się z nim, nie grozi mu ani nad inne nie wywyższa. Ot, jest po prostu i nikogo specjalnie nie obchodzi, bo co kogo obchodzi wrona siadająca na balkonie czy gwizd tramwaju na zakręcie.

Jest to kraj zwyczajny, codzienny, swojski i w miarę sympatyczny, czasem nawet zachwycający, w którym da się normalnie żyć bez pytań o sens tego życia. Bywa, oczywiście, uciążliwy i w codziennych drobiazgach upierdliwy. Pociąg znów się spóźnił, powódź nawiedziła Kielecczynę i podtopiła kilkanaście wsi, a kupione na kolację wino okazało się kwaśne. Dla kogoś to tragedia, dla innego niedogodność, ale wszystko prędzej czy później minie. Jutro kupi się lepsze wino, a pogoda, wiadomo, dziś jest taka, jutro inna.

Drugą Polskę widzę, kiedy mówią mi o niej gazety i telewizja, kiedy rozmawiam z przyjaciółmi albo kiedy z tej Polski na jakiś czas wyjeżdżam. Przypomina mi wielkie stado bizonów z amerykańskich westernów mojej młodości, pędzące raz w jedną, raz w drugą stronę, słyszę głuchy tupot setek racic bijących o suchą ziemię, szum sierści ocierającej się o siebie w tym dzikim pędzie, fukanie i posapywanie, na zbliżeniach widzę równo pochylone łby, a w nich błyszczące oczy wpatrzone w zad byka biegnącego przodem. Chyba tak musiał to stado widzieć swego czasu Jarosław Marek Rymkiewicz marzący o Polsce jako żubrzu ugryzionym w dupę przez Jarosława Kaczyńskiego.

Stado pędzi, ale choć pędzi przez teraźniejszość, pogania je jego własna historia, która każe mu biec wciąż naprzód, bo przecież wciąż jesteśmy w tyle, zapóźnieni. Inni

nam uciekli albo uciekają, trzeba koniecznie ich dogonić, od tego zależy nasza dobra przyszłość, bo przecież teraźniejszość to tylko pogoń za czymś albo kimś lepszym, szybszym, bogatszym. Może kiedyś dogonimy, ale na razie biegnijmy, dokądkolwiek, przed siebie, może trochę w lewo, może na skos, a za tym wzgórzem prosto w stronę lasu, za lasem skręćmy w prawo, bo tam na horyzoncie coś świeci, jutrzeńka lepszego jutra, nasze zbawienie, ziemia obiecana.

Kiedy ten bieg się zaczął? Wtedy, gdy odebrano nam wolność, pod koniec osiemnastego wieku, i rozparcelowano między trzech wrogów, którym do dzisiaj nie możemy tego wybaczyć, choć z dwoma zdołaliśmy się lepiej czy gorzej pogodzić, a z trzecim chyba nigdy? Niewątpliwie. Ale biegliśmy nadal i dwa wieki później, w kolejnych snach o kolejnej wolności, w spiskach knutych w kuchniach przyjaciół Moskali, i w naszych własnych kuchniach, gdzie rodziły się gniewne wiersze i przenikliwe eseje polityczne. Marząc o tej traconej i na chwilę odzyskiwanej wolności, hodovaliśmy w sobie ukochanego upiora romantyzmu, od którego do dziś nie umiemy się uwolnić. Romantyzm stał się naszym sztandarem i symbolem, głównym mitem historii i kultury, ale i naszym przekleństwem. Zbiorowy upiór czterech wieszczów, złożony z jednego poety pół-Litwina, drugiego pół-Ukraińca, trzeciego narodowca i półfrancuskiego pianisty, wpędził nas w obsesję rozdętej wielkości, z Polski zrobił Winkelrieda Narodów, umieścił pod bosymi stopami Maryi Zawsze Dziewicy i wyroił widmo przyszłego Czynu zrodzonego ze Słowa. Odtąd wciąż go szukamy, tego Czynu, który przekułby Polskę z kraju pokrzywdzonych gadułów w krainę herosów spełnienia.

Mrzonki, mrzonki... Taka nasza przeszłość i jak dotąd teraźniejszość. Polska wciąż niespełniona, jaśniejsza gdzieś przed nami, w cudownej przyszłości. Dążymy do niej jak podróżni zaczytani w Księgach Pielgrzymstwa, ciągle nie mogąc, albo i nie chcąc uwierzyć, że może jednak dokądś mimo wszystko doszliśmy. Że jest jakaś kraina dzisiejszości, którą możemy uznać za swoją, osiedlić się wreszcie na niej jak starzy amerykańscy traperzy, którzy rozładowali wozy, wyprzęgli konie i zmienili się w osadników, pozakładali farmy i miasta, dzieci posłali do szkół i wzięli się do uprawy cywilizacji.

Nasi wielcy pisarze, których romantyzm wylansował na przewodników dusz, wypatrywali przyszłości, bo tam była wolność, nasza narodowa obsesja, i w tej przyszłości widzieli upragniony ład i domowy spokój, marząc o czymś, co by od nas zależało, skoro tak wiele nie zależy od nikogo. Ale ta przyszłość była przeważnie tylko lepszą powtórką z przeszłości. Mickiewicz śnił na jawie swoje Soplicowo, „kraj lat dzieciennych”, bynajmniej nie sielskie, ale przynajmniej swojskie. Fredro usiłował namówić swoich bohaterów, żeby porzucili zemstę i wreszcie się pogodzili. Sienkiewicz

Felieton



JAN RYLKE *FRYDERYK CHOPIN*, 1984

Nawozy sztuczne

oszukiwał historię i przebaczał nawet łajdakom, byleśmy nie tracili ducha. Wyspiański zapraszał wszystkich na wspólne wesele: może ten prosty symbol starczy za nadzieję pojednania. Potem ślubu w misji ratunkowej szukali Gombrowicz z Mrożkiem. Tyle że wszystko nadal się rozlatywało, z róż wylażyły chochoły, śluby kończyły się ponurym fiaskiem, bo Polacy i tak robili swoje, czyli żarli się między sobą i wypatrywali Innej, Lepszej Polski, która wciąż jest gdzieś tam hen. I na którą trzeba sobie zasłużyć. Czym? A diabli wiedzą. Modlitwą? Wiarą? Pracą bodaj na końcu, choć przecież umieliśmy i umiemy pracować, tylko że nie bardzo tę pracę szanujemy i nie jesteśmy przekonani, czy to, co robimy, jest właśnie tym, co chcielibyśmy czy powinniśmy robić.

Dzisiejsze powroty PiSu do symboli i reguł przeszłości pokazują, jak bardzo boimy się przyznać, że coś już naprawdę osiągnęliśmy i teraz pora raczej rozbudowywać niż budować, raczej pogłębiać niż zaczynać od nowa. Jakbyśmy się przestraszyli, że ostatnie dwadzieścia kilka lat to może być Soplicowo, a nie cela bazylińska wespół z Salonem Warszawskim. I mamy znów wrócić, żeby zacząć jeszcze raz. A może wrócić, żeby zyskać na czasie? Nie musimy podejmować decyzji, które potwierdziłyby, że jesteśmy już normalnymi obywatelami świata, którzy nie rozdrapują ran tylko po to, żeby nie zaginęła heroiczna przeszłość, fundament naszej wielkości. Żeby wciąż na coś czekać, nadal o czymś marzyć, bo to przecież przyjemniejsze, niż przyznanie się przed sobą, że życie to co prawda sen idioty pełen wściekłości i wrzasku, ale innego nie mamy i trzeba się wziąć do roboty, zamiast żyć w fikcji.

Donki- szotki

• GRACIA OLAYO •
• INMA CHACÓN, JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ •

Kobiety z rodziny Cervantesa

• GRACIA OLAYO •

PRZEŁOŻYŁA MARZENNA GOTTESMAN

Sześć lat temu czytając *Don Kichota*, poczułam potrzebę lepszego poznania autora tej najwybitniejszej powieści w historii literatury, a przede wszystkim dowiedzenia się czegoś o otoczeniu rodzinnym Cervantesa. Tak zrodził się projekt, który coraz bardziej mnie pochłaniał, gdy tylko praca aktorska pozostawiała mi trochę przestrzeni i czasu, żeby poświęcić się badaniom. Zaczęłam od zbierania informacji na temat jego biografii i w pierwszych tekstach, jakie przeczytałam, napotkałam termin, którego nigdy przedtem nie słyszałam, a który, jak potem sprawdziłam, powtarzał się w wielu studiach nad pisarzem – termin, którego interpretacja wydała mi się obciążona macyzmem. Mam na myśli określenie „kobiety od Cervantesa” (Cervantas), przypisywane spokrewnionym z Cervantesem i mieszkającym w jego domu kobietom. Zostały one bardzo źle potraktowane przez historię jako utrzymanki, łatwe, o moralności

i prowadzeniu, które daleko odbiegały od kanonów i zachowań kobiet w tamtej epoce.

Po tej podróży bibliograficznej, nakierowanej na życie Cervantesa, zdałam sobie sprawę, że kobiety z jego rodziny

Autorka jest hiszpańską aktorką filmową, telewizyjną i teatralną. Rozpocząła karierę aktorską we własnym zespole teatralnym „Las Veneno”. Ostatnio, po sukcesach telewizyjnych, coraz częściej wraca na scenę, między innymi w rolach z klasyki dramatu europejskiego.

zawsze obarczone były negatywną opinią, po części dlatego, że kilkakrotnie żądały rekompensaty ekonomicznej od szlachciców, którzy obiecywali im małżeństwo, a potem, po rozkojaniu ich w sobie, zrywali zaręczyny.

Odkryłam także, że kobiece postaci, raczej nieznane większości czytelników

Cervantesa, potrafiły czytać i pisać, były ekonomicznie niezależne, wolne, odważnie wysuwały żądania i były sprytnie. Znały swoje prawa i potrafiły je egzekwować. I postanowiłam przekierować moje badania właśnie w ich stronę.

Atmosfera, w jakiej żyły „kobiety od Cervantesa”, określenie pogardliwe, pod którym były znane w Valladolid, przywiodła mi na myśl inny kobiecy świat, przedstawiony przez Garcíę Lorkę

w *Domu Bernardy Alba*. Jednakże, o ile dzieło Lorki przedstawia opresyjność i pragnienie wolności kobiet zamkniętych i podporządkowanych uwarunkowaniom społecznym, żyjących w atmosferze posępnej i dusznej, o tyle w świecie kobiet od Cervantesa hymn do wolności wydał mi się radosnym i pełnym nadziei okrzykiem, w którym przeważa humor, ironia, etyka, sprawiedliwość i poszukiwanie równości. Wartości, które dominują w dziele Cervantesa.



INMA CHACÓN, JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ *KOBIETY OD CERVANTESA*,
DD COMPANY PRODUCCIONES/ESCÉNATE, MADRYT 2016, REŻ. FERNANDO SOTO

Stopniowo zaczęłam odkrywać, że kobiety, które mieszkały z autorem *Don Kichota*, miały wiele wspólnego z jego genialnością, sposobem wyrażania się i założeniami, jakich bronił. I pomyślałam, że muszę lepiej je poznać. Widziałam, jak mówią, bronią się przed oszczercami, śmieją, szyjąc na zamówienie lub rozkochując w sobie wysoko urodzonych hultajów, którzy nie mogli potem ożenić się z kobietami nienależącymi do ich klasy. Wydało mi się to aktualne w wieku dwudziestym pierwszym, gdy wciąż żyje wiele „Cervantas” – kobiet, które cierpią dyskryminację z powodu jednego faktu, że są kobietami, i pragną, by ich głos był słyszany, jasny i mocny, nagłośniony i rozpoznawalny. Widziałam je jako mieszkanki domu Bernardy Alba, wykrzykujące swą rozpacz głosami innych. Widziałam je stojące na scenie i żądające prawa do własnego sposobu na życie. Już nie jako utrzymanki, kobiety lekkomyślne, lekkiego prowadzenia, lub podejrzwane o interesowność w relacjach z mężczyznami, ale kobiety, które chcą zająć własne miejsce w świecie i żądać uznania.

Żeby zrealizować to marzenie, zawsze myślałam o dwóch osobach, które łączy wspólna wrażliwość o różnych odcieniach, ale wzajemnie się uzupełniających. Dwoje pisarzy, którzy mogliby odkupić swoim piórem kobiety od Cervantesa i dać im życie w dziele dramatycznym. Mężczyzna i kobieta, którzy od razu przyszli mi na myśl, to Inma Chacón i José Ramón Fernández. Podziwiam ich, szanuję z racji dokonań zawodowych, ale przede wszystkim osobistych. Osoby wrażliwe, prawdziwi przyjaciele, którym mogłam powierzyć swoje marzenie, bo byłam

pewna, że będą potrafili przekazać to, co czuły owe kobiety, jakie były ich rozterki, radości, lęki i nadzieje. I rzeczywiście, spisali się znakomicie, jestem im bardzo wdzięczna i pełna podziwu. Napisali tekst na cztery ręce, na dwa głosy i jedną duszę, z syntonią, w której trudno rozróżnić, które słowo wyszło spod czyjego pióra.

Jak już wspomniałam, minęło sześć lat, od kiedy zaczęłam się interesować kobietami, które mieszkały z autorem *Don Kichota*, i marzyć o tekście dramatycznym, który pozwoliłby nadać godność określeniu, pod jakim wielu je znało i lekceważyło. Ale dopiero w czterechsetną rocznicę śmierci Cervantesa okazało się, że moje marzenie może stać się rzeczywistością. Biblioteka Nacional de España, aby uczcić tę rocznicę, postanowiła zamówić tekst u José Ramona Fernándeza, a on natychmiast przypomniał sobie projekt, o którym mówiłam mu tyle razy. Wraz z Inmą Chacón zabrali się do pracy i napisali *Kobiety od Cervantesa*.

Wychodząc od prawdziwego zdarzenia – pojawienia się śmiertelnie ранego rycerza w domu, gdzie mieszka Cervantes z dwiema ze swoich sióstr, córką z nieprawego łoża, siostrzenicą, też nieślubną, i małżonką – autorzy zdołali skonstruować dramat, zdolny przyciągnąć uwagę, prosty, zręczny i atrakcyjny, używając do tego wszelkich środków, poczynając od intrygi w stylu thrilleru przez ironię po komedię. Połączenie, które odzwierciedla życie takim, jakie jest: czasami łatwe, innym razem niekoniecznie, ekspansywne lub ograniczone, czasem wymagające współpracy, innym razem rodzące pretensje, tchórzliwe lub odważne, ale zawsze, zawsze tragicomiczne.

INMA CHACÓN I JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

PRZEŁOŻYŁA MARZENNA GOTTESMAN

Kobiety od Cervantesa

OSOBY:

- ANDREA de Cervantes, około sześćdziesięcioletnia. Siostra Miguela de Cervantesa. Ma córkę z nieprawego łoża z Nicolasm de Ovando
- MAGDALENA de Cervantes, około pięćdziesięcioletnia. Siostra Miguela de Cervantesa. Złożyła śluby zakonne i nosi habit
- KATARZYNA de Salazar, blisko czterdziestoletnia. Żona Cervantesa. Pochodzi z miejscowości Esquivias
- KONSTANCJA de Ovando, między dwadzieścia pięć a trzydzieści lat. Cóрка z nieprawego łoża Andrei de Cervantes i Nicolasa de Ovando
- IZABELA de Cervantes, dwadzieścia lat. Cóřka z nieprawego łoża Miguela de Cervantesa i Any de Villafranca, oberżystki z Madrytu
- MIGUEL de Cervantes, postać nieobecna. Pozostaje w sąsiednim pokoju
- GASPAR de Ezpeleta, postać nieobecna. Rycerz Zakonu Świętego Jakuba. Pojawia się w domu ciężko ranny; bierze go pod opiekę sąsiadka rodziny Cervantesów

Akcja rozgrywa się w skromnym pokoju. Dwoje drzwi, z których jedno prowadzi do kuchni oraz na podest schodów i słuŹą jako drzwi wejściowe do mieszkania naprzeciwko otwartych drzwi mieszkania sąsiadki vis à vis. Drugie drzwi prowadzi do pokoiw sypialnych i do gabinetu Cervantesa. Kobiety znajdują się w tym pokoju, największym w całym domu. Jest on także miejscem do pracy, dlatego jest tu stół z materiałami krawieckimi. Kilka krzeseł, może także komoda. Być może, jeśli prześrzeń na to pozwala, mały podest i vihuela, instrument strunowy szarpany przypominający gitarę. Okna wychodzące na ulicę są na czwartej ścianie.

Valladolid, lato 1605 roku.

RANY OD NOŹA

27 czerwca 1605 roku. Wieczór.

Niedawno zapadła noc. Jest około jedenastej, zalewie kilka dni po Świętym Janie. Gorąco. Przy świetle świecy Andrea próbuje nawlec igłę. Konstancja i Izabela siedzą obok siebie, czytając książkę; młodsza wodzi palcem po liniijkach tekstu. Druga świeca daje wystarczająco dużo światła do czytania. Magdalena wygląda przez okno, które zostawiła uchylone z nadzieją, że wpadnie trochę powietrza.

ANDREA (nie odrywając oczu od robótki, głośno) Miguel!

KONSTANCJA Już się położył.

ANDREA Postarzał się. Toż nie ma jeszcze jedenastej.

KONSTANCJA Mówi, że przy tym świetle nie może czytać.

ANDREA A potem wstanie przed pianiem koguta i powie, że mało śpi.

Przynieś mi, córko, okulary, które leŹą na jego biurku.

Konstancja wchodzi do pokoju, który jest gabinetem Miguela.

MAGDALENA Jeśli spadną i się zbiją, przez miesiąc będzie gadanie.

ANDREA Nie mam takich niezdarnych rąk jak ty.

MAGDALENA To prawda. Ale wzrok ci niedomaga, jak to u starych kobiet.

Mogłabyś postarać się o okulary.

ANDREA Tego by tylko brakowało, kobieta w okularach. Zresztą nie są mi potrzebne.

Konstancja, która wchodziła właśnie z okularami w ręce, idzie z powrotem do gabinetu.

ANDREA Nie, daj je tutaj. Potrzebuję tylko, żeby nawlec igłę. Przy tej świecy prawie nic nie widzę.

Konstancja wraca z Izabelą, ale jest posłuszna matce. Andrea bezskutecznie próbuje nawlec igłę.

MAGDALENA Jak nie widzisz, to nie widzisz.

ANDREA A ty, co widzisz o tej porze?

MAGDALENA Ulicę. Ojciec Gonzalo przechadza się z jakimś mężczyzną.

MoŹe na zewnątrz jest chłodniej.

IZABELA Mogłybyśmy zejść.

ANDREA O tej porze?

IZABELA Skoro jest ojciec Gonzalo...

ANDREA Ojciec Gonzalo jest mężczyzną. (zwraca się do siostry) A ty mogłabyś już odejść od okna. Potem powiedzą, że siejemy zgorszenie, wyglądając przez okno.

KONSTANCJA (ponownie wstaje i bierze od Andrei nitkę i igłę) Pozwól, matko.

ANDREA Zostaw, sama potrafię. (ale pozwala, żeby córka jej pomogła)

MAGDALENA (przestaje wyglądać przez okno, odwraca się i patrzy na siostrę) Oczywiście, że nie możesz wyjść na ulicę w okularach. Przestraszyłabyś dzieci.

Słychać męski głos na zewnątrz: „Ranion od noŹa! Ranion od noŹa!”.

ANDREA Co się dzieje?

MAGDALENA Jakiś człowiek biegnie do naszego domu i krzyczy.

ANDREA Izabela, zawołaj ojca. Konstancja, zobacz, czy dzieci sąsiadki są w domu.

Obie dziewczyny wychodzą. Andrea podchodzi do okna.

ANDREA Co to było?

MAGDALENA Jakieś nieszczęście. Coś się musiało stać. W tej rodzinie szczęśliwy los nie lubi gościć.

Hałas na schodach domu. Sąsiedzi biegają w górę i w dół. Izabela i Konstancja wchodzą do pokoju. Izabela jest bardzo zdenerwowana.

ANDREA No, wejdźcie już.

IZABELA O Boże, Boże Wszechmogący!

ANDREA Nie wiem, co mi przyszło do głowy posłać cię, żebyś zobaczyła.

MAGDALENA Kim jest ranny?

KONSTANCJA Jakis rycerz z Zakonu Świętego Jakuba. Położyli go w mieszkaniu sąsiadki, na środku salonu. Podobno ma dwie rany od noża.

IZABELA O Boże, o Boże!

ANDREA To po co się przyglądałaś? Sama wiesz, co się z tobą dzieje, jak się ukląjesz w palec.

IZABELA Nie trzeba było się przyglądać. Wszędzie była krew. O Boże! Boże! Brak mi powietrza! Nie mogę oddychać!

MAGDALENA Chodź tu, usiądź. Nie rób większego skandalu niż to, co już jest! *Izabela siada okrakiem na krześle, nie przestając mówić „O Boże, o Boże!”, i ogląda swoją spódnice. Andrea wychodzi. Wraca z mokrą ścierką i być może z kieliszkiem wina.*

MAGDALENA *(do Konstancji)* Znasz tego rycerza?

KONSTANCJA Chyba widziałam go kiedyś na schodach. Ale był taki zakrwawiony...

MAGDALENA Ciiii, zamilcz. Niech ci więcej nie przyjdzie do głowy mówić, że go znasz. Nic nie wiesz i nic nie widziałaś. A twojej matce ani słowa. Rozumiesz?

KONSTANCJA Dlaczego zostawili go pośrodku salonu?

IZABELA Skapanego we krwi jak Ecce Homo! O Boże, o Boże!

ANDREA *(wracając z drugiego pokoju)* Czyżby nikt się nigdy nie skaleczył w obojętnej twojej matki? Nie mogę w to uwierzyć! Z powodu odrobiny krwi...!

IZABELA Odrobiny? Waszmość, pani ciociu, go nie widziała. Krew lała się z niego strumieniami! Spójrz! Spójrz, jak wygląda moja spódnica!

ANDREA A jak niby ma wyglądać! I usiądź jak należy, nie jedziesz na ośle!

KONSTANCJA *(patrząc na spódnice swojej kuzynki)* No pokaż. Ja nic nie widzę...

IZABELA Nie widzisz? A co to jest? Bo jak nie krew, to niech Bóg zstąpi i powie, co to jest!

ANDREA Twoja wyobraźnia! Wdałaś się w ojca. Z tej samej gliny!

IZABELA *(rozprostowując spódnice)* Nic sobie nie wyobrażam!

MAGDALENA *(do Andrei)* Zostaw ją. Strach ma tysiąc oczu, a ona widzi to, co widzi.

ANDREA Ale to nienormalne, żeby tak się zachowywać. *(wskazując na spódnice)* Przecież jest czysta jak patena. Mówię, że są jak dwie krople wody! Kiedy tylko się na chwilę zapomni, wychodzi z niej cały ojciec. Jego krew, bez wątpienia!

MAGDALENA Chyba nie w tym, że boi się widoku krwi, bo jej ojciec sporo się napatrzył, kiedy był młody. I przestałmy już mówić o krwi, bo nam się w głowach zakręci. *(szukając plam na spódnicy)* A co do skłonności do imagacji, to nie mówię, że nie...

IZABELA *(mocniej rozciągając spódnice, siedząc okrakiem)* Te plamy nie wyjdą nawet zimną wodą. Ale upa! Powietrze nie przechodzi mi przez usta! Dławi jak kula suchego mięsa. Otwórzcie okno! Duszę się!

ANDREA Dosyć! Skompromitujemy się tymi krzykami! I usiądź przyzwyczajcie!

MAGDALENA Zostaw dziewczynę, Andrea!

KONSTANCJA *(do Andrei)* Dlaczego nie zanieśli go do alkowy? Na łóżko, jak Pan Bóg przykazał. Umrze, leżąc na podłodze.

MAGDALENA Pójdę zobaczyć.

ANDREA Co zobaczyć?

MAGDALENA Może będę mogła w czymś pomóc.

ANDREA A w czym ty możesz pomóc? Nie mieszaj się do nie swoich spraw.

MAGDALENA Śluby zakonne nakazują mi śpieszyć na ratunek rannemu i udzielić mu chrześcijańskiego pocieszenia.

KONSTANCJA Posłali już po chirurga, przyszedł też ojciec Gonzalo.

IZABELA Nie chodź, ciociu, mój ojciec jeszcze tam jest. Już on to zrobi za ciocię.

MAGDALENA Nie, moje serce, każdy musi zrobić to, co ma do zrobienia, a ja wypełnię, co do mnie należy.

ANDREA Nie trudźcie się, i tak zrobi, co zechce, jak zawsze.

MAGDALENA A niby od kogo się tego nauczyłam?

Ś W I T

28 czerwca. Wczesna godzina poranna.

Dom był przez całą noc na nogach. Z pierwszym światłem dnia Konstancja i Izabela czytają monolog Marceli z „Don Kichota”.

KONSTANCJA „Na szczycie skały, u której stóp kopano grób, ukazała się pasterka Marcela, tak piękna, że jej piękność nawet sławę piękności przewyższała.” *(jako Marcela)* „Przybywam, aby wszyscy, którzy mnie o śmierć Chryzostoma obwiniają, poznali, że są w błędzie. Niebo przydało mi urody. Iż nie można na mnie spojrzeć, aby nie być przynaglonym do miłości. Ja zaś winna jestem pokochać was za to, że mi miłość swoją oświadczacie; nie pojmuję jednak, dlaczego ten, co jest kochany, musi zaraz wzajemnością odpłacać temu, który kocha. Czy słusznie mogłabym się żalić na brak waszej miłości, gdyby niebo miało piękną, brzydką mnie uczyniło? Zaliż sama sobie wybierałam urodę, czy też odebrałam ją tylko z niebios łaskawości? Uroda ko-biety, co swej przystojności strzeże, jest jak ogień płonący w oddali

albo jak ostrze szpady. Ogień parzy, zaś spada rani dopiero wówczas, kiedy się do niej ktoś przybliży. Urodziłam się wolna. Jestem dalekim ogniem i spadą, która ciosu nie zada. Nie okazawszy przychylności Chryzostomowi, powiedzieć można, iż to raczej upór go zabił aniżeli moje okrucieństwo. W tym samym miejscu, gdzie teraz grób grzebią, odkrył mi swoją wolę, ja mu odparłam, że postanowiłam żyć w wiecznej samotności; lecz on trwał przy swoim i chciał się na tę nawalność puszczać bez nadziei. Ci, którzy zowią mnie bazyliszkiem i dziką bestią, niech uciekają ode mnie; kto mnie za niewdzięcznicę poczytuje, niechaj mi nie służy; kto za dziwaczkę, niechaj mnie nie zna, kto za okrutnicę, niech w moją drogę nie wchodzi, gdyż ta dzika bestia, ten bazyliszek, ta okrutnica i niewdzięcznica nie chce nikogo znać, nikomu służyć, ani w niczyje tropy wchodzić. Stan mój jest wolny, nie chcę iść pod jarzmo.”*

IZABELA To o tobie. Piękna pasterka, która chce być wolna i musi się bronić przed męskimi spojrzeniami.

KONSTANCJA Albo o tobie.

IZABELA To o tobie, Konstancjo. Ojciec mnie nie kocha. (*do siebie*) Choćbym krwawiła, nie zwróci uwagi! Nie wiem nawet, dlaczego dał mi swoje nazwisko, ani po co wziął do domu. Nawet nie spojrzę w moją stronę! Co ja mówię spojrzę, nie widzi mnie! Nie czuje! Nigdy nie zawoła mnie po imieniu. Tylko nazwisko, samo nazwisko i to z „de” na początku..., a moje imię nie przechodzi mu przez usta. Żeby broń Boże się nie przyzwyczai! Raz tylko wyrwało mu się, chyba ze sześć lat temu! Dzień dobry, Izabelo! Popłynęły mi łzy jak groch, wielkie i słone. Bo wypowiedział je z czułością, ale zaraz potem poprosił o kieliszek wina, jakbyśmy byli w karczmie i miał mi za nie zapłacić. Moja matka chyba przewróciła się w grobie... a jeszcze dobrze nie ostygła... Gdyby się dowiedziała, że sprowadzili mnie do tego domu na posadę służącej... Ale nie mojego ojca, tylko cioci Magdaleny, która jest lepsza niż kromka chleba... Za to widać, że miłuje moją cioteczną siostrę... Czym to się skończy! Prawi jej czułe słówka... Gdyby tak zostawili mnie w Madrycie... I nie musiałabym uczyć się czytać... ani mozolić przy haftowaniu, a za każdym razem kiedy wbijam igłę, wyciągam ją przez środek palca... ani udawać, że jestem kimś innym... A brak im czasu, żeby przypomnieć mi, skąd pochodzę, jakby to plamiło ich honor. Co jest złego w byciu obojętną? Tak czy inaczej, ktoś musi napełniać szklanki, żeby ktoś inny mógł ugasić pragnienie. A poza tym, tam nigdy nie bałam się krwi, ale nawet gdyby, to czy kogoś krzywdzę?

KONSTANCJA Oczywiście, że cię miłuje. I to nie ja jestem pasterką Marcelą. Raczej moja matka. Była wielkiej piękności. Ale wpadła na nieszczęsny pomysł, żeby okazać wdzięczność, gdy pewien rycerz ją sobie wybrał. Obsypał prezentami i podarował córkę. A potem sobie

poszedł, bo przecież my nie mamy dobrego nazwiska ani szlachetnej krwi, ani pieniędzy na posag. A to jedyne, co warte jest w kobiecie: posag.

IZABELA Ale miała ciebie.

KONSTANCJA I zmarnował jej przyszłość. Twój ojciec spędził całe życie, patrząc, jak jego starsza siostra więdnie, niszczy sobie ręce, szyjąc stroje dla innych. Uduje, że jest wdową, żebym ja nie była córką z nieprawego łoża; mówi, że nie chciała pokochać żadnego mężczyzny, bo to była jedyna droga, żeby być wolną: nie kochać. I nie pozwolił, żeby ktoś ją pokochał.

IZABELA Cóż, nie grzeszyła opinią kobiety niekochanej.

KONSTANCJA Opinię wyrabiają inni. A ty, z iloma mężczyznami igrałaś?

IZABELA Ja? Nawet w myślach!

KONSTANCJA Czemu nie, jesteś przecież całkiem piękna?

IZABELA I co z tego? A gdybym była brzydka, nie mogłabym igrać? Wygląda, że nic nie zrozumiałaś z tego, co przed chwilą czytałyśmy.

KONSTANCJA Tak, tak, na brzydkie też przychodzi pora, ale piękne mają więcej możliwości wyboru.

IZABELA Wybierać, który łajdak cię usidli, to żaden wybór! Ja nie zamierzam wyjść za mąż ani igrać z mężczyzną, ani leć w jego łóżko.

KONSTANCJA Ale i tak uchodzisz za największą nierządnicę ze wszystkich w tym domu, bo jesteś najmłodsza i nie chowasz się w czterech ścianach.

IZABELA Bo wychodzę, żeby zrobić zakupy. To jest całe moje wyjście na ulicę.

KONSTANCJA Ale wystarczy, żebyś uchodziła za kobietę rozwiązłą w oczach złych ludzi. Bo rozmawiasz, śmiejesz się i wyglądasz przez okno. I nie umierasz ze wstydu, kiedy mężczyźni coś do ciebie mówią.

IZABELA Ależ ja nic nie robiłam. I twoja matka, i ciotka Magdalena zadawały się z mężczyznami, nawet same to przyznają.

KONSTANCJA One kochały jakichś mężczyzn, ale jak mówię, nie miały posagu. I ci kawalerowie, po tym, jak naobiecywali Bóg wie co, odeszli do dam ze swojego świata. Ale moja matka i ciocia Magdalena były dzielne, postawiły się i przynajmniej wyciągnęły nieźle pieniądze.

IZABELA Bardzo mi się to podoba.

KONSTANCJA Ale tego się nie wybacza. Kobiety takie jak my nie mogą wdawać się w awantury. Obyś się prawował i wygrał, mówi przekleństwo. Kobiety bez męża, nierządnice. Pasterka Marcela to moja matka. To wszystkie wypłakane przez nią łzy, które widział twój ojciec.

IZABELA Jesteś do niej podobna. Co do odwagi. I hardości wobec mężczyzn.

KONSTANCJA I na pewno odziedziczyć to samo nieszczęście. Pewnego dnia nie zauważę, że mężczyzna, który na mnie patrzy, jest mężczyzną, takim samym jak inni. I zostanę z raną w piersi na całe życie.

IZABELA A ja zamierzam igrać z nimi i wyciągnąć, co tylko można. I jeśli ostatecznie skończę u boku jakiegoś parobka, który nic nie ma, to nie będę miała nic, tak jak nic nie miałam. Myślę, że problem w tym, że my

* Fragment *Don Kichota* w przekładzie Edwarda Boyé. Muza, Warszawa 1995. (Przyp. tłum.)

chcemy czytać i być tym, kim nie możemy być. Byłoby dla nas lepiej, gdybyśmy zeglowały pod banderą idiotek.

KONSTANCJA Nie wiem, skąd ci przychodzi do głowy to, co mówisz.

IZABELA Nie z książek, bo oczy mi się robią ciężkie od tych wszystkich słów i tego całego Chryzostoma i nierządnic, która wydała go na świat.

Wchodzą Magdalena i Andrea.

MAGDALENA Już wychodzą.

ANDREA Błogosławiony, kto ma dom, do którego może pójść spać.

KONSTANCJA A nas nie będą przesłuchiwać?

MAGDALENA Wygląda na to, że nie. W każdym razie, wszystko jest już jasne, z tego co słyszałam.

ANDREA Lubisz podsłuchiwać.

MAGDALENA Lepiej wiedzieć, jak się sprawy mają, żeby uprzedzić to, co na nas przyjdzie. Poza tym, burmistrz wtargnął do naszego domu, żeby zrobić swoje dochodzenie, więc nie będzie chciał, żebyśmy zatkały sobie uszy. Jak Miguel wstanie i zobaczy, jaki zrobił mu bałagan z papierami na stole...

IZABELA Ruszał papiery mojego ojca?

ANDREA To nic strasznego.

IZABELA Ależ tak! Przecież nawet nie pozwala sprzątnąć stołu. Mówi, że kartki są poukładane wedle kurzu, jaki na nich osiadł...

ANDREA Burmistrz usiadł tam, bo w tym domu jest jeden stół z przyborami do pisania. I dlatego, że pierwszym przesłuchanym świadkiem był twój ojciec, który jest najstarszym mężczyzną w całej kamienicy.

KONSTANCJA I co mu powiedział wuj?

MAGDALENA A co miał powiedzieć? Że słyszeliśmy głosy i że pomógł wnieść go z synami sąsiadki z naprzeciwka. A jest ona jedyną kobietą, którą burmistrz przesłuchiwał. A także służących, synów sąsiadki, siostrzeńca księdza. Co najmniej piętnaście osób. I już wszystko jest jasne.

IZABELA Wiedzą, kto to zrobił?

MAGDALENA Służący powiedzieli. Z tego, co opowiadali, było zielone i z uszami.

KONSTANCJA Naczynie na wodę.

MAGDALENA Ano właśnie. Ten don Gaspar jadł kolację w domu swojego przyjaciela i potem rozkazał służącym, żeby przynieśli mu krótką szpadę i małą tarczę, bo nie będzie spacerował bez szpady, bez tarczy i bez sług.

ANDREA Jaki don Gaspar?

MAGDALENA Ten ranny.

KONSTANCJA Don Gaspar de Ezpeleta.

ANDREA A ty skąd wiesz, jak się nazywa?

KONSTANCJA Słyszałam na schodach.

ANDREA Coś dużo słyszysz!

IZABELA A co to za naczynie?

KONSTANCJA Jakby zielony dzban.

MAGDALENA I służący powiedział burmistrzowi na ucho coś o jakiejś kobiecie, ale od drzwi nie mogłam usłyszeć, co mówi.

ANDREA Nie dosłyszalaś, ale my jeszcze usłyszymy.

MAGDALENA My?

ANDREA Jesteś jedyną osobą, którą słyszałam, jak mówiła, że już po wszystkim. I słyszałam, jak burmistrz rozkazał śledczym przeszukać kościoły w całym Valladolid, żeby sprawdzić, czy nikt się tam nie ukrył. Bo jeśli był ranny, mógł nie dotrzeć do swojego domu.

KONSTANCJA Więc jak go znajdują, będzie wiadomo kto to, albowiem ten, kto szuka schronienia w świętym miejscu, sam przyznaje się do winy.

ANDREA Zobaczymy. Izabelo, obudź swojego ojca, który jako jedyny w domu może spać przy całym tym zgiełku.

Magdalena wychodzi. Zaopiekuje się rannym, jak nakazują jej śluby.

PLOTKI

28 czerwca. Poranek.

Magdalena wraca z domu sąsiadki. W rękach ma zakrwawione ubrania, które daje Konstancji.

MAGDALENA Masz! Zabierz je i schowaj! Żeby Izabela ich nie zobaczyła!

ANDREA To ubrania rycerza? Dlaczego sąsiadka ich nie schowała?

MAGDALENA Śledczy dał je Miguelowi. Nie pytaj mnie dlaczego.

ANDREA Dlaczego?

MAGDALENA Jak mówię, żebyś nie pytała, to nie pytaj.

ANDREA Skoro pytam, to dlatego, że chcę zapytać.

MAGDALENA A jeśli nie odpowiadam, to dlatego, że nie wiem.

ANDREA A nie wiesz, bo nie spytałaś.

MAGDALENA Oj, Andreo, nie gmatwaj. Dali je Miguelowi i już.

ANDREA Zakrwawione ubrania w naszym domu? To nie ja gmatwam. Zobaczysz, jak nas poplami ta krew.

MAGDALENA Czyżbyś coś wiedziała? Znasz rannego?

ANDREA Niby skąd miałabym go znać! Ale im mniej będą nas wiązali z tą sprawą, tym lepiej.

MAGDALENA Za późno!

ANDREA Jak to za późno?

MAGDALENA Jedna sąsiadka już wspomniała nasze imiona.

ANDREA Ta od Ayali, nie musisz mi nawet mówić.

MAGDALENA Ale ci mówię.

ANDREA Przecież wiadomo, że lichy nie lubi spać. Podobnie jak inne gądziny o jadowitych językach!

MAGDALENA Posłali śledczych, żeby zapytali chirurgów, czy ktoś nie prosił o pomoc tej nocy. Bo Ezpeleta nie chce wyjawić imienia tego, który go zaatakował.

ANDREA A nasze imiona wymienili?

MAGDALENA Nie. On nie. Ale jest coś, co mnie niepokoi. Burmistrz znalazł jakąś kartkę w jego kieszeni i schował, nikomu nie pokazując. Domyślam się, że w grę wchodzi spódniczki, bo znaleźli też dwa damskie pierścionki.

ANDREA Spódniczki? Więc tu jest pies pogrzebany! I to ogromny!

MAGDALENA I tak mi się wydaje, że chcą nas wmieszać w całą tę awanturę.
ANDREA Mów ciszej! Żeby dziewczęta się nie dowiedziały. Nie możemy ich wystraszyć!

Andrea wychodzi z pokoju. Wchodzi Katarzyna z torbą podróżną, którą stawia na podłodze. Zdejmuje czepek. Spędziła kilka dni w Esquivias, ale oczekiwano, że wróci dzień wcześniej. Chodzi z trudem. Jest obolała, bo nie przywykła jechać na mule. Magdalena szykuje się do wyjścia.

KATARZYNA Gdzie mój małżonek?

MAGDALENA Coś późno zjawia się wasza miłość w tych progach. (zwraca się do niej „wasza miłość” w sposób sprytny, aby dodać jej ważności, ale zaraz przechodzi na formę „ty”) Powiedzieli mi na stacji, że to nie było nic poważnego. Tylko że zamiast trzech nocy, były cztery.

KATARZYNA Nie dla nich, bo są przyzwyczajeni do drogi i nie boją się wilków. Pękł jakiś drewniany drąg, który łączy koła, nie wiem, jak go tam nazwali. I musieliśmy dojechać do San Miguel na mulach i tam spędziłyśmy noc. Przynajmniej czegoś się nauczyłam. Jak masz jechać cztery godziny na mule, jedź dwie na mule, a dwie idź piechotą. Miguel będzie się ze mnie śmiał.

MAGDALENA Nie myśl, że w domu jest do śmiechu.

KATARZYNA To prawda, co mi powiedziała żona Ayali?

MAGDALENA Na pewno nie. Z tego, co mówi żona Ayali, połowa jest wymysłem. Na przykład rozgaduje, że to, co się dzieje lub nie dzieje w czterech ścianach naszego domu, wywołuje zgorszenie i szemranie. I po części to prawda, bo dla niej wszystko jest zgorszeniem, a sama plotkuje o wszystkich. Wymysły to jej druga natura! Mój brat mógłby poprosić panią de Ayala o pomoc i na pewno napisałby drugiego „Don Kichota” w dwa tygodnie, nie tak jak tego, nad którym trudził się cztery lata. Co tam słyhać w Esquivias? Jak ci poszło?

KATARZYNA Lepiej, niż myślałam. Mojemu kuzynowi Gabrielowi wydało się zabawne, że dał swoje nazwisko temu szaleńcowi z powieści. No i pytają, czy ten to ten, a tamten to tamten i wszyscy szukają podobieństw do sąsiadów z wioski.

MAGDALENA Twój kuzyn nazywa się Kichot?

KATARZYNA Kichot nie, Kichada. Mój kuzyn Gabriel to ten, który nam kupił trochę ziemi trzy lata temu. Kupił, żebyśmy jakoś przeżyli rok, a Miguel odwdzięcza mu się tym żartem. Pół biedy, że dobrze to przyjął.

MAGDALENA Teraz stanie się najsławniejszy ze wsi, jeśli książka spodobała się tak, jak tutaj.

KATARZYNA Jasne, że się spodobała. Wszędzie się podoba z tego, co mówi Miguel. Ale to jest z korzyścią dla innych, jak wszystko co robi, bo urodził się, żeby dogadzać innym. O ile mi wiadomo, zrobili kopie książki w Walencji i w Lizbonie, bez niczyjej zgody, nie polecając się ani Bogu, ani diabłu. Tak że z połowy książek, które się sprzedadzą, Miguel nie dostanie ani grosza.

MAGDALENA Ale z tego, co już mu zapłacili, będzie mógł żyć jakiś czas spokojnie i pisać inne rzeczy, które też mogą się opłacić. Miguel jest wiele wart. Zawsze miał pecha, ale wart jest dużo.

KATARZYNA Nie dostał też tyle pieniędzy, żeby przestać o nich myśleć. Wszystko razem nie przekracza stu czterdziestu ducados.

MAGDALENA A mnie niedawno dali sto reali za jedną robotę, którą oddałam.

KATARZYNA Już mu mówiłam, żeby wykorzystał to, że ludziom spodobała się opowieść i napisał więcej historii o tym szaleńcu. Na pewno też będą miały powodzenie. Ale twierdzi, że nie, że musi coś zmienić, bo jak nie, to się nudzi.

MAGDALENA Pisze, stale pisze, cały stół ma już pełen papierów, że nie zmieści się ani jeden więcej. Myślałam, że spodziewasz się dziecka.

KATARZYNA Nie. Chyba że za przyczyną cudu od Matki Bożej Nadziei. Wyglądam grubo?

MAGDALENA Nie. Chodzi o to, co teraz pisze Miguel.

KATARZYNA Chyba waszmość nie ruszała tego, co ma na stole.

MAGDALENA Niczego nie ruszałam. Tylko przechodziłam i widziałam jedną stronę, która leżała na wierzchu całej sterty.

Cisza. Wyraźna ciekawość Katarzyny.

MAGDALENA Coś jakby opowiadanie dla dzieci, jak ze starych bajek. O dwóch psach, które rozmawiają tu, na dole, na rogu obok jatki. Pomyslałam, że skoro pisze dla dzieci, to z nadzieją, że jakieś jest w drodze.

KATARZYNA Nie z tego łona. Może za parę lat zjawi się w drzwiach następna córka jakiejs oberżystki i znowu mi przypomni, że nie dałam mu potomstwa.

MAGDALENA Wybacz. Nie chciałam, żebyś myślała o rzeczach, które prowadzą donikąd. Stale tylko chodzę i gadam, aż w końcu wpadnie mi stado much, bo gęba mi się nie zamyka. Właśnie się szykowałam, żeby iść na mszę. Pójdziesz ze mną?

KATARZYNA Lepiej powiedz, że ty pójdziesz ze mną, bo jeśli ktoś nie poda mi ramienia, to nie zejść po tych schodach.

Magdalena bierze ją pod rękę.

KATARZYNA Więc to prawda, że już wiedzą, kto to był? Wiesz coś o tym?

MAGDALENA Aż dziw, że mnie o to pytasz, szwagierko. Ja znam nawet nazwę tego miejsca w Manczy. Jeśli ja się czegoś nie dowiem...

Wychodzą.

PODEJRZENIA

28 czerwca. godzinę później.

Konstancja i Izabela siedzą same w pokoju, szyjąc, śpiewając romansy i gestykulując, jakby grały w przedstawieniu. Magdalena jest w domu sąsiadki.

IZABELA Stała Kasia na balkonie / Stała Kasia na balkonie / Dołem przechodził żołnierz / I te słowa rzekł do niej.

KONSTANCJA Ach, piękna Katarzyno / Ach, piękna Katarzyno / U twego boku spocząć chcę.

IZABELA Wejdźże na górę, kawalerze / Prześpij u mnie noc lub dwie.

KONSTANCJA A jeśli mąż twój wróci / A jeśli mąż twój wróci / I zdradę naszą odkryje?

IZABELA Małżonek mój poza domem / Małżonek mój w podróży.

KONSTANCJA Ledwie te słowa powiedziała...

Przerywa im Katarzyna, która wchodzi do pokoju drzwiami od podestu schodów.

KATARZYNA Oszalałyście? Właśnie spotkałam burmistrza. Musiał was słyszeć! Śpiewać, kiedy wszystko się wali!

KONSTANCJA Wali? Co się wali?

IZABELA A więc to burmistrz. Stale taki sam. Nie raz przyprawił mnie o rumieńce.

KONSTANCJA Ciebie?

IZABELA *(naśladując męski głos i agresywny chód)* Izabelo, ślicznotko! *(śpiewa tę samą piosenkę, co wcześniej)*

KONSTANCJA *(naśladując kuzynkę)* U twego boku spocząć chcę...

IZABELA Precz stąd, łajdaku, ani jednej nocy, ani dwóch!

KATARZYNA Miejcie szacunek dla władzy, bezczelne dziewczęta.

IZABELA Gdybym mu powiedziała, co mi ślina przynosi na język...

Wchodzi Andrea.

ANDREA Co tu się dzieje? Skąd ten cały zamęt?

KATARZYNA No właśnie! W jaki to skandal żeście się wdały?

ANDREA Chcesz powiedzieć „nas wdali”?

KATARZYNA Chodzi o to, że jaśnie panienki są znowu na ustach wszystkich. Co za wstyd, Święta Patronko Esquivias! Niech Matka Boża Nieustającej Pomocy weźmie nas pod opiekę w tych trudnych chwilach!

IZABELA *(do Konstancji szeptem)* Nieustającej, bo ta od ustającej pomocy zawsze ją ma w opiece.

KATARZYNA A mój małżonek? Jego też przesłuchano?

IZABELA Mój ojciec pomógł wnieść rannego.

KATARZYNA Mój pan ojciec!

IZABELA *(z dużą dozą ironii)* Jak waszmość sobie życzy. Mój pan ojciec pomógł wnieść rannego.

ANDREA Ale nie trzeba o tym mówić. Żeby go nie obwiniali. Już się dość nacierpiał. Nie muszę wam wyjaśniać, bo wszystkie słyszałyście, jak krzyczy przez sen w języku Maurów. Nigdy o tym nie rozmawiałyśmy, ale same wiecie, o czym mówię. Miał już dosyć więzień i sądów, i rozpraw w swoim życiu. Ale możecie być pewne, że tak jak wtedy go wyciągnęliśmy, tak i z tej opresji go wyciągniemy. Co ja mówię, wyciągniemy? Nie pozwolimy, żeby się w niej znalazł.

IZABELA *(do Konstancji, z dala od rozmowy Andrei z Katarzyną)* Dlaczego mój ojciec nie jest don Miguel? Tak jak doña Isabel... albo twoja matka.

KONSTANCJA Bo nie jest szlachcicem.

IZABELA A twoja matka jest ze szlacheckiego rodu?

KONSTANCJA Nie, ale jej małżonek...

IZABELA Znałaś swojego ojca?

KONSTANCJA Nie.

IZABELA No tak. W tym domu jest dużo wdów i dużo wdowich córek, ale żadnego małżonka i żadnego ojca. A jedyny ojciec, który jest, czyli mój, sprawia wrażenie, jakby nim nie był.

Ponownie słysząc rozmowę Andrei i Katarzyny.

KATARZYNA Już w tym siedzi po uszy.

ANDREA A skąd to wiesz, skoro dopiero wróciłaś?

KATARZYNA O niczym innym nie mówi się w Valladolid. Cały dom jest w tym po uszy! Co za wstyd!

KONSTANCJA My?

IZABELA Dlaczego?

KATARZYNA Wy wszystkie!

ANDREA Ty też byś była, gdyby nie to, że przez cztery dni załatwiałaś Bóg wie, jakie sprawy!

KATARZYNA Bóg wie i mój małżonek wie, czyli ci, którzy muszą wiedzieć.

A ja nie jestem jedną z tych kobiet, które żyją w cieniu swoich mężów, i wy dobrze o tym wiecie. *(używaj formy „wy” jak Don Kichot, kiedy się gniewa, żeby zaznaczyć dystans)* Musiałam zająć się paroma sprawami w wiosce.

ANDREA Ale miałaś wrócić wczoraj.

KATARZYNA A waszmość pani nigdy się nie zdarzyło opóźnienie w podróży? Czy to moja wina, że zepsuł się wóz?

ANDREA Będziesz to musiała wyjaśnić burmistrzowi, kiedy cię zapytają.

KONSTANCJA Wszystkie będziemy przesłuchane, matko?

ANDREA Masz coś do ukrycia?

KONSTANCJA Nie!

ANDREA Więc nie ma powodu do niepokoju!

Cisza.

ANDREA Przestańcie gadać, ktoś idzie!

Wchodzi Magdalena.

MAGDALENA *(do Andrei)* Nie uwierzysz!

ANDREA Ranny przemówił?

MAGDALENA Ani trochę! Nie puszcza pary z ust.

ANDREA Znalezli tego, który go napadł?

MAGDALENA Też nie.

ANDREA Burmistrz wie, kto to i nakazał go uwięzić?

MAGDALENA Zimno!

ANDREA Aj, Magdaleno. Zostaw te zgadywanki. Wielkie nieba, nie jesteśmy w nastroju do zagadek!

MAGDALENA Burmistrz podejrzewa, że napastnik wyszedł z tego domu i że bójka była z powodu jednej z kobiet, które tu mieszkają.

ANDREA Podejrzewa, czy chce podejrzewać?

MAGDALENA Cóż...

ANDREA Bo to nie to samo! Podejrzewa? Chce podejrzewać? Chce, żeby ludzie myśleli, że podejrzewa?

MAGDALENA Nie mówiłaś, że nie jesteśmy w nastroju do zgadywanek?

KATARZYNA W każdym razie, jesteście naznaczone. I... Nie chciałambym urazić, ale... poprzedza was opinia... i te plotki...

IZABELA Będą nas przesłuchiwać?

KONSTANCJA Nie chcę, żeby mnie przesłuchiwali.

ANDREA Żadna opinia ani żadne plotki! (*do Katarzyny*) Teraz to ty zamierzasz nas naznaczyć?

KATARZYNA Niech Bóg broni... Ale...

ANDREA Ale co! Jedziesz na tym samym wozie, co my. Też tutaj mieszkasz.

A jak będziesz mi dokuczać... jesteś jedyną kobietą zamężną... i... nie spałaś w domu wczorajszej nocy...

KATARZYNA Co waszmość chce powiedzieć?

ANDREA Znasz niejakiego Ezpeletę? Bo twoja rodaczka z drugiego piętra, owszem, zna go. Znasz go z wioski czy z kwatery twojej przyjaciółki?

KATARZYNA Nie wiem, o czym do mnie mówi.

ANDREA Ja też nie wiem, o czym mówi burmistrz. Jesteśmy czy nie jesteśmy naznaczone? Łatwiej zwinąć kłębek niż go rozplątać.

KATARZYNA Czy waszmość mnie o coś oskarża?

ANDREA Ja? To ty mówiłaś o opinii i plotkach, oczywiście nie chcąc obrazić.

KATARZYNA Ja tylko powtórzyłam to, co się mówi na dworze, i że was poprzedza...

MAGDALENA Dobrze, dobrze, dajmy spokój! To zły los nas poprzedza.

ANDREA Zły los czy zła intencja?

IZABELA (*do Konstancji*) Kolejna zagadka? Nie mogę już dłużej. Wykończą mnie!

ŚMIERĆ

29 czerwca. Siódma rano.

Mija godzina, od kiedy nie żyje Ezpeleta. Andrea i Katarzyna są w pokoju kobiet od Cervantesa, przygotowując zupę chlebową na śniadanie. Wchodzi zapłakana Magdalena.

MAGDALENA Zgasł z nadejściem świtu. Pomogłam mu w dobrej śmierci, ale...

KATARZYNA A mój małżonek?

ANDREA Twój małżonek siedzi w pokoju od wczorajszego wieczoru. Zatem dzisiaj też nie spałaś w swoim łóżu?

KATARZYNA Oczywiście, że tak! Ale od godziny szykuję chlebową zupę, a miała to zrobić moja pasierbica.

MAGDALENA Ma na imię Izabela.

KATARZYNA Leniwa dziewczucha, powinna wstawać wcześniej niż ty czy ja. Wygląda, jakby się urodziła, żeby spać.

Wchodzą Konstancja i Izabela.

IZABELA (*do Magdaleny*) Co ci jest, ciociu?

KATARZYNA Szanowna ciociu! Jak mam ci to wytłumaczyć? Czy mówię po aramejsku?

KONSTANCJA Czy rycerz przeszedł do lepszego życia?

IZABELA (*do Magdaleny*) Niech szanowna ciocia nie cierpi, zrobiła ciocia więcej, niż było można. (*słodkim tonem*) Jeśli nie ma ciocia więcej miłosierdzia w duszy, to tylko dlatego, że nie ma tam już miejsca!

KONSTANCJA Pośrodku salonu...! Na podłodze...!

KATARZYNA Nie leżał na podłodze. Podłożyli mu materac. Krew łatwo zetrzeć z podłogi, ale w końcu wsiąka w drewno i na koniec gnije.

KONSTANCJA Materac położony na podłodze, przecież widziałam na własne oczy! Rycerz Zakonu Świętego Jakuba, najbardziej urodziwy, jakiego kiedykolwiek widziałam, rozciągnięty na podłodze.

IZABELA W kałuży krwi!

ANDREA Nie zaczynamy od początku! Boję się ciebie jak czarnej chmury!

MAGDALENA Mogłam go przekonać, żeby zaczął mówić i pogodził się z Bogiem, ale...

ANDREA Ale jest tchórzem i kłamcą.

MAGDALENA Żeby kłamał, to nie powiem, nie kłamał.

ANDREA Czyż nie jest kłamstwem zasiać wątpliwość i nie przystać na jej rozwianie?

MAGDALENA Patrząc z tej strony...

KATARZYNA Oczywiście! Wątpliwość została zasiana! I zakorzeniona!

ANDREA A czy nie wiedział, że inne osoby ucierpią z jego winy? Moim zdaniem, nie będzie mu to odpuszczone na sądzie Ojca, Syna i Ducha Świętego.

Wszystkie trzy robią znak krzyża.

ANDREA I jeszcze jedno ci powiem, że przez miłosierdzie wchodzi zaraza.

IZABELA Znowu jesteśmy przy przysłowiach i zagadkach!

MAGDALENA Błagałam go wiele razy, żeby oczyścił swoje sumienie. I wyspowiadał się in articulo mortis.

ANDREA Jasne, tylko że ksiądz nie będzie mógł pisać ani słówka! Tchórz. Oszukaniec. Choćby nie wiem jak martwy, tchórz!

MAGDALENA A jakiego nam przyniósł pecha! Dlaczego musiał szukać pomocy w bramie naszego domu? Nie było innej pod ręką? Teraz, kiedy zaczynało nam dobrze iść. Kiedy w końcu Miguel zarabia jakieś pieniądze. Mówię, że w tej rodzinie szczęście nie lubi mieszkać, zupełnie nas nie ceni, muśnie i zaraz odchodzi. Nie mówiąc o Bożej Opatrzności, która musiała się już nami znudzić. Po co tak się staram, żeby spełniać chrześcijańskie miłosierdzie? Dlaczego nasz los jest taki czarny? Dlaczego chce nas naznaczyć tym krzyżem? Co takiego zrobiłyśmy? W czym obraziłyśmy? Ile rzeczy wyszło nam dobrze w życiu? Policzyć! No i co, ile? Ale takich naprawdę dobrych! Bo mówi się tak: dzisiaj dobre, jutro do niczego, a najgorsze dopiero przyjdzie!

Obie patrzą w milczeniu, Magdalena mocniej obejmuje swoją siostrę.

MAGDALENA Burmistrz będzie mnie przesłuchiwał, bo zmarły sporządził testament przed śmiercią i zostawił mi w spadku jedwabną suknię.

Wybucha płaczem, a Andrea ją obejmuje.

ANDREA Jedwabną suknię! W jakim celu?

KATARZYNA Jakby mało nas obgadywali, to jeszcze jedwabna suknia dla kogoś, kto nosi habit!

IZABELA To niech będzie dla mnie!

KONSTANCJA Albo dla mnie!

ANDREA Poskromcie swoje zapędy! (*do Konstancji i Izabeli*) Idźcie posłać łóżka. (*do Katarzyny*) Spytaj swojego małżonka, czy ma ochotę na chlebową zupę. (*do Magdaleny*) A ty, boża duszyczko, przestań cierpieć, jakoś wytłumaczymy ten zatruty spadek.

MAGDALENA Patrzył na mnie szeroko otwartymi oczyma... jakby chciał powiedzieć, że nie chce odchodzić... taki błady... bez jednej kropli krwi w ciele, która by go zaróżowiła...

ANDREA No już, nie myśl o tym!

MAGDALENA Andrea!

ANDREA Powiedz, najmiłsza.

MAGDALENA Nie umieraj przede mną.

ANDREA Przecież jestem o dziesięć lat od ciebie starsza. Z racji prawa, to ty mnie pochowasz.

MAGDALENA Obiecuj mi to!

ANDREA To co, nie chcesz, żebym umarła! W porządku, nie rób takiej miny! Obiecuję!

MAGDALENA I obiecuj, że odzyskasz wszystko to, co są mi dłużni.

ANDREA (*przyskakując*) Wszystko to, co są mi dłużni.

MAGDALENA I trzysta ducados, które zapisał mi Juan Perez Bładolicy.

ANDREA Bładolicy! Wciąż o nim pamiętasz? Toż to szmat czasu!

MAGDALENA Złamana obietnica nie naprawi się sama, choćby nie wiem ile czasu upłynęło.

ANDREA Wyobrażam sobie jego minę, kiedy zmusili go do ożenku z tą damą wysokiego rodu. Co ja mówię, wyobrażam sobie? Po prostu wiem, jak wyglądał: bledszy niż biel!

MAGDALENA Pobladły na twarzy?

ANDREA A niby jaki? Zielony, tak samo jak zzielenienie, gdy się dowie, że musi zapłacić trzysta ducados po dwudziestu pięciu latach.

MAGDALENA Więc poprosisz?

ANDREA Ty go poprosisz, siostró, bo nie zgodzę się, żebyś umarła przede mną.

Katarzyna wchodzi z drugiego pokoju.

KATARZYNA To się dobrze nie skończy, mówię wam. Ta suknia...

ANDREA Co ty mówisz? Gdyby chodziło tylko o to...

KATARZYNA Waszmość obiecała, że nie dopuści, żeby uwięzili mego małżonka.

ANDREA Podtrzymuję to.

KATARZYNA Zobaczymy, jak tego uniknie. Bo wedle tego, jak się mają sprawy, nie tylko on jest już jedną nogą w środku.

ANDREA Oj, Katarzyno, nie bądź czarownicą. (*wskazując na pokój Cervantesa*) Idź, zobacz, czy mój brat napisał coś, co cię rozerwie.

Katarzyna niechętnie wychodzi z pokoju, bardzo dumna.

KONSTANCJA Co się dzieje, matko?

ANDREA Na tym dworze mają bardzo długie ręce i bardzo krótką przyzwyczajenie. To się dzieje!

KONSTANCJA Uważasz, że wszystkie nas przesłuchają?

ANDREA Nie martw się. Skończy się na oświadczeniu, jakie złożyli prawie wszyscy sąsiedzi.

IZABELA I co powiemy?

ANDREA Nic nie wiecie, nic nie widziałyście, nic nie słyszałyście. Jasne? Nie znamy zmarłego.

IZABELA Nie zdziwi się, że wszystkie zeznajemy to samo?

ANDREA To niech się dziwią. Ale od tego nie odstępujemy. Zgoda?

KONSTANCJA Więc będą nas przesłuchiwać? Powiedz, że nie, matko.

ANDREA Uspokój się. Nic się nie stanie, jeśli będziecie mnie słuchały. Zgoda? Zjawił się około jedenastej wieczorem, krzycząc i pytając, czy jest ktoś, kto udzieli pomocy rycerzowi. Słyszałyśmy, jak mówiono, że kiedyś odwiedził sąsiadkę z góry i ze słyszenia znamy jego imię. Ale do tego domu nie wszedł nigdy. Ani nie wszedł, ani jego noga nigdy tu nie powstała.

SPADEK

29 czerwca. Rano.

Scena pozostaje w całkowitych ciemnościach, nagle zapala się reflektor oświetlający jedwabną suknię na manekinie bez głowy służącym za wiszący, lub spływający na dwóch krzesłach w sposób jakby grzeszny. Suknia jest bogato haftowana, musiała być dostępna tylko dla wielkich dam. Słychać niepokojącą muzykę. Zapalają się reflektory oświetlające każdą z osób, które zaczynają mówić, kierując się ku sukni.

KONSTANCJA Jest cudowna!!!

IZABELA Jaka delikatna!!!

KATARZYNA W złą godzinę! Niech Bóg ma nas w swej opiece!

MAGDALENA Musiała kosztować fortunę!

ANDREA Niech nikt jej nie dotyka!

Ale już za późno, Izabela wzięła suknię i przyłożyła ją do siebie. Andrea podchodzi do niej i zabiera jej z ręk, żeby zostawić porzuconą na podłodze. Kobiety od Cervantesa patrzą na suknię jakby to było ciało Ezpelety i mówią każda do siebie.

ANDREA Przeklęty Ezpeleta!

MAGDALENA Śmierć go wzywała, kiedy dyktował testament... Zaćmiła mu wzrok i nie zauważył mojego habitu.

KATARZYNA Skompromituje nas!

IZABELA To tylko suknia!

KONSTANCJA Najpiękniejsza, jaką widziałam!

Andrea zbiera się w sobie, bardzo zdecydowana i podnosi suknię z podłogi.

ANDREA Trzeba ją zwrócić. (*do Magdaleny*) Napiszemy pismo o rezygnacji ze spadku.

KATARZYNA Nie sądzę, żeby to się na coś zdało. Zło zostało już uczynione.

ANDREA (*do Konstancji*) Przynieś papier i pióro, i okulary twego wuja.
Siada przy stole i macza pióro w kałamarzu, jednak zatrzymuje się z nim zacznie; żeby dać pióro Magdalenie.

ANDREA Nie, lepiej twoim charakterem pisma.
Magdalena siada i Andrea zaczyna dyktować jej tekst, stojąc za nią.

ANDREA Niech wiedzą wszyscy, którzy będą czytać to pismo, że ja, Magdalena de Pimentel y de Sotomayor, córka Rodryga Cervantesa i Leonory de Cortinas, zamieszkała w...

MAGDALENA Poczekaj, poczekaj, nie tak szybko.

ANDREA ...zamieszkała w tym mieście Valladolid, które jest siedzibą dworu, dnia dwudziestego dziewiątego miesiąca czerwca roku tysiąc sześćset piątego...

MAGDALENA (*przestaje pisać*) Nie sędzę, żeby to był dobry pomysł!

ANDREA Dlaczego nie?

MAGDALENA Taka suknia każdego wyciągnęłaby z biedy. Jeśli ją zwrócę, wszyscy będą uważali, że chcę oddalić od siebie podejrzenia. Spalimy ją.

ANDREA Nie pamiętasz już, co się zdarzyło w Sewilli, kiedy przyjął podobny spadek?

KATARZYNA Mogę to sobie wyobrazić! Czy nikt tutaj nie wie, co to jest przyzwoitość? Czy waszmość także przyjęła suknię...?

ANDREA Uważaj, co mówisz! Ja też dbałam o rannego! Skąd miałam wiedzieć? Byłam bardzo młoda, żeby zrozumieć, że...!

KATARZYNA Przestań. Nie chcę wiedzieć nic więcej!
Wychodzi z pokoju, podnosząc rękę do głowy.

IZABELA Ciociu... ja...

ANDREA A ty co?

IZABELA Że... czy... zna ciocia tego przyjaciela mojego ojca, który czasami do nas przychodzi? Tego Portugalczyka?

ANDREA O co chodzi z tym Portugalczykiem?

IZABELA Bo...

ANDREA Bo co?

IZABELA Bo...

ANDREA No już, mów!

IZABELA Bo... podarował mi spódnicę... i...

ANDREA Co takiego? I przyjęłaś?

MAGDALENA Tak jak mówiłam. Zły los nazaczył nas czarnym krzyżem!

IZABELA No bo... ja nie wiedziałam...

ANDREA Nie wiedziałas! Nie wiedziałas! A gdzie jest ta spódnica?

IZABELA Włożyłam do mojej skrzyni i nigdy jej nie wyjęłam, nawet żeby przymierzyć.

ANDREA Nie wierz ci!

IZABELA No dobrze, tylko trochę przymierzyłam.

ANDREA A na jakiego świętego patrona podarował ci Portugalczyk tę spódnicę?

KONSTANCJA Myślę, że spodobała mu się od pierwszego dnia, kiedy ją ujrział.

IZABELA Sama nie wiem dlaczego. Nie dałam mu żadnej okazji.

KONSTANCJA Bo jesteś zgrabna i powabna i w wieku do zamążpójścia?

IZABELA On już jest żonaty. Poza tym, nie zamierzam wyjść za mąż. Sama wiesz. Wybrałam...

ANDREA Nie kręć! Mówimy o spódnicy od Portugalczyka. Ktoś widział, jak ci ją dawał?

IZABELA Przysłał mi przez służącego.
Katarzyna ponownie wchodzi do pokoju.

KATARZYNA Jeszcze raz przesłuchali wszystkich świadków! Ktoś coś mówił o jakiejś spódnicy.

ANDREA Podśluchiwałaś nas?

KATARZYNA Oczywiście, że nie.

ANDREA Na pewno! A co słyszałaś o spódnicy?

KATARZYNA Że musiała kosztować co najmniej dwieście ducados.

MAGDALENA A padły jakieś imiona?

KATARZYNA Oczywiście, że tak!

POKUSA

29 czerwca. Ranek.

Starsze wyszły z pokoju, a młode zostały, przyglądając się jedwabnej sukni, która leży na podłodze. Konstancja podnosi ją i przykłada do siebie.

KONSTANCJA Nie szkoda, żeby strawiły ją płomienie, zanim poznała dotyk skóry?

IZABELA Chcesz ją przymierzyć?

KONSTANCJA Patrz, czy nikt nie idzie! Ty pierwsza!

Obie zaczynają zdejmować ubrania i zostają w samej bieliźnie. Wzajemnie pomagają sobie przy mierzeniu sukni. Śmieją się, tańczą, a potem zostawiają ją tam, gdzie była. Konstancja patrzy na suknię z podziwem, jakby patrzyła na Ezpeletę. Izabela znika ze sceny.

KONSTANCJA Dlaczego nie wyjaśniłeś wszystkiego, zanim odszedłeś ze świata? Nie chcę iść do więzienia! Nie chcę, żeby mnie pytali, czy cię znałam! Widziałam cię tamtej nocy, wiesz? Ubranego na czarno. Dlaczego? Przecież miałeś pozwolenie króla na noszenie kolorowych szat! Ale ubrałeś się na czarno, żeby szukać śmierci. Nie wiedziałeś, że zostawię cię nagiego, leżącego na podłodze? Nie, skąd miałbyś to wiedzieć? Kto miałby ci powiedzieć, że tak umrzesz? Byłeś przystojny. Przystojny i szarmancki. I miałeś opinię zdobywcy. Musiało być ci zimno, kiedy życie uchodziło z ciebie strumieniami. Wiem, wiem, że panował diabelski upał, ale ty drżałeś! Położyłabym cię na łóżku, jak Pan Bóg każe, choćbym później miała je wyrzucić; w alkowie z dala od bramy na ulicę. Nie pośrodku salonu! Przy wszystkich drzwiach otwartych, na widoku każdego, jakby to był rynek! Wejdźcie, wejdźcie, zobaczcie, jak umiera rycerz! Dlatego nie zgodziłeś się powiedzieć, kto cię zaatakował? Żebyśmy wszyscy zapłacili cenę za przedstawienie? Bo nie

wiem, czy wiesz, że winny się nie pojawił, i wszystkich nas wpędził w tarapaty do stu tysięcy diabłów. Tak, diabłów, dobrze słyszałeś! Mam nadzieję i ufam, że nie jesteś teraz w ich przedsiönku... Oczywiście że nie, skoro zamówiłeś półtora tysiąca mszy... to przypuszczam, że nie. Bo w tym także jest różnica między biedakami a możnymi. Ale powiem ci coś innego, możesz już użyć swoich wpływów, żeby wszystko się wyjaśniło. Ja na twoim miejscu zjawiłabym się w urzędzie burmistrza jako pokutująca dusza, by przekonać tych, którzy coś ukrywają, żeby nie posłali nas do więzienia. Bo jak nas posłają, to zapewniam, że dokonać żywota na podłodze to najlepsze, co cię mogło spotkać, w porównaniu z tym, o co ja wyblagam Niebo jako karę dla ciebie. I wiedz, że też mam kilka reali, żeby zamówić parę mszy!

Wchodzi Andrea.

ANDREA Musisz mi wybaczyć, córko.

KONSTANCJA Wybaczyć? Dlaczego, matko?

ANDREA Że wydałam cię na świat zbyt piękną, żebyś była biedna. My, biedaczki, powinnyśmy być wszystkie brzydkie, żeby mężczyźni nie chcieli nas oszukiwać. Później, jak się zestarzejemy, już nas zostawiają w świętym spokoju i nie tracą czasu na bałamucenie. Chociaż zawsze jakiś się znajdzie. Bo oni z upływem lat wcale nie mądrzeją.

KONSTANCJA Ja jestem kontenta z mojej urody, a jeśli jestem piękna, choć nie tak bardzo, to znaczy, że podobna do matki, a kto swoich naśladuje, ten na honor zasługuje.

ANDREA Czasami jesteś bardziej podobna do swojej ciotki i wuja Miguela, którzy uwielbiają przysłowia....

KONSTANCJA Wuj zna je wszystkie.

ANDREA A jak nie zna, to wymyśla. Myślę, że przez te wszystkie lata, kiedy przemierzał szlaki w służbie króla, to tak naprawdę uczył się przysłów.

KONSTANCJA Wuj uważa, że jestem brzydka w porównaniu z pięknoscią mojej pani matki, o której mówią, że porывała serca, kiedy szła ulicą.

ANDREA Stary jest, myli mu się to, co pamięta, z tym, co wymyślił, na przykład mnie myli z księżniczką Mikomikoną.

KONSTANCJA Ciocia też tak mówi.

ANDREA Następna. Tak, coś mówiły moje oczy, kiedy miały dwadzieścia lat. Dlatego proszę, wybac mi grzech, że taką cię urodziłam, bo wiem, jakie było moje życie. Życie tych, którzy nie stoją ani na jednym brzegu, ani na drugim. Bo dbaliśmy o czystość, a nasze oblicza nie zostały zranione powietrzem z ulicy. Wyglądaliśmy na kogoś, kim nie byliśmy, z tym że kiedyś miałyśmy trochę pieniędzy, powiedzmy, trzy grosze w kieszeni, a matka nauczyła nas czytać i nie mówić podniesionym głosem. Ale tak naprawdę nie są biedakami ci, którzy nigdy nie siedzieli w więzieniu za długi. A tak było z twoim wujem i twoim dziadkiem, i twoją matką. Ty jesteś piękną kobietą, która potrafi czytać i pisać, gra na vihueli i śpiewa jak anioł. To jest czymś naturalnym u damy, ale przekleństwem dla kobiet takich jak my. Nie jesteśmy dość warte, by wyjść za mąż za rycerza, bo nie chroni nas nasze pochodzenie. Czasami wyobrażamy sobie, że będziemy mogły poślubić rycerza, ale

to mrzonka. Ani rycerza, ani służącego. A skoro nie jesteśmy warte, by wyjść za mąż, jesteśmy nierządnicami. I wszelki znak czyni nas nierządnicami. Jak ta suknia.

Cisza.

ANDREA Ta suknia jest dla ciebie?

KONSTANCJA Dla mnie? Z jakiej racji?

ANDREA Bo dla mnie nie jest. Dla twojej ciotki Magdaleny oczywiście też nie.

KONSTANCJA To może dla Izabeli?

ANDREA A czemuż to dla Izabeli, a nie dla ciebie?

KONSTANCJA Nie wiem. Oj, matko...

ANDREA Nie, oj matko, nie oj matko. Znałaś tego mężczyznę?

KONSTANCJA Nie.

ANDREA Nie kłam matce.

KONSTANCJA Nie kłamię.

ANDREA Ja już przez to przesłam.

KONSTANCJA Przez co? Ja nic nie zrobiłam.

ANDREA Wiem, kiedy kłamiesz, od dziecka robisz ten sam gest, kiedy kłamiesz.

KONSTANCJA Jaki gest?

ANDREA Myślisz, że jestem taka głupia i powiem, żebyś nauczyła się go ukrywać? Znałaś go?

KONSTANCJA Tak. Nie. Trochę.

ANDREA Boże miłosierny.

KONSTANCJA Znałam go ze schodów. Nigdy z nim nie rozmawiałam. Ale zwróciłam uwagę na jego szaty. Miał biały kapelusz, wielki, z haftowanym spłotem z perełkami, francuski wytworny kołnier i mankiety, ostrogi też były białe...

ANDREA Aha, czyli prawie na niego nie spojrzałaś.

KONSTANCJA Patrzyłam na szaty, matko. Szyjemy stroje, więc zwracam uwagę na stroje.

ANDREA Oczywiście. A o czym z nim mówiłaś?

KONSTANCJA Ależ nie mówiłam, tylko patrzyłam na jego szaty. Dobrze, na niego też, trochę. Był bardzo przystojny.

ANDREA Ciii! Niech ci nie przyjdzie do głowy o tym mówić!

KONSTANCJA Myślę, że wracał od sąsiadki z drugiego piętra. Przyjaciółki ciotki Katarzyny.

ANDREA Uważaj, co mówisz, bo to może być jak sztylet dla tej kobiety, tym bardziej w naszych czasach. Kobieta wskazana, kobieta naznaczona.

KONSTANCJA Ale, matko, czyż nie jest w podeszłym wieku, prawie jak waszmość pani...

ANDREA Sporo młodsza ode mnie. Odrobinę starsza od twojej ciotki Katarzyny. Ale choćby i była. Przy naszej kondycji, nieważne, czy jesteśmy stare, żeby przyciągać złe spojrzenia. Była dobra dla naszej rodziny i powinniśmy ją chronić.

KONSTANCJA Przed czym?

ANDREA To mauretańska przechrzta. A twój wuj twierdzi, że obecny król nie będzie taki potężny jak jego ojciec, i że są ludzie możni, którzy chcą odebrać im ziemię, na której się urodzili. Zwróć uwagę, czym są słowa. Gorsze niż sztylety dla samotnej niewiasty. No, idź się ubrać.

PRZESŁUCHANIA

29 czerwca. Po południu.

Światło przedostaje się przez wpółotwarte okno w domu Cervantesa. Andrea i Katarzyna są same w pokoju.

ANDREA A Magdalena?

KATARZYNA Z burmistrzem i dwoma śledczymi. Niech Bóg ją oświeca.

ANDREA Jakby była taka potrzeba!

KATARZYNA Więc nie wie waszmość pani, że ponownie przesłuchali Miguela i wszystkich pozostałych?

ANDREA Wiadomo coś nowego? Bo słyszałam, że ktoś widział biegnącego z twarzą przysłoniętą kołnierzem płaszcza i z obnażoną szpadą. I że jest jakaś dama o zakrytym obliczu, która...

KATARZYNA O to nie pytają. Ciekawe, kiedy nas wezwą!

ANDREA Wygląda, że bardzo ci na tym zależy.

KATARZYNA Mnie? Ale to dziwne, że przesłuchują tylko Magdalенę.

ANDREA To szaleństwo. Zobaczę, na co ma ochotę Miguel na kolację.

KATARZYNA Nie trzeba, już mu naszykowałam.

ANDREA Co takiego naszykowałaś?

KATARZYNA Jajecznice na słoninie. Słonina i chorizo już na patelni, brakuje tylko wbić jajka.

ANDREA W ten upał?

KATARZYNA Tak, w ten upał. Miguelowi smakuje w upał czy nie w upał, mnie zresztą też. Jeśli macie ochotę na coś innego...

ANDREA Jajecznica na słoninie! Jakby nie dość tej spiekoty i trzeba było jeszcze się rozgrzać!

Wchodzi Magdalena, ocierając łzy.

ANDREA Co się stało?

MAGDALENA Wciąż tylko o tego Portugalczyka pytają i kto znał, a kto nie znał nieboszczyka.

ANDREA A o napastnika?

MAGDALENA Ani trochę! Robią listę tych, których będą przesłuchiwać w więzieniu. Sąsiadka z drugiego piętra, jej goście, służący, ta z trzeciego i jej kochanek...

KATARZYNA A my?

MAGDALENA Twoje imię nie padło.

ANDREA A pozostałe?

MAGDALENA Ach, Andreo, w złą godzinę schronił się zmarły w naszym domu!

STRACH

29 czerwca. Zmierzcha się.

W domu Cervantesa wszystkie kobiety są zdenerwowane.

KONSTANCJA Nie chcę iść do więzienia.

MAGDALENA Oczywiście, że nie, skarbie.

KONSTANCJA Dlaczego go zabili?

MAGDALENA Bo skłonność do zła pochodzi z naturalnego żniwa. Ludzie łatwo stają się źli i zapominają o Bogu.

KONSTANCJA Ja w to nie wierzę, ciociu.

MAGDALENA Ty chcesz wierzyć, że ludzie są dobrzy i przez to czeka cię duże rozczarowanie. Pół biedy, że jest matka, żebyś nie musiała się sparzyć. A ten człowiek umarł z powodu, z którego umierają mężczyźni. „Przejdźcie!” „Kto żąda przejścia?” „Ta szpada.” „A oto moja szpada”. I tyle. I po to całe cierpienie matek, które wydają ich na świat, pielęgnują i poświęcają im duszę. Tak, nie śmiej się, ty już dużo rozumiesz. Ale ile się trzeba nacierpieć przez ich pomysły, dla jednej chwili, kiedy nie czynią nikomu zła.

KONSTANCJA Aj, ciociu, nie chcę iść do więzienia.

Wchodzą Andrea, Katarzyna i Izabela.

ANDREA Nikt stąd nie pójdzie do więzienia.

IZABELA *(do Magdaleny)* My też nie? A ta spódnica i jedwabna suknia...

KATARZYNA *(do Izabeli)* Co chcesz, żebym ci powiedziała? Mówią, że jesteś kochanką Portugalczyka.

IZABELA Kłamią! Sukinsyny!

KATARZYNA Takie słowa? *(do Magdaleny)* A jeśli o ciebie chodzi, to zmarły wyraził jasno, że zostawia ci spadek z uwagi na wielką miłość, jaką cię darzył. Nie bardzo to rozumiem. Że niby pałał do ciebie wielką miłością? Przecież prawie cię nie znał.

ANDREA Znowu zaczynamy?

KATARZYNA Ja tylko mówię, co usłyszałam.

ANDREA Gdybyś więcej milczała, więcej mogłabyś usłyszeć. Bo mówią też, że to dlatego, że jest dobrą sługą Bożą i wie, jak porządkować życie.

KATARZYNA *(patrząc na Izabelę i Konstancję)* A może, żeby dała suknię innej, żeby ta mogła ją nosić.

ANDREA I co jeszcze! Na szczęście od ciebie nie odebrali zeznań.

KATARZYNA Od waszmość pani też nie.

ANDREA Na razie!

KATARZYNA No właśnie, na razie, ode mnie też nie. Ale kiedy już złożę zeznania, a muszą mnie przesłuchać!, to niech waszmość się nie martwi, bo będę wiedziała, co powiedzieć, a co zamilczeć.

KONSTANCJA A po co rycerz miałby suknię?

IZABELA A nie miał w kieszeni jakichś pierścionków? Z pewnością były dla właścicielki klejnotów. Dla kobiety o zakrytym obliczu.

MAGDALENA To jej powinien szukać burmistrz i przestać pytać o nas. Tak mówi przysłowie, że „świadczyć dobro chamom, to wodę wlewać w morze”.*

ANDREA Co masz na myśli? Że nie wie, kto to?

Izabela przeszukuje szuflady, w których Konstancja schowała zakrwawione ubranie Ezpelety. Bierze kilka ubrań i zaczyna krzyczeć.

IZABELA Co to jest? O Boże! Co to jest?

ANDREA Znowu?

Magdalena zabiera jej ubrania, żeby dać je Konstancji, i pomaga Izabeli usiąść.

MAGDALENA Oddychaj głęboko! Oddychaj!

Konstancja ponownie wkłada ubrania do szuflady, ale zanim je schowa, kieruje na nie wzrok, jakby rozmawiała z Ezpeletą.

PRZYSIĘGA

29 czerwca. Ciemna noc.

Konstancja haftuje chusteczkę przy oknie. Skupiona na swojej robótce. Izabela wchodzi z dwiema butelkami wina. Stawia je na stole. Ustawia pięć krzeseł w półokrąg i w trakcie rozmowy przynosi pięć szklanek.

KONSTANCJA Co się dzieje?

IZABELA Nie wiem. Gdzie twoja matka?

KONSTANCJA Wyszła z twoim ojcem.

IZABELA A panie dewotki na mszy.

KONSTANCJA Tak.

IZABELA Mówiła mi ciotka Magdalena, że idą na mszę o dwunastej, żeby je zobaczono.

KONSTANCJA A to wino?

IZABELA Tutejsze. Bardzo dobre. I tanie, bo mniej znane. W oberży podawałyśmy wino z Ciudad Real, z Murcji i z San Martin de Valdeiglesias. Chcesz spróbować?

KONSTANCJA O tej porze?

IZABELA *(nalewa sobie trochę i pije. Smakuje z przyjemnością)* Do diabła, ale katolickie wino!

KONSTANCJA Izabela!

IZABELA Wybacz, droga. Korzystam, że nie ma mojej pani macochy, żeby sobie na więcej pozwolić. Bo kiedy ona jest, boję się nawet głębiej odechnąć, żeby się pańskie koronki nie rozkrochmały.

KONSTANCJA Nie odpowiedziałaś mi.

IZABELA Co?

KONSTANCJA Co znaczy to wszystko. Krzesła, wino...

IZABELA Aj, nie wiem. Twoja matka tak kazała. Ale jeśli chcesz znać moje zdanie, to z tym winem i ustawionymi krzesłami bardziej wygląda na sabat czarownic niż na dom porządnym ludzi.

KONSTANCJA Nie mów takich rzeczy.

IZABELA Ani nie mówię, ani nie przestaję mówić. Czegoś się nauczyłam od twojej matki, może to czary, ale zamierzam stosować je przez całe życie, jakby miotłę na opak, wiesz...

KONSTANCJA Nie, nie wiem.

IZABELA Więc, moja droga, skoro o tym nie słyszałaś... stawia się miotłę różgami do góry, podpartą o ścianę, żeby poszli sobie goście, którzy nie chcą wyjść, choćby im odstawiono krzesło.

KONSTANCJA *(śmieje się)* To są raczej pomysły ciotki.

IZABELA Obydwu, które między tym, co wiedzą, a czego nie mówią...

Wchodzą Magdalena i Katarzyna.

KATARZYNA *(do Izabeli, która nadal trzyma butelkę i szklankę w rękach)*

No tak, łyk wina za dobre jutro. To nie leży w zwyczaju naszej rodziny.

IZABELA A w mojej to nie było nic złego. Widać, że wciąż jestem z innej rodziny.

MAGDALENA Nie zaczynajmy. Tak sobie życzyła moja siostra?

IZABELA Tak.

KONSTANCJA Co się dzieje, ciociu?

MAGDALENA Nic. Gdzie jest?

KONSTANCJA Wyszła z wujem Miguelem.

IZABELA Dobre to wino. Rodzice mówili, że mam wrażliwe podniebienie i potrafię rozpoznać dobre wino. A to jest dobre i wcale niedrogie.

MAGDALENA Nie musiałaś go próbować.

Wchodzi Andrea. Sprawdza, że są krzesła, taca z winem i szklanki.

ANDREA Piłaś?

IZABELA Tak, ciociu, kosztowało pięćdziesiąt maravedijes...

ANDREA *(przerzywa jej)* Zabierz butelkę, z której nalałaś, i swoją szklankę. I przynieś czystą szklankę. Usiądźcie.

KATARZYNA A Miguel?

ANDREA Prosiłam, żeby odebrał należność za kubrak, którą jest nam winien jego przyjaciel.

KATARZYNA O tej porze?

ANDREA To mężczyzna. Będzie poza domem akurat tyle czasu, ile potrzebujemy. *(do Izabeli, która wchodzi z czystą szklanką)* Siadaj.

Dziwna cisza, pełna oczekiwania.

ANDREA To jasne, że burmistrz już wie, kto zabił rycerza Ezpeletę. I że nic temu komuś nie zrobią. Chodzi o innego rycerza, albo kogoś ważnego z otoczenia króla. Tak że będą szukać innego. Kogoś, kto nie będzie mógł się bronić tytułem szlacheckim ani ważnym urzędem na dworze. A może nawet bez tytułu czystości krwi. W tych poszukiwaniach nas nie będą chcieli szarpać. Izabelo.

IZABELA Słucham?

ANDREA Wypij.

Izabela, trochę speszona, nalewa sobie szklankę wina i pije.

ANDREA Panienska Izabela. Z nieprawego łoża, wychowana w oberży. Zabrali ją, kiedy została sierotą, sześć lat temu i nauczyli tego, co powinna

* Fragment *Don Kichota* w przekładzie Anny Ludwiki Czerny i Zygmunta Czernego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972. (Przyp. tłum.)

umieć. Młoda i ładna. Utrzymanka pewnego Portugalczyka, który kręci się po Valladolid, kupując i sprzedając rzeczy nie wiadomo za jakie pieniądze. A dowodem, że jest jego utrzymanką, jest całkiem droga spódnica, którą jak wiemy, podarował jej parę dni temu. Kto wie, może panienska jest jeszcze większą nierządnicą i przyjmowała prezenty także od pana Ezpelety.

IZABELA (*zaskoczona, obrażona*) Ależ, ciociu, co też ciocia mówi...

ANDREA A dlaczego miałabym ci ufać? Dlaczego miałoby być inaczej, niż mówię? Nie wiem, kim jesteś. Nikt nie wie, kto jest kim. Ale jeśli cię spytają, powiesz, że nie znałaś rycerza Ezpelety, nie wiesz nic o jego śmierci, ani kto to zrobił, ani dlaczego.

IZABELA Bo taka jest prawda.

ANDREA Nie chcę wiedzieć, czy to prawda. Chcę, żebyś przysięgła, że tak powiesz i nie powiesz nic innego, choćby ci grozili męczarniami.

IZABELA Ale... Przysięgam.

ANDREA Wypij.

Izabela pije. Andrea też pije, jednocześnie z nią.

ANDREA Panienska Konstancja. Nierządnica i córka nierządnicy. Utrzymanka pana Ezpelety w tym domu, a nie wiadomo, czy ten pan nie miał tutaj jeszcze paru innych. Ale w tym domu widziano ją z nim na schodach. I powiem coś więcej, widziano, jak dotykał jej pośladków.

KONSTANCJA Ale co...

ANDREA Widziano panienkę na schodach. Dla swoich schadzek szukali miejsc bardziej ukrytych, jasne, bo nie jest nierządnicą, która oddaje się na schodach, a w tym domu jest dużo ludzi, którzy wchodzą i wychodzą. W niecnym celach korzystała z domu swego wuja albo mieszkania sąsiadki, która udostępniała je na tajemne spotkania. A panienska Konstancja jest taką samą nierządnicą jak jej matka. Wiadomo, że przed laty wyciągnęły tysiąc pięćset ducados od niejakiego Lanuzy, żeby zwolnić go z obietnicy, jaką wcześniej złożył. W ten sposób kobiety te stały się bogate i żyją jak królowe. A z całą pewnością, tutaj, w Valladolid, ma też innych mężczyzn, którzy ją odwiedzają. A może któryś nie wytrzymał dłużej i stanął naprzeciwko pana Ezpelety, żeby odebrać mu życie albo żądać pieniędzy za korzystanie z usług panienki. Ale nic z tego panienska nie powie. Powie, że nic nie wie, nic nie widziała, ani w ogóle nie zna rycerza.

Konstancja płacze. Nie oczekiwała takich słów po swojej matce.

ANDREA Oddałabym własną krew, żeby to było kłamstwo. Ale teraz nie chodzi o to, jaka jest prawda. Ale o to, co powiesz sprawiedliwości. Nie znałaś pana Ezpelety. Nic nie wiesz na temat jego śmierci. Przysięgnij. *Konstancja nie może mówić: płacze, patrząc w podłogę, podnosi wino do ust, jej matka robi to samo.*

ANDREA Obie panienki mają dwie stręczycielki. Matkę i ciotkę. Dwie staruchy, które znane są z tego, że potrafiły wydobyć pieniądze od mężczyzn, o tym wie całe miasto. Pobożna Magdalena...

MAGDALENA Dobrze, już dobrze. Przysięgam.

Pije, a siostra jej towarzyszy.

KATARZYNA Mnie o nic nie można oskarżyć.

ANDREA Ależ, pani. Kalumnie i oszczerstwa mogą dotknąć wszystkich. Kalumnia jest najtańszą trucizną, jaką można kupić, i najszybciej działającą, poza tym, że nie ma na nią sposobu ani żadnego remedium. Ale nie ma potrzeby rzucać oszczerstwa na małżonkę, jeśli ma podobnego męża. Bo te cztery nierządnice i ta inna kobieta, o której prawie nic nie wiadomo, mieszkają z jednym mężczyzną. Dlaczegożby to nie on zabił rycerza Ezpeletę? Ten niejaki Cervantes nie jest rycerzem. Nawet nie wiadomo, czy jest czystej krwi, bo poprosił o stanowisko, żeby służyć królowi w Ameryce i nie dali mu. Musiał być jakiś powód. A nie wiadomo też, czy ma czyste ręce. Bo są tacy, którzy mówią, że opuścił Hiszpanię, kiedy miał dwadzieścia lat, ponieważ zabił człowieka. Potrafi zabić, bo był żołnierzem. I jeszcze inne rzeczy potrafi, bo był niewolnikiem u Maurów. Od kiedy wrócił tutaj, nie wiadomo, ile razy siedział w więzieniach, mówią, że za oszustwa na dostawach chleba dla naszych żołnierzy. Nikt by się nie dziwił, że Cervantes zabił człowieka. To starzec pięćdziesięciosiedmioletni, ale zabić jeszcze potrafi. A noc i zdrada mogły mu sprzyjać. Że dlaczego miałby go zabić? Z powodu jakiegoś problemu z jedną z jego nierządnic. Albo za długi karciane, a wiadomo, że ma skłonność do trwonienia pieniędzy w ten sposób. Albo z czystej nienawiści, jaką wzajemnie żywili do siebie z Ezpeletą. Bo wiadomo, co się stało parę lat temu podczas świąt, kiedy to rycerz Ezpeleta ośmieszył się, spadając z konia, i po całym Valladolid zaczęły krążyć wiersze obrażające kawalera. Mówiono, że ich autorem był pan Gongora, ale mogły też być Cervantesa, który także układa wiersze. A kiedy obraża się rycerza, muszą przemówić szable. Tak że motywów nie brakuje. Cervantes byłby całkiem dobrym barankiem ofiarnym. Bardzo łatwo jest potępić człowieka, który nie może się bronić. (*pauza. Patrzy na kobiety. Bierze szklankę i napełnia ją*) Pięć lat minęło, jak straciłam mego brata Rodryga. Oddał życie z dala od ojczyzny, żeby bronić interesów króla w miejscu, którego nazwy nie potrafię nawet wymówić. Nie zamierzam stracić mego brata Miguela. Nie mam powodu, żeby wam ufać. Nie wiem, czy jesteście niewinne, czy nie. Nie dbam o to. Macie zeznać, że nic nie wiecie. Że nic nie wiecie! I ja też nie. I przysięgam na duszę mego brata Rodryga, że jeśli wyrwie się wam coś innego, to będę dla was gorsza niż piekło. Przysięgam. (*pije. Do Izabeli*) Wylej wino, które zostało w butelce, i stłucz szklanki.

Cisza.

IZABELA Już idą! Zabiorą nas!

KONSTANCJA Nie chcę, nie chcę iść do więzienia!

ODÓR ZGNILIZNY

1 lipca. Rano.

Katarzyna i Magdalena są same w domu, pozostałe osoby z rodziny siedzą w więzieniu.

KATARZYNA Cuchnie. Jeszcze nie zabrali ciała?

MAGDALENA To od rzeki, nurt się zatrzymał, bo jest mało wody. Zmarłego zabrali wczoraj.

KATARZYNA Dlaczego mnie nie przesłuchali?

MAGDALENA Bo jesteś zamężna. Małżonek mówi za ciebie.

KATARZYNA Mój mąż nigdy nie mówił za mnie.

MAGDALENA Ale oni tego nie wiedzą.

KATARZYNA A powinni. Nie czytali jego książek?

MAGDALENA Czytali, ci prostacy? Nie są nawet w stanie zrozumieć, dlaczego my czytamy. A nawet powiem więcej, wzbudza to ich nieufność.

KATARZYNA Jestem jedyną osobą, której o nic nie spytali. Ciebie przesłuchiwano dwa razy.

MAGDALENA Skoro byłaś poza domem ...

KATARZYNA I co z tego? Coś będę musiała powiedzieć. Choćby przysiąc, że nie było mnie tu tamtej nocy.

MAGDALENA Nie mogę uwierzyć, że ich zabrali. Mojego brata, moją siostrę, siostrzenicę, bratanicę i pół tuzina sąsiadek z tego domu... Powinnyśmy coś zrobić.

KATARZYNA A co mogłybyśmy zrobić?

MAGDALENA Na razie wziąć adwokata, żeby wniósł o uwolnienie... No właśnie, zapomniałam, dziewczęta wzięły dwie czarne suknie waszmości.

KATARZYNA Po co?

MAGDALENA Żeby wszystkie trzy były w żałobie po moim bracie Rodrygu, a jutro jest drugi lipca i mija pięć lat, odkąd umarł.

KATARZYNA Minął przecież rok od końca żałoby.

MAGDALENA Ale może burmistrz zapyta je, po kim noszą żałobę, i wtedy będą mogły odpowiedzieć, że są rodziną bohatera wojsk jego królewskiej mości. Podporucznika Legii Flandryjskiej, który służył królowi dwadzieścia pięć lat, zanim oddał ducha. Każdy powinien się starać jak może. Skoro nie jesteśmy szlachetnej krwi, niechaj posłuży nasza przelana krew. *(pauza)* I pomyśleć, że siedzą w tej samej celi, w której więziono mego ojca!

KATARZYNA Ojca waszej miłości także? Nawet mi nie opowiadaj. Nie chcę wiedzieć nic więcej! Do jakiej ja rodziny weszłam, Chryste Panie!?

MAGDALENA Bacz na słowa, szwagierko, bo jesteśmy przyzwoitą rodziną! Ojca wtrącili do więzienia, bo nie mógł spłacić pożyczki lichwiarzowi. Wiesz, ile mu zalegał? Sto siedem ducados! Sto siedem! Ale kiedy biedak ma dług, wtrącają go do więzienia, a kiedy zalegają bogaci... A zresztą ktoś, kogo ojcem jest burmistrz...

KATARZYNA Ludzi wpływowych mniej się nęka za długi. A nie można powiedzieć, żeby imię kogoś z tej rodziny jaśniało jakimś szczególnym blaskiem. Wasza siostra, samotna matka, choćby nie wiem jak udawała wdowę, obarczona dziwnym spadkiem, nie mówiąc, ile razy wykorzystana obietnice zaręczyn, żeby zarobić na życie. Podobnie jak waszmość, przepraszam za szczerość. Wasz brat, tyle więzień i wyroków za spory w całej Andaluzji, o czym doskonale wiem, i z córką z nieprawego łoża, po oberżystce, jak wszystko na to wskazuje. I gorzej jeszcze, nie wiem,

czy nie miał jej, kiedy się do mnie zalecał. A teraz okazuje się, że także wasz pan ojciec...

MAGDALENA A jeśli ci powiem, że nasza ciotka Maria z jednym, którego nazywali Cyganem...

KATARZYNA Wolę nie wiedzieć więcej! Święta Patronko Esquivias, jak dobrze mi się żyło w mojej wiosce i jaka byłam spokojna...! Tam życie nie zna niebezpieczeństw. Wszystko jest, jakie jest. Tutaj, z powodu dworu, ludzie sobie na wszystko pozwalają i nikt nie wie, po którym kawałku ziemi można bezpiecznie stąpać.

MAGDALENA Valladolid, oszuści, nierządnicze, awantury, kurz, kamienie, świnię, psy, pluskwy i pchły...

KATARZYNA Magdaleno! Nie poznaję cię! Twoje śluby!

MAGDALENA Tak jest. Co z tym mają wspólnego moje śluby! Prawda jest jak oliwa. Zawsze wypływa.

KATARZYNA Co za błogosławioną manię mają w tym domu!

MAGDALENA Kto mówi przysłowiami, sam jest źródłem mądrości. A w tym mieście, jak we wszystkich dużych miastach, można spotkać wszelkie zło, to jest prawda twarda jak skała. I powiem ci więcej: każdy mógł zlecić zabicie tego człowieka, bo to łatwo i tanio. Widzisz tę jatkę? Ci rzeźnicy tak samo zabijają bydło, jak ludzi.

KATARZYNA Boże Przenajświętszy!

MAGDALENA Każde miasto ma swoje świąty, i ci, którzy żyją w jednym, myślą, że inne są jak oceany pełne potworów. Dobrze jest je przemierzać, bo wtedy widać, że w każdym miejscu żyją ludzie i że ludzie są tylko ludźmi. I dlatego dobrze jest długo żyć, bo się dużo widzi, chociaż mówią także, że ten, kto żyje długo, dużo zła musi przeżyć. Ja nie znałam naszego domu w Alcalá, bo urodziłam się tutaj, ale wiem, że był w dzielnicy, którą nazywali żydowską, za Szpitalem Miłosierdzia. Andrea opowiadała mi, że ludzie wynosili pieczyście z wieprzowiny na patio, żeby sąsiedzi wąchali i wiedzieli, że jedzą wieprzowinę. Co za czasy! A tutaj zamieszkaliśmy na przedmieściach, a nie trwało to długo, bo ojciec jak zwykle popadł w długi. Tu się urodziłam dwudziestego drugiego czerwca, pięćdziesiąt dwa lata temu. A tamtego dnia mój biedny ojciec siedział w więzieniu, bo był winien cztery reale, jak to mówią. Czegóż to żeśmy nie widzieli. A to i tak nic w porównaniu z tym, co widział biedny Miguel. Trzeba wiedzieć, o czym mówię, żeby nie milczeć.

KATARZYNA Dokąd mnie sprowadził ten mężczyzna!

MAGDALENA *(zmieniając ton na ironiczny)* Do naszego domu, o pani, kiedy wasza miłość szukała schronienia.

Niewygodna cisza.

MAGDALENA Czyżbyśmy nie przygarnęli cię jak jedną z nas?

KATARZYNA *(do siebie)* Przygarnęli? Po co mieli mnie przygarniać? I mówi to, jakby zrobili mi łaskę. Raczej odwrotnie. Gdyby nie chodziło o mój spadek... Głupia byłam, że nie zajęłam należnego mi miejsca, kiedy była okazja. Zamężnej dom się należy. Nie powinnam była poddawać się życzeniom mojego męża. Ale wtedy byłam całkiem

zaślepiona. I pomyśleć, że wuj mnie przestrzegał! Szczęśliwa ślepota! Przywiózł mnie do domu, w którym ktoś miał już klucze do każdych drzwi i każdej komody. I chociaż bardzo się staram zwracać do nich per „waszmości”, spodziewając się, że się odwzajemnią, to one wciąż traktują mnie jak dziecko. Albo gorzej! Jak służącą! Idź, zobacz, czy twój mąż chce chlebową zupę! Idź, zobacz, czy coś napisał! Idź zobacz... Idź, zobacz...! Idź, zobacz...! A ja idę! Bardziej ze względu na niego niż kogokolwiek, oczywiście, żeby był zadowolony. Ale jeszcze zobaczycie, jak pokażę swój charakter i usłyszycie wszystko, co powinniście ode mnie usłyszeć. Mówi, że mnie przygarnęli! A burmistrzowi też powiem o paru sprawach. Co to jest, żeby mój mąż mówił za mnie? Jakbym nie miała głosu albo rozumu! Czy nie przesłuchali pozostałych? Bo ja też chcę mówić. Wszyscy chcą mi odebrać to, o czym mój mąż nawet by nie pomyślał, żeby mi odebrać. Przeciwnie, on wie, że jestem mądra. Stwierdził to na piśmie i wobec notariusza, że mogę robić, co zechcę w jego procesach, i dysponować dobrami, jakie ma i jakie będzie miał. A z pewnością moimi są te, które ma teraz! Bo te, które będą, to się dopiero okaże. Na przykład za część jego ostatniej książki, która chyba się sprzedaje jak żadna inna, chociaż też są tacy, co go oszukują. W sumie, ileż to kobiet może powiedzieć, że ma taką władzę, jaką ja mam zapisaną. I żeby mimo to burmistrz mnie o nic nie zapytał!

ARESzt DOMOWY

1 lipca. Trzecia po południu.

Pokój kobiet jest pogrążony w półmroku. Okno i okiennica są zamknięte, żeby nie wpadał upał z ulicy. Magdalena i Katarzyna siedzą szyjąc, wchodzi Andrea, Konstancja i Izabela.

KATARZYNA Zwolnili was?

ANDREA Za poręczeniem! Areszt domowy! (do Magdaleny) Dajesz wiarę?

MAGDALENA Nie, na Boga, nie!

KATARZYNA Co za wstyd, Panienko Najświętsza! Co za wstyd!

ANDREA Czyj wstyd? Chyba burmistrza, który wszystko wie, a nas obrzucił błotem?

MAGDALENA Powiedziałaś mu, że widziałam, jak chował kartkę?

ANDREA Co mu będę mówiła! Ale wszystko w swoim czasie.

KATARZYNA A mój małżonek? Też w areszcie domowym?

ANDREA Wszyscy jednakowo! Zaraz przyjdzie, jest na dole w oberży.

MAGDALENA (do swojej siostry i kuzynek) Jadłyście coś? Zjecie trochę gazpacho? Mam w piwnicy.

KONSTANCJA Straciłam apetyt.

IZABELA Dali nam kromkę chleba i cebulę, skurwysyny!

KATARZYNA Co to za język!

ANDREA (do Katarzyny) Na pewno twój mąż coś zje. Idź, przynieś gazpacho na jego powrót.

Katarzyna wychodzi z pokoju.

ANDREA (do Magdaleny) Gadają, że do naszego domu przychodzą mężczyźni! Tak zeznała ta, która nas oskarżyła. „Do domu kobiet od Cervantesa dniami i wieczorami przychodzą mężczyźni.” A jak mają nie przychodzić? To niby jak byśmy im mierzyły kołnierzyki i koszule? Dajesz wiarę?

MAGDALENA Nie, na Boga, nie!

ANDREA I że prowadzimy zbyt swobodne życie! A może się nudzimy, bo na dworze nie ma żadnej rozrywki! Tylko fiesty i fiesty, jakby pieniądze spadały z nieba, żeby za nie płacić. Ale, wiesz, co ci powiem? Że to tak nie zostanie. I że być może, a nawet na pewno, wszystkich ich pozwę do sądu!

IZABELA Tak, ma ciocia w tym długie doświadczenie!

Katarzyna wróciła z pokoju swego męża, patrzy na nią oskarżycielsko

IZABELA Waszmość pani, ciocia!

ANDREA Najpierw burmistrza! Że ukrywa. Potem śledczego! Bo też widział, jak tamten schował kartkę, i nikomu jej nie pokazał. Na trzecim miejscu tę plotkę, która nas oskarżyła, i tylko miele językiem po próżnicy! A po czwarte, samego nieboszczyka, za tchórzostwo, i że umarł bez wyjaśnienia, co się stało.

MAGDALENA To można pozwać nieboszczyka?

ANDREA Uczeni w matactwach...! W tym błogosławionym imperium można wytoczyć sprawę nawet przeciwko kamieniom, a zarobią na tym ci wszyscy mędrcy po studiach w Salamance. A że trzeba nakarmić każdego uczonego i medyka, to wszyscy pomrzemy, prawując się. Poza tym, nieboszczyk jest najbardziej winien, że to nas oskarżyli, bo burmistrz chce sprawdzić swobodę, w jakiej żyjemy. Dajesz wiarę? Wiem, wiem, na Boga, nie. Ja też nie wierzyłam, ale taki już jest, uparł się i tyle, kłamie tak samo z bezczelności, co ze strachu przed prawdą, która go obryzga. Żyjemy zbyt swobodnie, mów! A czym się mierzy ten nadmiar swobody? Według czyjego kaprysu? Kto decyduje, jakim narzędziem mierzyć obfitość i przeciw której duszy jej używać? Na pewno nie przeciw mnie, choćby nie wiem ile zeznań kazali mi podpisać i zamknęli wśród tych czterech ścian. Nie! Przeciwnie mnie nie! Ani przeciwko moim! Chyba że ci, którzy nas oskarżają, zostaną osądzeni! Przysięgam na najświętszego ze świętych! Urodziłam się wolna, wolna zarabiam na chleb, który biorę do ust, wolna wybrałam, jak wejść i jak wyjść z własnej sypialni. Nie! Nie użyję swojej diabelskiej miary przeciwko mnie! Co ma na celu oskarżanie nas? O co? O swobodę, jaką mamy? Dobrze, żeśmy ją sobie zdobyły. Ale nie chodzi o to. Nie o to. Odwracają uwagę ku nam, żeby nie rozbłysło imię winnego. Ale ja ich wszystkich oskarżę. Wszystkich!

MAGDALENA Ale furia w ciebie wstąpiła! A wy z czego się śmiejecie?

IZABELA Z niczego, ciociu, z cudów sprawiedliwości. Jak odmłodziły ciotkę Andreę.

MAGDALENA Twojej ciotce wraca młodość, jak przychodzi do awantury. Rzadki klejnocik.

KONSTANCJA Może dlatego, że spytali ją o wiek i od razu sobie dziesięć lat odjęła.

MAGDALENA Już ją widziałam taką dziarską. Od czasu do czasu trzeba się będzie przespać w więzieniu.

ANDREA (*nie kryjąc uśmiechu*) Zobaczycie, jak rozkwitnę, kiedy wstanę i wezmę pasek.

NAZNACZONE

4 lipca. Wczesnym rankiem.

Kobiety od Cervantesa od trzech dni są zamknięte w domu.

ANDREA Konstancjo, przygotuj kufry i zobacz, jakie ubrania możemy zabrać. Izabelo, pomóż kuzynce.

KONSTANCJA Do czego ci teraz kufry, matko.

ANDREA Bo przyjdzie nam się wyprowadzić. Jak tylko zniosą areszt, co stanie się prędzej niż później, jeśli jest sprawiedliwość na tym dworze. Tym razem mieszkaliśmy cztery lata w Valladolid. Niewiele rodzin w Hiszpanii wozilo swoje meble, ubrania i kości częściej niż rodzina Cervantesa.

IZABELA Wyprowadzamy się? Dlaczego?

ANDREA Nie możemy tu zostać.

MAGDALENA Ani my, ani reszta z domowników, bo wygląda, jakbyśmy się tu zebrały dla wygody próżniaczych ludzi o jadowitych językach. Ale choćby nie wiem jak źle na nas patrzyli, to przecież dworzanie muszą szyc sobie ubrania. Spróbują to wykorzystać i mniej za nie płacić. Ale będziemy walczyły.

ANDREA Dwór przenosi się do Madrytu. Miguel mi to przed chwilą powiedział.

KONSTANCJA A skąd on to wie?

ANDREA Ano wie. Powiedzą, że królowi szkodzi tutejsze zimno, a zwłaszcza opary rzeki zimą. Że z powodu tych mgieł znad Pisuery w zeszłym roku wybuchły epidemie odry i ospy. Ale mówi się, że prawdziwym powodem jest to, że Madryt co cztery lata zapłaci królowi milion ducados i szóstą część czynszów z całego miasta. I że płacą za przeprowadzkę dworu. A książę Lerma też coś dostanie. Tak właśnie mówią. Tak mówi mój brat.

KATARZYNA No proszę, ten Miguel, który wygląda, jakby nie miał pojęcia o sprawach...

IZABELA O niektórych, inne nawet nie mieszczą się w jego wyobraźni. A dokąd jedziemy?

MAGDALENA Tam, gdzie nam dadzą zajęcie. Do Madrytu.

IZABELA Do Madrytu!

MAGDALENA Będziemy żyć dalej, jak się da. Znowu te przekłete czterdzieści leguas, wynajęty wóz, sześć dni drogi, zapchłone zajazdy, mężczyźni oceniający, czy jesteśmy łakomym kąskiem, czy wyschniętą rybą. Jak przez całe nasze życie.

IZABELA Znowu do Madrytu! Czy jest tam jeszcze oberża mojej matki?

KATARZYNA Czy twojej matki, to nie wiem. Ale jest tam sporo oberży.

IZABELA (*z ironią*) Nowe wiadomości dla mnie, za przeproszeniem waszmości! Czy pamięta, że mieszkalam tam czternaście lat?

KATARZYNA Więcej szacunku, panienko!

IZABELA Mówię to z szacunkiem, miłościwa Katarzyno!

ANDREA Izabelo!

MAGDALENA Ja pojadę gdziekolwiek, ale nie chcę jeździć w tę i z powrotem przez całe życie. Przemyślałam to i rozmówiłam. Wystąpię o habit Trzeciego Zakonu Świętego Franciszka.

ANDREA Ty?

MAGDALENA A dlaczego nie?

ANDREA No nie wiem, czy cię przyjmą. Wstąpić może pozwolą, podobnie jak pozwolili nosić habit mniszki. Ale zobaczymy, ile wytrwasz w zakonie. To nie to samo, co obiecać modlitwy i „będę pomagała wszystkim potrzebującym”, a zamknąć się na całe życie. Zobaczymy, ile wytrwasz!

MAGDALENA Aż do śmierci, a wiele mi nie brakuje.

ANDREA Czyż to nie ja miałam umrzeć wcześniej?

MAGDALENA Taka była umowa.

KATARZYNA Niech waszmość tak nie mówi i nie kłóćcie się więcej.

ANDREA A kto tu się kłóci?

MAGDALENA Tobie nie pozwoliliby nawet wetknąć nosa przez drzwi.

ANDREA Tak samo jednej jak i drugiej.

MAGDALENA Będę milczała.

ANDREA Świetnie. Kiedy milczysz, jesteś spokojniejsza. (*do Konstancji i Izabeli*) Spojrzę na te kufry, ale oczekuję, że wy to zrobicie...! Katarzyna i Magdalena pozostają na pierwszym planie, Konstancja i Izabela w głębi.

KATARZYNA A jeśli waszmość pójdzie do zakonu, co będzie z Izabelą? Bo jesteście jej opiekunką.

MAGDALENA Trzeba będzie to jakoś załatwić, żeby opiekunem został jej ojciec i żeby mieszkała z wami.

KATARZYNA Nie kocha mnie. Miguela też nie.

MAGDALENA To z ojcem trudno wybaczyć.

KATARZYNA Ja wybaczyłam.

MAGDALENA Ty to co innego. Kochałaś Miguela tak, jak nikt go nie kochał. I nie można powiedzieć, żeby to było łatwe. Ale też przeżyłaś z nim piękną miłość. A ta dziewczyna odkryła, że jej życie było oszustwem, a jej ojciec jest starcem, który ledwo o niej pamięta...

KATARZYNA Ale przy tym wszystkim... tak potrafi coś powiedzieć...

MAGDALENA Jak ten, w którego się wdała.

KATARZYNA To prawda, że Trzeci Zakon może być dobrym zakończeniem drogi. Lepszym niż inne. Też o tym pomyślę. Chyba mężatkom pozwalają złożyć śluby.

MAGDALENA I niech cię nie zdziwi, że moja siostra też pójdzie z nami. Z kim będzie się kłócić, jak obie odejdziemy?

Słychać rozmowę młodych.

IZABELA Więc ja nie jadę. Ciekawe, czy znowu zostawią mnie w oberży. Co miałam tam odsłużyć, już odsłużyłam. Dziesięć lat wystarczy.

KONSTANCJA Tu nie możemy zostać.

IZABELA A co zrobisz? Jak twoja matka zostaniesz służącą dwóch staruch, aż zwiędnie jak one?

KONSTANCJA Ale dlaczego...

IZABELA I pana pisarza, który sto ducados, jakie mu zapłacili za słynną książkę, przepuści w trzy dni w jednej z tych szulerni, które tak uwielbia. I znowu się zadłuży i będzie robił nie wiadomo jakie interesy z takimi jak...

KONSTANCJA Jak twój przyjaciel Portugalczyk?

IZABELA To, co mówią, to kłamstwo.

KONSTANCJA Ale mówią.

IZABELA Ale to kłamstwo.

KONSTANCJA Na jedno wychodzi.

IZABELA Skoro na jedno, to następnym razem będzie prawda. W Madrycie też są panowie, którzy dają w prezencie suknie i meble, jeśli kobieta jest dla nich dobra. Zapytam twoją matkę, jak to się robi.

Konstancja wymierza policzek Izabeli. Izabela patrzy na nią. Odchodzi.

UWIĘZIONE

7 lipca. Pora sjęsty.

Gorąco, pokój pozostaje prawie w mroku, przez żaluzje w okiennicach przedostają się rozpalone promienie słońca, które padają na bruk ulicy i na fasady domów. Wszystkie kobiety są w pokoju, z przygotowanymi kuframi. Tworzą dwie grupy, starsze: Katarzyna, Andrea i Magdalena, i młodsze: Izabela i Konstancja. Wszystkie haftują oprócz Andrei, która siedzi nad otwartą książką, ale widać, że nie skupia się na lekturze, nie przestaje się wachlować, rozkładając i zwijając wachlarz, co wywołuje monotony, uporczywy dźwięk.

ANDREA (do Magdaleny i Katarzyny) Mogłybyście pójść do sądu i zobaczyć, czy jest już wyrok.

KATARZYNA Pytałyśmy już rano. Nie sądzę, żeby przez te trzy godziny coś się zmieniło.

ANDREA Sześć dni i sześć nocy! To szaleństwo! Jest coś zimnego do picia?

KONSTANCJA Chcesz, żebym ci przyniosła garnuszek gazpacho?

ANDREA Nie, mam już dość gazpacho. Będę wdzięczna za szklankę wody. Mogłybyście coś kupić na kolację.

KATARZYNA Wszystko jest.

ANDREA Chleb też?

KATARZYNA Wszystko.

ANDREA A wino?

KATARZYNA Jest.

ANDREA Zaniosłyście portki i kubraki, które miałyśmy oddać?

KATARZYNA Punktualnie.

ANDREA A nie wybieracie się na popołudniową mszę?

MAGDALENA Chcesz się uspokoić modlitwą?

ANDREA Nie sądzę, abym musiała się uspokajać akurat modlitwą.

MAGDALENA No to czym tam zechcesz.

ANDREA Niczym, bo w ogóle nie muszę się uspokajać.

W głębi pokoju Izabela i Konstancja rozmawiają po cichu. Nie można było zrozumieć, o czym mówią, ale po chwili wysuwają się na pierwszy plan.

KONSTANCJA Wciąż jesteś obrażona za ten policzek?

IZABELA Zabolało, wiesz?

KONSTANCJA Mnie też zabolało to, co powiedziałaś o mojej matce.

IZABELA Co za upał!

KONSTANCJA Przestań już tak mówić! Od twoich lamentów nie zrobi się chłodniej!

IZABELA Ale samo mówienie mnie uspokaja.

KONSTANCJA A mnie przygnębia! I to bardzo!

IZABELA Nie przeze mnie! Nie jestem winna ani upału, ani tego, że musimy go znosić w zamknięciu.

KONSTANCJA A mnie nikt nie podarował żadnej spódnicy!

IZABELA A ja nigdy nie będę mogła powiedzieć, że znałam zmarłego tak jak ty. I przychylnie na niego patrzyłaś.

KONSTANCJA I co z tego? Zmarły nic już nie znaczy. Nie zauważyłaś, że sędziemu jest wszystko jedno?

IZABELA Więc nie powinien też brać pod uwagę prezentów, bo ciotki Magdaleny o nic nie oskarżono.

KONSTANCJA Udają, że nie rozumieją. Wiedzą, że Ezpeleta odwiedzał sąsiadkę z przyjaciela do jej zmarłego męża, i że ten, co go zaszytował, ma ważne nazwisko, dlatego go nie szukali. A co twoim zdaniem było na kartce, którą miał w kieszeni?

IZABELA Wyzwanie na pojedynek?

KONSTANCJA Tu jest sedno sprawy! O honor, o pozwolenie przejścia albo o nazwanie kogoś, że jest taki a taki.

IZABELA No właśnie, już nie przyklejają ogłoszeń, tylko robią to w tajemnicy. Wysyłają karteczkę z godziną i miejscem. W Madrycie to było za kościołem Świętego Hieronima, nie wiem, jaka tutaj panuje moda.

KONSTANCJA Ale to była gruba ryba, a grubej ryby nie chcą złapać, bo może otworzyć pysk i ich pożreć. Chcą takich, co nie mają dość zębów, żeby ugryźć.

IZABELA Dlatego wmieszali Portugalczyka do tej afery?

KONSTANCJA Portugalczyka i amanta sąsiadki z trzeciego piętra. Rozumiesz? Zmontowali tę farsę, żeby prześladować kochanków. Zmarły bardzo im się przydał! Ale zabójca nie ma dla nich znaczenia. Nie chcą wykryć przestępstwa, tylko grzech.

IZABELA A czymże my grzeszymy?

KONSTANCJA Nie słyszałaś, co mówiła wtedy moja matka? Swobodą, w jakiej żyjemy!

IZABELA Ale... mój ojciec też jest ważnym człowiekiem... a jego ostatnia książka...

KONSTANCJA Twój ojciec jest nikim, Izabelo. W tym mieście kopniesz kamień i wyskakuje stu pisarzy, a poza tym, twój ojciec napisał książkę, w której pasterki odmawiają pójścia za mąż, gdzie mówi się o rozwodzie i o szaleńcu, który tęskni za czasami, gdy sprawiedliwość wymierzano bez forteli i sztuczek, jak teraz. Kiedy prawo własnego „widzimisię” nie wrosło w umysł sędziego; kiedy dziewczęta biegały same, a ich zguba wówczas się rodziła, gdy własnej ochocie folgować chciały, bez strachu przed obmową.

IZABELA Ale... on miał na myśli...

KONSTANCJA Dla mnie to wszystko jedno. Tak zostało powiedziane! I napisane przez twego pana ojca. Podobnie jak napisał, że człowiek nie jest wart więcej od innego, jeżeli nie czyni więcej niż inny. I że „nie jest sprawiedliwym zniewalać tych, których Bóg i natura stworzyli wolnymi”^{*}.

IZABELA I uważasz, że wezwano go przed sąd, bo tak napisał?

KONSTANCJA Cóż... może tak, może nie. Ale z tego, co rozumiem, nie chodzi o to, że napisał tak czarno na białym, ale że dużo ludzi to czytało i będzie czytać. A moim zdaniem, wielu wolałoby, żeby pod Lepanto stracił prawą rękę zamiast lewej.

Ponownie słysząc rozmowę grupy starszych.

ANDREA Ubrania zmarłego gniją od krwi, którą przesiąkł.

KATARZYNA Wczoraj prosiłam burmistrza, w imieniu Miguela, żeby je zabrali.

ANDREA Zapach dochodzi aż stamtąd.

KATARZYNA Wiem, że cuchną.

ANDREA Trudno nie czuć.

MAGDALENA Udusimy się w tym smrodzie od rzeki i ubrań.

ANDREA I od tego całego procesu, który cuchnie bardziej niż rzeka! Powinnaś iść jeszcze raz zapytać.

KATARZYNA A waszmość powinna bardziej nad sobą panować! Nie jest jedyną, która cierpi!

ANDREA Cierpię? Nie! Ja nie cierpię! Ja jestem oburzona! Mam dosyć! Jestem rozgoryczona! Wściekła! Pełna gniewu! Niecierpliwa! W furii!

KATARZYNA Dosyć! A niby jak my wszystkie się czujemy?

Ponownie słysząc rozmowę młodych.

IZABELA A twoja rodzina była kiedyś bogata? Bo tyle czytania i tyle książek...

KONSTANCJA Z tego, co wiem, nigdy nie byliśmy bogaci. Owszem, z jednym wyjątkiem. Dziadek mojej matki, i twojego ojca oczywiście, był panem z Kordowy, który miał dom i niewolników. I był adwokatem Inkwizycji, ale zostawił rodzinę i wrócił do Kordowy. Przez pierwsze lata nasz dziadek żył jak bogacz, ale potem już szło mu marnie. Miał szczęście, że się ożenił z twoją babką Eleonorą, która jak lwica

bronila wszystkich. Ona już umiała czytać. Jeśli teraz patrzę na nas podejrzanie, bo czytamy, to wyobraź sobie, jak patrzyli na babkę w tamtych czasach.

IZABELA Znałaś swoją babkę?

KONSTANCJA Czytałaś o tych dzielnych kobietach, które pojawiają się w książkach twego ojca? Otóż ja myślę, że one wszystkie są jak nasza babka. Raz podała się za wdowę, żeby pożyczyć pieniądze i wydostać wuja Miguela z niewoli u Maurów.

IZABELA Tak, znam tę opowieść.

KONSTANCJA To ona trzymała w garści całą rodzinę. Przez te osiem lat, od kiedy umarła, czuje się jej brak we wszystkim, co nas dotyczy. Moja matka jest dzielna jak ona, ale nie jest taka twarda. Babka była jak generał. Gdziekolwiek się pojawiała, widać było, że to ona rozkazuje. Gdyby teraz z nami była, nie podaliby nas do sądu. Jestem pewna.

IZABELA A gdyby już się tam znalazła, zrobiłaby to, co ja, nie zgodziłaby się podpisać.

Ponownie słysząc starsze.

ANDREA Nie ucichną ci z oberży na dole? Widać, że prostacy, a nawet więcej, niegodziwcy!

KATARZYNA Nie powinno się mylić prostaka z niegodziwcem.

MAGDALENA Pozwól im się rozerwać. Większość z nich nie czyni krzywdy, a cały Boży dzień harują dla chleba.

KATARZYNA Nie mówiła waszmość, że jednakowo potrafią zabić świnię, jak i człowieka?

MAGDALENA To sprawa wina. Ale jeśli piją, nie zabijają się.

ANDREA Bo nie mogą wcelować.

Znowu słysząc młode.

KONSTANCJA Dlaczego powiedziałas, że nie umiesz pisać?

IZABELA Bo resztę prosili o podpisanie oświadczenia, a nas o wyznanie.

KONSTANCJA I?

IZABELA Więc ja nie musiałam nic wyznawać. Złożyć oświadczenie tak, ale wyznanie... Sama mówiła, wyznać można grzech, a ja nie popełniłam grzechu. Nie zrobiłam im tej przyjemności!

Znowu słysząc starsze.

ANDREA Nie wytrzymam dłużej! Dlaczego nie pójdziecie do sądu zobaczyć, czy są jakieś nowiny?

KATARZYNA Basta!

ANDREA Nie basta, nie basta! Dosyć to będzie wtedy, kiedy wszyscy się dowiedzą, kto zabił Ezpeletę i ile kurzu jest pod dywanem burmistrza.

KATARZYNA Tak, wtedy wystarczy, ale zamiećmy i ten, który jest pod naszym dywanem!

MAGDALENA Co ty mówisz? Pod naszym dywanem nie ma kurzu. Może tak się wydawać, ale żeby był...

KATARZYNA Przecież jest tutaj! Choćbyś cały czas mówiła, że nie ma, to kto chce widzieć brud, ten widzi.

* Fragment *Don Kichota* w przekładzie Anny Ludwiki Czerny i Zygmunta Czernego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972. (Przyp. tłum.)

ANDREA A co nas obchodzi, co inni zobaczą czy nie zobaczą?

KATARZYNA Zależy, jak chcesz przejść do historii.

Młodsze przylączają się do rozmowy.

KONSTANCJA Przejdziemy do historii?

KATARZYNA Jeśli twój wuj przejdzie, to my też. I nie łudźcie się, będziemy kobietami od Cervantesa i jeśli nie znajdziemy sposobu, będziemy znane z powodu tego kurzu, który ponoć chowamy pod dywanem.

ANDREA A niech tam szwagierko!

IZABELA Kobiety od Cervantesa!

KATARZYNA A kimże są kobiety od Cervantesa? Tymi, które zostały wpłątane w interes służący za parawan łajdakom!

MAGDALENA W złą godzinę...

KATARZYNA Nie! Ja chcę być pasterką Marcelą, Cyganczką, Galateą, sprytną Kamilą i Dulcynę, która rozkochała Rycerza Posępnego Oblicza.

Andrea i Katarzyna patrzą na siebie, po raz pierwszy jak współniczki, i recytują razem część monologu pasterki Marceli.

ANDREA Urodziłam się wolna!

KATARZYNA Stan mój jest wolny!

ANDREA Ci, którzy zowią mnie bazyliszkiem i dziką bestią, niech uciekają ode mnie.

KATARZYNA Kto mnie za niewdzięcznicę poczytuje, niechaj mi nie służy.

ANDREA Kto za nieznaną, niechaj mnie nie zna.

KATARZYNA Gdyż ta dzika bestia, ten bazyliszek, ta okrutnica i niewdzięcznica nie chce nikogo znać, nikomu służyć ani w niczyje tropy wchodzić.

POWIADOMIENIE SĄDOWE: WYROK

8 lipca. Przed południem.

Pokój jest pełen bagaży: kufry, torby, kosze i nagromadzone meble. Izabela i Konstancja siedzą na kufrach, a Katarzyna i Magdalena układają krzesła, kiedy wchodzi Andrea od drzwi prowadzących na podest.

ANDREA Gotowe!

MAGDALENA Wystarczy jeden wóz?

ANDREA Zamówiłam dwa. Miguel umówił dwóch ludzi do zniesienia tego wszystkiego.

MAGDALENA Pożegnałaś się ze wszystkimi sąsiadkami?

ANDREA Ze wszystkimi. *(do Magdaleny i Katarzyny)* A wy?

Obie potakują głowami.

MAGDALENA Ta z drugiego piętra popłakała się. *(do Katarzyny)* Mówiła mi o jakiejś książce swego zmarłego męża.

KATARZYNA Ezpeleta przyszedł ją odwiedzić z zamiarem pomocy w wydaniu książki. Miguel jej w tym pomoże. Moja biedna przyjaciółka!

ANDREA Ta z trzeciego też płakała. Ukarali ją grzywną sześciu ducados i zabronili spotykać się publicznie czy prywatnie ze swoim kawalerem. Jako kara za życie bez ślubu.

MAGDALENA Jak naszej Izabeli i jej Portugalczykowi?

ANDREA Gorzej, jemu nakazali opuścić dwór w terminie piętnastu dni.

Co za haniebnny wyrok! I pomyśleć, że wykorzystali śmierć rycerza Zakonu Świętego Jakuba do takich celów! A winny siedzi sobie spokojnie w domu pełnym herbów!

KONSTANCJA A nasz dom spakowany w kufry! Mój dom!

ANDREA Dom to my. A rzeczy to rzeczy.

KONSTANCJA Nasze rzeczy!

KATARZYNA Nigdy nie sądziłam, że nas stąd wyrzucą!

ANDREA Nikt nas nie wyrzuca. Wyjeżdżamy z własnej woli.

KATARZYNA Z woli przekupnego burmistrza, który nie ma za grosz przyzwitości. A na pewno coraz bardziej wypchaną kieszeń.

KONSTANCJA Ciociu, gdzie szacunek do władzy, szanowna ciociu?

KATARZYNA Na szacunek trzeba sobie zasłużyć.

IZABELA Tak właśnie mówię! A ten, kto go ma i traci, sam jest zgubiony.

KATARZYNA Mówisz o kimś konkretnym?

IZABELA A czy to się odnosi do jednych, a do innych nie?

KATARZYNA Wiesz, co powiedział twój ojciec?

IZABELA Mój pan ojciec?

KATARZYNA Tak, twój szacowny ojciec.

MAGDALENA Właśnie. Czeka na nas w bramie.

KONSTANCJA Ja nie odejdę bez naszych rzeczy.

ANDREA Załadują je do wozów, jak tylko zejdziemy i pozwolimy tym ludziom pracować.

IZABELA Co powiedział mój pan ojciec?

KATARZYNA Że wyrok nakazuje, że noga Portugalczyka nie może postać w tym domu, ale nic nie mówi o innym domu.

IZABELA I co z tego? Zupełnie nie jestem zainteresowana tym panem.

KATARZYNA Twój ojciec wie o tym. Portugalczyk przychodził, żeby mówić z nim o interesach. Ale nikt jak twój pan ojciec nie potrafi powyginać tego, co jest sztywne jak drut. To ty zdecydujesz wedle twojej wolnej woli. Nie żaden kłamliwy sędzia ani burmistrz.

KONSTANCJA Tak, jak pasterka Marcela.

KATARZYNA I jak wszystkie, które w jego książkach bronią swej wolności i czci! A jeśli historia chce nas zapamiętać jako kobiety od Cervantesa, to dla niego zawsze będziemy nieugiętymi bohaterkami.

MAGDALENA Miguel! Ach, ten mój brat...

ANDREA Wolna się urodziłam. Stan mój jest wolny. I ani burmistrz, ani śledczy... ani sama historia... nie zdołają mnie ujarzmić.

Kobiety patrzą na огоłocone ściany, otwarte okna.

IZABELA Żegnaj, Valladolid.

MAGDALENA Oszuści, nierządnicze, awantury, kurz, kamienie, świny, psy, pluskwy i pchły...

ANDREA (*przerywa jej ten ciąg bez końca*) Zamilcz, Magdaleno, bo jeszcze burmistrz nas zatrzyma.

KONSTANCJA I co teraz zrobimy?

MAGDALENA To, co robią wszyscy błędni rycerze. Pojedziemy konno na południe.

KATARZYNA A jak dojedziemy?

ANDREA Dalej będziemy galopować.

Kobiety opuszczają dom, jedne jakby nie chciały odejść, inne szybko, jak ktoś, kto szybko połyka lekarstwo. Ostatnią, która wychodzi, jest Andrea, patrzy dookoła, jakby o czymś zapomniała.

ANDREA Miguel! Co za człowiek...

K O N I E C

Na podstawie oryginalnego pomysłu Gracii Olayo opartego na zdarzeniach z życia Miguela de Cervantesa.

© Copyright by Inma Chacón, José Ramón Fernandez

Patronem publikacji jest
Instytut Cervantesa w Warszawie
ul. Nowogrodzka 22
00-511 Warszawa
POLSKA
<http://varsovia.cervantes.es>



Inma Chacón (ur. 1954) jest hiszpańską pisarką i poetką, wykładowcą akademickim (była między innymi dziekanem Wydziału Filologicznego Universidad Europea w Madrycie). Współpracuje jako publicystka z wieloma dziennikami, najczęściej z „El Periódico de Extremadura”. Pierwszą powieść (*La princesa india*) napisała dość późno, bo w wieku 51 lat – od tego czasu opublikowała dziewięć dużych książek prozatorskich. Jej powieść *Tiempo de Arena* z 2011 dostała się do finału Premio Planeta.



José Ramón Fernández (ur. 1962) jest hiszpańskim pisarzem i dramaturgiem, jednym z najważniejszych współczesnych autorów teatralnych tego kraju. Za sztukę *La colmena científica o El café de Negrín* (2011) otrzymał Premio Nacional de Literatura Dramática, za *Para quemar la memoria* (1998) – Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca, a za sztukę *Nina* (2003) – Premio Lope de Vega. W 1995 wraz z Juanem Mayorgą, Luisem Miguelem Gonzálezem Cruz i Raúlem Hernándezem Garrido założył Teatro del Astillero, obecnie jedną z najważniejszych w Hiszpanii spośród scen zajmujących się promocją współczesnego dramaturgii.

Zlewo- zmywak

• MAGDALENA DRAB •

MAGDALENA DRAB

Słabi

ILUSTROWANY BANAŁ TEATRALNY

OSOBY:

- TAKI JEDEN
- TAKA JEDNA
- INNA TAKA
- TAKA TAM
- ANINA
- MĄŻ
- JAN
- PANI SKURCZONA

Te didaskalia to pierwsze i prawie ostatnie didaskalia w tym dramacie. Ich rolę przejmują ilustracje, które przedstawiają wyobrażone przez autorkę sytuacje. Ilustracje te nie są zobowiązujące i pełnią funkcję estetyczną. Mogą też stanowić inspirację dla ewentualnych wykonawców owego banału teatralnego. Ten banal teatralny można drukować na stosownym do niego papierze makulaturowym. Bohaterowie się nie obrażą, ponieważ nie są bohaterscy, a właśnie banalni i słabi. Smacznego.

0.



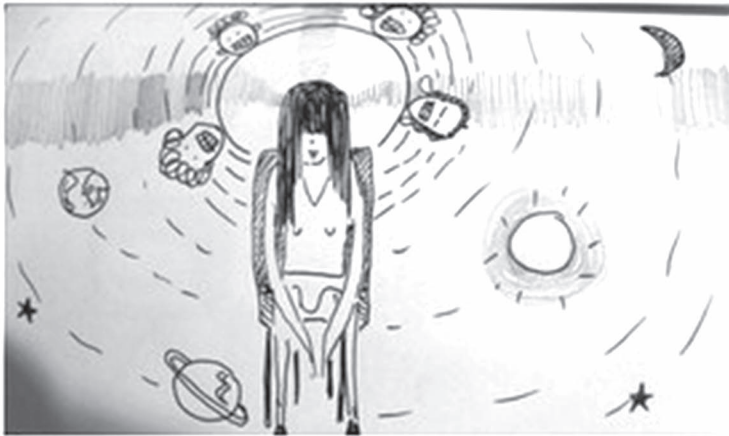
TAKI JEDEN Pani Anina boi się śmierci. Przeważnie i od urodzenia. Tym gorzej.

TAKA JEDNA Panią Aninę poznałam na oddziale. Leżała obok. Obie złamałyśmy nogę. Ja poważnie. A ona złamała tę nogę niepoważnie. Gdzieś tam biegała. W gruncie rzeczy nic wielkiego. Ale pogadać, nie pogadałyśmy, bo ona tylko w sufit patrzyła. A w telewizji ciekawy program był. Talent show na punkcie umiejętności i wyglądu twarzy. Mieli rozstrzygać, kto zje robaka i się skrzywi najmniej. Ja głosowałam i se-semesy słałam. I zagłosowałam na wygranego. Zawsze tak mam. Jak są wybory do parlamentu, to też celuję w tego, co wygra, i zawsze mi się udaje.

INNA TAKA Panią Aninę znałam z balkonu. Ona hodowała pelargonie w różnych kolorach, a ja zawsze wołałam surfinie. Surfinie to są bardziej wymagające kwiaty, ale też jakie wdzięczne. Na surfinie nie każdy może sobie pozwolić. Tylko człowiek z samozaparciem. Z ambicją. Pelargonie są dla słabeuszy.

TAKA TAM Pani Anina? Proszę.

1.



TAKA TAM Jak dziecko?

ANINA Dobrze.

TAKA TAM Nie płacze już tyle w nocy?

ANINA Nie wiem. Nie słyszę. Za to płakał dziś w ciągu dnia. Słyszałam, że płakał.

INNA TAKA Wszystkie moje dzieci poczęły się w dzień. Noc jest od spania. Zawsze poczynam dzieci w dzień, jak jestem wypoczęta i w nastroju. One wymagają bycia wypoczętym i w nastroju. Jak będziecie mieli dzieci, to zobaczycie.

TAKA TAM A pani jak się czuje?

ANINA Nie wiem. Normalnie chyba.

TAKA TAM Nic pani nie doskwiera?

ANINA Trochę... Nie, nic mi nie doskwiera.

TAKA TAM Tabletki pomagają?

ANINA Nie wiem. Chyba tak.

TAKA TAM Nastrój się poprawił?

ANINA Jest stały.

TAKA TAM Może ma pani jakieś pytania?

ANINA Nie.

TAKA JEDNA Do dzieci trzeba mieć podejście. Trzeba pokazać granice.

A jak nie dociera, to wyrysować je na podłodze czerwonym flamastrem. Granica przy łóżku i od pasa w górę, bo nie można dać dziecku wejść sobie na głowę. Dziecko ma wiedzieć, gdzie są granice, póki jeszcze nie wpadnie na pomysł, żeby wyznaczać je samodzielnie. Bo potem, jak się już wyprowadzi i nie zadzwoni nawet na Boże Narodzenie, to będzie za późno na stawianie granic. Dlatego trzeba się śpieszyć ze spełnianiem funkcji rodzica. Granice i funkcje. Tak bym to ujęła.

To jest credo. Pani ma jakieś macierzyńskie credo?

ANINA Słucham?

TAKA TAM Na pewno żadnych?

ANINA Chciałam się dowiedzieć, dlaczego te tabletki są w kwiatki.

To idiotyczne.

TAKA TAM Czasem podaje się je osobom, które nie chcą ich brać z własnej woli.

ANINA I biorą je dlatego, że są w kwiatki?

TAKA TAM Jest im łatwiej. Kwiatki nasuwają przyjemne skojarzenia.

ANINA Na przykład jakie?

TAKA TAM Są jak cukierki. Chory czuje się jak dziecko.

ANINA Ja nie czuję się jak dziecko, to znaczy, że nie jestem chora?

TAKA TAM Do czego pani zmierza?

ANINA Denerwują mnie te kwiatki. Więc może nie są dla mnie. Nie czuję się po nich lepiej, a upokarza mnie fakt, że są różowe i w kwiatki. Irytuje mnie to.

TAKA TAM Dlaczego?

ANINA Bo jestem w złym nastroju, a one są różowe i w kwiatki, to chyba jasne.

TAKA JEDNA Pytam, czy pani ma jakieś credo jako matka. Takie przesłanie, które mogłaby pani przekazać innym matkom.

ANINA Nie, chyba nie mam.

TAKA JEDNA Tak myślałam. Ale niech się pani nie martwi. Jest pani jeszcze młoda.

TAKA TAM Wolałaby pani, żeby były czarne?

ANINA Wolałabym, żeby działały.

TAKA TAM To znaczy, że nie czuje się pani lepiej po tych tabletkach?

ANINA Nie są takie złe, gdyby nie fakt, że są w kwiatki. Ma pani jakieś normalne tabletki dla dorosłych ludzi?

TAKA TAM Mogę przepisać na przykład aspirynę, ale obawiam się, że nie pomoże.

ANINA Wspominałam też, że mam problemy z poczuciem humoru?

TAKA TAM Dam pani inne tabletki. Ale mamy kłopot. Bo one są w zielone groszki.

ANINA Pani się nade mną znęca?

TAKA TAM Nie. Po prostu wyczerpałyśmy już słabsze leki i sięgamy po mocniejsze, a one są już tylko w takie różne desenie.

ANINA Ma pani może katalog?

TAKA TAM Niestety nie mam.

ANINA No to spróbujmy zielonych groszków.

TAKA TAM A może po prostu zostanie pani w szpitalu?

ANINA Nie mogę. Muszę zrobić kolację dziecku. I tak trochę się już zasiedziałam.

TAKA JEDNA I to jest jakieś credo. „Muszę zrobić kolację dziecku” – to brzmi. Można by uznać je za hasło przewodnie jakiejś kampanii na temat macierzyństwa.

INNA TAKA Bo ja wiem.

TAKA JEDNA Moim zdaniem to bardzo dobre hasło.

INNA TAKA A moim zdaniem z dziećmi nie można się tak delikatnie obchodzić. Jak się na dziecko tak będzie chuchać i dmuchać, to skończy jako ostatnia niedojda. Jak raz nie zje kolacji, to może nauczyć się w końcu samo kanapki robić. Kiedyś jedna kobieta mnie pyta, czy może podać dziecku taką a taką kaszkę, bo mała ma dopiero pół roku. Pół roku bobas, a ona się kaszkę boi podać. Ja jej mówię: kochana, mój Brajanek, jak miał cztery miesiące, to jadł gołąbki. I to jest moja odpowiedź na te matki cierpiące, te martyrologie przeklęte i inne stabat mater dolorosy.

TAKA JEDNA Amen.

2.



ANINA Pewnego razu, dawno dawno temu za listkiem figowym narodził się mały guzek. Małeńki jak opuszek palca. Może za dużo dźwigałaś, powiedzieli. Teraz musisz nosić gorset i podnosić najwyżej szklankę wody do ust i z powrotem. Nie dalej. Bo inaczej cały brzuch wypłynie i ucieknie

do tego guzka, a w środku zostanie ci tylko pustka. Dziura. Żyć z dziurą i z guzem to marnotrawstwo przestrzeni. Zakładaj gorset. Zakładaj gorset. Ścisnęli gorset i plum. Wypadło małe. Jakby podobne, ale takie, że płakać się chce. I tak powstała miłość. Powstała ósmego dnia, tak późno, że o niej nie wspomnieli, i Kain zdążył zabić Abła, Łajka przepadła w kosmosie bez suchej karmy, a trzydzieści trzy miliony ludzi przetarli na pył w czasie jednej zawieruchy z jakiejś błahej przyczyny. Błahe przyczyny – to one rządziły światem, zanim powstała miłość. A potem była już tylko ona i zawód z niedomagania, niedostawiania do tej miłości.

3.



MĄŻ Dlaczego on płacze? Może jest chory.

ANINA Wygląda na zdrowego.

MĄŻ Gdyby był zdrowy, uśmiechałby się. Tak wygląda zdrowe niemowlę.

Jest rumiane i uśmiechnięte. A on płacze. Widać czegoś mu potrzeba.

ANINA Nie wiem. Wygląda na zdrowego.

MĄŻ Pytałaś mamy? Ona odchowala tuzin dzieci. Na pewno wiedziałyby, co mu dolega.

ANINA Nie pytałam.

MĄŻ Powinnaś.

ANINA Uważam, że jest zdrowy.

MĄŻ Jak możesz uważać, że jest zdrowy, kiedy tak się drze?

ANINA Może się nudzi.

MĄŻ On jest za mały, żeby się nudzić.

ANINA Ja się nudzę.

MĄŻ Ty może się nudzisz, ale on jest na to za mały.

ANINA Ale za to jest w odpowiednim wieku, żeby płakać. Potem nie będzie wypadało. Niech sobie popłacze.

MĄŻ Jak możesz tak mówić?

ANINA Kochasz mnie jeszcze?

MĄŻ Co to za pytanie?

ANINA Adekwatne do naszej sytuacji. To jest pytanie bardzo na miejscu.

MĄŻ Oczywiście, że cię kocham.
 ANINA Dlaczego to jest oczywiste?
 MĄŻ Bo to jest oczywiste. Powiedziałem ci przecież raz, że cię kocham, a kocha się raz na całe życie.
 ANINA Ja już ze dwa razy kochałam.
 MĄŻ To nie była miłość. Zdawało ci się. Ja mówię o prawdziwej miłości.
 ANINA A czym ona się różni od nieprawdziwej?
 MĄŻ Anina, ta rozmowa jest bez sensu. Dziecko płacze, a ty zadajesz mi takie pytania.
 ANINA A czy będę mogła ci je zadać, jeśli dziecko przestanie płakać?
 MĄŻ Możemy porozmawiać, kiedy przestanie płakać, oczywiście.
Anina zatyka usta dziecka.
 MĄŻ Co ty robisz? Oszalałaś?
Anina zaczyna płakać. Tuli dziecko. Płaczą razem.

4.

ANINA Zasnęłam z głową opartą o stół kuchenny. Nic nie robię, a jestem taka zmęczona. Do czoła przykleiły mi się płatki śniadaniowe, odbiła się struktura obrusu i nie schodziła. Nie mogłam wyjść z domu z obrusem na twarzy, więc nie wyszłam.

5.



TAKA TAM Gdzie pani była, pani Anino?
 ANINA W domu.
 TAKA TAM Nie taka była nasza umowa.
 ANINA Wiem.
 TAKA TAM Czekalam na panią dwadzieścia minut zgodnie z umową, a potem niestety poszłam.
 ANINA Wiem.
 TAKA TAM Skąd pani wie?
 ANINA Bo przyszłam.

TAKA TAM Tak niestety nie można funkcjonować. Musimy się wzajemnie szanować.
 ANINA Szanuję panią.
 TAKA TAM Ale ja tego nie czuję.
 ANINA Przykro mi.
 TAKA TAM Czy wybrała sobie pani tekst, jak prosiłam?
 ANINA Tak.
 TAKA TAM I powie mi go pani teraz?
 ANINA Raczej nie. Jeszcze nie umiem na pamięć.
 TAKA TAM I o czym my mamy teraz rozmawiać? Przed nami godzina zajęć, a ja nie wiem, co mam z panią robić. Tak pani szanuje swój czas i swoje pieniądze?
 ANINA To nie są moje pieniądze, tylko pieniądze mojego męża. Dał mi, żeby się czymś zajęła.
 TAKA TAM I czym się pani będzie zajmować przez tę godzinę? Ja nie mam pomysłu.
 ANINA Ukręcę pani łeb.
 TAKA TAM Słucham?
 ANINA Chciałabym, żeby mnie pani nauczyła stać, a potem chodzić. Tak, żeby mnie nie potrącano na ulicy. Codziennie mąż mnie pyta: Jak ty stoisz? Albo: jak ty mówisz? A ja nie wiem, co odpowiedzieć. Po prostu: stoję. Więc kiedy dał mi te pieniądze w prezencie imieninowym, żeby się czymś zajęła, to postanowiłam pójść do kogoś, kto wie, jak należy stać i jak należy mówić, i znalazłam panią. Ma pani godzinę. To chyba jest coś.
 TAKA TAM Tak. Oczywiście. Tak. Dobrze pani trafiła. To zacznijmy. Proszę stanąć swobodnie i w myślach, a najlepiej na głos, powtarzać sobie: jestem piękna i jestem królową.
 ANINA Jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową...

6.



ANINA ...jestem piękna i jestem królową, jestem piękna i jestem królową...
 MĄŻ Anina, podaj małemu herbaty. Chce herbaty. Herbaty z cukrem.
 ANINA Wiem. Zawsze ja podaję mu herbatę.
 MĄŻ Widzisz przecież, że mam zajęłą rękę.
 ANINA Widzę. Jest bardzo niewiele rzeczy, które mężczyzna potrafi zrobić jedną ręką. A czasem mam wrażenie, że jest tylko jedna rzecz, którą mężczyzna potrafi zrobić jedną ręką. Cukier nie jest zbyt zdrowy.
 MĄŻ Daj mu z cukrem, bo będzie ryczał. Nauczyłaś go pić z cukrem, to teraz nie wzbudź w nim poczucia winy, że pije z cukrem.
 ANINA To twoja mama go nauczyła.
 MĄŻ Jak nie miałaś czasu dla dziecka, to teraz nie narzekaj. Mama wychowywała, jak mogła najlepiej. Ja też piłem z cukrem i jakoś żyję.
 ANINA Prosiłam ją, żeby nie dawała mu z cukrem.
 MĄŻ Nie trzeba było prosić, tylko trzeba było postawić na swoim. Z mamą trzeba ostro. Dobrze wiesz. Żadnego cukru i koniec.
 ANINA Mogłam sobie darować tę pracę i być z dzieckiem.
 MĄŻ Mogłaś sobie darować tę pracę i być z dzieckiem. Teraz i tak nie masz pracy.
 ANINA Teraz i tak nie mam pracy. Ale jutro poszukam.
 MĄŻ Daj spokój.
 ANINA Dlaczego już się nie kochamy?
 MĄŻ Co?
 ANINA Boisz się ze mną kochać?
 MĄŻ Co to za pomysł?
 ANINA Boisz się. Czemu?
 MĄŻ Bo wydaje mi się, że ciebie to boli.

7.

Kobieta upada po raz pierwszy pod ciężarem macierzyństwa



TAKA TAM Macierzyństwo, gdy się zaczyna i jest donoszone, waży średnio od dwa i pół kilograma do pięciu kilogramów, ale może być cięższe.

Zresztą już czterokilowe macierzyństwo bywa zbyt ciężkie i rozrywa kobietę co najmniej na pół. Tak naprawdę zakres wagowy macierzyństwa, które nie rozrywa i nie pozostawia trwałych uszczerbków na zdrowiu jest dość wąski, a ponadto nawet odpowiednia waga nie daje stuprocentowej gwarancji pozostania w jednym kawałku. Zwłaszcza że macierzyństwo polega poniekąd na powstawaniu nowych i kolejnych kawałków, na rozkawałkowywaniu kobiety, jej cięciu i siekaniu na mniejsze kęsy. Po zbyt częstym i długim macierzyństwie kobieta nieraz okazuje się kobietą zjedzoną, nieinteresującą i też niezainteresowaną dalszym byciem kobietą. A przynajmniej takie sprawia wrażenie. Jest to kobieta nadpsuta, nieświeża, kobieta-resztką. Jak przywrócić kobiecie-resztkę choć trochę wypełnienia? Można zrobić to oczywiście silikonem w prywatnej klinice. Można też spróbować brać głębsze oddechy, które wydmą nieco piersi i uniosą wyżej głowę – to recepta z pogranicza homeopatii i ziołolecznictwa, dlatego efekty często nie są zadowalające. Można też wypełnić kobietę z zewnątrz i od środka spojrzeniem, ale to nie zawsze się udaje. Potrzebny jest dobry patrzący i wyczucie patrzenia, by kobiety nie spłoszyć i by nie zniknęła od nieostrożnego zerknięcia na zawsze.

8.



JAN Kiedyś jeden mężczyzna, wychodząc z domu, powiedział w myśli modlitwę: Spraw Panie Boże, żebym dobrze żył, i w tym momencie uderzył w niego samochód. Zginął na miejscu. Pan wysłuchał jego modlitwy.

9.

INNA TAKA Przepraszam, czy ta szynka jest świeża?
 JAN Oczywiście, nie byłaby wystawiona, gdyby była nieświeża.
 INNA TAKA No pewnie, a co pan ma powiedzieć.
 JAN Zapewniam panią, że szynka przyjechała do nas dziś rano.

INNA TAKA Pewnie po kąpieli w wybielaczu.

JAN Kroić?

INNA TAKA Nawet światła macie takie specjalne. Widziałam o tym film dokumentalny i rozpoznaję. Czy ja czuję chlor?

ANINA Przepraszam, czy może mi pan...

INNA TAKA A może pan mnie najpierw obsłuży?

ANINA Przepraszam, ale widzę, że pani się zastanawia, a ja już wiem, co chcę i śpieszę się...

INNA TAKA Chwileczkę. Mam prawo chyba się chwilę zastanowić.

ANINA Oczywiście.

INNA TAKA A ta golonka jest świeża?

JAN Oczywiście, mamy tylko świeże produkty.

INNA TAKA Ale ja pytam poważnie. Żeby mi pan powiedział czarno na białym, co jest świeże, a co nie. Tego oczekuję od sprzedawcy. Szczerości. Jeśli mam się emocjonalnie związać ze sklepem, to tego właśnie oczekuję, proszę pana, a nie jakiegoś służalczyka, który powtarza to, co mu szef kazał mówić. Ja nie pytam, co jest świeże, ale co jest świeże. Rozumie pan różnicę?

JAN Nie bardzo. U nas obowiązuje tylko jeden rodzaj świeżości. Tak zwana świeżość.

INNA TAKA Godne pożalowania...

ANINA Przepraszam, poproszę kilo parówek...

INNA TAKA Na litość boską, kobieto! Pali się!? Ile razy mam powtarzać, że ten pan obsługuje mnie!?

ANINA Przepraszam, ale ja naprawdę się śpieszę... Muszę...

INNA TAKA Ale co mnie to obchodzi, kobieto!?

JAN Osiem pięćdziesiąt.

ANINA Dziękuję.

JAN A dla pani?

INNA TAKA Czy te parówki są świeże? Albo wie pan co... nie. Straciłam ochotę. Na wszystko.

10.



INNA TAKA W sklepie mięsnym jest bardzo dużo golizny. Same obnażone ciała. Wiele nieokrytych nawet skórą. Obscena. Do sklepu mięsnego zawsze chodzę ze wstydem. Ale też z pewną szczególną przyjemnością. Pokazuję palcem na różowe krągłości i mówię: to. Dwadzieścia deka tego, kilo tamtego, czemu tak drogo. W sklepie mięsnym wymyślono nazwę szynka, żeby nie mówić dupa. Albo nazwę golonka, żeby nie powiedzieć łydka. Pierdolona pruderia morderców.

ANINA Rrrrrr! Pierrrrrrrdolona prrrrrruderrrrria morrrrrderrrrrców!

TAKA TAM Rrrrrrrr! Pierrrrrrrdolona prrrrrruderrrrria morrrrrderrrrrców!

ANINA Rrrrrr!

TAKA TAM Rrrrrrrr!!

ANINA Rrrrrr!

TAKA TAM Anina, ćwicz r, a wszystko będzie dobrze. Wyrzucisz z siebie agresję, poprawisz oddech i dykcję. R to jest moja recepta. Rrrrrecepta! Powtórz!

ANINA Rrrrrecepta!

TAKI JEDEN Do sklepu mięsnego chodzę co drugi dzień. Wybieram wędliny tańsze, bo ktoś kiedyś powiedział, że co prawda nie ma w nich mięsa, ale można mieć pewność, że są świeże. Mój stały zestaw to polędwica domowa, mielonka z indyka i baleron. Wszystkiego po trzydzieści deka. Tylko baleron jest wędliną typowo męską, ale jest też najdroższy. Jak dostanę zasiłek, to będę sobie kupował tylko męskie wędliny. Baleron, salceson i azbest.

11.

JAN Łydka, udo, stopa, kolano, mały palec, duży palec, ręka, łokieć, pępek, mostek, szyja, brodawka, włos. Z tego jestem zbudowany. Z tego powstałem. Z mięsnych puzzli. Niektórych drogocennych, innych przydatnych i paru zbędnych. Jak paznokcie albo rozdwojona końcówka włosa. I tak siebie widzę, tak widzę innych ludzi. Swojej pracy ani nie lubię, ani mi nie przeszkadza. Mięso śmierdzi, śmierć śmierdzi, ale to fakt do zaakceptowania, nie można mieć o niego pretensji. Dlatego moją pracę odbieram neutralnie, podobnie jak śmierć w bliższej i dalszej rodzinie, choroby i wojny. Nie ma się co obrażać o to, że śmierć śmierdzi i że odrobina tego smrodu przejdzie czasem na żywych.

12.

JAN Zna pani ten dowcip?

ANINA Jaki?

JAN Ten o Angliku, co przyjeżdża do Indii i pyta: Gdzie moja herbata?

ANINA Nie znam.

JAN Ja też go niestety dobrze nie pamiętam. Nieważne. Parówki, jak zwykle?



ANINA Tak, kilo. Parówki są podobno bardzo niezdrowe. Ale co zrobić, jeśli dziecku smakują.

JAN Pewnie. Wszystkiego się nie wyeliminuje.

ANINA Próbuję oduczyć go cukru. Mama... To znaczy mama męża nauczyła go cukru i teraz ciągle woła: Mamo, chcę herbaty z cukrem.

JAN Tak bywa.

ANINA Tak. Może by mi pan coś polecił. Coś innego.

JAN Ale z wędlin?

ANINA Tak. Coś, co by panu smakowało.

JAN Mnie? Ja nie wiem, co pani lubi.

ANINA Coś, co pan lubi.

JAN Ja nie wszystkiego próbowałem.

ANINA A jest coś, czego pan próbował i zasmakowało?

JAN Ja lubię parówki. Tak mam od dziecka.

ANINA Może się pan poczęstować ode mnie, jeśli ma pan ochotę.

JAN Nie, dziękuję. Nie trzeba.

ANINA Podobają się panu moje rajstopy?

JAN Są ładne.

ANINA Podobają się panu? A ja się właśnie tak dziwnie czuję. Ciągle ktoś na mnie patrzy.

JAN Należy się pani.

ANINA Co?

JAN Spojrzenie.

ANINA Mnie? Dziękuję. Do widzenia.

13.

ANINA Nie dotrzymałam postu w piątek. Nie mogłam się powstrzymać i zjadłam. Ale babcia mówiła, że podrobry to nie całkiem jest mięso. Krzyczałam na syna. Dość często nie radzę

sobie z nerwami. Powiedziałam mu, że nie ma Świętego Mikołaja, bo chciałam, żeby cierpiał. Stroiłam się. W tym złym sensie. Chciałam wzbudzić pożądanie. Wyszłam do sklepu mięsnego w takich kolorowych rajstopach, bo chciałam zwrócić na siebie uwagę. Chciałam zwrócić na siebie uwagę mężczyzny ze sklepu mięsnego. Miałam nieczyste myśli o tym mężczyźnie. Mało się modłę. Żle mi idzie modlitwa. Nic nie czuję. Nie zwracam uwagi na mojego męża. Wyszłam za mąż z miłości. Ale nie pamiętam, jak to było, bo to było dawno. Nie odwiedzam matki. Więcej grzechów nie pamiętam, lecz za wszystkie żałuję i postanawiam się z nich poprawić, a najbardziej z tego, że... nie wiem. Nie wiem, z czego chciałabym się najbardziej poprawić. Chciałabym się ogólnie poprawić. Nie wiem, z czego najmocniej. Nie pamiętam. Chyba jeszcze opuściłam mszę niedzielną. Tak, na pewno ją opuściłam. Z lenistwa. Bez żadnego poważnego powodu. A z tym mężczyzną ze sklepu mięsnego... Ja się stroiłam wielokrotnie. To się powtarzało. To chyba wszystko. Chyba o niczym nie zapomniałam. Ten mężczyzna jest bardzo miły. Zawsze gdy przychodzę, opowiada mi jakiś dowcip. Mój mąż też często opowiada mi dowcipy, tylko ja się z nich ostatnio nie śmieję. To chyba też jest grzech.

14.



TAKA TAM Brawo, Anina. Pięknie powiedziałaś wierszyk.

ANINA Podobało się pani?

TAKA TAM Tak, to było bardzo przyzwoite.

ANINA Szekspir.

TAKA TAM Naprawdę? Myślałam, że ktoś zupełnie inny.

ANINA Szekspir. Sztandarowy utwór.

TAKA TAM Dziwne. Pewnie dawno go słyszałam. Tyle czytam innych autorów, że potem klasycy... To tak, jakbym miała sobie przypomnieć, o co chodziło w „Królu Maciusiu Pierwszym”...

ANINA Dziecko zostało królem.

TAKA TAM Wiem, wiem... Mówiłam dla przykładu.

ANINA Mój syn ostatnio zaczął czytać. Zna już wszystkie literki. Niekiedy tylko przy pisaniu myli Ł z F. Ale tylko duże.

TAKA TAM Chłopcy miewają takie problemy. Dziewczynki są zdolniejsze od chłopców.

ANINA Naprawdę się pani podobało, jak mówię?

TAKA TAM Bardzo, bardzo. Oczywiście jak na amatorkę. Luki zawsze są. Jesteś tylko człowiekiem, nie politykiem czy aktorem, ale tak... Bardzo interesująco.

15.

ANINA Gdybym zrobiła coś na przekór i znienacka, tak, żebym sama nie zdążyła się zorientować, że już to zrobiłam, to przyszłoby otrzeźwienie. Czasem przychodzi mi do głowy myśl, co by było, gdybym nagle rzuciła kamieniem w jakiegoś przechodnia, albo napluła komuś we włosy, nie ze złośliwości, ale dla eksperymentu. Żeby zobaczyć miny ludzi, moją minę, kiedy to się stanie. Jak bardzo wszyscy będą przerażeni tym faktem. Może dziś wyrzucę torebkę przez okno. Albo wyjdę z domu w samych rajstopach i przedefiluję po parówki, po cukier i jeszcze raz, i z powrotem, aż wszyscy przywykną i stanę się tylko kolorytem dzielnic. Myślę, że na bardzo krótko można stać się naprawdę widocznym.

16.

JAN Gdybym miał wymienić pięć ważnych rzeczy w życiu, pewnie byłyby to posiłki. Takie jest moje skojarzenie do pięciu ważnych rzeczy w życiu. A tym bardziej w moim życiu. Trzeba jeść pięć posiłków, bo tak jest zdrowiej. A poza tym można się czymś zająć i życie szybciej mija. Tu posmarujesz jakąś kromkę, tu coś posiekasz, pogryziesz i zleci.

17.

TAKA JEDNA Widzisz... Moje romanse dość trudno opisać. W trakcie romanse niewiele się mówi. Ludzie się całują. Język zajęty, ręce zajęte. Mało sobie mają do powiedzenia. A już na pewno nie na poważnie i nie na temat. Dlatego nie musimy mam nadzieję rozmawiać?

JAN Tak nawet wolę. Jeśli nie oczekuje pani ode mnie, że będę coś mówił.

TAKA JEDNA Nie oczekuję. Ja też nawet wolę, żebyś nic nie mówił. Po co się zniechęcać. Czuć cię wędzonką.

JAN Pracuję w mięsnym.

TAKA JEDNA Wiem. Ale pracujesz tam, a nie mieszkasz. Dlatego w mieszkaniu możesz wziąć sobie kąpiel. Boczek nie nastraja mnie romantycznie, wiesz?

JAN Nie próbuję pani romantycznie nastroić.

TAKA JEDNA Jeśli nie romantycznie, to jak w takim razie chciałbyś mnie nastroić?

JAN Nijak. Nastrój jest moim zdaniem rzeczą zbędną.

TAKA JEDNA Czyli co, nigdy nie odpalasz świeczek, nie parzysz sobie herbaty?

JAN Uważam, że to jest zbędne.

TAKA JEDNA To co miało w takim razie znaczyć: ładne ma pani włosy?

JAN Była pani u fryzjera. Chciała pani usłyszeć, że wygląda ładnie, więc to właśnie powiedziałem.

TAKA JEDNA Powiedziałeś tak, bo chciałam to usłyszeć? I mówisz mi to teraz? Nie boisz się, że się obrażę i wyjdę?

JAN Nie.

TAKA JEDNA A to dlaczego? Śmierdzisz wędzonym boczkiem, nie masz mi nic miłego do powiedzenia i uważasz, że zostanę tu nawet bez odrobiny uwodzenia z twojej strony?

JAN Tak.

TAKA JEDNA Jesteś bezczelny. A dlaczego myślisz, że zostanę?

JAN Bo inaczej nie przyszłaby tu pani tylko dlatego, że powiedziałem, że ma pani ładne włosy.

TAKA JEDNA Myślisz, że jestem zdesperowana?

JAN Nie ma to dla mnie znaczenia. Może pani już zdjąć majtki.

TAKA JEDNA Tylko tyle?

JAN Jeśli ma pani ochotę, może pani też zdjąć inne rzeczy. Nie ma to dla mnie większego znaczenia.

TAKA JEDNA Nieważne. Czekaj. To boli. Boli. *(płacze. Wychodzi)*

18.

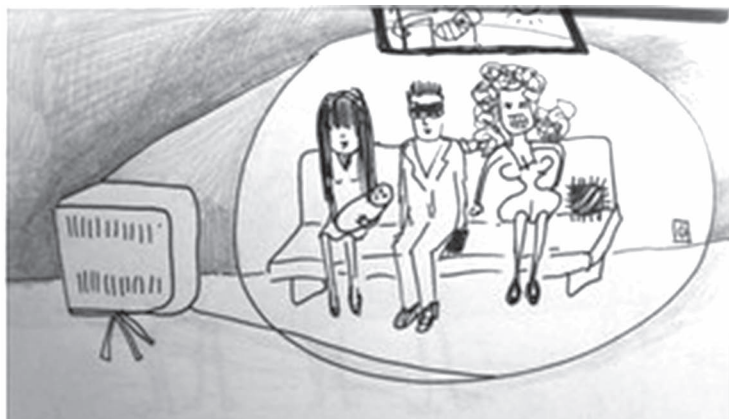
Kobieta upada po raz drugi pod ciężarem męża



TAKA TAM Kobieta, która upadła pod ciężarem męża, nie jest kobietą upadłą. Jest kobietą wręcz przeciwnie. Mąż waży. Trzeba się z tym pogodzić. Ale niekiedy mąż waży za dużo, zwłaszcza w pozycji klasycznej. Męża trzeba odchudzać i ulepszać. Nie ma w tym nic dziwnego ani zawstydzającego. Gorzej jednak, gdy mąż jest lżejszy od kobiety, wtedy paradoksalnie waży najwięcej. Bo kiedy kobieta przestaje być połową lepszą, ztraca się. Traci rolę, którą biologicznie ma do odegrania. Rola

tej, która doskonalili niedoskonałego, brzydszego, pełnego wad, nałogów i przywar męża i z nagą piersią wiedzie go na barykady dostatniego, rodzinnego życia. I stąd biorą się zdrady.

19.



Mąż Anina, jak ty stoisz?

ANINA Jak?

Mąż Jak ty mówisz?

ANINA Jak?

Mąż Jak, jak... Tylko tyle potrafisz powiedzieć? Spójrz w lustro. Jesteś jeszcze niestara kobietą, a wyglądasz jak zaschnięty badyl. Klatka piersiowa zapadnięta. Garbisz się. Nogi jak patyki. Ty coś jesz?

TAKA JEDNA A może masz pasożyty? Podobno każdy ma pasożyty, ale ty jesteś już jakimś przypadkiem letalnym.

Mąż Znikasz. Jeszcze tydzień i cię nie będzie.

ANINA Wszyscy mi to mówią.

Mąż Troszczymy się o ciebie. Powiedz jej.

TAKA JEDNA On ma rację. W ogóle nie dbasz o siebie. Dzieci są ważne, ale dzieci to nie wszystko. Patrz, nie masz nawet pracy, a nie możesz się o siebie zatroszczyć.

ANINA Jutro poszukam.

TAKA JEDNA Przestań, niejedna by chciała tak jak ty. Dom, mąż zarabia, dziecko i to w dodatku syn. Ja już na przykład nie wytrzymuję. Boję się kochać z mężem, bo w bloku to wszystko słysząc. Rurami idzie. Kaloryfery niosą. Mówię mu „przestań, wszyscy nas słyszą”. A on „no i co”. Jak to co? I firanki dałam do prania. Mamy gołe okna. I tłumaczę mu „przestań, wszyscy nas widzą”. A on mi na to „no i co”. Jak mam mu wytłumaczyć? Taka się goła czuję przy tym kochaniu. A człowiek przy kochaniu się właśnie jak najmniej powinien czuć goły. Prawda Anina?

ANINA Tak. To chyba najpiękniejsze, co kiedykolwiek usłyszałam z twoich ust.

TAKA JEDNA Co?

ANINA Nic. Chcesz herbaty z cukrem?

TAKA JEDNA Nie, odchudzam się. To już ta pora. Nie zawsze ma się piętnaście lat, prawda?

ANINA Trudno zaprzeczyć.

TAKA JEDNA Anina i ten jej zły humor. Musisz gdzieś wyjść, to cię od razu wyleczy z wszystkich twoich rozterek. Świeże powietrze i papieroszek, to moja recepta. Wypuścisz ją na chwilę, prawda?

Mąż Oczywiście, powinnaś iść. Mama zajmie się dzieckiem.

ANINA Wolę sama zajmować się dzieckiem.

TAKA JEDNA Tylko to dziecko i dziecko. Musisz wyjść, nie ma dyskusji.

ANINA Wychodzę regularnie. Do południa kupuję parówki, bo są najświeższe, a po południu przypominam sobie, że cukier znów się skończył i idę dokupić.

TAKA JEDNA Anina, nie walcz. Ciągłe walczysz.

Anina wybuchła śmiechem. Śmieje się i klaszcze.

20.



TAKA JEDNA Anina, uważaj na obrączkę. Moja dobra koleżanka tak ją właśnie straciła. Na koncercie...

ANINA Co!?

TAKA JEDNA Uważaj na obrączkę, bo można ją szybko stracić!

ANINA Kradną!?

TAKA JEDNA Nie! Moja koleżanka!

ANINA Okradli ją!?

TAKA JEDNA Nie! Zgubiła obrączkę!

ANINA To szkoda!

TAKA JEDNA Bo klaskała!

ANINA Bo co!?

TAKA JEDNA Klaskała!

ANINA Czemu!?

TAKA JEDNA Była na koncercie!

ANINA Aha!

TAKA JEDNA Ona klaszcze, a obrączka się zsuwa! I straciła ją na zawsze! Zbyt ni entuzjazm nie idzie w parze z małżeństwem! Po tym, jak zgubiła tę obrączkę, mąż się z nią rozwiódł!

ANINA Z powodu obrączki!?

TAKA JEDNA Nie! Zdradzał ją od dwóch lat!

ANINA Aha!

TAKA JEDNA Zgubienie obrączki to pech dla małżeństwa! Może gdyby jej nie zgubiła, to on by jej nie powiedział, że od dwóch lat ją zdradza i dalej żyliby szczęśliwie!

ANINA Ale zdradzał ją też wtedy, kiedy miała obrączkę!?

TAKA JEDNA Kiedy!?

ANINA Jak miała obrączkę! Zdradzał!

TAKA JEDNA A, tak! Pewnie! To mężczyzna był! Ale może by jej nie powiedział, rozumiesz!?! Poza tym mogłaby ją przetopić po rozwodzie i miałyby trzy stówki na otarcie łez! A tak dziewczyna została z niczym!

ANINA Ile!?

TAKA JEDNA Trzy stówki są jakoś!

ANINA Za rozwód!?

TAKA JEDNA Coś ty! Za obrączkę!

ANINA A za rozwód ile!?

TAKA JEDNA Worek obrączek! Nie opłaca się!

ANINA Nie opłaca się!?

TAKA JEDNA Nie!

21.



TAKI JEDEN Lubię dobre piwo i dobrą rundę w bilarda. To mi porządkuje życie, wiesz?

JAN W jaki sposób?

TAKI JEDEN Normalnie. Nie mam roboty, więc nie muszę wstawać rano, nie mam rodziny, więc odpada to prowadzenie dzieci do przedszkoli,

rodzinne zakupy, święta i tak dalej, do kościoła nie chodzę i w gruncie rzeczy nie mam szansy na żaden rytm, żaden rytuał. Gdyby nie piwko i bilard, nie wiedziałbym, jaka jest pora dnia i jaka pora roku. Leżałbym w łóżku i kontemplował sufit. A piwko i bilard mnie ratują. To mój motor w życiu, taki rodzaj bodźca do działania. Dzięki temu, że mam codziennie piwko i bilard, wiem, że jest wieczór. Wiem, bo idę na bilarda. W tygodniu piję jedno piwko, a w piątek się niszczę, rozumiesz? I dzięki temu wiem, że minął tydzień. I tworzy mi się regularny tryb życia, a regularny tryb życia jest bardzo zdrowy i ważny. To piwko i bilard mnie ratują, dlatego cieszę się, że zgodziłeś się dziś ze mną spotkać. Myślę, że gdyby nie to, wpadłbym w jakieś zupełne odrętwienie. Idzie jesień, światła mało. Nie można wtedy lekceważyć takich rzeczy, jak rytuały. One trzymają nas przy życiu. Żebyśmy nie ześwirowali. Ty masz coś takiego?

JAN Nie wiem. Mam posiłki, jem je o stałych porach, mam pracę. Mam chyba tylko regularny tryb życia. Sądzę, że to piwko i bilard nawet zupełnie rozbiły regularność mojego trybu życia.

TAKI JEDEN Musisz częściej przychodzić. Jeśli uczynisz z tego rytuał, to nie będzie cię tak rozbijać.

JAN Rano wstaję do pracy.

TAKI JEDEN No to może weź trochę wolnego i spróbuj, bo być może to praca tak naprawdę cię wytrąca z równowagi, a nie piwko i bilard. Ja sprawdziłem na sobie i uważam, że praca wytrącała mnie z równowagi.

JAN Mnie raczej nic nie wytrąca z równowagi.

TAKI JEDEN Nic nie wytrąca cię z równowagi?

JAN Nie. Nie wydaje mi się.

TAKI JEDEN A jakieś katastrofy w telewizji albo kobiety?

JAN Nie.

TAKI JEDEN Nie straciłeś nigdy głowy dla jakiejś kobiety tak, że nie wiedziałeś, jak się nazywasz?

JAN Nie.

TAKI JEDEN Niesamowite, stary. Podziwiam cię. Zawsze myślałem, że jesteś taki sobie. To znaczy w porządku kolega, ale teraz widzę, że jesteś naprawdę silny. Myślę, że tak jak ty może mówić tylko prawdziwy mężczyzna. Szacunek.

JAN Jaki ze mnie mężczyzna? Nie mam ambicji, nie pokocham kobiety i nie zostanę ojcem, bo nie widzę powodu. Nie czuję powodu. To nie jest męskość. To jest defekt.

TAKI JEDEN Jaki defekt? Jesteś z tym pogodzony.

JAN Nie obchodzi mnie to.

TAKI JEDEN I to podziwiam. To jest twardość, to jest męskość. A ja ciągle tracę głowę z miłości albo z biedy, albo po prostu od piwka. Napij się piwka.

JAN Nie, dziękuję. Nie smakuje mi.

TAKI JEDEN A to jest dziwne. To mi zaburza obraz ciebie jako mężczyzny. Ale też podziwiam. To jest jakaś, że tak powiem, niezależność.

ANINA Inaczej pan wygląda bez fartucha.

JAN Dziękuję.

ANINA Dzieci dokuczają mojemu synowi, bo jest taki krągły, ale mama, to znaczy mama męża, mówi, że z tego wyrośnie. Podobno w ich rodzinie wszystkie dzieci były krągłe, a potem wyrosły z tego. Mnie za to mówią, że jestem zbyt chuda. Jak pan myśli?

JAN Znów ma pani kolorowe rajstopy.

ANINA Mówił pan, że to ładnie...

JAN Mówilem.

ANINA Mówił pan?

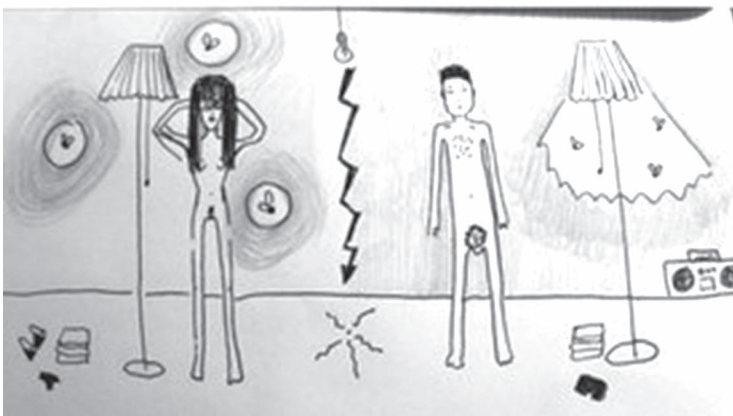
JAN Mówilem.

ANINA To dobrze. Już myślałam, że źle pana zrozumiałam.

JAN Przepraszam cię. Chodźmy.

TAKI JEDEN Nie no, jasne.

22.



JAN Rozbierz się. Ubrania możesz zostawić na krześle.

ANINA Nie chcę się rozbierać. Wolałabym, żebyś ty to zrobił. Czekaj, zgaś światło.

JAN Równie dobrze mogę cię nie rozbierać.

ANINA Zgaś tylko na chwilę. Aż się schowam.

JAN Czegoś ci potrzeba? Herbaty? Jesteś może głodna?

ANINA Nie. Miejmy to za sobą.

JAN Jeśli chcesz, to idź.

ANINA Nie chcę iść. Nie umyłam włosów.

JAN Nie szkodzi. Nie będę ich dotykał.

ANINA A jak to zrobimy?

JAN Normalnie. Zdejmij majtki. Chyba wiesz.

ANINA Wiem. Chociaż nigdy nie myślałam o tym jak o zdjęciu majtek.

Majtki zdejmuję się na siku. Do miłości trzeba zdjąć trochę więcej.

JAN Ja nie mam miłości.

ANINA Nie oczekiwałam jej.

JAN Chcesz, żebym puścił jakąś muzykę?

ANINA Nie potrzebuję tego. Nie chcę, by było miło. Po co o mnie dbasz?

JAN Nie wiem.

ANINA Możesz puścić jakąś muzykę. Nie będziemy musieli rozmawiać.

JAN Chyba chciałbym porozmawiać.

ANINA Po co?

JAN Nie wiem. Może po to, żeby chociaż raz było inaczej.

ANINA Puść muzykę. Może o niej porozmawiamy, nie będziemy musieli mówić o sobie.

JAN Lubię radosne utwory.

ANINA Na przykład?

JAN Ten. Myślę, że ten jest wesoły.

ANINA Wiesz, co to?

JAN Nie, nie znam.

ANINA Ja też nie. Chce ci się spać?

JAN Nie. A tobie?

ANINA Nie.

JAN Mnie też nie.

ANINA Chce ci się kochać?

JAN Tak. A tobie?

ANINA Tak. Przyszłam do ciebie, bo chciałam zrobić coś okropnego. Chciałabym zrobić coś okropnego, żeby mnie zabiło.

JAN Nie chcę, żeby cię zabiło.

ANINA Jesteś miły.

JAN Nie jestem. Normalnie nie jestem.

ANINA Zakochałeś się?

JAN Nie wiem. A jak to jest?

ANINA To chyba coś w rodzaju bólu brzucha, ale nie pamiętam dobrze.

Gdybyś się zakochał, wiedziałbyś.

JAN Mogę jednak dotknąć twoich włosów?

ANINA Możesz.

JAN Zawsze uważałem, że włosy są zbędne, ale tobie pasują.

ANINA Chcesz, zetnę je i ci dam. Bo już tu więcej nie przyjdę.

JAN Chcę.

ANINA Daj nożyczki. Będziesz musiał mi pomóc, bo z tyłu nie widzę.

Masz jakieś pudełko?

JAN Może być po kawie?

ANINA Może.

JAN Nie idę jutro do pracy. Możesz zostać, jeśli chcesz. Jeśli nie chcesz wracać do domu, możesz tu żyć przez jeden dzień. Nigdy z nikim nie żyłem.

ANINA W tym sklepie, w tym fartuchu, wydawałeś mi się zawsze taki do bólu normalny. A ty chyba jesteś dziwny.

JAN Chcesz zostać?

ANINA Chcę. Wiesz, ostatnio mówili, że ksiądz powiesił się w kościele. Spowodował wypadek i ten człowiek albo zginął, albo został kaleką.

Ksiądz nie wytrzymał i się powiesił. Szkoda. Żeby ksiądz się wieszał. Wiedząc, że pójdzie do piekła. Wierzysz w piekło?

JAN Nigdy się nad tym nie zastanawiałem.

ANINA Naprawdę? Ja się zastanawiałam. I myślę, że piekło nie może być aż tak spektakularnie gorsze od życia. Ale trochę się boję, że będzie.

JAN Chodźmy spać.



23.

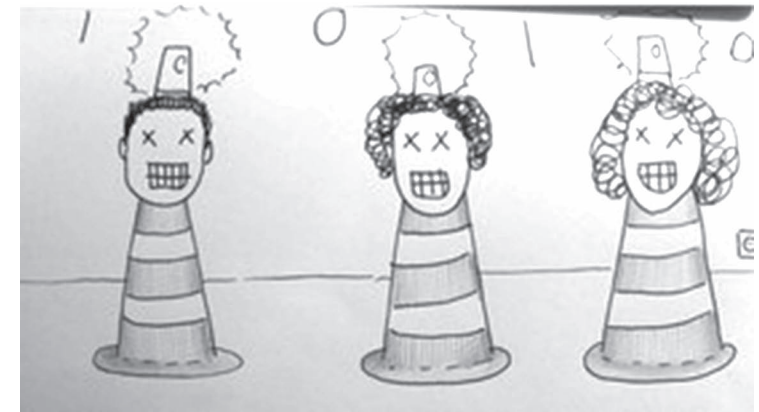
Kobieta upada po raz trzeci pod ciężarem biustu



TAKA TAM Kobieta musi mieć werwę i wigor. Ważna jest postawa. Nie wysuwamy brody do przodu i nie patrzymy w ziemię. Patrząc na wprost, doskonale jesteśmy w stanie kontrolować stan chodnika na półtora metra naprzód. Nie wdępnimy w psią kupę, nie wejdziemy w kałużę i nie potknijemy się o nierówną kostkę chodnikową, co również nie jest wskazane dla kobiety. Kobieta ma biust, biust jest ważny, dlatego ma pierwszeństwo przed kobietą podczas chodu. Biusty są wielofunkcyjne i wypełniają różne role w życiu kobiety, dlatego należy o nie dbać,

napinać mięśnie, nie stronić od masażu. Prawdziwa kobieta jest nakremowana, ale tylko po dwudziestej i przed szóstą rano. Po szóstej rano nakremowanie należy kamuflować przez tak zwany makijaż i fryzurę. Kobieta ma złuszczonego naskórek, rogowacieje tylko między dwudziestą a szóstą rano i to tylko przy założeniu, że kobieta jest domatorką i wieczory spędza w zaufanym gronie rodzinnym. Kobieta nie czesze się publicznie, publicznie jest uczesana, nie ubiera się publicznie, publicznie jest już ubrana. Kobieta to byt dokonany. Były niedokonane to kobiety niespełnione, kobiety muszące nieco popracować nad sobą. Kobieta może mówić. Niekiedy nawet powinna. Zwłaszcza od połowy zeszłego wieku, kiedy moda na mówienie wśród kobiet wzrosła i utrzymuje się do dnia dzisiejszego. Czy o czymś zapomniałam? Na pewno. Kobieta to temat rzeka. Rzeka ma swoje ujście około siedemdziesiątki, kiedy przestają jej dotyczyć reklamy środków na menopauzę, wyczerpała już środki na nietrzymanie moczu i osteoporozę i niekobięco dogorywa swoich ostatnich dni, kiedy nie jest już kobietą, a jedynie starcem z piersiami, o ile piersi udało jej się do tej pory zachować. Bardzo mi przykro, że współczesne media kreują kobietę jako tę, która ma rozstępy, wzdęcia i zaparcia. Kobieta ma dużo więcej. Choćby wspomniany przeze mnie biust i inne krzyże do dźwigania.

24.



INNA TAKA Io, io, io!

TAKI JEDEN Cicha noc, święta noc... To moja ulubiona kolęda. Śpiewam ją bez okazji. Najchętniej przy ognisku. Albo jak się napierdole w Międzyzdrojach.

INNA TAKA Io, io, io!

TAKA JEDNA Wjechała karetka!

INNA TAKA Io, io, io!

TAKA JEDNA Ciekawe, kto tym razem nie żyje. Bo przecież nie włączaliby koguta, gdyby chodziło tylko o katar.

TAKI JEDEN Cicha noc, święta noc, wszystko śpi atoli... Atoli to bardzo głupie słowo, wcale go nie rozumiem, dlatego tym bardziej lubię je śpiewać. Jest tak, jakbym śpiewał po angielsku, bo i tak nie wiem, co śpiewam, rozumiecie?

INNA TAKA Lubię dźwięk karetki. Wtedy czuję, że żyję w wielkim mieście, a nie jak jakaś wieśniara spod puszczy, gdzie karetka nawet nie dojeżdża.

TAKA JEDNA To na pewno po mnie. Te wszystkie choroby w końcu muszą mnie zabić.

INNA TAKA Io, io, io!

TAKI JEDEN Czuwa Józef i Maryja... Nie wiem, po co oboje czuwali, jakby nie mogli się zmieniać. To jest powód, dla którego nigdy nie będę mieć dzieci.

INNA TAKA Lubię też widok karetki, bo jest taka kolorowa na tle miasta. Myślę, że powinnam była zostać lekarzem, ale nie miałam w życiu dość szczęścia i warunków.

TAKA JEDNA To smutne, że umieramy. Smutno mi, Boże.

TAKI JEDEN Niech więc słodka ich dziecina w błogim spokoju śpi. Tyle zachodu mieli z tym Jezusem, czuwali, potem to polowanie na noworodki, a mały gnój jeszcze się gubił w świątyniach i wymądrzał. I po co to wszystko? Żeby zginął bezdzietnie w wieku trzydziestu paru lat. Takie niemowlęta drzemią w najlepsze, bo jeszcze nie wiedzą, co je czeka. A o tym, że srały pod siebie i nie mogły podnieść własnej głowy, na szczęście zapomną.

INNA TAKA Ludzie tak się boją choroby, że będą leżeć bezradnie, skazani na innych, srać pod siebie, żebrząc o jedzenie i nie mogąc się z nikim porozumieć. A czy nie na tym właśnie polega dzieciństwo? Najszcześniejszy, beztroski okres w życiu człowieka?

TAKA JEDNA Mam nadzieję, że umrę we śnie.

TAKI JEDEN ...w błogim spokoju śpi.

INNA TAKA Io! Io! Io!

TAKA JEDNA Dziecko sąsiadów ucichło.

25.

JAN Słyszałaś karetkę?

ANINA Nie.

JAN Spałaś?

ANINA Tak.

JAN A może to telefon? Czy dzwonił telefon?

ANINA Chcesz, żebym poszła? Żebym została? Co się dzieje?

JAN Po prostu słyszałem dźwięk. Może to telefon?

ANINA A jeśli, to co?

JAN Nic. Tylko pomyślałem, że gdy telefon dzwoni w nocy, to znaczy, że trzeba go odebrać.

ANINA Bo co?

JAN Bo ludzie nie dzwonią w nocy, jeśli koniecznie nie muszą.

ANINA Do mnie nie ma kto dzwonić.

JAN A dziecko?

ANINA Dziecko mnie nie lubi. Dziecko krzyczy, gdy tylko mnie widzi. Nie jestem dobrą matką.

JAN Skąd wiesz?

ANINA Dzieci dobrych matek nie płaczą. Są uśmiechnięte, różowe i nie płaczą. A moje płacze, gdy tylko mnie widzi.

JAN Może wie, że go wysłuchasz?

ANINA I nic z tego nie rozumiem. Chodźmy spać.

JAN Znów dzwoni.

TAKA TAM Dzwoni.

TAKA JEDNA Ja też słyszałam. Dzwoni.

INNA TAKA Io! Io! Io!

TAKI JEDEN Cicha noc...



MĄŻ Czy zamierzasz wrócić do domu?

ANINA Dokąd?

MĄŻ Do domu.

ANINA Od trzech dni mnie nie widziałeś. Nawet nie zauważyłeś, że od trzech dni nie ma mnie w domu?

MĄŻ Gdzie jesteś? Wracaj do domu.

ANINA Jestem w domu.

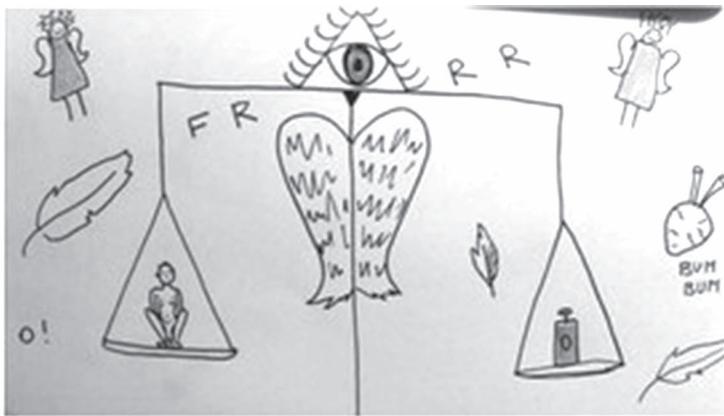
MĄŻ Gdzie śpisz?

ANINA Gdybyś naprawdę chciał wiedzieć, gdzie śpię, zapytałbyś wcześniej. Zauważyłbyś, że od trzech dni nie było mnie w domu. Że pościel niezmięta, że chleba nie ubywa, że rachunki są o jedną mnie niższe. A ty nie zauważyłeś. Nawet na tyle się nie rozejrzałeś po pokoju, żeby zauważyć, że mnie w nim nie ma?

MĄŻ Wracaj.
 ANINA Do kogo?
 MĄŻ Nie wiem. Tak mi tu pusto. Wracaj. Nie mogę przez telefon.
 ANINA Spróbuj.
 MĄŻ Nie chcę.
 ANINA A ja nie chcę wracać.
 MĄŻ Dziecko się zmarnowało.
 ANINA Jakie dziecko?
 MĄŻ Nasze.
 ANINA Co?
 MĄŻ Po prostu. Nagle. Serce przestało bić dziecku. Nie wiem dlaczego.
 Wracaj.

26.

Utwór finalny wielogłosowy inspirowany Sądem Ostatecznym i chórem anielskim o roboczym tytule „Koszmarek”



TAKA JEDNA Dziecko trafia do szpitala. Serce mu przestało bić.
 ANINA Mówiłam, nie dawaj mu herbaty z cukrem.
 INNA TAKA Karetka zabrała małe dziecko. A matki nawet w domu nie było. Zostawiła takie małe dziecko samo. A dziecko przestało oddychać. Serce przestało bić dziecku.
 ANINA Mówiłam, żeby nie dawać mu herbaty z cukrem. On już zna literki.
 TAKA TAM Znał. Czas się nie zgadza.
 ANINA Ale dziecko za małe. Nie zna jeszcze czasów.
 TAKA TAM Proszę go uczyć. O przeszłości mówimy w czasie przeszłym.
 Znał.
 ANINA On już znał literki.
 TAKA TAM Bardzo dobrze.
 ANINA Tylko czasem myli Ł...

TAKA TAM Mylił.
 ANINA Mylił Ł z F. Ale tylko duże.
 TAKA TAM Wielkie.
 ANINA Wielkie.
 TAKA TAM Syn był mały. A litery są wielkie. Czas przeszedł. Czas teraźniejszy.
 TAKA JEDNA Co pani robiła, gdy syna serce przestało bić?
 ANINA Nie wiem.
 INNA TAKA Jak to pani nie wie? Nie nasłuchiwała pani serca? Gdzie pani była?
 ANINA Poza domem.
 INNA TAKA Gdzie?
 ANINA W ważnych sprawach.
 INNA TAKA Jakiego rodzaju?
 ANINA Robiłam te różne rzeczy z miłości.
 TAKA JEDNA Do syna?
 ANINA Albo może nie z miłości, tylko z głodu.
 TAKA JEDNA Była pani głodna? Wyszła pani po bułkę?
 ANINA Nie.
 TAKA JEDNA To po co pani wyszła?
 ANINA Niepotrzebnie.
 TAKA TAM Miałeś odważnego syna. Ci, co boją się śmierci, nie umierają zbyt prędko. Tak już jest. Umieranie jest dla odważnych. Nie martw się, Anina. Strach cię uratuje. A teraz wróćcie do domu i przyobleczcie się w chmurki.
 TAKA JEDNA Anina zawsze była zbyt słaba na posiadanie dziecka. Ja to od początku czułam. Słaba.
 INNA TAKA Był gruby, czemu tu się dziwić. Doprowadzili dziecko i teraz mają – tragedię. O tragedię człowiek sam się prosi. Ja nie wierzę w żadne fatum i inne fantasmagorie.
 TAKI JEDEN Synek, grzybek, wielka huba, siły zjadł, na koniec umarł.

27.

ANINA I JAN Obcinam włosy, chociaż wiele mi już nie zostało. Może centymetr. Obcinam włosy i układam we wzory na dnie umywalki. Czas sprzed straty nie jest czasem straconym. Tylko czas po stracie jest czasem niechcianym. Strach wrócić do domu. Nie dość, że ze wstydem, to jeszcze nikt nie czeka. Nikt naprawdę ważny nie czeka.
 INNA TAKA Ciach.
 TAKA TAM Ciach.
 TAKI JEDEN Ciach.
 TAKA JEDNA Ciach.

28.



PANI SKURCZONA Kawy?

ANINA Nie.

PANI SKURCZONA No to może koniaczku. Zawsze mam go za szybą w witrynie. Czeka sobie cierpliwie i złoty.

ANINA Nie.

PANI SKURCZONA No cóż, a ja się skuszę na kieliszek. Lubi pani ten rodzaj muzyki? To zupełnie nowa płyta. Nie wiem, czy ktokolwiek słyszał ją przed nami. Mam ściszyć? Nie ściszać? Może pani coś powiedzieć? Nie chcę być niegościnna, za to pani z całą pewnością jest niegrzeczna.

ANINA Przepraszam.

PANI SKURCZONA Nieszczere przeprosiny są gorsze od żadnych. Chociaż nie. To slogan niemający nic wspólnego z prawdą. To dobrze, że pani przeprosiła, nawet nieszczere. Problem w tym, że teraz musi pani zmienić swoje zachowanie, żeby kłamstwo nie zostało zdemaskowane.

ANINA Proszę, dziękuję, przepraszam.

PANI SKURCZONA Słucham?

ANINA Proszę, dziękuję, przepraszam. Zapomniałam o czymś?

PANI SKURCZONA Tak. Pytałam panią, czy mam ściszyć muzykę, ale płyta i tak już się skończyła. Nie boi się pani, że zanudzimy się tutaj, jeśli nie będziemy rozmawiać?

ANINA Boję się, że zanudzimy się, jeśli zaczniemy rozmawiać.

PANI SKURCZONA Zbieram różne rzeczy. Zasuszone motyle, kwiaty, wycinki z gazet. Może pani obejrzeć.

ANINA Dziękuję, to i tak nieaktualne.

PANI SKURCZONA Jak i pani. Przyniosę pled, żeby nie było pani zimno.

ANINA Jest mi zimno! Ciągłe jest mi zimno! I nie mogę się ogrzać!

PANI SKURCZONA Dlatego proponuję: pled, koniaczek i wszystko się polepszy. Musi pani jakoś ochłoniąć. Możemy przejść na ty? Nie płacz, skarbie. Musisz przywyknąć do zimna. Wieczność jest bardzo długa. Puszczę ci nową płytę. Nie martw się. Ta piosenka też za chwilę się skończy.

29.

PANI SKURCZONA (w rytm swingu) Pani Anina bała się śmierci. Przeważnie i od urodzenia. Nie wiadomo, czy bardziej własnej, czy cudzej. Śmierci w ogóle. A śmierć okazała się całkiem miłą babką, z dobrym gustem i poczuciem humoru. Popijają razem koniaczek, Anina siedzi zawinięta w koc jak niemowlę, a przy piętach czerwony termoфор z bożonarodzeniowym wzorem. Czasem myśli o synku grzybku, małym guzku ze słabym serduszkem. Czy jemu też tak zimno i kto go utuli. No i przecież nie dają mu koniaczku dla rozluźnienia. Może gorącą herbatę z cukrem. Może tak.

A Jan zniknął. Bo Jan był z mięsnego i w mięso tylko wierzył. A w ludzi nie wolno wmawiać wiary na siłę. Piekło jest tylko dla chętnych, a niebo dla ptaszków i chmurek.

Ciach.

C I A C H !

ROZMOWA Z
MAGDALENĄ DRAB

Kiedy pranie się piętrzy

Do „DZIELNYCH CHŁOPCÓW”, SZTUKI O KIBICACH, ROBIŁA PANI BADANIA TERENOWE. DO „SŁABYCH”, MAM WRAŻENIE, NIE BYŁO TRZEBA – MATERIAŁ CHYBA PRZYSZEDŁ JAKO TAK ZWANE SAMO ŻYCIE?

Dzielni chłopcy powstał z zaciekawienia nieznanym. O kibicach wiedziałam tyle co nic, dlatego badania były nieodzwonne. Często zdarza mi się pisać na temat danego zagadnienia czy osoby i wtedy muszę zdobyć konieczną wiedzę, na czymś się oprzeć, ale równie często, o ile nie częściej, po prostu się bawię. Wpadam na pomysł albo zdanie i sprawdzam, co z tego wynika. Tak było ze *Słabymi*. Pomyślałam, że ciekawie byłoby zastąpić didaskalia ilustracjami, intrygowało mnie oparcie dramatu na bardzo banalnej historii, taki dramat brukowic, a jak brukowic, to musi być ilustrowany. Równocześnie zastanawiałam się, jak tę konwencję przełamać... Tak naprawdę nie pamiętam, co było pierwsze, bo pomysł chodził za mną dość długo, a prace postępowały raczej wolno, choć kiedy już ruszyły, całość powstała niemalże ekspresowo. W tym miejscu odniosę

się do sedna pani pytania: rzeczywiście zbieżność tematu z tym, co akurat działo się w moim życiu, jest dla mnie wręcz zatrważająca. Osobiście jestem daleka od autobiograficznych wycieczek i raczej mnie one zawstydzają, zarówno jako nadawcę, jak i odbiorcę. Niemniej kiedy już dramat powstał, a byłam wtedy świeżo upieczoną mamą, trochę się nawet wystraszyłam ilości zbieżnych z moim życiem uczuć czy treści. Nawet główna bohaterka ma na imię bardzo podobnie jak moja córka, chociaż to imię wymyśliłam na długo przed tym, nim zaszłam w ciążę. Pewnie gdzieś to we mnie wszystko kielkowało. Momentami wydawało mi się, że przesadzam, a potem patrzyłam na te abstrakcyjne wcześniej diagnozy i stwierdzałam, że prawie niczym nie różnią się od tego, co rzeczywiście dzieje się w mojej głowie.

TO JUŻ NIE BĘDĘ DOPYTYWAĆ...

Czasem wolę nie zauważać, że coś mnie inspiruje. Nie lubię, gdy coś przebiega tak bardzo świadomie i mam wrażenie, że to nie służy też tekstowi. Gdy chcę wszystko kontrolować,



FOT. KAROL BUDREWICZ

Magdalena Drab (ur. 1990) jest aktorką, dramatopisarką i reżyserką, której sylwetkę prezentowaliśmy rok temu przy okazji druku sztuki *Dzielni chłopcy* („Dialog” nr 4/2016). Obecnie mieszka w Legnicy i występuje na senie Teatru im. Modrzejewskiej, tam prowadzi też zajęcia w terapeutycznej grupie Pogotowie Teatralne. Wcześniej była związana z łódzkim Teatrem Zamiat (który wystawił jej sztuki *Targowisko, czyli dzieje rozkładu pana H.*, *Dramat na dwóch starych ludzi i kota, który popełnił samobójstwo* oraz *Trup*). Drukowani przez nas w tym numerze *Słabi* dostali się do finału Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej.

wychodzi to jakoś przewidywalnie, szkolnie. I tak cały czas jesteśmy inspirowani przez czytane książki, napotykanymi ludźmi, moment w życiu, i sądzę, że dobrze jest to nieustannie przetwarzać, ćwiczyć umysł, wyobraźnię. Czasem urodzi się z tego coś więcej, a czasem nie. Bardzo nie chciałam nigdy ulec epatowaniu prywatnymi przeżyciami w pracy artystycznej, ale z drugiej strony moja pamięć długotrwała to absolutna porażka, po

miesiącu wymazuję imiona ludzi, a treść filmów i książek ulatuje jeszcze szybciej. Kto wie, może gdzieś to gromadzę i funduję sobie taki podświadomy pamiętniczek?

ROZBROILI NAS W „SŁABYCH” RYSOWANIE DIDASKALIA: TROCHĘ JAK BUTENKO, TROCHĘ JAK KOMIKS WIŚNIAKA O SZASZKIEWICZOWEJ ZE STAREGO „PRZEKROJU”. SĄ ŚWIETNE, ALE TAKIE TROCHĘ... KULFONIASTE, CO ZRESZTĄ CHWYTA PANI I W JĘZYKU. MYŚLAŁA PANI O INNYCH FORMACH

WYPOWIEDZI, NA PRZYKŁAD WŁAŚNIE O KOMIKSIE?

Bardzo lubię rysować. Kiedyś myślałam, że będzie to moje główne zajęcie. I czasem do tego wracam bardziej lub mniej profesjonalnie. Ostatnio też zaczęłam więcej o tym myśleć. A co do kulfoniastości, to lubię, kiedy coś jest niegrzeczne, niesforne, trochę jakby

się pokazywało język. Lubię niesfornych ludzi, sama też lubię czasem taka być. Myślę, że to właśnie potrzeba robienia figli pchnęła mnie (a może ciągle pcha) do kulfonów.

WYJAŚNIJMY TEŻ TYTUŁ. GŁÓWNA BOHATERKA JEST SŁABA, BO JEST W KIEPSKIM MOMENCIE ŻYCIOWYM, A POTEM WRĘCZ NIE ŻYJE – A W JAKIM SENSIE SŁABI SĄ INNI?



PETER BROOK, JEAN-CLAUDE CARRIÈRE KONFERENCJA PTAKÓW, TEATR IM. MODRZEJEWSKIEJ, LEGNICA 2015, REŻ. ONDREJ SPIŠÁK, FOT. KAROL BUDREWICZ. NA ZDJ. MAGDALENA DRAB

Zewsząd jesteśmy bombardowani ładnymi fotografiami. Wszystko jest przeestetyzowane i zaczynamy myśleć, że życie powinno wyglądać jak kartka z żurnala. Jednak mnie się wydaje, że na ogół codzienność przypomina raczej zlewomzywak. Nie zazdroścę życia żadnej z postaci w tym dramacie. A przecież nie są to życia wyjątkowe. Są prozaiczne do bólu, banalne właśnie. Zawsze się bałam takiej rzeczywistości, kiedy już nie chce się ścieścić łóżek, pranie się piętrzy, w tle gra telewizor, a wszystko dlatego, że po prostu nie ma się już siły, została tylko słabość i nie można już walczyć z banałem. Tylko próbuje się dotrwać, dożyć jakoś, przetrzymać. Boję się tej słabości. A dla mnie postaci w tym dramacie są ogarnięte właśnie tym rodzajem stagnacji, bezsilności, wieloletniego dogorywania.

BARDZO BYM NIE CHCIAŁA, BY TEN TEKST TRAFIŁ DO SZUFLADKI: „O DEPRESJI POPORODOWEJ” (TO OSTATNIO MODNE)

ALBO „O LUDZKIEJ GŁUPOCIE” (BA!). ALE CO TAM, SPRÓBUJMY: O CZYM ON W GRUNCIE RZECZY JEST?

Kiedyś koleżanka zadała mi to pytanie i odpowiedziałam wtedy, że „tak jakby o depresji”, po czym przeszedł mnie niemiły dreszczyk, który odczuwam także w tej chwili. To wbrew pozorom bardzo trudne dla mnie pytanie. Po części odpowiedziałam na nie wyżej. Dla mnie jest to o unurzaniu w beznadziei, o brzydocie, o lęku, braku perspektyw, braku walki, które wynikają z dojmującej słabości. O bycie banalnym. O tym, co można jeszcze stracić także wtedy, gdy pozornie nie ma już nic do stracenia. Można oczywiście te wszystkie słowa zakleić jedną krągłą etykietką z napisem „depresja”, ale ze względu na dreszczyk wolę nie.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Autonomia

• MAREK BEYLIN •

Wiele smutku przebija z „Dialogowych” (nr 4/ 2017) rozmów z aktorkami i aktorami Teatru Polskiego w Podziemiu, sprzeciwiającymi się niszczeniu wrocławskiej sceny przez dyrekcję i lokalnych polityków. Wszyscy wiedzą, że dawnej świetności TP nie da się przywrócić, więc teatr i zespół będą musieli tworzyć się od nowa z niepewnym rezultatem. Ale są też w tych opowieściach wątki pokrzepiające. Uderzyło mnie, że rozmówcy „Dialogu” chcą skleić podziały w zespole. Zamiast wydawałoby się naturalnych resentymentów wobec koleżanek i kolegów, którzy stanęli po stronie dyrekcji, dominuje postawa rozumiejąca. „Niektórzy z naszych kolegów, którzy latami nie wychodzili na scenę, mówią, że teraz jest ich pięć minut” – tłumaczy Edwin Petrykat. „To są koledzy, którzy nie akceptowali poprzedniej dyrekcji [...], więc nie dziwi mnie, że w nowej sytuacji dostrzegli dla siebie szansę” – dodaje Anna Ilczuk. Trzeba dużo siły i wewnętrznej wolności, by nie wykluczać z własnego świata tych, którzy się na niego zamachują. Zwłaszcza gdy towarzyszy temu niemało upokorzeń i krzywd, jakich zbuntowani doświadczyli.

Wielu działaczy politycznych i społecznych mogłoby skorzystać z tej lekcji empatii udzielonej przez aktorki i aktorów TP w Podziemiu, nawet jeśli to, co zespół mówi o pojednaniu, jest bardziej wyidealizowane niż rzeczywista droga do niego. Zresztą, rzecz nie tylko w empatii, lecz także w poczuciu autonomii pozwalającej wyrwać się z przymusu tak zwanych faktów, czyli zewnętrznych okoliczności skłaniających do tego, by zadowolić się wrogością i odrzuceniem.

W dodatku zespół TP w Podziemiu trafnie rozpoznał, kto jest prawdziwym przeciwnikiem: lokalni politycy i dyrektor, a nie wspierający ich aktorzy. Teraz grają, mogą czuć się potrzebni władzy, ale ulegli złudnemu realizmowi słabych, którzy chcą być na fali za sprawą zewnętrznej i przecież nietrwałej siły potrzebującej ich jako używane i zużywane instrumenty, a nie autonomiczne jednostki.

Czytając te rozmowy, myślałem sobie również o szczególnej zbieżności TP w Podziemiu i „Parlamentu ciała” w Atenach, stanowiącym ważną część documenta 14. „Parlament ciała” działający już od jesieni i mający trwać po zakończeniu documenta to forum spotkań i przedstawień dyskusyjno-artystycznych o tym, jak mierzyć się z europejskim kryzysem demokracji i jak przywracać normalnemu życiu wybidniałą i straumatyzowaną Grecję. Tematy oczywiste, lecz nieoczywistą cechą tego „parlamentu” jest to, że łączy on dyskursy, emocje i ciała po przejściach i doświadczeniach. Przejawia się w tym zamyśle bliska teatrowi idea performatywnego drażenia rzeczywistości, jak się zdaje, skuteczniejsza nie tyle w diagnozach, ile w sile przyciągania różnych postaw, poglądów, emocji. Ale „parlament ciała” nie tylko ludzi zbiera, lecz także pozwala im konfrontować się z własnymi i cudzymi emocjami oraz przeżyciami. I ustanawia emocjonalno-intelektualno-cielesną solidarność. Służą temu nawet nieżyłciwowie na pierwszy rzut oka dyskusje, co robić z długiem Grecji. Czemuż by, jak zaproponował w roku 2011 Jean-Luc Godard, nie opodatkować wywodzących się z kultury greckiej słów, których wciąż używamy, i z tych podatków spłacać zadłużenie? Co skłania do namysłu nad tym, że w realnym życiu wszyscy jesteśmy dłużnikami bez względu na to, co mówią zapisy księgowe. Mamy długi także wobec słabszych i zmielonych przez wielkie koniunktury społeczeństw i grup.

Ach, jasne, aktorzy TP dyskutują bardziej praktycznie, są bowiem w bezpośrednim zwarcu. Ale może to właśnie doświadczenie teatru zbliża ich do ateńskiego „parlamentu ciała”. Pozwala lepiej odczuwać świat jako wielość rozmaitych historii i emocji, wielość niedokończoną, więc zawsze niosącą obietnicę. Choćby takiej własnej i wspólnej autonomii, która nie potrzebuje wrogości, by manifestować się w świecie.

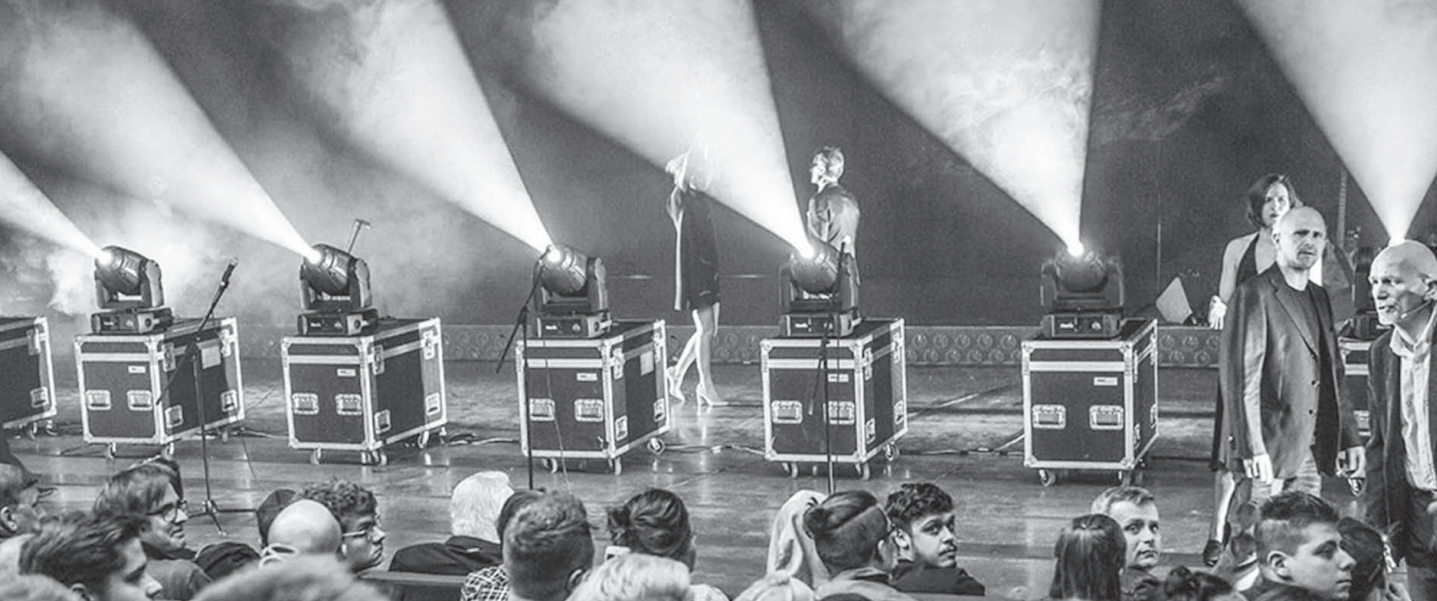
Wręcze- nie Kamyka Puzyny

NAGRODA IM. KONSTANTEGO PUZYNY „KAMYK PUZYNY” – STATUETKA ZAPROJEKTOWANA PRZEZ KRZYSZTOFA M. BEDNARSKIEGO, RZEŹBIARZĄ, TWÓRCĘ OBIEKTÓW I INSTALACJI, PERFORMERĄ, ZWIĄZANEGO MIĘDZY INNYMI Z TEATREM LABORATORIUM, MIESZKAJĄCEGO OBECNIE W WARSZAWIE I W RZYMIE. FOT. TEATR POLSKI W PODZIEMIU



KAMYK PUZYNY 2017

UROCZYSTOŚĆ WRĘCZENIA NAGRODY IM. KONSTANTEGO PUZYNY „KAMYK PUZYNY”,
WROCŁAW, 13 KWIETNIA 2017, FOT. NATALIA KABANOW



PERFORMANS KSZTAŁTY STAŁE, TEATR POLSKI W PODZIEMIU, WROCŁAW 2017,
KONCEPCJA: ŁUKASZ TWARKOWSKI, FOT. NATALIA KABANOW







Drugi sezon

• WANDA ŚWIĄTKOWSKA •

Klasyka żywa

• WANDA ŚWIĄTKOWSKA •

Pierwsza edycja Konkursu „Klasyka Żywa” i pokłosie jubileuszowego roku dwustupięćdziesięciolecia teatru publicznego nastrajały optymistycznie. Może zbyt optymistycznie.

Do drugiej edycji Konkursu zgłoszono pięćdziesiąt inscenizacji dawnych dzieł literatury polskiej, których premiery odbyły się pomiędzy 1 września 2015 a 31 grudnia 2016 roku. W szranki stanęło 37 teatrów z 23 miast. Dużo to czy mało? Cóż, to sporo mniej niż poprzednio (83 spektakle konkursowe) i na przykład wielokrotnie mniej niż w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej, który w tym roku zgromadził rekordową liczbę stu czterdziestu zgłoszeń. Wiadomo, że nie o liczbę tutaj chodzi, jednak pokazuje to proporcje, które odzwierciedlają stan faktyczny wyborów repertuarowych teatrów w Polsce. Wystawianie klasyki traktuje się często jak odrabianie pańszczyzny – haracz dla szkół (lektury!) za-

pewniający gwarantowaną pulę wykupionych biletów.

Cóż się dziwić, skoro sami reżyserzy się nie garną. Tegoroczna laureatka

Autorka pracuje w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się spuścizną rękopiśmienną Juliusza Osterwy. Była członkinią Jury w pierwszej edycji i członkinią Komisji Artystycznej w drugiej edycji Konkursu na Wystawienie Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”.

paszportu „Polityki” w dziedzinie teatru deklaruje otwarcie:

muszę przyznać, że nie zafascynowałam się polską klasyką. Jak w przypadku wielu klasycznych dzieł, nie czuję, żeby rezonowała z rzeczywistością, w której żyję. Widzę w niej za wiele anachronizmu i nie

umiałabym dziś, na tym etapie mojej pracy, znaleźć klucza interpretacyjnego pozwalającego na uniesienie spektaklu ponad tę anachroniczność¹.

Zainaugurowany w 2014 roku ministerialny Konkurs miał zdjąć z klasyki to odium, przekonanie o anachroniczności, zachęcić do poszukiwań i odkrywania dawnych tekstów, do ich nowych odczytań i interpretacji. Postawić przed reżyserami i dramaturgami wyzwanie, wręcz wymóc na nich, by przyjrżeli się klasycznemu dramatom, zrobili przegląd antologii, poczytali, poszukali własnego klucza, wyrazili zainteresowanie i chęć. Warto przypomnieć, że „klasyka”, która może stawać do konkursu, to dzieła powstałe przed 1980 rokiem – nie są to więc anachroniczne starocie.

Symptomatyczne wydają się dalsze słowa Anny Smolar z tego samego wywiadu:

jak nie zniechęcić się tym, jak w literaturze romantyzmu, ale tak samo u Szekspira czy Moliера, opisane są relacje męsko-damskie? To świat ról bardzo konserwatywnie rozdanych i jako taki przestaje mnie dotyczyć. I, ogólniej mówiąc, jak zrozumieć współczesność za pomocą literatury, która w żaden sposób nie zapowiada przemian obyczajowych, gospodarczych i naukowych, których jesteśmy świadkami? Dziś borykamy się z zupełnie innymi napięciami. Oczywiście można zgłębiać uniwersalny wymiar opowieści o władzy czy ludzkich namiętnościach bez końca, ale nasza rzeczywistość jest bardzo intensywna, świat zmienia się szybko i domaga się opisu, nazwania oraz języka, który by osłabiał pancerze, rozbijał wyobrażenie na temat drugiego człowieka oparte na uprzedzeniach i wrogości.

¹ *Teatr oswaja leki*, rozmowa z Anną Smolar, laureatką Paszportu POLITYKI w kategorii Teatr, „Polityka” nr 5/2017.

Mam wrażenie, że takie postawienie sprawy za szybko chce sprowadzić klasykę do roli publicystyki. Można zapytać retorycznie: to po co w ogóle czytamy książki? Słuchamy muzyki? Oglądamy dzieła sztuki i chodzimy do teatru?

ZMIANA WARTY

W zestawieniu z pierwszą edycją widać lekkie przesunięcia zarówno w doborze tekstów, jak i w rozlokowaniu instytucji biorących udział w Konkursie. O ile jubileusz prowokował do sięgania po teksty romantyczne (górowały dramaty Słowackiego oraz zrealizowane pięciokrotnie *Dziady*), to minioną edycję zdominowała dramaturgia dwudziestowieczna z zaskakującym wychyleniem ku tekstom osiemnastowiecznym i starszym. Z dawnej klasyki dramatu dwukrotnie pojawili się *Krakowiacy i górale* (w reżyserii Michała Kmiecika z Teatru Polskiego w Poznaniu i Emila Wesołowskiego w Teatrze im. Aleksandra Sewruka w Elblągu). Cieszyła mądra i poruszająca realizacja *Historii o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka Teatru Wierszaliński czy sięgnięcie do pioniera komedii polskiej – Franciszka Bohomolca (Jarosław Tumidajski połączył *Małżeństwo z kalendarza* i *Cudzoziemczynię* Fredry w spektaklu *Uwiedzeni* w Teatrze Wybrzeże). Twórców zainteresowała też dawna proza – *Rękopis znaleziony w Saragossie* Potockiego zrealizował Maciej Wojtyśzko w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, *Nowe Ateny* księdza Benedykta Chmielowskiego przygotował ze studentami Wydziału Teatru Tańca PWST w Bytomiu Maciej Górczyński. Ciekawym eksperymentem było również odkurzenie staropolskich tekstów (między innymi *Skar-*



WOJCIECH BOGUSŁAWSKI *KRAKOWIACY I GÓRALE*, TEATR POLSKI W POZNANIU, 2015, REŻ. MICHAŁ KMECIK, FOT. PIOTR BEDLIŃSKI



gi umierającego, *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze śmiercią, O zachowaniu się przy stole*) w groteskowym spektaklu o ars moriendi Teatru Mumerus. Wyzwaniem okazało się już mierzenie się z archaicznym i w dużej mierze niezrozumiałym językiem (w spektaklu Wiesława Hołdysa padło nawet pierwsze zdanie zapisane w języku polskim: „Daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj”, które bez przypisów jest już raczej nieczytelne). Kolejnym wyzwaniem jest odnalezienie nośnej formy – i tu rozrzut był spory: od przepisywania i uwspółcześniania realiów (jak u Kmicika czy Tumidajskiego), po pomysłowe stylizacje (na arystokratów-zombie w *Stole z powyłamywanymi nogami* Mumerusa) czy ucieczkę w kompletnie odrębny autorski świat (jak w roztańczonej, lecz ascetycznej, absurdalnej encyklopedii Chmielowskiego i ludowo-naiwnym, jawnie autoironicznym misterium Piotra Tomaszuka). Najmniej udały się dość zachowawcze i bazujące na stereotypowych wyobrażeniach formy musicalowe (Chorzów, Elbląg). Przykłady te jednak pokazują, że nawet w tak zwanych zabytkach literatury polskiej można przy odrobinie wysiłku i dobrej woli znaleźć ważny, intrygujący czy chociażby dowcipny temat, mimo że romansowe sytuacje i konserwatyzm genderowych ról w ujęciu Bohomolca, Potockiego, Bogusławskiego czy Fredry nie mają już nic wspólnego z dzisiejszą rzeczywistością.

Tym razem nieco w tyle pozostał repertuar romantyczny (do Konkursu zgłoszono po trzy inscenizacje Fredry, Słowackiego i Mickiewicza) i dziewiętnastowieczny (samotną Zapolską wsparli prozaicy – Sienkiewicz i Reymont).

Za to do grona najczęściej wystawianych polskich autorów należeli

w drugiej edycji: Gombrowicz, Witkacy i Różewicz. Na podium wspina się Wyspiański, który w 2017 roku ma spore szanse na pierwszą lokatę. Do towarzystwa dwudziestowiecznych klasyków dołączyli Bruno Schulz, Konstanty I. Gałczyński, Julian Tuwim, Helmut Kajzar, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz, Jerzy Andrzejewski, Stanisław Lem, Jerzy Afanasjew, Miron Białoszewski, Krystyna Miłobędzka. Konkurs zdecydowanie zdominowali twórcy przed- i powojenni, czyli nie aż tak znów zamierzchli. Do tego przetasowania nazwisk z pewnością przyczyniła się nowa granica czasowa przyjmowanych dzieł: trzydzieści pięć lat, które muszą upłynąć od napisania inscenizowanego utworu. Może doczekamy się zatem w Konkursie klasyków żyjących?

Drugą zauważalną tendencją w przypadku tej edycji był ilościowo i jakościowo znaczący udział teatrów działających poza głównymi ośrodkami oraz teatrów innych niż instytucjonalne. Tradycyjnie Warszawa, Kraków, Wrocław i Gdańsk były silnie reprezentowane przez kilka scen, ale po parę inscenizacji zgłosiły też Olsztyn, Katowice, Gorzów Wielkopolski, Szczecin, Toruń, Łódź, Poznań, Lublin, Białystok czy Supraśl. Z ciekawymi propozycjami wystąpiły również na przykład: Bielsko-Biała, Czeski Cieszyń, Kielce, Opole, Radom, Sopot. Fakt, że do repertuaru Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” wytypowano inscenizacje z Supraśla, Olsztyna, Poznania, Gdańska, Łodzi, Lublina oraz spektakl wyprodukowany wspólnie przez teatry ze Szczecina i z Opola pokazuje pewne przesilenie na mapie klasyki. Ogółem do konkursu włączyły się dwadzieścia trzy miasta, reprezentowane przez różne sceny: muzyczne, lalkowe, szkolne, offowe i prywatne.

Opolskie Konfrontacje Teatralne „Klasyka Żywa” pełnią obecnie także rolę finału Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”.

Komisja Artystyczna Konkursu rekomendowała do finału następujące spektakle:

- *Dziady – noc pierwsza* Adama Mickiewicza w reżyserii Piotra Tomaszuka z Teatru Wierszalin w Supraślu,
- *Kartoteka* Tadeusza Różewicza w reżyserii Andrzeja Majczaka z Teatru im. Jaracza w Olsztynie,
- *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego w reżyserii Michała Kmicika z Teatru Polskiego w Poznaniu,
- *Krzyżacy* Henryka Sienkiewicza w reżyserii Jakuba Roszkowskiego z Teatru Miniatura w Gdańsku,
- *Księżę Niezłomny* Juliusza Słowackiego w reżyserii Pawła Świątka z Teatru im. Jaracza w Łodzi,
- *Ślub* Witolda Gombrowicza w reżyserii Anny Augustynowicz, koprodukcja Teatru Współczesnego w Szczecinie i Teatru im. Kochanowskiego w Opolu,
- *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jakuba Roszkowskiego z Teatru im. Andersena w Lublinie.

CZY MARIONETKI MARZĄ O MONOLOGU HAMLETA?

O tym, że „Marionetki marzą o monologu Hamleta” przekonywał Stanisław Jerzy Lec w jednej ze swoich *Myśli nieuczesanych*. Parafrazując ten aforyzm (i udając, że się nie dostrzega jego metaforycznego charakteru), można rzec, że w tym sezonie marionetki wcale nie daremnie zabrały się do polskiej klasyki. Wśród uczestników Konkursu wystąpiła spora reprezentacja scen definiujących się jako „teatry lalki i aktora” czy „teatry formy” – bądź w inny sposób uciekających przed etykietką teatrów dla dzieci. Ich propozycje wyróżniały się oryginalnością i pomysłowością, były adresowane

do różnych grup wiekowych i nie bez powodu dwa spektakle teatru formy weszły do opolskiego finału, a inne wzbudziły niemałe dyskusje komisji.

Na czarnego konia tegorocznej edycji wyrósł Jakub Roszkowski, reżyser i dramaturg dwóch zakwalifikowanych do Opola spektakli: *Krzyżaków* Henryka Sienkiewicza z Teatru Miniatura w Gdańsku oraz *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego z Teatru im. Andersena w Lublinie. Oba spektakle zachwyciły niezwykle formą plastyczną, sposobem użycia lalki, materii, formy. W *Krzyżakach* postaci z powieści Sienkiewicza były topornymi glinianymi figurkami – właściwie bez cech indywidualnych, jak lepiące na warsz-



HENRYK SIENKIEWICZ KRZYŻACY, MIEJSKI TEATR MINIATURA, GDAŃSK 2016,
REŻ. JAKUB ROSZKOWSKI, FOT. PIOTR PĘDZISZEWSKI



tatach plastycznych (scenografię i lalki zaprojektował Mirek Kaczmarek). Krzyżacy różnili się od Polaków tylko kolorem, kobiety od mężczyzn – nieudolnie wymodelowanymi piersiami. To dało jednak twórcom nieoczekiwane możliwości: metamorfoz, niszczenia figurek – Krzyżacy rozkruszali się o ściany, Jurand w drastycznej scenie tortur był tłuczony młotkiem, ugniatały, przypalany, rozrywany. Jagienkę od Danuśki (obie były animowane przez Edytę Janusz-Ehrlich) odróżniały tylko czerwone zadziorne korałe. Aktorzy w upakowanych kombinezonach roboczych animowali te z pozoru nieatrakcyjne figurki na stołach – jak do ugniatacia ciasta, czy właśnie gliny – które były zarazem stanowiskami archeologicznymi. Nie chowali się za miniaturowymi kadłubkami, to ich indywidualność pozwalała je odróżnić. Atutem spektaklu była też sprawna adaptacja powieści dokonana przez Roszkowskiego: ograniczenie epizodów, wydobywanie humoru i nacisk na zawikłania romansowe osobliwego trójkąta. Nie oznaczało to jednak wcale, że ginie główny konflikt. W pamięci zostaje zwłaszcza finał spektaklu – papierowe wojska polskie i krzyżackie mielone są pod Grunwaldem przez niszczarki do papieru, a makaronowe ścinki zasypują nieruchomo siedzącego oglupiałego Zbyszka.

To, co zaprezentowała Miniatura, to stanowczo więcej niż adaptacja obowiązkowej lektury czy spektakl jubileuszowy (Rok Sienkiewicza). To mądra rozmowa z klasyką, wydobywanie z niej (o co w przypadku Sienkiewicza nie tak łatwo) ironii, dystansu oraz humoru, ale i gorzkiego namysłu nad konfliktami, które wciąż nas napędzają. Gdańscy *Krzyżacy* okazali się dziełem przenikliwym w swej prostocie i pacyfistycznym, a nie bogoojczyńnianym.

Podobny pomysł zunifikowanych, nieodróżnialnych lalek towarzyszył Roszkowskiemu w lubelskim *Weselu* – przedstawieniu zaskakującym i skromnym. Klimat był nieco smaczowski – palarnia w podrzędnym lokalu, w której spotykają się podpici goście i prowadzą nocne, długie, coraz bardziej pijackie, rozmowy (za scenografię odpowiadał Maciej Chojnacki). Znowu rewelacyjnie rozwiązano lalki – weselni goście usztywnieni byli protezami, obcudzeni naturalnej wielkości kadłubami, które przytrzymane zostały do ich bioder, nóg, rąk. Przypominały one pasożyty wysysające siły życiowe weselników, zakleszczające ich w martwej formie, kontrolujące i przeobrażające w pół-ludzi pół-automaty. Twarze lalek były identyczne i bez wyrazu, ich oczy – martwe. Wczepione w swych żywicieli ograniczały ich ruchy i powodowały, że ludzie poruszali się jak lalki – uginając się pod ciężarem manekinów. Pomysłowej formie plastycznej towarzyszyła przewrotna adaptacja dramatu. Funkcję spiritus movens wypadków pełni Chochół (Bartosz Siwek), który zastępuje i wypowiada kwestie wszystkich Osób Dramatu. Jawi się tym samym jako siła sprawcza, która ma pobudzić, zdeterminować do działania i ożywić weselników, a także nadać im „ludzką formę”, rozkuwając z pancerzy. Pod wpływem Chochóła aktorzy „odpinają” protezy i zrzucają z siebie stelaże, nabierają ludzkich cech, zaczynają działać i mówić w swoim imieniu. Cóż z tego, kiedy uformowany z lodu złoty róg topi się i ludzie nie są w stanie temu zapobiec. Chochół przegrywa swą donkiszotowską walkę, a w finale na widzów znowu patrzą martwe oczy kukieł. Adaptacja jest przeprowadzona konsekwentnie i ma w sobie coś demonicznego i groźnego. A lodowy złoty róg jest kolejnym, po papierowym

Grunwaldzie, błyskotliwym pomysłem Jakuba Roszkowskiego, którego dalsze działania warto z pewnością śledzić.

Zauważyć też trzeba debiutantki spektakl Anny Retoruk *Dziady po Białoszewskim* z Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach, oparty na fragmentach dziennika *Chamowo* i wierszach. Powstał mądry, kameralny spektakl na troje aktorów i „głowę” Mirona. Ponownie mieliśmy do czynienia z przemyślnie wykorzystanymi przedmiotami, które w pokoju przy Lizbońskiej zyskiwały własne życie i nie wahały się robić psot mieszkańcom. Twórcom udało się wywołać atmosferę niezwykłości codzienności, pokazać liryzm i intymność świata zamkniętego w czterech ścianach, ożywić Mironowe pamiątki, obrazki, meble, świątki, a nawet parasol. W spektaklu nie zabrakło ani ciepłego humoru, ani absurdów życia w PRLu. Najważniejsza była jednak relacja człowieka z jego najbliższym otoczeniem – oswajanie przestrzeni, obcowanie z przedmiotami, które stają się powiernikami i towarzyszami samotności, czy przywoływanie dzięki nim wspomnień o zmarłym. To pochyłające się ku poecie ściany mieszkania tworzyły jego azyl, budowały magię powszedniości, która inspirowała jego twórczość.

Z podobną czułością do przedmiotów codziennego użytku podeszli twórcy onirycznego świata *Chimer Afanasjewa*. Reżyser spektaklu gdańskiego Teatru Miniatura Tomasz Kaczorowski wraz z dramaturgiem Mariuszem Babickim przypomnieli realizm magiczny w polskim wydaniu, czyli opowiadania Jerzego Afanasjewa. Groteskowe historyjki opowiadało troje wędrujących Pierrotów, którzy ożywiali je za pomocą sterty rupiec i szpargałów znalezionych na śmietniku. Bohaterów swych opowieści tworzyli ze starych butów, wieszaka,

balonu, łańcuchów, sznurków czy taśmy magnetofonowej.

Popis kreatywności dali studenci Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku w dyplomowym spektaklu *Tarantula* na motywach dramatów Stanisława Ignacego Witkiewicza (za reżyserię i scenariusz odpowiadał Marcin Bartnikowski). Zmontowane fragmenty *Kurki wodnej*, *Gyubala Wahazara*, *Szewców*, *Matki*, *W małym dworku* stały się komentarzem do roli artysty i sytuacji współczesnej sztuki – głównie nurtu performance art. Działania współczesnych performerów przejęły Witkacowskie postaci, na przykład Kurka Wodna przemieniła się w Marinę Abramović. W spektaklu można też było zobaczyć performanse inspirowane sztuką Oskara Dawidzkiego, Banksy’ego, Oliviera de Sagazane, Natsuki Mari czy samego Witkacego. Kiedy wykonywali je Leon Węgorzewski, Edgar Wałpor, Alicja Nevermore czy Gyubal Wahazar, widać wyraźnie, że to, o czym marzyli Witkacowscy niespełnieni artyści, stało się dziś w sztuce faktem, a on sam jawi się jako prekursor tego typu akcji. Z drugiej strony szaleństwo, rozmach i wszechobecność performance art zyskała ironiczny nawias w patosie manifestów, pozach i kabotyństwie Witkacowskich improduktów.

Te dwa światy oświetliły się, lecz niekoniecznie wypowiedziały się o sobie nawzajem w sposób pochlebny. Finał, w którym aktorzy improwizowali ze stworzonymi przez siebie lalkami i niedookreślonymi formami plastycznymi (na przykład rajstopami!), można było równie dobrze odczytać jako parodię współczesnych artystycznych działań, jak i wyraz totalnej wolności w sztuce, nieskrępowanej niczym zabawy, braku granic.

Inspiracji w fakturze, kształcie i właściwościach przedmiotów szukał rów-

nież Romuald Wicza-Pokojski w zrealizowanych w gdańskiej Miniaturze *Bajkach robotów* Stanisława Lema. Kosmiczne opowiadki zyskały pomysłową oprawę plastyczną – aktorzy animowali raczej niedosłowną materię i roboty niż typowe lalki. By przybliżyć futurystyczną tematykę, wykorzystano narzędzia cyfrowe, elektroanimację i bezdotykowy instrument theremin. Ale w użyciu była też na przykład wata cukrowa, która zmieniała się w produkowane przez maszynę przedmioty „na literę n” (podpowiadane przez dzieci z widowni), a potem w zlepionego mędrca – bohatera bajki. Do animacji służyły też: papier, folia, sznurki, koraliki, kijki, kawałki plastiku, a także dłonie aktorów. Każda z bajek zyskiwała oryginalny, niepowtarzalny kształt, inspirowując dziecięcą wyobraźnię i zachęcając do podobnych eksperymentów.

Na inwencję dziecięcą postawili realizatorzy *Ojczyzny* Krystyny Miłobędzkiej z Teatru Polskiego w Poznaniu. Justyna Sobczyk zaproponowała spektakl na pięcioro aktorów i kilkadziesiąt kartonowych pudeł animowanych przy współudziale publiczności. Układanie pudeł pociągało za sobą składanie słów – uprzedzając mowę, ożywiając ją w ciałach aktorów i konfiguracjach kartonów. Genialny w swej prostocie pomysł wizualizował moc języka, znaczenia, które niesie, i sprawczość definiowania naszej tożsamości, rzeczywistości – tworzenia świata i relacji, jakie znamy.

Lalki zbliżone do tradycyjnych wyobrażeń, choć znowu nie tak do końca klasyczne, bo zaskakujące pewnymi rozwiązaniami, pojawiły się w trzech ostatnich spektaklach, które chcę przywołać. W *Przygodach kota Filemona* w reżyserii Agaty Kucińskiej i scenografii Anny Chadaej (Teatr Baj, Warszawa) zachwycały przede wszystkim

gigantyczne figury Babci i Dziadka – widziane częściowo (bez głów, za to z wielkimi dłońmi i stopami), bo z kociej perspektywy. *Śluby pańskie* w reżyserii Artura Dwulita, ze scenografią Łucji Grzeszczyk (Białostocki Teatr Lalek) łączyły teatr cieni z oryginalnymi jawajkami. Co ciekawe, spektakl był monochromatyczny a pary kochanków odpowiadały sobie na zasadzie negatywów. Świetny był pomysł na płacziwego Albina, który tym razem przybrał postać ponurego, egzaltowanego nastolatka w stylu emo. Natomiast *Zielona Gęś* w reżyserii Pawła Aignera i scenografii Pavla Hubički (Teatr Banialuka, Bielsko-Biała) wykorzystwała konwencję variétés, włączając w skecze lalkowe odpowiedniki Piekielnego Piotrusia, Osiołka Porfiriona, Psa Fafika, Alojzego Gzęgżółki, Profesora Bączyńskiego i Hermenegildy Kociubińskiej. A gęsi wcale nie były zielone, tylko złote i przybrały formę damskich aktów o rubensowskich kształtach. Interesującym rozwiązaniem był też lalkowy zbiorowy „Chór Polaków” (lby na taczce) i „Społeczeństwo” – anonimowa masa lalek z wykrzywionymi ustami. Lalki wchodziły z aktorami w interakcje, a jednocześnie odrywały się od nich i żyły własnym życiem, płacząc się pod nogami i dopominając własnych numerów w świetle reflektorów. Niepokorna była nawet pocerowana kurtyna, której Gałczyński przypisał samodzielność i skłonność do opadania w najmniej odpowiednich bądź wstydlivych momentach.

Atutem powyższych spektakli, które wcale nie były wizualnie rozbuchane, bogate w efekty czy kosztowne, był przede wszystkim pomysł – po pierwsze na adaptację, a po drugie na oprawę plastyczną. Widać było wielką chęć ucieczki od tradycyjnego inscenizowania tekstu za pomocą lalek, szukanie

zaskakujących sposobów animacji, możliwości zabawy formą, obrazowej metafory, poetyckiego skrótu, niejednoznaczności stylistycznej. W teatrze formy nic nie ogranicza wyobraźni. Marionetki może nie zinterpretują przekonująco monologu Hamleta, ale mają wiele innych zdolności, którym sprawność człowieka nie jest w stanie dorównać, a dziesięć dobrych i bardzo dobrych spektakli eksponujących plastykę, materię, przedmiot czy rozmaicie pojmowane lalki to zwiastun ważnej i obiecującej tendencji. Nie tylko w ramach konkursu interpretacji klasyki.

ŻYWE NURTY ODCZYTAŃ KANONU

W werdykcie Komisji zwrócono uwagę na oryginalne i inspirujące interpretacje utworów należących do kanonu polskiej klasyki. Dramaty, zdawałoby się dobrze znane i opatrzone, zyskały w zakwalifikowanych przedstawieniach oryginalny kształt sceniczny, a ich twórcy zaproponowali odkrywcze i nowe odczytania. Zestaw opolski wskazuje, że nawet teksty wielokrotnie interpretowane i wystawiane wciąż mogą przynieść prawdziwe odkrycia i niespodzianki. Finałowa siódemka to przecież „klasyka nad klasykami” – oprócz wspomnianych już *Wesela* i *Krzyżaków* to *Dziady*, *Kartoteka*, *Krakowiacy i górale*, *Książę Niezłomny* i *Ślub*. Hilary Meciszewski, albo bliższy nam Stanisław Hebanowski, rzekłby: żelazny repertuar każdej sceny dramatycznej. Co wyróżniało najciekawsze propozycje spośród pięćdziesięciu zgłoszonych spektakli?

Łódzki *Książę Niezłomny* Pawła Świątka proponował klasykę modną, up to date, popkulturową, w komiksowej stylizacji i w rytmie muzyki elektronicznej, z teledyskowym montażem

i cytatami z hollywoodzkich blockbustów. Ten *Książę Niezłomny*? – można spytać z niedowierzaniem. Z nieznośnie patetycznymi monologami? Pisany barokową frazą? W dodatku wierszem, ze średniówką? O chrześcijańskiej ofierze? Na domiar złego „po Grotowskim”? Da się? Da się!

Dramat o konflikcie Portugalczyków i Maurów został przeniesiony w odległą przyszłość, świat po apokalipsie czy nawet na inną planetę. Akcja rozgrywa się na pustyni poznaczonej wrakami zdezelowanych samochodów. Rycerstwo w steampunkowych zbrojach przypomina gangi z *Mad Maxa*, a konflikt religijny zastąpiono walką o życiodajną wodę. Bohaterowie poruszają się jak roboty z archaicznej gry komputerowej – rytm ich ruchom nadaje hałaśliwa muzyka elektroniczna wytwarzana na żywo przez Dominika Strycharskiego. W tym wszystkim naiwny Don Fernand (Paweł Paczesny) wypływa w amoku swe monologi. Nie ginie za wiarę, nawet nie za Ceutę, jego poświęcenie nie ma nadrzędnej instancji. Łódzki *Książę Niezłomny* to prędzej historia niedoświadczonego przybysza, który dostał się do niewoli. W zautomatyzowanym świecie wojowników jest „inny” – naturalny, słaby, infantylny, jęka się, nie kontroluje swego ciała i swych odruchów. Czyżby w tym świecie wiara, czy choćby wierność swym przekonaniom, była równoznaczna z chorobą, upośledzeniem? W spektaklu nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, w imię czego ten młody chłopak tak się upiera i decyduje zginąć. Trochę to wygląda jak młodzieńczy wybrzyk, próba sprawdzenia własnej wytrzymałości, kwestia ambicji. Twórcy zdecydowali się zagrać w opozycji do Słowackiego, ale w opozycji twórczej, rozsadzającej mit romantycznej ofiary i otwarcie stawiającej pytanie o jej sens.

Równie szokującą strategię wobec wieszczki zastosował Świątek w *Beniowskim, królu Madagaskaru* w adaptacji Mateusza Pakuły zrealizowanym w Teatrze Imka. Narrację o podróżniku, awanturniku i uciekinierze oraz dygresje Słowackiego przejmują tu... lemury. Dużo w tym zabawy, dowcipu, ironii i dystansu, które mogłyby przypaść autorowi do gustu. Może hiphopowe wystrzeliwanie Słowackiego jak Masłowskiej (Świątek reżyserował świetnego *Pawia królowej* w Starym Teatrze) jest ryzykownym pomysłem, jednak w obu przypadkach wiersz się broni i aż iskrzy w tarciu z nieoczekiwanymi kontekstami i fantastyczną stylistyką.

Podobny lifting zafundował Michał Kmiecik Wojciechowi Bogusławskiemu. *Krakowiacy i górale* z Teatru Polskiego w Poznaniu zmontowani przez Piotra Morawskiego z *Iskaharem, królem Guaxary* wyrastają na rewolucyjny manifest i komentarz do walk polsko-polskich. Zamiast podkrakowskich Mogilan Justyna Łagowska zaproponowała pejzaż wielkomiejski – skatepark z tęczą i palmą. Kostiumy są tylko lekko stylizowane „na ludowo”, realia obyczajowe są współczesne, Basia (Agnieszka Findysz) i Stach (Mariusz Adamski) są parą, która chce się wyrwać z prowincji, może aspirującą do roli wielkomiejskich „słoików”?



JULIUSZ SŁOWACKI *KSIĄŻE NIEZŁOMNY*, TEATR IM. JARACZA, ŁÓDŹ 2015, REŻ. PAWEŁ ŚWIĄTEK, FOT. MAGDA HUECKEL

Współczesna zremiksowana muzyka daje ariom ironiczny podkład, a choreografia Maćka Prusaka dynamizuje sceny zbiorowe. Publiczność bawi się niemal jak na współczesnej muzycznej farsie. Gdzieś w tym misz-maszu przewijają się francuska Marianna, Kościuszek i Poniatowski. Choć niektóre tezy spektaklu prowokują do dyskusji, to jednak transfer historycznej tematyki do współczesności można uznać za udany – osiemnastowieczna śpiewogrodzka o romansowej intrydze znów zyskała status publicystycznego wodewilu z wyraźnymi aluzjami do aktualnej sytuacji politycznej.

Konflikty społeczne wygrywał też w łódzkiej *Ziemi obiecanej* Remigiusz Brzyk. Z jednej strony pokazał mit założycielski miasta, z drugiej cenę, jaką płacili za to zwykli ludzie. Inaczej niż Wajda przedstawił trójkę fabrykantów jako niebudzące sympatii, bezwzględne wilki kapitalizmu. Monumentalne epickie widowisko, odwołujące się do dzisiejszej sytuacji Łodzi, eksponowało walkę interesów decydentów i prekariuszy, genezę biedy i biedoty oraz narastające niezadowolenie społeczne i nastroje rewolucyjne. Monotonny stukot wypełniających scenę tkackich krosien odliczał czas do wybuchu.

To tylko kilka przykładów udanych aktualizacji klasyki przez uwspółcześnienie realiów, kostiumu czy treści. Inną strategię proponowały finałowe *Ślub* i *Dziady* – oba spektakle udowodniły, że nie zawsze chodzi o przełożenie problematyki i znalezienie dzisiejszych analogii w klasyce, oba zrobiły to odmiennie. Tym, co je łączy, jest poszukiwanie sposobu na inscenizację w utworze, nienarzucanie tekstowi gotowych tez i interpretacji, a wsłuchanie się w jego rytm, słowa, sensy i w nich – a nie we współczesności – znalezienie dominanty spektaklu.

Wysłuchany uważnie, wręcz wykrystalizowany Gombrowicz sprawił, że opolsko-szczeciński *Ślub* (koprodukcja Teatru im. Kochanowskiego i Teatru Współczesnego) zawtórował współczesnym koncepcjom filozoficznym. Anna Augustynowicz, mówiąc najprościej, pokazała performatywy w akcji. Precyzyjny i wyczelowany w każdym calu spektakl skupia się na tekście. Każde słowo, gest są wydobyte, zagrane i znaczą. Ze spektaklu emanuje wielka uważność na słowa i na to, co niosą. Twórcy spektaklu wydobywają to, co Gombrowicz odkrył na długo przed Austinem – performatywność słów. To główny temat przedstawienia Augustynowicz, który dzięki ascezie formy wybrzmiewa doskonale. Reżyserka nie musi uzupełniać dramatu współczesnymi teoriami, wystarczy, że każe go aktorom z namysłem wypowiedzieć i rozegrać. Każdy z nich tworzy pełną, wykończoną kreację, istniejącą na scenie w każdym momencie przedstawienia – silną i charyzmatyczną. Grzegorz Falkowski w roli Henryka jest obecny „podwójnie”, gdy wchodzi w świat swych wspomnień i fantazji i staje się Synem i Księciem, oraz gdy widzimy go jako reżysera tego spektaklu, w pełni świadomego, że to iluzja – który z czerwonym ołówkiem w ręce wykreśla zbędne fragmenty scenariusza czy „podreżyserowuje” postaci. Wszystkie sytuacje i bohaterowie są stwarzani „tu i teraz”, nieokleślaną mocą słów i gestów. Siła performatywów niemal zaskakuje Henryka, kiedy mimowolnie wikła się on w pułapkę wypowiedzianych słów. Chce powiedzieć coś „na próbę”, „na niby”, a za chwilę to się staje i jest nieodwracalne. Gombrowicz pokazał w *Ślubie*, jak język stwarza świat i naszą rzeczywistość. Sprawczość słowa została przez Annę Augustynowicz z całą mocą i precyzją wydobyta z tek-

stu, na niej reżyserka zbudowała sens tego przedstawienia i „współczesność” Gombrowicza.

Podobny efekt przyniósł *Kosmos* Krzysztofa Garbaczewskiego ze Starego Teatru – spektakl skupiony na obserwacjach i rozważaniach Witolda (Jaśmina Polak) oraz badaniu relacyjności, układów i wzajemnych oddziaływań postaci. W tym samoza-dreńczaniu się (bohatera) i drenczeniu (widza), w drażniących dociekaniach

i wgryzaniu się w „zasadę świata” spektakl bliski jest literackiemu pierwowzorowi. Przeradza się w surrealistyczną projekcję umysłu paranoika, w którą mimowolnie zostajemy wciągnięci. Spektakl jest, tak jak *Ślub* Augustynowicz, świetnie zagrany – aktorzy dystansują się do postaci, nie uciekają przed groteską, karykaturą. Oba spektakle pokazują, że Gombrowicz to także dostawca znakomitych ról.



WITOLD GOMBROWICZ *ŚLUB*, TEATR IM. KOCHANOWSKIEGO, OPOLE/TEATR WSPÓŁCZESNY, SZCZECIN 2016, REŻ. ANNA AUGUSTYNOWICZ, FOT. MICHAŁ RAMUS

Jury Konkursu na Inscenizację
Dawnych Dzieł Literatury Polskiej
„Klasyka Żywa”

w składzie:

Janusz Majcherek (przewodniczący), Małgorzata Leyko, Gabriela Muskała
oraz Piotr Ratajczak

po obejrzeniu 7 przedstawień konkursowych postanowiło
jednomyślnie przyznać:

- Nagrodę Główną im. Wojciecha Bogusławskiego w wysokości 80 000 zł Teatrowi Współczesnemu w Szczecinie i Teatrowi im. Jana Kochanowskiego w Opolu za koprodukcję spektaklu *Ślub* Witolda Gombrowicza;
- Nagrodę reżyserską za czystość formy, lojalność wobec znaczeń tekstu i odkrywczosć jego interpretacji, a także za wydobycie współczesnego sensu utworu bez nachalnej aktualizacji Annie Augustynowicz za spektakl *Ślub* – 10 000 zł;
- Główną nagrodę aktorską za rolę Henryka w *Ślubie* Grzegorzowi Falkowskiemu – 5000 zł;
- Nagrodę aktorską za rolę Matki w *Ślubie* Joannie Matuszak – 4000 zł;
- Nagrodę aktorską za rolę Ojca w *Ślubie* Grzegorzowi Młodzikowi – 4000 zł;
- Nagrodę aktorską za rolę Pijaka w *Ślubie* Arkadiuszowi Buszko – 4000 zł;
- Nagrodę aktorską za debiut w roli Władzia w *Ślubie* Jędrzejowi Wieleckiemu – 3000 zł;
- Wyróżnienie za próbę poszukiwania formy na pograniczu teatru dramatycznego i lalkowego w spektaklach *Wesele* i *Krzyżacy* Jakubowi Roszkowskiemu – 2500 zł;
- Wyróżnienie za autorstwo i wykonanie muzyki do spektaklu *Księżę Niezłomny* dla Dominika Strycharskiego – 2500 zł;
- Trzy wyróżnienia aktorskie ex aequo za rolę Wrony, Wujka i Profesora w *Kartotece* Marianowi Czarkowskiemu, Cezaremu Ilczynie i Maciejowi Mydlakowi – po 2000 zł.

Jury wyraziło zaniepokojenie sposobem interpretowania tekstów klasycznych, jaki obecnie dominuje w wielu teatrach, a zarazem ma nadzieję, że Komisja Artystyczna następnej edycji Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” będzie miała bogatsze możliwości wyboru wartościowych realizacji scenicznych.

Jury społeczne,

składające się z osób zawodowo niezwiązanych z teatrem,
w składzie:

Agnieszka Bożyczko, Barbara Piskadło, Kamila Sałajczyk,
Wawrzyniec Zięba

po długich i burzliwych dyskusjach postanowiło przyznać Nagrodę Marszałka Województwa Opolskiego Andrzeja Buły w wysokości 5000 zł spektaklowi *Krzyżacy* w wykonaniu zespołu Miejskiego Teatru Miniatura w Gdańsku w reżyserii Jakuba Roszkowskiego. Jury wyróżniło dodatkowo dwa spektakle: *Ślub* będący wspólnym dziełem Teatru Współczesnego w Szczecinie i Teatru im. Kochanowskiego w Opolu i *Kartotekę* w wykonaniu Teatru im. Jaracza w Olsztynie.

Jury Nagrody Prezydenta Miasta Opola

w składzie:

Jan Feusette (przewodniczący), Magdalena Matyjaszek, Kordian Michalak,
Alfred Wolny, Agnieszka Zientarska

postanowiło jednogłośnie przyznać tę nagrodę w wysokości 10 000 złotych spektaklowi *Kartoteka* Tadeusza Różewicza w reżyserii Andrzeja Majczaka z Teatru im. Jaracza w Olsztynie.

Jury dziennikarskie

w składzie

Martyna Friedla („Gazeta Wyborcza” w Opolu), Justyna Przyborowicz
(Polskie Radio, Rozgłośnia w Opolu) i Kalina Zalewska (przewodnicząca,
miesięcznik „Teatr”)
przyznało:

- Wyróżnienie za siłę i prawdę wyrazu *Kartotece* Tadeusza Różewicza w interpretacji Andrzeja Majczaka i zespołu aktorskiego Teatru im. Jaracza w Olsztynie.
- Nagrodę dla najlepszego aktora Grzegorzowi Falkowskiemu z Teatru Powszechnego w Warszawie za rolę Henryka w *Ślubie*.
- Nagrodę dla najlepszego przedstawienia Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska” Annie Augustynowicz – reżyserce *Ślubu* – za oryginalne odczytanie dramatu i konsekwentne przeprowadzenie swego zamiaru na scenie.

Ponadto jury dziennikarskie wyraziło uznanie dla inwencji i gry zespołowej twórców i wykonawców granego poza konkursem *Českyého diplomu* w reż. Piotra Ratajczaka, inspirowanego prozą Mariusza Szczygła, z PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie, filia we Wrocławiu.

Za to zupełnie bez dystansu i w pełnej skali emocji rozegrane są *Dziady – noc pierwsza* z Teatru Wierszalin. Piotr Tomaszuk ograniczył się do IV części *Dziadów* i pojedynku między Gustawem (Rafał Gąsowski) i Księdzem (Dariusz Matys). Intryguje już mocny i mroczny początek przedstawienia. Dostojny Guślarz-reżyser (Piotr Tomaszuk) wchodzi do ciemnej sali, spokojnie rozsuwa zasłony i zaczyna przechadzać się po scenie. Obserwuje, myśli, siada tyłem do widowni przy małym stoliku, bawi się świecą. Monotonnym głosem zaczyna: „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie, / Co to będzie, co będzie?”. Nie jest to nawet zaklęcie mające wywołać widma, ale rodzaj gorzkiej, smutnej inkantacji. Guślarz powtarza te słowa, przechadza się wokół stołu, bębni weń palcami. Ta ekspozycja trwa dość długo i buduje niesłychane napięcie. Wszyscy oczekują, że za chwilę

wydarzy się coś niezwykłego. Guślarz jednak długo „przetrzymuje” widzów w oczekiwaniu. Napięcie rośnie. Ciemność staje się coraz bardziej groźna, a czające się w niej elementy niepokojące. Stopniowo światło wyławia z mroku poszczególne detale – dwie nagie stopy wystające spod nakrycia, czarną sylwetkę w głębi, górę szmat, pakuł i jakichś desek na froncie sceny. Guślarz podchodzi do nich – nagle z dziwną czułością dotyka nagich stóp. Stopy zaczynają drgać, szmata unosi się wolno, wyłania się sylwetka rosnącego mężczyzny. Trup Pustelnika wstaje z desek ożywiony dotknięciem Guślarza. Wtedy stos szmat zaczyna się poruszać, wzbudzając jeszcze większy niepokój – objawiają się wśród nich cztery ludzkie kształty. To Dzieci, które zawieszają sobie zaraz na tułowiach okienne ramy. Czarny zarys w głębi okazuje się Księdzem. Guślarz, uruchomiwszy ten świat, od-



ADAM MICKIEWICZ *DZIADY – NOC PIERWSZA*, TEATR WIERSZALIN, SUPRAŚL 2016, REŻ. PIOTR TOMASZUK, FOT. ARCHIWUM TEATRU

chodzi, zza zasłony dobiega dźwięk liry, a postacie wstają z martwych. Tak rozpoczynają się supraskie *Dziady*.

Pierwsze słowa Pustelnika robią piorunujące wrażenie. Słychać jęk, rżenie, ledwo zrozumiałe dźwięki. Trup jest jeszcze zeszytywniały, uczy się na nowo mówić. W końcu, na pytanie Księdza, wydobywa z siebie: „Trup... trup!... tak jest, moje dziecię”. Ma na głowie framugę drzwi – jak granicę między dwoma światami, w końcu decyduje się ją przekroczyć i rozpocząć rozmowę z Księdzem. Ta relacja jest niezwykła – wroga, podszyta strachem i grozą, które udzielają się widowni. Gustaw jest groźny i ma jawnie wrogi stosunek do Księdza (wyrzuca mu udzielenie ślubu Maryli, wyciąga z szuflady stołu dukaty, które duchowny gromadzi), jest wobec niego cyniczny i złośliwy – niekiedy nawet stosuje przemoc. Ksiądz jest wystraszony, chce wiele przed Gustawem ukryć, oszukać go, wie jednak, że to się nie uda. Te dwie kreacje są najmocniejszym punktem spektaklu. Gąsowski i Matys nie tylko dźwigają cały tekst, ale budują napięcie i niepokój, którymi podminowane są wszystkie sceny. Matys jest spokojny, czasami statyczny, cichy, Gąsowski – wręcz przeciwnie – nadekspresyjny, głośny, ruchliwy, szybki i szalony. Aktor w roli Gustawa nie pozwala sobie nawet na chwilę odpoczynku, nie odpuszcza, nie zwalnia. Przed finałem ma mocny oskarżycielski monolog, który wykonuje zaplątany w łańcuch. Momentami jest prawie doskonały – to bardziej zranione zwierzę, demon władający nieczystymi siłami niż romantyczny kochanek. Uderza wydobycie nowych sensów w tej kre-

acji, pokazanie na scenie relacji żywego trupa, po którym nie wiadomo, czego się spodziewać, z żywym niepanującym nad nim człowiekiem. Spektakl wywołuje ten lęk, który w lekturze czy innych spektaklach trochę umykał. Ten dialog traktowano często jako coś oczywistego, wręcz normalnego. Tomaszuk z aktorami świetnie pokazują niezwykłość i niebezpieczeństwo tej sytuacji. Prośba o zachowanie obrzędu *Dziadów* brzmi tu jak ultimatum.



Liczę, że ten wybiórczy i subiektywny przegląd konkursowych inscenizacji pokazuje, iż klasyka nie musi być wygodnym i podręcznym chłopcem do bicia, że wciąż warto ją poddawać nowej lekturze i zderzać z publicznością. Nie chodzi o to, by patrzeć na nią przez pryzmat szkolnych lektur, a dać jej szansę nowego, nieoczekiwanego kształtu i przejścia próby sceny. Jak pokazują powyższe spektakle, możliwości ożywienia klasyki jest multum. Nie chodzi tylko o współczesny kostium (czasem może on rzecz nadmiernie uprościć), raczej o znalezienie tonu, który rezonuje, zagranie na strunie, która znajdzie oddźwięk we współczesności, o jakiś wciąż żywy, interesujący problem, który można wysupłać z dawnych tekstów. Liczba sposobów, pomysłów, interpretacji jest właściwie nieograniczona, a źródło niewyczerpane.

Trzecia edycja „Klasyki Żywej” upływie zapewne pod znakiem Wypiańskiego (w 2017 mija 110 lat od jego śmierci). Będzie bolało. Czego widzom i twórcom życzę.

Varia

- KONTEKSTY •
- NOWE SZTUKI •
- Z AFISZA •

• Konteksty •

Prefiguracje

• KATARZYNA DUDZIŃSKA •

Ola Johansson w artykule *Prefigurative Performance in the Age of Political Deception* w ostatnim numerze „TDR” zastanawia się nad skutecznością działań artystycznych (wywodzących się głównie z nurtu teatru zaangażowanego społecznie, przeciwdziałającego wykluczeniom czy opresji władzy) w obliczu zmian zachodzących w ostatnich latach w paradygmacie politycznego buntu. Tak szeroki zasięg nasilających się od początku tej dekady masowych zrywów, protestów i demonstracji przeciw wyalienowanej ze społeczeństwa władzy – od objętych tak zwaną arabską wiosną krajów Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu, przez ruchy oburzonych, których zarzewiem były wystąpienia indignados na Puerta del Sol w Madrycie, aż po Occupy Wall Street – nie był bowiem spotykany na arenie światowej od czasu rewolty 1968 roku – momentu wybuchu globalnego rozczarowania głównonurtową polityką, sprzeciwu wobec obłudy obowiązujących ideologii (niezależnego od podziałów politycznych), a także głębokich niesprawiedliwości klasowych, rasowych czy genderowych.

Ola Johansson *Prefigurative Performance in the Age of Political Deception*, „The Drama Review” Spring 2017, vol. 61.

Tak wtedy, jak i dziś wspólnym i podstawowym postulatem jest żądanie większej demokratyzacji i dogłębnej zmiany modelu politycznej organizacji społeczeństwa (i znów – niezależnie od przyjętej w danym kraju ogarniętym protestami formy sprawowania rządów). A także wsłuchanie się w głos niezauważanych dotąd przez wielką politykę „zwykłych obywateli”, którzy nie chcą już dłużej pozostawać niemi jak widzowie siedzący na zaciemnionej sali teatralnej. Johansson, interpretując to społeczne wrzenie, odwołuje się do zaproponowanego pod koniec lat siedemdziesiątych przez Carla Boggsa i wypracowanego w oparciu o doświadczenia Nowej Lewicy pojęcia prefiguratywności, czyli takiego sposobu organizacji życia publicznego, który „wciela w swoje praktyki polityczne te formy relacji społecznych, podejmowania decyzji, kultury i ludzkiego doświadczenia, które są ich ostatecznym celem”¹. Nie chodzi więc jedynie o wymyślanie jakiegoś lepszego kształtu przyszłego świata, ale przede wszystkim o wcielanie go w życie przez codzienną praktykę. Postulat działania na

¹ Carl Boggs *Marxism Prefigurative Communism, and the Problem of Workers' Control*, „Radical America”, Winter 1977, vol. 11, s. 100.

rzecz zniesienia nierówności nie może być zatem traktowany tylko jako zapowiedź lepszego jutra, ale także jako dzisiejsze przykazanie.

To, jak się wydaje, proste rozpoznanie wiąże się jednak z dość kontrowersyjnymi konsekwencjami. Zgodnie bowiem z tym ujęciem takie oddolne ruchy jak na przykład OWS odrzucają centralizację władzy i hierarchiczny porządek obowiązujący w tradycyjnych partiach politycznych na rzecz organizacji horyzontalnej i zbiorowego modelu zarządzania dobrami wspólnymi. Jest to – z politologicznego punktu widzenia – o tyle problematyczne, że brak sztywnych partyjnych struktur, całościowych i przyjmowanych ogólnie programów (w przeciwieństwie do dyskutowanych kolektywnie), a nawet silnego przywództwa odbierany bywa (i jest to najczęstszy zarzut wobec ruchów typu Occupy Wall Street) jako słabość i brak konkretnych postulatów.

Jednak modele polityki prefiguratywnej – jak twierdzi Boggs – chociaż zazwyczaj krótkotrwałe i oskarżane o wprowadzanie zagrożenia chaosem do sfery publicznej – nie tylko pojawiały się w historii w tak zwanych okresach przejściowych (następujących po załamaniu się jednego systemu, ale poprzedzających wykształcenie się nowych struktur – na przykład rady robotnicze w Niemczech, rewolty studenckie, zgromadzenia sąsiedzkie w Argentynie), ale także skutecznie radziły sobie z zarządzaniem dobrem wspólnym. I właśnie ten aspekt prefiguratywności – przenoszący akcent z demokracji przedstawicielskiej na partycypacyjną, z autorytarnej porządku na otwartość i potencjał interakcji czy, używając innej terminologii, z biernego widza na aktywnego uczestnika – kaže, jak pisze Johansson, szukać inspiracji politycznych w teatrze.

Obok przedstawiam trzy prefiguratywne sceny – dwie wzięte z artykułu Johanssona i jedną z tekstu Maksima Hanukaia, o którym jeszcze będzie mowa.

1 „Spektakl prefiguratywny w ramach interaktywnego scenariusza obsadza widza w decyzyjnej roli. Jednak czy można wciąż mówić o prefiguratywności przedstawienia, gdy dzieje się ono wewnątrz teatru, opiera się na odtwarzanym przez aktorów scenariuszu i skrojone jest pod dany efekt?”² – pyta Johansson i choć nie udziela w swoim artykule jednoznacznej odpowiedzi, to zdaje się skłaniać raczej ku przeczącej. Swoje intuicje podpira dwoma przykładami spektakli prefiguratywnych. Jednak to ten drugi (Scena 2) – szwedzkie *Politico* – ze względu na interakcję publiczności, wielość możliwych scenariuszy i otwarcie przebiegu akcji na widzów, a także na stworzenie pola do dysku-

sji – jest, jego zdaniem, najwierniejszy owej idei.

Czy jest to wszakże aż tak oczywiste? Aktywizm prefiguratywny zakłada ucieleśnienie w agonistycznej przestrzeni publicznej afirmatywnego scenariusza przyszłości. Na pierwszy rzut oka wszystko się zgadza – przeniesienie szwedzkiego spektaklu do pozimnowojennego hangaru (którego sam wygląd przywodzi na myśl minioną potrzebę militarystyki w obliczu wroga), poddanie publiczności serii dość klarownych ideologicznych testów, a także brak możliwości podważenia alternatywności wyboru obywatelstwa (na przykład wyboru obu) – wzbudza chęć oporu (zwłaszcza że, jak przyznaje sam autor, na spektakl przychodzi najczęściej widownia o światopoglądzie liberalnym) i wspólnego poszukiwania innego wariantu wyjścia z wyreżyserowanej

Scena 1

Miasteczko Likokona w południowej Tanzanii. Spektakl wspieranej przez UNICEF grupy teatralnej podejmującej w swojej działalności artystycznej tematykę szerzenia się AIDS w lokalnych społecznościach.

Zaraz po śmierci męża pewna kobieta decyzyjną jej brata pozbawioną zostaje rodzinnych pieniędzy. W części Tanzanii, z której pochodzi, obowiązuje system pokrewieństwa, zgodnie z którym to wuj od strony matki zobowiązany jest w przypadku śmierci męża siostry zająć się środkami finansowymi jej rodziny. Oficjalnie jednak wdowa chroniona jest obowiązującym w tym regionie czterdziestodniowym okresem żałobnym. Zatem jej brat, który skonfiskował dobytek rodziny, a tym samym uniemożliwił siostrze opłacenie edukacji jej dzieci (uważał, że siedmioletnia edukacja siostry nie przyniosła żadnych rezultatów), naruszył przyjęte reguły postępowania. Kobieta pozywa go więc do sądu. Jednak – ponieważ nie jest zaznajomiona z niepisanym zwyczajem przekupywania sędziów w celu uzyskania korzystnego werdyktu – przegrywa proces.

Rozstrzygnięcie sprawy na korzyść brata poszkodowanej wzbudziło wrzawę wśród aktorów i widzów Likokony zebranych wokół mangowego drzewa, pod którym rozgrywał się spektakl. Ludzi rozgniewał niesprawiedliwy wyrok, którym zakończyło się przedstawienie, wkroczyli więc w obręb zaaranżowanej na miejskim placu sceny i w mniejszych grupach wdali się między sobą w dyskusje, jednak – co jest dość rzadką praktyką w przypadku działań teatrów pracujących ze społecznością lokalną – spektakl nie zakończył się wspólną debatą nad poruszonymi w sztuce tematami.

Scena 2

Spektakl „Politico” grupy teatralnej Die Bühne współpracującej z lokalnymi społecznościami, wyreżyserowany przez Birte Niederhaua i wystawiany w Aerozeum, podziemnym hangarze samolotowym pod Göteborgiem, wybudowanym w latach pięćdziesiątych, aby ochraniać szwedzką flotę powietrzną w trakcie zimnej wojny.

Spektakl zaczyna się od półgodzinnej podróży autobusem do Aerozeum, podczas której widzowie informowani są o przebiegu wydarzenia, w którym mają uczestniczyć. Ma ono polegać na teście obywatelstwa, a jego głównym celem jest odpowiedź na pytanie, czy lepiej pozostać przy szwedzkim obywatelstwie, czy stać się obywatelem świata. Po przyjeździe na miejsce i przejściu długą rampą, wzdłuż której rozstawione są samoloty wojskowe z czasów zimnej wojny, uczestnicy rejestrują się, podając imię, nazwisko, datę urodzenia i numer ubezpieczenia, dzięki któremu w Szwecji można uzyskać dostęp do wszystkich prywatnych danych osobowych (a także do informacji o popełnionych przestępstwach czy wykroczeniach). Kolejnym etapem jest poddanie widzów serii testów – sprawdzających ich wiedzę o szwedzkiej kulturze i historii, sprawność fizyczną, a także odpowiedzialność moralną i zdolność do podejmowania decyzji w etycznie wątpliwej sytuacji (w której istotną rolę odgrywa często kontekst etniczny). Teraz widzowie mają ostatecznie zdecydować, czy chcą zachować szwedzkie obywatelstwo, czy przyjąć obywatelstwo światowe. Głosowanie jest obowiązkowe, a nieważny głos uznawany jest za zrzeczenie się narodowej przynależności. Po dłuższej chwili uczestnikom komuniko-

² Ola Johansson *Prefigurative Performance in the Age of Political Deception*, „The Drama Review” Spring 2017, vol. 61, s. 83.

wane są rezultaty. Za każdym razem – niezależnie od faktycznych wyników grupy – podawany jest ten sam rozkład głosów: dziewięćdziesiąt cztery procent na rzecz pozostania przy szwedzkim obywatelstwie. Po ogłoszeniu wyświetlane jest przemówienie lidera fikcyjnego Związku Szwedzkiego o ostro nacjonalistycznej wymowie. W rzeczywistości jest to dopasowane do szwedzkiego kontekstu politycznego przemówienie Hitlera z 1933 roku. Po jego wysłuchaniu organizatorzy wyczytują nazwiska trójki widzów i informują resztę uczestników, że osoby te popełniły w przeszłości wykroczenia lub przestępstwa i w związku z tym zostaną wyrzucone ze spektaklu. Widownia może jednak uratować jedną z nich. Wybór należy do uczestników. Wśród oskarżonych są dwie kobiety – o jasnej i ciemnej skórze oraz ciemnoskóry mężczyzna (wszyscy są podstawionymi aktorami). Zazwyczaj widzowie głosowali na korzyść jasnoskórej kobiety, a czarnoskóry mężczyzna był najczęściej wyrzucaną osobą. Jednak często zdarzały się też przypadki odmowy udziału w zaplanowanym scenariuszu, burzliwe dyskusje, a nawet epizody fizycznych interwencji, które miały uniemożliwić wyrzucenie kogokolwiek ze spektaklu.

Scena 3

„Chamsud. Prodołženije” – wydarzenie lokujące się na styku konferencji prasowej, spotkania politycznego, spektaklu i publicznego procesu. Przygotowane przez niezależną moskiewską grupę Teatr.doc, która w pracy nad swoimi spektaklami wykorzystuje metodę verbatim. „Chamsud...” powstał w odpowiedzi na wyrok skazujący członkinię grupy Pussy Riot na dwa lata łagru za wykonanie piosenki „Bogurodzico, przeçois Putina” w soborze Chrystusa Zbawiciela w Moskwie.

Na małej przestrzeni sceny na krzesłach siedzą uczestniczący w medialnie nagłośnionym procesie Pussy Riot: obrońcy skazanych, dziennikarze i mąż jednej z członkiń. Stojący za nimi dyrektor artystyczny teatru, Michaił Ugarow, wyjaśnia, że zakończony parę dni wcześniej proces, który toczył się zarówno na sali sądowej, jak i na rosyjskich ulicach oraz w internecie, stał się widowiskiem tak rozbuchanym, że teatrowi trudno było znaleźć odpowiedni do uchwycenia jego istoty język. Dlatego Teatr.doc postanowił chwilowo zarzucić jego tradycyjną metodę dokumentacyjną polegającą na zbieraniu zeznań świadków danego wydarzenia i poddawaniu ich obróbce artystycznej na rzecz skonfrontowania świadków procesu z publicznością, a tym samym stworzenia przestrzeni do dialogu, który pozwoli widzom stać się współautorami przyszłego przedstawienia. Reżyserka wydarzenia, Warwara Faer, prosi widzów, aby spośród znanych z przekazów medialnych bohaterów procesu (oprócz samych członkiń grupy) wybrali postaci owego przyszłego dramatu, po czym zapisuje je kredą na ścianie teatru. Zadaniem świadków procesu jest odmalowanie jak najwierniejszego portretu wybranych przez widownię osób (czyli m.in. sędzi, rodziców oskarżonych, policjanta, świadków), a rolę widowni – zadawanie pytań, dzielenie się własnymi przemyśleniami i spostrzeżeniami.

Pod koniec spotkania na widownię wdarła się grupa ortodoksyjnych aktywistów, która starała się przerwać „przedstawienie”. Jej przywódca zawołał: „daliśmy wam 2 godziny, teraz my będziemy mówić”. Ugarow początkowo starał się wciągnąć intruzów do dyskusji, prosząc, aby się przedstawili i wytłumaczyli, czemu przyszli do teatru, jednak widownia nie zgodziła się na tę interwencję i krzykami oraz szyderstwami rzucanymi pod adresem aktywistów uniemożliwiła im zabranie głosu.

sytuacji. Z kolei tanzańskie przedstawienie (Scena 1) zdaje się bazować na negatywności. Zgromadzeni widzowie doskonale zdają sobie sprawę z niewypowiedzianych dalszych losów pozbawionej środków finansowych kobiety. Najprawdopodobniej, aby utrzymać rodzinę, będzie ona musiała zająć się prostytutką, a co za tym idzie – narazi się na zarażenie wirusem HIV. Nie przedstawiono także żadnej alternatywy dla korupcji systemu sądownictwa. Widzowie pozostawieni są więc z poczuciem klęski.

Jednak – jak przekonuje Johansson – o prefiguratywnym aspekcie przedstawienia przesądza miejsce, w którym zostało ono zagrane – a mianowicie, w bezpośredniej bliskości urzędu gminy. Uczestnicy wydarzenia zdawali sobie więc sprawę z faktu, że wszystko, co zrobią i powiedzą, może zostać skrupulatnie odnotowane przez urzędników. Tym samym bezsilność bohaterki przełożona została na unieruchomione spojrzeniem władzy ciała widzów.

Afirmatywność tego spektaklu polegała, zdaniem autora, na uwidocznieniu centrum nadzoru. Zdaje się jednak, że towarzyszyć mu mógł także dodatkowy element. Zgromadzeni wokół zaranżowanej sceny uczestnicy musieli ten niewidzialny wzrok wytrzymać. Wystawiając swoje nieanonimowe przeciwieństwo ciała na widok publiczny, odgrywali niemy opór, a w konsekwencji wcielali w życie alternatywny scenariusz mającego nadejść sprzeciwu rozgrywającego się w przestrzeni wspólnej.

2 Podobnego argumentu używa Maksim Hanukai, opisując w artykule *After the Riot. Teatr.doc and the Performance of Witness* w tym samym numerze „TDR” reakcję widzów na próbę przerwania spektaklu przez ortodok-

syjną grupę aktywistów (Scena 3). Jego zdaniem wywołała ją sama forma przedstawienia, która „przekształciła widzów w świadków, bierną widownię w aktywnych uczestników”³. Decyzją niedopuszczenia do głosu ekstremistów, choć de facto była zamknięciem się na alternatywny scenariusz (który swoją drogą nie był aż tak niespodziewany, ponieważ do podobnych incydentów dochodziło już nie raz podczas spektakli Teatr.doc), była również zbiorowym aktem sprzeciwu wobec społecznego wykluczenia odmiennych od obowiązujących w Putinowskim reżymie poglądów. Aktem wcielonym w życie nie przez dyskusję, ale przez performatywne działanie śmiejących się ciał, nie pozwoliły naruszyć kolektywnie zarządzanej autonomii.

3 Kontekst trzeciego spektaklu pozwala zatem dodać do definicji prefiguratywności element dialektyczny, a mianowicie pamięć sprzeciwu. Projektowanie przyszłych relacji społecznych przez ucieleśnienie wyobrażenia kształtu przyszłego świata w teraźniejszości nie powinno ograniczać się jedynie do czystej afirmacji zbiorowego decydowania o dobrach wspólnych. Musi także rozszerzać się na pamięć ucieleśnienia oporu. I tutaj z ogromną pomocą przychodzi teatr – jako miejsce testowania materialnych aktów odmowy. Ten dialektyczny potencjał teatru świetnie widać w spektaklu *Żony stanu, dzięki rewolucji, a może i uczone białogłowy* Jolanty Janiczak w reżyserii Wiktora Rubina z Teatru Polskiego w Bydgoszczy (2016)⁴. Powstałe w odpowiedzi na Strajk Kobiet przedstawienie o wykluczeniu kobiet z podmiotowości re-

³ Maksim Hanukai *After the Riot. Teatr.doc and the Performance of Witness*, „The Drama Review” Spring 2017, vol. 61, s. 51.

⁴ Druk. w „Dialogu” nr 3/2017. (Red.)

wolucyjnej jest dość klasyczną formą teatralną, której Johansson pewnie nie opatrzyłby mianem prefiguratywnej.

Jednak ostatnia scena, w której Sonia Roszczuk jako zapomniana przez wielką historię rewolucjonistka porwa widzów, by podnieśli rozrzucone po teatrze transparenty i wyszli przed teatr zagrać protest wobec patriarchalności stosunków społecznych, po czym wrócili na scenę ukłonić się do braw, ujawnia ów dialektyczny charakter teatralności. I nie chodzi tu bynajmniej o powracające wciąż romantyczne marzenie o wytworzeniu wspólnoty, która wyjdzie na ulicę, a najlepiej na barykady, i w rewolucyjnym zrywie zmieni rzeczywistość. Stawka jest dużo większa – chodzi bowiem o odsłonięcie

konwencjonalności takiego działania, sztuczności tej wyreżyserowanej formy reprezentacji. Kluczowe jest nie wyjście na ulicę, lecz doświadczenie powrotu na scenę i konfrontacji z autorytarnością narzuconego scenariusza. Okraszone oklaskami i ukłonami uświadomienie sobie, że właśnie odegrało się społeczny bunt. Ten, którego kiedyś kobietom odmówiono. To z jednej strony wytworzenie historii, która nigdy nie miała swojej reprezentacji, zadośćuczynienie niegdysiejszym rewolucjonistkom. Z drugiej jednak, doświadczenie cielesnej niemocy, czy – jak w tanzańskim spektaklu – braku alternatywnego scenariusza. Braku, który można odrobić właśnie w ulicznym buncie.

• Nowe sztuki •

NADIEŻDA PTUSZKINA **MOI ŻOŁOTYJE RYBKİ** **(MOJE ŻŁOTE RYBKİ)**

Sztuka użytkowa dla dwojga aktorów. On – lat sześćdziesiąt sześć, „może jeszcze całkiem, całkiem podobać się kobietom” i Ona – „niepodobna sobie wyobrazić, jak wyglądała w młodości”. Są kłótnie, kwiaty, pocałunki, tragiczne deklaracje i romantyczny finał.

Choć podtytuł zapewnia, że sztuka jest komedią, to czystość gatunkowa będzie widoczna tylko na początku. Później Nadieżda Ptuszkina wprowadza bardziej oniryczną atmosferę burzącą i pogodny realizm z pierwszych scen, i oczywisty linearyzm. To pewno próba oddalenia opowieści od farsowych manowców, ale niekoniecznie zakończona odnalezieniem jakiegoś bardziej wysublimowanego stylu.

Ona kocha akwarystkę. On jest kompozytorem. Mieszkają w jednej kamienicy, spotykają się na schodach, zwykle gdy Ona czyści ustawione na półpiętrze akwarium. Już z pierwszej przedstawionej w sztuce rozmowy wiemy, że się w sobie podkochują, a historia trzydziestoletniego sąsiedztwa skrywać musi niejedną tajemnicę. Choć

od dawna udają, że się nie zauważają, to tym razem postanawiają rozpocząć rozmowę: banalną, o rybkach, nierównej walce ze starzeniem i – ten temat będzie spoiwem wszystkich scen – o relacjach damsko-męskich. Dynamika będzie uzależniona od słownych utarczek. On: „Duma – ostatnia deska ratunku niechcianych kobiet”, Ona: „Ja nic nie wiem o niechcianych kobietach. W przeciwieństwie do pana”. I gdy ten ping-pong kwestii wyczerpie się, w zamieszaniu spadnie na podłogę akwarium – rozbite szkło i rzucanie przedmiotami kończyć będzie jeszcze kilka sporów między sąsiadami, którzy tyleż się nie lubią, ile nie potrafią bez siebie żyć.

Z kolejnych scen – gdy będą pili litry wina, którymi On wypełnił akwarium, gdy będą podziwiali kwiaty, które On przyniesie, gdy będą stali przy akwariu, w którym Ona wyhodowała własny gatunek złotej rybki – dowiemy się, że ich wspólna przeszłość była wyjątkowo burzliwa. Już wiele lat temu mieli romans, zakończony filmowym wyrzuceniem za okno jego ubrań przez Nią. On jest kobieciarzem – w telefonie ma długą listę przyjaciółek, z którymi romanсуje od dawna. O jego skokach w bok wiedziała zmarła niedawno żona, i wie

także sąsiadka-akwarystka. Nie zmieniła to faktu, że Ona się w nim kocha. Co roku, od lat, wysłała mu anonimowo kosz fuksji na urodziny, choć On jest przekonany, że prezent przysłał Związek Kompozytorów. Co sprawiało, że Ona, znając czarną stronę jego charakteru, tak bardzo się w nim kochała? Co sprawiało, że jego żona, domyślając się niewierności męża, nigdy go nie rzuciła?

W tym miejscu Ptuszkina gra na strunie hipnotycznego wręcz romantyzmu i uderza w klawisze opowieści o wieloletnim czekaniu na przejrzenie na oczy przez ukochanego. Wszystko ubiera w kostium metafory. Opera, nad którą On pracuje, tworzona jest na podstawie noweli Stefana Zweiga *List od nieznajomej*. Jak mówi akwarystka: „To o wielkiej miłości. Ona go kochała, a on nie potrafił jej nawet zapamiętać [...]. Posyłała mu białe róże w każdą rocznicę urodzin, a On tego nie zauważał”. I właściwie od tej rozmowy o operze nie wiemy już, czy romans Jej i Jego, w otoczeniu akwariów ze złotymi rybkami, nie jest scenariuszem pisanej opery. Powtarzają się kwestie, gesty, wspomnienia mieszają się z realnością. Koniec końców, gdy kompozycja zostanie ukończona, Ona ubierze się w sukienkę sprzed trzydziestu lat, On włoży na siebie trzydziestoletni smoking i usiądą w rzędach teatru operowego, by wysłuchać muzycznej opowieści jak z Zweiga, choć przyciętej na potrzeby komediowego widza. Pętla na pętli, teatr w teatrze, czy na uśmiechniętych ustach.

Rzecz jasna nie ma tu szczególnej głębi obserwacji. Autorka chce stworzyć sztukę, która będzie bawiła i wzruszała, i jeśli ktoś szuka w teatrze sztuk, które bawią i wzruszają, niczego nie obserwując, to *Złote rybki* przypadną mu do gustu. Nadzieja Ptuszkina napisała kilkadziesiąt sztuk,

na których wyćwiczyła schemat Ona – On – miłość – dowcip (kilka z tych utworów grano w Polsce), dochodząc do dużej wprawy. Jeśli jednak wymagamy od teatru choć minimalnego dyskomfortu i jeśli chcemy, by pokazał nam choć odrobinę rzeczywistości, to nie liczymy na rozkochanie się w *Moiich złotych rybkach*. Sztukę przełożyła Maria Górecka-Warchoł.

Piotr Olkusz

JENS ALBINUS **UMBETTUNG** **(PRZEPROWADZKA)**

Umbettung to dopiero druga sztuka w dorobku Jensa Albinusa (ur. 1965) – duńskiego aktora i scenarzysty znanego publiczności przede wszystkim z filmu *Idioci* Larsa von Triera, w którym zagrał główną rolę. Albinus od wielu lat z powodzeniem występuje w produkcjach filmowych i telewizyjnych, ale jest także wziętym aktorem teatralnym w Danii, jak również w Niemczech i Szwajcarii. Od niedawna z powodzeniem próbuje swoich sił także jako autor dramatyczny i reżyser. Krytyka dopatruje się w jego tekstach fascynacji twórczością Bergmana i Czechowa, co wydaje się chyba słusznym tropem.

Tę fascynację miał zdradzać także jego najnowszy dramat, który Albinus wystawił w zeszłym sezonie w Schauspielhaus Köln. *Umbettung* to dramat rodzinny – na pierwszy rzut oka akcja może wydać się dość sztampowa. W rodzinnym domu spotykają się dzieci i ich

rozwiedzeni rodzice, aby – po latach rozłąki i milczenia – celebrować wspólnie pewien ważny dla rodziny moment. Przyczyna spotkania jest tylko po części jasna. Albinus długo nie zdradza ani tego, co i jak chcą celebrować bohaterowie, ani powodu ich długiej rozłąki. To spotkanie owiane jest jakąś mroczną tajemnicą kładącą się cieniem na losach wszystkich bohaterów. Zda się też, że nie wszystkim członkom rodziny to spotkanie jest na rękę. Ich pragnienie ponownego nawiązania bliższych relacji zderza się z rzeczywistością, na której ciąży żal i przemilczane pretensje i – jak prędko się okazuje – ich oczekiwania muszą zostać zawiedzione.

Inicjatorką spotkania jest Lili – matka Liv i Katie, była żona Jorgena. Lili to utalentowana i niegdyś znana artystka fotograf, która przed laty porzuciła rodzinę, zostawiając obie córki pod opieką Jorgena. Gdy wreszcie – ku zaskoczeniu rodziny – proponuje wspólne spotkanie i zjawia się w rodzinnym domu, bardziej niż losem swoich dzieci interesuje się majątkiem. Dom, który formalnie należy do Lili, ma jej pomóc rozwiązać finansowe problemy. Lili nie ma wyrzutów sumienia, nie czuje się winna, nie jest wdzięczna byłemu mężowi za wychowanie dzieci i nie jest zainteresowana nawiązywaniem bliższych kontaktów z rodziną, choć sama zaproponowała rodzinny zjazd. Lili jest przede wszystkim zmęczona i znudzona wizją rozmowy z córkami (i to jeszcze zanim którąkolwiek z nich zobaczy w progu domu). Tymczasem córki pragną bliskości z matką, albo przynajmniej – jak pozbawiona złudzeń Katie – rozrachunku z przeszłością. Takiego rozrachunku nie dokonał bowiem nikt z rodziny. O tym, że jest on potrzebny, najlepiej świadczy właśnie sytuacja czterdziestoletniej Katie, która szukając

ujścia dla swoich emocji, niczym nastolatka w tajemnicy tnie się żyłką i przypala zapalniczką. Ale problemy córki niewiele obchodzą Lili, która zanim jeszcze zdąży rozpakować rzeczy, planuje już swój wyjazd.

W dramacie Albinusa pojawia się jeszcze jedna postać – to tajemnicza, nieobecna Alma, trzecia córka Lili. O Almie wspomina się między słowami, raczej bezosobowo, jakby jej imię było w domu zakazane. Nieprędko okazuje się, że to właśnie trzecia córka i trzecia siostra jest przyczyną spotkania, nieprędko okazuje się również, że Alma nie żyje a jej śmierć stała się bezpośrednią przyczyną rozpadu rodziny. Tytułowa przeprowadzka nie oznacza zresztą – jak można początkowo podejrzewać – sprzedaży i opuszczenia rodzinnego domu. To grób Almy ma zostać przeniesiony (budowa nowej ulicy wymaga przesunięcia miejscowego cmentarza). Dlatego też Lili postanawia zebrać rodzinę i po raz ostatni przed przeniesieniem grobu córki odwiedzić go wraz z bliskimi. Plan okazuje się jednak karłowaty. Jorgen jest w kiepskiej kondycji fizycznej i w połowie drogi na cmentarz musi zawrócić. Córki i matka nie kontynuują spaceru na cmentarz a plan podjęcia ponownej próby odwiedzenia grobu Almy zostaje zbojkotowany przez samą matkę. W jednej z końcowych scen znudzona Lili mówi: „zmarli nie są martwi – oni tylko są daleko. Martwi są dopiero wtedy, kiedy zostają zapomniani”, a po chwili milczenia dodaje: „i dziś zapomnieliśmy”. Jej słowa, które mają całą rodzinę „wyzwolić” z myślenia o zmarłej Almie, nie przynoszą ukojenia. Lili wyjeżdża, albo raczej ucieka z rodzinnego domu tak, jak zrobiła to po śmierci córki.

Dramat Jensa Albinusa gęstnieje z każdą sceną – może niekiedy aż za

bardzo. Duński autor bez wątpienia fascynuje się Bergmanem i Czechowem, choć *Umbettung* łądząco przypomina nie *Trzy siostry* (jak pewnie chcieliby tego niektórzy krytycy), ale *Sierpień w hrabstwie Osage* Johna Wellsa (na podstawie sztuki Tracy'ego Lettsa *Sierpień w Osage*, druk. w „Dialogu” nr 4/2010) albo ostatni film Xaviera Dolana *To tylko koniec świata*. Także w dramacie Albinusa powrót do rodzinnego domu nie pomaga załatwić starych spraw, nie zbliznia, lecz na nowo otwiera rany. Koniec końców wszystkim jest jakoś lżej, gdy wiedzą, że nie muszą już więcej ze sobą rozmawiać.

Monika Wąsik

PAWEŁ KAMZA

DŻAMA. ARABSKA NOC

W lipcu 2012 roku rozpoczęła się bitwa o Aleppo, największe miasto w pogrążonej w wojnie domowej Syrii. Trwające prawie cztery i pół roku walki, relacjonowane za pomocą filmów, zdjęć, świadectw tych, którzy walczyli, którzy nieśli pomoc, którzy stracili wszystko, i tych, którym udało się wydostać, stały się symbolem współczesnego świata. Symbolem bezczynności i bierności, z jaką reszta świata patrzyła na dziejącą się tragedię, symbolem kryzysu uchodźczego, symbolem niewyobrażalnego cierpienia i niewyobrażalnych zniszczeń. Symbolem takim, jakim wcześniej stały się wojny w Iraku, Afganistanie, Czeczenii, Kosowie czy Bośni.

Wojna w sztuce Pawła Kamzy nie jest relacjonowana z reporterską dokładnością. Autor nie oddaje głosu

mieszkańcom pogrążonego w walkach miasta, nie pokazuje, kim są „my”, a kim „oni”. Nie opowiada o uchodźcach i ich walce o przetrwanie ani o tych, którym nie udało się uciec. Nie ocenia żadnej ze stron konfliktu. Zamiast tego pokazuje, w jaki sposób zagrożenie prowadzi do odkrycia własnej tożsamości, do przekroczenia granic – nie tych oddzielających poszczególne kraje czy strony konfliktu, ale tych, które każdy z nas nosi w sobie, z którymi musi się codziennie zmagać.

Bohaterami jest troje dorosłych. Każde z nich otrzymało wiadomość, która doprowadziła ich do granicy turecko-syryjskiej, granicy-symbolu. Podążają za swoimi dorosłymi synami, którzy, każdy z innych powodów, tę granicę już przekroczyli. Andrzej, syn Mirki ze Szczecinka, przed kilkoma dniami wypożyczył samochód w Antakji, którym odjechał w stronę Syrii. Yusuf, syn Layli z Palestyny, od dłuższego czasu walczy w szeregach Państwa Islamskiego. Filip, syn Johna, profesora literatury perskiej w Greenwich, wyjechał z misją humanitarną Lekarzy bez Granic, niedawno wysłał wiadomość z Aleppo. Każdy z bohaterów chce za wszelką cenę odszukać swojego syna, uratować go, pożegnać się, pobłogosławić. Wydają się nie zdawać sobie sprawy z tego, że każdy z nich wyruszył w swoją podróż do Aleppo powodowany decyzjami podejmowanymi przez nich, rodziców.

Najwięcej o sobie opowiada Mirka. Szybko dowiadujemy się, że jej dziadkowie przyjechali do Polski z Ukrainy, gdzie nadal mieszka część jej rodziny. Wychowuje Andrzeja sama, o ojcu dziecka chciałaby jak najszybciej zapomnieć. Syn, będący jej oczkiem w głowie, od małego sprawiał problemy. Bł ją, nie chciał się uczyć, uzależnił się od narkotyków, kradł. Mimo wszystko

matka wierzy jednak, że jej syn jest dobrym i wrażliwym człowiekiem, więc gdy tylko dowiaduje się, że zaginął, natychmiast postanawia mu pomóc, ma nadzieję, że uda się jej go uratować.

Layla znalazła się na granicy, ponieważ wie, że umiera. Wcześniej umarł jej mąż, zabity przez wybuch samochodu-pułapki. Jej córka zginęła w wybuchu w tramwaju, którym obie jechały w Jeruzolimie. Najmłodszego syna zabili arabscy narkomani. Layla podejmuje więc ostatnią podróż w poszukiwaniu ostatniego z synów, który został zmuszony do walki w szeregach Państwa Islamskiego w zamian za spłatę długu zaciągniętego przez ojca u jednego z kuzynów. We śnie do Layli wracają umarli, widzi także śmierć Jusufa. Nawet jeśli już nie żyje, matka ma nadzieję, że jeśli umrze w tym samym miejscu, nie będzie samotna w momencie śmierci, po raz ostatni poczuje bliskość swoich nieobecnych najbliższych.

Najmniej o sobie mówi John, który przedstawia się jako profesor, posługuje się arabskim, tureckim i perskim, specjalizuje się w poezji Rumiego. Zna okolicę, miejscowych ludzi, wie, kto i w jaki sposób mógłby im pomóc przekroczyć granicę. Wydaje się, że jego podróż jest inna niż pozostałej dwójki kobiet, mniej osobista, wymagająca mniejszego zaangażowania psychicznego.

W pewnym momencie przy granicy dochodzi do ataku, śmierć i zagrożenie stają się coraz bardziej realne. Opadają pierwsze zasłony. Mirka okazuje się być pełną ignorancji rasistką, która oczekując od innych pomocy, sama odmawia jej swojej rodzinie uciekającej z pogrążonej w walkach Ukrainy. John w rzeczywistości nie jest orientalistą, pochodzi z mieszanej żydowsko-rosyjsko-irańskiej rodziny i zajmuje się poszukiwaniem ludzi zaginionych

Drukowaliśmy:

- *Łzy Ronaldo*
„Dialog” nr 9/2011

w rejonach konfliktów. W Aleppo ma znaleźć nie swojego syna, ale syna pakistańskiego biznesmena, który uciekł, nie chcąc podążać drogą, którą wybrał dla niego ojciec.

Przekroczenie granicy zdaje się teraz na wyciągnięcie ręki. Morze wyrzuciło na brzeg zwłoki rosyjskiego generała z paszportem dyplomatycznym, którego ciało bohaterowie planują wymienić na możliwość wjazdu do Aleppo. Na chwilę przed podjęciem ostatecznej decyzji opadają jednak ostatnie zasłony. Pakistański biznesmen odwołuje akcję Johna, zdecydował się bowiem porzucić syna w zamian za powodzenie własnych interesów prowadzonych z Chinami wspierającymi Irańczyków walczących w Syrii. Szukająca ostatniego pojednania Layla przed laty sama walczyła. Mimo tego, że arabskie bomby i noże zabiły jej bliskich, podkładała ładunki wybuchowe zamknięte w torbach z logo znanych projektantów. Syn Mirki w końcu wysłał do niej wiadomość. Chce, by matka przestała go szukać. Wybrał Syrię świadomie, tak jak wiele lat wcześniej jego matka świadomie pozbyła go szansy na poznanie jego syryjskiego ojca. Teraz postanowił poznać siebie, swoją rodzinę, swoje korzenie.

Każdy z bohaterów nosi w sobie własne granice. Decyzje, które podjęli, sprawiły, że ich bliscy znaleźli się po drugiej stronie. Ich podróż stała się

podróżą w poszukiwaniu własnej tożsamości. Historie ich rodzin odczytać można jako zapis historii wojen i konfliktów ostatniego wieku. Po każdej wojnie padają pytania o to, jak mogła się wydarzyć, o to, czemu nikt nie zareagował. Czy możliwe jest dalsze życie, kiedy opuszczają cię wszyscy najbliżsi i kiedy umiera nadzieja?

Autor jest reżyserem, autorem sztuk teatralnych, podróżnikiem, fotografikiem. Reżyseruje najczęściej w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy, Teatrze Współczesnym w Szczecinie i Teatrze Lubuskim w Zielonej Górze, gdzie w kwietniu 2017 odbyła się prapremiera *Dżamy*.

Andrzej Lis, Marianna Lis

NAGRODA POLSKIEGO TOWARZYSTWA BADAŃ TEATRALNYCH

24 kwietnia 2017 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego odbyło się wręczenie Nagrody Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze, widowiskach i innych sztukach performatywnych. Za najlepszą książkę uznana została praca Doroty Jarząbek-Wasył *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016).

Książka została wybrana przez członków Towarzystwa spośród pięciu nominowanych pozycji:

- *Glamour, kobiecość, widowisko. Aktorka jako obiekt pożądania* Agaty Łukszy
- *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* Doroty Sajewskiej
- *PRL. Przedstawienia (seria: Teatr publiczny. Przedstawienia 1765–2015)* Joanny Krakowskiej
- *Wiek XIX. Przedstawienia (seria: Teatr publiczny. Przedstawienia 1765–2015)* Ewy Partygi
- *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku* Doroty Jarząbek-Wasył

Nagroda Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych przyznana została po raz piąty. W ubiegłych latach otrzymali ją Marek Waszkiel, Grzegorz Niziołek, Beata Gućalska i Jan Michalik.

• Z afisza •

MARZEC 2017

Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk to autorski spektakl Agaty Dudy-Gracz, który miał prapremierę w Teatrze Nowym im. Łomnickiego w Poznaniu. Inspirowany książką Wiesława Łuki *Nie oświadczam się* – reportażem opisującym morderstwo z 1976 roku, kiedy na oczach kilkudziesięciu mieszkańców wsi czterech mężczyzn zabiło trzy osoby: mężczyznę, kobietę w ciąży i dwunastoletniego chłopca, a podczas procesu świadkowie zeznawali na korzyść oprawców. Reżyseria, scenografia, kostiumy: Agata Duda-Gracz, muzyka: Jakub Ostaszewski, ruch sceniczny: Tomasz Wesołowski, reżyseria światła: Katarzyna Łuszczuk.

Po przeczytaniu reportażu Łuki zaczęłam się zastanawiać nad naturą zła tkwiącego w dobrych ludziach. W swoim scenariuszu mocno tę historię pozmieniałam, starając się zadać jak najwięcej pytań o naturę tego zła. O to, co powoduje, że robimy rzeczy niewyobrażalnie okrutne, uważając je za powinność. Każdy z bohaterów mojego przedstawienia jest prawym człowiekiem, który kocha, wierzy i chce dobrze. Każdy z nich ma swoje powody. To przedstawienie to opowieść o względności dobra. Ale też o obcowaniu ze zmarłymi. O konsekwencjach nieznamośności historii. O kłamstwie.

O potrzebie cudu. I o miłości, która ma ten podły zwyczaj, że usprawiedliwia wszelkie świństwa.

Agata Duda-Gracz

www.cojestgrane24.wyborcza.pl, 24 marca

2017

Premiera spektaklu *Ku Klux Klan. W krainie miłości* według książki Katarzyny Surmiak-Domańskiej, reporterki, która była gościem zjazdu Partii Rycerzy KKK z Arkansas, w Teatrze Nowym w Zabrzu. Adaptacja i reżyseria: Maciej Podstawny, scenografia i kostiumy: Kaja Migdałek, muzyka: Anna Stela, projekcje wideo: Amadeusz Nosal, teksty piosenek: Łukasz Zaleski.

Historia Jakuba Tadeusza Słobodzianka miała prapremierę w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Sztuka inspirowana jest prawdziwą historią katolickiego księdza-filozofa Romualda Jakuba Wekslera-Waszkinela, który jako dojrzały człowiek poznaje swoją prawdziwą tożsamość. Reżyseria: Ondrej Spišák, scenografia: Szilárd Boráros, choreografia: Anna Iberszer, muzyka: Piotr Łabonarski, w roli tytułowej Łukasz Lewandowski.

Dziś sytuacja polityczna na świecie wymaga tego, byśmy określili, kim właściwie jesteśmy, a przecież jesteśmy różni, poskła-

dani z różnych składników, sprzeczności, tożsamości. Nie chodzi tylko o polskość czy żydowskość. Chodzi o człowieka, który chce kochać, żyć i być szczęśliwy. Wymaganie jednoznaczności grozi poważnym dramatem [...]. Człowiek chce być i księdzem i Żydem, i Polakiem i Izraelczykiem. Nie chce być zmuszany, chce być wolny, dokonywać wyborów.

Tadeusz Słobodzianek
www.e-teatr.pl, 15 marca 2017

Tajny dziennik Mirona Białoszewskiego pisany w latach 1977-1983, a opublikowany po raz pierwszy w 2012 roku trafił na scenę Teatru Dramatycznego w Warszawie w adaptacji Elżbiety Chowaniec i Wojciecha Urbańskiego. Reżyseria: Wojciech Urbański, scenografia: Anna Tomczyńska, muzyka: Marcin Masecki.

Teatralna adaptacja zbioru reportaży *Diabeł i tabliczki czekolady* Pawła Piotra Reszki uhonorowanego Nagrodą im. Ryszarda Kapuścińskiego 2016 miała premierę w Teatrze im. Osterwy w Lublinie. Adaptacja: Kuba Kowalski, Julia Holewińska, dramaturgia: Julia Holewińska, reżyseria: Kuba Kowalski, scenografia i kostiumy: Agata Skwarczyńska, muzyka: Radek Duda, ruch sceniczny: Katarzyna Chmielewska, reżyseria światła: Damian Paweła.

Po pierwsze, książka uwiodła mnie formą, z którą w teatrze jeszcze nie pracowałem. Po inscenizacjach kilku wielkich narracji i adaptacji powieści pomyślałem, że warto popracować nad fabułą, która nie będzie oparta na jednym bohaterze. Chodzi o coś w rodzaju mozaiki, w której jest kilka opowieści, bohaterów i światów. Po tym, co wydarzyło się ostatnio w Polsce i na świecie, nie mógłbym zrobić kolejnego spektaklu, który zabiera widzów w odległy i wykreowany świat. [...] Po pierwsze, chcę

pokazać ludzi. Po drugie – temat. Mam wrażenie, że tak właśnie pisze Reszka. Za każdym z bohaterów stoi temat, problem społeczny, który przeświełany jest z każdej strony. [...] Autor ma reporterskiego nosa i opisuje rzeczy prawdziwe, realne, lokalne i bliskie ludziom. Jednak to wszystko jest nadzwyczajne. Ma umiejętność wyszukiwania skrajnych przypadków i zjawisk, na które patrzy jak przez szkło powiększające i widzi pewne tendencje.

Kuba Kowalski
„Gazeta Wyborcza – Lublin” nr 70, 24
marca 2017

Prapremiera *Cesarza Kaliguli* Ingmara Villqista w reżyserii i ze scenografią autora w krakowskim Teatrze Bagatela im. Boya-Żeleńskiego. Kostiumy: Agata Stańczyk, muzyka: Bartłomiej Woźniak, opracowanie muzyczne: Jan Madej, ruch sceniczny: Piotr Skalski, projekcje filmowe: Dawid Kozłowski, reżyseria światła: Marek Oleniacz.

Kiedy przygotowywałem się do napisania tekstu tego dramatu, przekopałem się przez ogrom materiału ikonograficznego i historycznego. I jak zacząłem się przyglądać Kaliguli, zobaczyłem bezbronnego młodego człowieka uwikłanego w okrutny wir historii. Dzięki różnym lekturom poznałem bardzo dobrze obeznanego w prawodawstwie młodzieńca z dużym, autentycznym talentem aktorskim. Nieźle przygotowanego do rządzenia. I ja go lubię, bo widzę w nim osaczonego, bezradnego, wystawionego na ciosy, wierzącego w miłość człowieka. Poczucie przeraźliwej krzywdy, jaką mu wyrządzono w dzieciństwie i wczesnej młodości, zszarganie godności i upodlenie, jakich był podmiotem, nie mogły nie wpłynąć na jego psychikę. Zatem, kiedy już jakby z urzędu otrzymał środki i możliwości – mógł się mścić. Ale nie prostacko i pospolicie. Nieszablonowość represji oka-

zała się zbyt wyrafinowana dla otoczenia, które wołało uważać Kaligulę za wariata, bowiem szaleństwo jest bezpieczniejsze i znane, a więc wiemy, jak się z nim uporać. Nietuzinkowość niesie same zagadki, a my nie lubimy niepospolitych ludzi.

Ingmar Villqist
www.e-teatr.pl, 16 marca 2017

Prapremiera tekstu *Zaucha. Welcome to the prl* Szymona Bogacza i Zuzanny Bućko w kieleckim Teatrze im. Żeromskiego. Przywołuje on postać zastrzelonego w 1991 roku wokalisty Andrzeja Zauchy, ale nie jest spektaklem biograficznym. Reżyseria: Adam Biernacki, dramaturgia i współreżyseria: Zuzanna Bućko i Szymon Bogacz, opracowanie muzyczne: Szymon Bogacz, aranżacja i muzyka: Waldemar „Maash” Maszyński, scenografia, kostiumy, projekcje wideo i światła: Mirek Kaczmarek, choreografia: Mikołaj Mikołajczyk, konsultacja wokalna: Andrzej Wolski.

Maraton/Tren to autorski monodram zrealizowany przez Pawła Palcata, aktora Teatru im. Modrzejewskiej w Legnicy pod reżyserką opieką Lecha Racza. Scenografia: Małgorzata Bulanda, choreografia: Małgorzata „Madi” Rostkowska, muzyka: Filip Zawada, Jarek Jachimowicz, wizualizacje: Tajne Komplet Filmowe (Magda Skiba, Bartek Bulanda, Karol Budrewicz).

Maraton, ów królewski dystans dla każdego biegacza, jest tu metaforą życia. Jak i ono ma swoje etapy. Od rozgrzewki po metę, którą osiąga się po ogromnym wysiłku i na skraju wyczerpania. W tytułowej zbitce jest też pewien kontrast, gdy przyjmujemy, że bieganie służy zdrowiu. Tymczasem metą naszego życia jest śmierć, która dla współczesnych stała się tabu, czymś wstydlivym, wypieranym w kul-

turze młodości, zdrowia i piękna. Gdy przychodzi koniec następuje zdziwienie. Tym bardziej, gdy dotyczy to bliskiej osoby i musimy się z tym zmierzyć. Osobisty motyw, pewna intymność trudnego doświadczenia, którym chcę się podzielić, nie ma jednak nic wspólnego z ekshibicjonizmem. Chciałbym jedynie ośwoić innych z tym, co nieuniknione.

Paweł Palcat
www.e-teatr.pl, 17 lutego 2017

Fuck... Scena buntu Krzysztofa Szekałskiego, spektakl o różnych twarzach społecznego buntu, miał premierę w krakowskim Teatrze Łaźnia Nowa. Reżyseria: Marcin Liber, scenografia: Mirek Kaczmarek, muzyka: RSS Boys, multimedia: Natalia Kabanow. Wystąpili w większości aktorzy zwolnieni z Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Artura Pałygi *DyBBuk* – dramat na motywach tekstu Szymona An-skiego inspirowany przedwojenną historią bielskich Żydów – miał prapremierę w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Reżyseria: Paweł Passini, scenografia i kostiumy: El Bruzda, muzyka: Daniel Słomiński, Paweł Passini, reżyseria światła: Katarzyna Łuszczuk.

Nasz *DyBBuk* opowiada zarówno o przeszłości i teraźniejszości. Jest jak palimpsest, czyli wielokrotnie zapisany przez lata tekst, który nawarstwił się na siebie. U nas też są warstwy, bo historia się przenika. [...] Nasz *DyBBuk* jest jak wiele różnych czasów nałożonych na siebie. Ale też taki jest nasz stosunek do kultury żydowskiej – jakbyśmy funkcjonowali w kilku rzeczywistościach. Przenikają się czasy, ale też i światy. A może my dzisiaj jesteśmy częścią tej wędrówki dusz? Chcemy opowiedzieć o przywoływaniu tej drugiej strony, wsłuchiwanie się w czyjaś, ulotną obecność, by dostać

odpowiedzi na ważne dla nas pytania – co mogą jeszcze zrobić, jak rozstrzygać sprawy z przeszłości istotne w naszym życiu na co dzień.

Paweł Passini

www.katowice.wyborcza.pl, 10 marca 2017

Powieść Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak* z 1965 roku zrealizowana jako koprodukcja Teatru Polskiego w Poznaniu i Teatru Żydowskiego im. Kamińskich w Warszawie miała premierę poznańską. Przekład: Tomasz Mirkowicz, scenariusz sceniczny: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, reżyseria: Maja Kleczewska, scenografia: Marcin Chlanda, Wojciech Puś, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Cezary Duchnowski, kostiumy: Konrad Parol.

Lovecraft Roberta Bolesty wyreżyserował Łukasz Kos jako spektakl dyplomowy studentów Wydziału Aktorskiego łódzkiej PWSFTViT. Współpraca reżyserska, scenograficzna i kostiumy: Joanna Niemirska, muzyka: Dominik Strycharski, wideo i wizualizacje: Kamil Walesiak.

Matko jedyna! to spektakl Redbada Klijnsty (tekst, reżyseria, wykonanie) wyprodukowany w ramach festiwalu „Nowe Epifanie/ Gorzkie Żale”. Autorski monodram o relacji z matką, próba rozliczenia się z traumą po jej tragicznej śmierci.

Prapremiera autorskiego spektaklu Andrzeja Sadowskiego (tekst, reżyseria i scenografia) *W 8 dni dookoła świata* w Teatrze Powszechnym im. Kochanowskiego w Radomiu. Muzyka: Małgorzata Tekiel, światło: Tomasz Świątkowski.

Sztuka Łukasza Pawłowskiego *A+B=Rh-* w reżyserii autora miała prapremierę

w Teatrze Miejskim w Lesznie. Scenografia i kostiumy: Jola Łobacz, opracowanie muzyczne: Adam Brzozowski, Anka Mrozowska.

Kup kota w worku (work in progress) to teatralna adaptacja tomu poetyckiego Tadeusza Różewicza z 2008 roku zrealizowana przez Mariusza Orskiego (scenariusz i reżyseria) jako spektakl dyplomowy słuchaczy Szkoły Aktorskiej Haliny i Jana Machulskich przy Polskim Ośrodku ASSITEJ. Premiera w PROMie Kultury Saska Kępa w Warszawie.

W Teatrze BARAKAH w Krakowie premiera kolejnego odcinka literacko-teatralnego spektaklo-kabaretu *Noce Waniliowych Myszy* zatytułowanego *Tajemnica Łasicy*. Autorzy tekstów: Dawid Barański, Amadou Guindo, Grzegorz Tadeusz Like. Reżyseria: Ana Nowicka, muzyka: Renata Przemyk.

Przedstawienie *Teraz tu jest nasz dom* na podstawie książki Barbary Gawryluk – historia chłopca, który z rodzicami szuka w Polsce schronienia przed wojną – miał premierę w rzeszowskim Teatrze „Maska”. Scenariusz: Tomasz Kaczorowski, reżyseria: Anna Retoruk, scenografia: Jan Polivka, choreografia: Maciej Florek, muzyka: Paweł Sowa.

Prapremiera *Królewny z drewna* Waldemara Wolańskiego w reżyserii autora w łódzkim Teatrze Lalek Arlekin im. Ryla. Scenografia: Katarzyna Rynkiewicz, choreografia: Joanna Wolańska, muzyka: Tomasz Walczak.

Prapremiera *Ślimaka* Marty Guśniowskiej w Szczecinie w Piwnicy przy Kryptcie. Reżyseria: Laura Słabińska, muzyka: Jacek Gałkiewicz, scenografia: Wanda Kowalska.

Strach ma wielkie... zęby to dramat Kariolin I. Kalety wyróżniony w konkursie „Szukamy polskiego Szekspira”. Prapremiera na scenie Teatru „Baj Pomorski” w Toruniu. Reżyseria: Laura Sonik, scenografia: Justyna Bernadetta Banasiak, choreografia: Grzegorz Suski, muzyka: Miłosz Markiewicz.

Prapremiera sztuki Eweliny Ciszewskiej w reżyserii autorki *Mały Ktoś i Pogromca Potworów* w Teatrze Lalki i Aktora w Wałbrzychu. Scenografia: Ewelina Ciszewska, Paulina Kasiukiewicz, kostiumy: Ewelina Ciszewska, muzyka: Łukasz Damrych, projekty lalek: Paulina Kasiukiewicz, projekcje i reżyseria światła: Robert Baliński.

Szary domek na podstawie książki dla młodzieży Katarzyny Szestak miał premierę w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku. Reżyseria: Jerzy Machowski, scenografia: Ludmila Bubánová, muzyka: Ignacy Zalewski.

Ten drugi dom Sharra White’a •druk. w „Dialogu” nr 10/2013• to pierwszy tekst amerykańskiego dramaturga trafiający na polską scenę. Sztuka o pięćdziesięcioletniej kobiecie borykającej się z postępującą utratą pamięci. Przekład Małgorzata Semil, reżyseria: Agnieszka Lipiec-Wróblewska, scenografia i kostiumy: Agnieszka Zawadowska, muzyka: Jan Miklaszewski. Prapremiera w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

Trzeci tekst niemieckiej aktorki, reżyserki i dramaturgiki Ingrid Lausund, który trafia na afisz to *Skrzywienie kręgosłupa*. Prapremiera we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Wiercińskiego. Przekład: Paweł Adamski, opracowanie tekstu i dramaturgia: Krzysztof Ogłóza, reżyseria: Natalia Sołtysik, scenografia:

Agnieszka Roszkowska, reżyseria światła: Paulina Góral.

Adaptacja amerykańskiej powieści z 1960 roku – *Co się zdarzyło Baby Jane* Henry’ego Farrell’a – miała premierę w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu. Przekład: Małgorzata Wrzesińska, reżyseria, scenografia i światła: Grzegorz Wiśniewski, dramaturgia: Jakub Roszkowski, kostiumy: Robert Woźniak, muzyka: Adam Milwiw-Baron.

Dwa teksty Joëla Pommerata miały premiery w marcu. *Ponowne zjednoczenie Korei* na Scenie Prapremier InVitro w Lublinie (reżyseria: Łukasz Witt-Michałowski, muzyka: Maciej Drzymała, Tomasz Kraśkiewicz) i *Kopciuszek* w Narodowym Starym Teatrze im. Modrzejewskiej w Krakowie, który będzie pierwszym w historii sceny spektaklem dla dzieci (przekład: Maryna Ochab, reżyseria i adaptacja: Anna Smolar, scenografia i kostiumy: Anna Met, reżyseria światła: Rafał Paradowski, muzyka: Natalia Fiedorczyk, muzyka na żywo: Dominika Korzeniecka, ruch sceniczny: Paweł Sakowicz).

Kasieńka napisana białym wierszem, debiutancka powieść Irlandki Sarah Crossan miała premierę w gdańskim Miejskim Teatrze „Miniatura”. Przekład: Katarzyna Domańska, adaptacja, reżyseria i inscenizacja: Anna Wieczur-Bluszcz, scenografia: Ewa Gdowiak, współpraca przy koncepcji wizualnej oraz animacje filmowe: Esy Floresy (Urszula Morga, Bartosz Mikołajczyk), muzyka: Łukasz Matuszyk.

Prapremiera pierwszego tekstu amerykańskiego aktora, scenarzysty, reżysera, producenta Paula Elliota trafiającego na polską scenę – *Umrzeć ze śmiechu* – w łódzkim Teatrze Małym

w Manufakturze. Przekład: Bogusława Plisz-Góral, reżyseria i scenografia: Mariusz Pilawski, ruch sceniczny: Kazimierz Knol.

Jednoaktówka Janusza Głowackiego *Home section* zrealizowana w szczecińskim Teatrze Kameralnym. Opieka reżyserska: Andrzej Zaorski.

Filoktet Heinera Müllera po przeszło trzydziestu latach wraca na afisz. Premiera w łódzkim Teatrze im. Jaracza. Przekład: Jacek St. Buras, reżyseria: Wojtek Klemm, scenografia: Kornelia Dzikowska, kostiumy: Julia Kornacka, choreografia: Maćko Prusak, muzyka: Dominik Strycharski.

Czwarta realizacja teatralna filmu Larsa von Triera *Dogville* miała premierę w Teatrze im. Sewruka w Elblągu. Adaptacja sceniczna: Christian Lollike, przekład: Jacek Kaduczak, reżyseria, scenografia i kostiumy: Rafał Matusz, muzyka: Max Kohyt, ruch sceniczny: Witold Jurewicz, Marlena Bełdzikowska, projekcje multimedialne: Zachariasz Jędrzejczyk.

Dziewiąta inscenizacja sztuki Siemiona Złotnikowa *Przyszedł mężczyzna do kobiety* miała premierę w Teatrze Mazowieckim w Warszawie. Przekład: Andrzej Wanat, opieka artystyczna: Jerzy Bończak, scenografia: Andrzej Lewczuk.

Rozkłady jazdy – sztuka Petra Zelenki, w której za zgodą autora wykorzystał on przetworzone fragmenty tekstu Michaela Frayna *Chińczycy* – po raz czwarty na afiszu. Drugi raz w reżyserii i ze scenografią Adama Biernackiego. Przekład: Krystyna Krauze. Premiera w warszawskim Teatrze Kamienica.

Po raz drugi na afiszu tekst trójki angielskich dramatopisarzy: Henry’ego Lewisa, Jonathana Sayera i Henry’ego Shieldsa, który poprzednio był grany pod tytułem *Prapremiera dreszczowca*. Obecna realizacja nosi tytuł *Nic nie gra*. Premiera we Wrocławskim Teatrze Komedia. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Paweł Okoński, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Zofia de Ines.

Bajka dla najmłodszych bułgarskiej autorki Rady Moskowej *Kiedy zakwitnie margerytka* goszcząca na polskich scenach od lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku miała premierę w Teatrze Lalek Pleciuga w Szczecinie. Przekład: Weselin Dosew, reżyseria: Dariusz Kamiński, scenografia: Katarzyna Banucha, muzyka: Janusz Stalmierski.

Sceny miłosne dla dorosłych Zbigniewa Książka po raz siódmy na scenie. Premiera w gdyńskim Teatrze Muzycznym im. Baduszkowej. Reżyseria: Igor Michalski, scenografia i kostiumy: Renata Godlewska, muzyka: Bartek Gliniak.

KONKURS OTWARTY ZAIKS-U NA LIBRETTO BALETU DLA DZIECI

Stowarzyszenie Autorów ZAiKS obchodzić będzie w marcu 2018 roku jubileusz stulecia swego istnienia. Podczas Międzynarodowego Dnia Teatru Stowarzyszenie ogłosiło pierwszy swój projekt rocznicowy: otwarty dla wszystkich autorów konkurs na projekt libretta i muzykę do baletu dla dzieci w wieku od 7 do 12 lat. Tematyka utworów dowolna, długość trwania utworu od 45 do 60 minut.

W konkursie rozpatrywane będą dzieła oryginalne, wcześniej niepublikowane ani niewystawiane. Do opisu zdarzeń scenicznych dołączyć można inspiracje plastyczne oraz muzykę referencyjną. Zgłoszenia należy nadsyłać na adres Stowarzyszenia Autorów ZAiKS do 15 czerwca br. Rozstrzygnięcie konkursu przebiegnie dwuetapowo. Zaproszeni do II etapu autorzy poznają ostateczne wyniki konkursu w poniedziałek 15 grudnia br.

Szczegółowe informacje i regulamin konkursu znajdują się na stronie Stowarzyszenia Autorów ZAiKS http://www.zaiks.org.pl/view/881/Regulamin_konkursu_na_libretto.pdf

**TEATR POLSKI W POZNANIU
ORAZ
TEATR WIELKI IM. STANISŁAWA
MONIUSZKI W POZNANIU**

**ZAPRASZAJĄ DO UDZIAŁU W KONKURSIE
NA DRAMAT ORAZ NA SCENICZNĄ FORMĘ
MUZYCZNĄ**

X METAFORY RZECZYWISTOŚCI 2017

Where is my vote? / Gdzie jest mój głos?

Metafory Rzeczywistości – konkurs dramaturgiczny organizowany od 2008 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu w roku 2017 obchodzi swój jubileusz. W ramach X edycji Teatr Polski w Poznaniu oraz Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu zapraszają do udziału w konkursie na dramat oraz na sceniczną formę muzyczną.

Tematem tegorocznych X Metafor Rzeczywistości 2017 jest hasło z plakatu Mieczysława Wasilewskiego:
Where is my vote? / Gdzie jest mój głos?

Konkurs w 2016 roku zmienił swoją formułę – stał się konkursem tematycznym, zamiast trzech zostało wyłonionych pięciu finalistów, a czytania sceniczne odbywały się w nieoczywistych przestrzeniach teatralnych (np. pod sceną obrotową, w sali prób i kuchni aktorskiej, w Piwnicy pod Sceną czy w ciężarówce). W tym roku idziemy krok dalej. Do współpracy zaprosiliśmy Operę Poznańską, co zaowocuje obecnością w finale pięciu dramatów oraz dwóch scenicznych form muzycznych.

Konkurs podzielony jest na trzy etapy. Podczas pierwszego etapu autorzy zgłaszają własne, wcześniej niepublikowane i niewystawiane dramaty oraz sceniczne formy muzyczne. Termin nadsyłania dramatów i scenicznych form muzycznych upływa 31 maja 2017. Jury, spośród nadesłanych utworów, wybierze pięć dramatów oraz dwie formy muzyczne do 30 czerwca 2017.

Drugim etapem projektu jest przystosowanie wybranych tekstów oraz form muzycznych do wymogów sceny.

Etap trzeci polega na zaprezentowaniu dramatów w formie czytań scenicznych i form muzycznych w Teatrze Polskim w Poznaniu oraz w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu 21 i 22 października 2017. Finał konkursu będzie miał miejsce 22 października 2017 w Teatrze Polskim w Poznaniu. Tego dnia odbędzie się głosowanie i przyznanie:

1. Trzech nagród pieniężnych dla dramatu: Nagrody Prezydenta Miasta Poznania (25 000 zł), Nagrody Dziennikarzy (5 000 zł) oraz Nagrody Jury Społecznego (5 000 zł).
2. Dwóch nagród dla scenicznej formy muzycznej: Nagrody Marszałka Województwa Wielkopolskiego (10 000 zł) oraz Nagrody Opery, którą stanowić będzie realizacja zwycięskiej formy scenicznej w ramach Laboratorium Operowego.

Contents

Plays

KRZYSZTOF KOPKA *CONSTELLATIONS* 10

The father, formerly a guitar master and now a tramp, is visited by his son, a man of success, who would like to rebuild the broken relationship after the years. The title constellations refer to the Hellinger method, using which both try to replay their family history. In the final part, however, it turns out that the son, a soap opera actor, sets up a constellation with his father, using his memories, in order to prepare for a role. This short film script is about the clash of two generations and two senses: the old ethos of bards and the cynical pop culture, which feeds on the ethos.

INMA CHACÓN, JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ *LAS CERVANTAS (CERVANTES'S WOMEN)* 124

The action takes place in the home of Miguel Cervantes, but the author of Don Quixote never appears on stage. The conversations of women related to him create a story about the situation of Spanish women of that time - their dependence on men, but also the growing awareness of their rights. A source of inspiration for action is for many of them the monologue of Marcela from Don Quixote, considered one of the first Spanish literary statements in defense of women's autonomy and equality.

MAGDALENA DRAB *THE WEAK* 165

The play tells the fate of the title „weak” - banal people or people tormented with the banal, who cannot cope with everyday life, as they are absorbed with depression. The main character gives birth to a baby, and then escapes from a family routine through a love affair with a taciturn seller from a butcher's shop, although to the end it is unknown whether it is really happening or it is all in her head. The simple but poetic language of Magdalena Drab refers to the tradition of the theatre of the absurd, this being further underlined by the use of illustrations that replace the stage directions in the text.

Essays, Studies

JUSTYNA DRATH *IN SEARCH OF THE LOST VOICE* 5

Complaining about in the seizure of all national holidays by the nationalist message, we are unable to create a language that we would speak in some alternative realm instead of merely questioning the one that is around us. Since we cannot even dream about it and sing about it, it is hard for us to imagine it. Singing cures the shame and cynicism, and gives the appearance of authenticity to the pathos. If we do not learn to sing our own songs, we will not be able to participate in real rituals. We will continue to be part of another decoration.

MIROSLAW PĘCZAK *BARDISM* 33

The Nobel prize for Bob Dylan has reminded a wide audience of the media the word „bard” not often used in recent years in mass circulation. Readers of daily newspapers, television viewers and popular Internet portals have learned that the prize was granted to a singing poet, the bard. It is about Polish readers and recipients, because in the world this term does not describe contemporary singing poets, unless as a rarely used metaphor.

KORNELIA SOBCHAK *A SHAME* 47

One could risk saying that pretentiousness is inscribed in the experience of youth irrevocably and universally, but it seems to me that it is worth looking closer at the patrons of this youthful pretense of the last decades. It is also worth asking what types of lectures and patterns of rebellion are favored by our culture, this question being even more pressing as the recipients of these male-centered, misogynic visions are probably still mostly young girls, rather than young boys.

JUSTYNA JAWORSKA „WOODPECKER” OR A VOYEUR 58

In the reception of 1971 film *The Woodpecker*, the erotic and the economic frustration converge at one point. The critics could not accept Jerzy Gruza's work with enthusiasm because they would have to admit to him a great potential for undermining illusions, and on several levels, as behind the facade of a comedy of manners there emerged the Orwellian image of a system based on the power of gaze.

KINGA DUNIN *WHY STAGE WYSPIAŃSKI?* 75

The Curse directed by Oliver Frlić begins with the question: how to stage Wyspiański today? But there is another question behind it, no longer uttered: why stage Wyspiański today? The answer we will find perhaps in *Fiddler on the Roof*, when Tevye the Dairyman sings: “Tradition, tradition, tradition”.

PAWEŁ DOBROWOLSKI *LET'S TALK ABOUT RELIGION* 81

I watched Olivier Frlić's *Curse* during its premiere - before the festival of gestures and indignation began. A flow of words. Nevertheless, I am still looking for those who would help me describe this experience. One of the strongest that I have had in the theatre. Achieved by the purest of means: direct transmission.

EWA MAJEWSKA „CURSE”, OR HAVE WE EVER BEEN DEMOCRATIC? 89

We need a picture whose implications are breaking the frame, and the audience that appreciates the artistry of dramatists more than being satisfied with the affirmation of class affiliation. We need the beauty of the body that refuses to be fetishized and at the same time is able to reproduce it perfectly, and - above all - we need an emancipated audience.

PIOTR MORAWSKI *THEATROCRACY* 98

Oliver Frlić made a spectacle about the inability to make the political theatre, and at the same time demonstrated its remarkable effectiveness. We cannot talk about the radicalness of the political theatre, as it is part of the existing theatre system: a successful show guarantees invitations to other countries and cities. There are considerable sums involved. The risk of the undertaking is taken not by the radical director himself, who disappears right after the premiere, but the actors who stay in place and play the spectacle.

JACEK SIERADZKI *ANTHEM* 110

Here are two deadly viruses for art that wants to interact through the provocative demeanor of the recipient's well-being: devaluation and convention. Provocation works when it is excess. When it dives into the safe area where everything is known - and starts to disrupt this calm. If it quickly becomes clear why it is doing it, it can be effective luminously. But theatre and visual arts have already done so much to take away the strength of the shocks generated by them.

GRACIA OLAYO *WOMEN FROM THE CERVANTES FAMILY* 121

Starting from the real thing - the appearance of a mortally wounded knight in the house where Cervantes lives with two of his sisters, illegitimate daughter, niece, also illegitimate, and his wife - Inma Chacón and José Ramón Fernández have managed to construct a drama capable of attracting attention, simple, clever and attractive, using all possible means, from the thriller-like intrigue through irony to comedy.

WANDA ŚWIĄTKOWSKA *SECOND SEASON* 211

The first edition of the „Living Classics” Contest and the aftermath of the jubilee year of the 250th anniversary of the public theatre were optimistic. Maybe too optimistic. In the second edition of the Contest, there were fifty stage productions of early works of Polish literature, which premiered between 1 September 2015 and 31 December 2016. Thirty-seven theaters from 23 cities contested. Is it much or little?

Columns

Marek Beylin, Tadeusz Nyczek, Tadeusz Bradecki

Varia

CONTEXTS: Katarzyna Dudzińska on the margin of the Ola Johansson article „Prefigurative Performance in the Age of Political Deception” (*The Drama Review* Spring 2017, vol. 61). Notes on plays: Nadieżda Ptuszkina *Moi złotyje rybki*; Jens Albinus *Umbettung*; Paweł Kamza *Dżama*. *Arabska noc*. PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / MAJ 2017 / NR 5 (726)

Copyright by „Dialog” 2017

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwali oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i Ludmiła Laskowska (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół,
Małgorzata Szpakowska (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych
81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT:
GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione
egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenu-
meraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać
pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 15,75. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w maju 2017. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Maya Arad Yasur
BÓG CZEKA NA PERONIE

Marius Ivaškevičius
MASARA

Jarosław Jakubowski
DOŻYNKI

Robert Jarosz
CZWARTA KSIĘGA

Viliam Klimáček
DZIWNE CZASY, DZIWNA MIŁOŚĆ, DZIWNE ŻYWOTY

Tracy Letts
MARY PAGE MARLOWE

Karolina Maciejaszek
WYSPA CHUDYCH

