

DIALOG

WRZESIEŃ 2016 9 (718)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

myślistwo



Jacek Kozłowski

Martin Sperr

Caryl Churchill

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / WRZESIEŃ 2016 / NR 9 (718)

Copyright by „Dialog” 2016

Spis treści

Szukanie patronów

WOKÓŁ TEATRU POPULARNEGO	5
Jan Czapliński, Małgorzata Dziewulska, Piotr Morawski, Piotr Olkusz, Agata Siwiak, Michał Zadara	
TEATR POPULARNY – MANIFESTY	25
LAICKA RELIGIA JEANA VILARA	48
Piotr Olkusz	
PUBLICZNOŚCI I FESTIWALE	59
Waldemar Kuligowski	

Po przyjęciu

CO BY BYŁO, GDYBY	70
Tadeusz Bradecki	

Stand-up

• WIELCY INNI: DEPRESJE	75
Jacek Kozłowski	
SCENA TO PRZEMOC	89
Rozmowa z Jackiem Kozłowskim	
OBRZYDZACZE	95
Joanna Crawley	
JAK CZYTAĆ ŚWIAT	105
Agnieszka Jakimiak	

Po bandzie

WYPAROWAŁO	110
Marek Beylin	

Zwarta większość

TEATR SZCZEROŚCI MARTINA SPERRA	113
Monika Wąsik	
• SCENY MYŚLIWSKIE Z DOLNEJ BAWARII	124
(JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN)	
Martin Sperr	
Przełożyła Sława Lisiecka	
ŁOWY W RODZIMYCH OKRĘGACH	164
Jacek Sieradzki	

Nawozy sztuczne

KLINCZ	176
Tadeusz Nyczek	

Ku apokalipsie

• ABY CI O TYM DONIEŚĆ	181
(ESCAPED ALONE)	
Caryl Churchill	
Przełożyła Małgorzata Semil	
ROZMOWY NA KONIEC WIEKU	200
Michał Lachman	
PUSTA NOC. MIT POSTAPOKALIPTYCZNY W DRAMACIE WSPÓŁCZESNYM	214
Jacek Kopciński	

Varia

NOWE SZTUKI:	
PETER ARNOTT <i>PROPAGANDA SWING</i>	231
FRITZ KATER „I’M SEARCHING FOR I:N:R:I (EINE KRIEGSFUGE)”	233
HENRIETTA DUSHE <i>IN EINEM DICHTEN BIRKENWALD, NEBEL</i>	235
DOMINIK BUSCH <i>DAS GELÜBDE</i>	236
AHARON LEVIN I YARON EDELSTEIN <i>PFFFFFFF</i>	238
Z AFISZA	241

Contents

246

Szukanie patro- nów

- JAN CZAPLIŃSKI / MAŁGORZATA DZIEWULSKA / PIOTR MORAWSKI / PIOTR OLKUSZ / AGATA SIWIAK / MICHAŁ ZADARA •
 - PIOTR OLKUSZ •
 - WALDEMAR KULIGOWSKI •
-

Rozmowa Jana Czaplińskiego, Małgorzaty Dzewulskiej, Piotra Morawskiego, Piotra Olkusza, Agaty Siwiak i Michała Zadary

Wokół teatru popularnego

DZIEWULSKA: Rozumiem intencje manifestu Macieja Nowaka¹, ale mam w związku z nim wątpliwości, bo ten gatunek potrzebuje klarownych pojęć, a o nie dziś trudno. Wydaje mi się, że jesteśmy we mgle, że jest raczej pora rozpoznawania niż dekretoowania. A przede wszystkim, że potrzeba nowego języka.

MORAWSKI: Dziś już nie pisze się manifestów?

DZIEWULSKA: Nowak mówi, że po przełomie politycznym wiemy trochę więcej o polskim społeczeństwie, na co ciężko mi przystać. Czy słowo „wspólnota” może jeszcze coś znaczyć, czy wyraża tylko pobożne życzenie? W tej chwili wierzę mniej słowom, a bardziej indywidualnym iluminacjom, intu-

icjom działających w lokalnych warunkach ludzi teatru.

MORAWSKI: A ja się nie zgadzam. Nie zgadzam się, bo akurat w tym przypadku wydaje mi się, że coś, co roboczo nazywamy tutaj manifestem, to jest raczej próba stworzenia pewnego języka opisu czegoś, co Maciej Nowak sam robi jako dyrektor teatru. Od początku ubiegłego sezonu rysuje linię repertuarową Teatru Polskiego w Poznaniu. W związku z tym ja bym to widział w ten sposób, że najpierw jest tu działanie, projektowanie repertuaru, a potem manifest – czy jakkolwiek ten tekst nazywać – który jest próbą nazwania tego, czy też próbą puszczania w obieg pewnego określenia. Dlatego nie domagam się tutaj absolutnie żadnej definicji tego, czym jest teatr popularny. Vilar, Planchon – tak samo jak Bogusławski

¹ Maciej Nowak *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” nr 6/2016.

– to są po prostu figury, to jest szukanie sobie patronów, którzy sprawią, że ten tekst, i opowieść o tym teatrze, będzie miał pewną siłę, będzie osadzony w historii. Natomiast on kompletnie nie jest historyczny i wcale chyba nie ma taki być. To jest komentarz do tego, co dzieje się współcześnie.



FOT. MARTA ANKIERSZTEJN

Małgorzata Dziewulska zajmuje się pisaniem o teatrze, czasem reżyseruje. Jest autorką książek *Teatr zdradzonego przymierza*, *Artyści i pielgrzymi*, *Inna obecność*. Ostatnio publikuje szkice o Tadeuszu Kantorze. Była kierownikiem literackim Teatru Narodowego za dyrekcji Jerzego Grzegorzewskiego, pracowała w Starym Teatrze i Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Obecnie współpracuje z Instytutem Teatralnym i uczy w Akademii Teatralnej, zajmuje się też filmem dokumentalnym.

DZIEWULSKA: Chciałabym sobie wyobrazić, czym jest ten teatr popularny tutaj i dziś. Dlatego mało mi mówią słowa o mocy promocyjnej. Nowak posługuje się Olkuszem z jego pracą o teatrze popularnym, Planchonie, Vilarze, i już coś ma w ręku, a ja mam tylko wątpliwości.

OLKUSZ: I posługuje się Dziewulską, co ważniejsze z wielu powodów, również dlatego, że *Teatr zdradzonego przymierza*, w przeciwieństwie do mojego doktoratu, został wydrukowany.

DZIEWULSKA: Współczesnym sensem przywołania Vilara ma być wskrzeszenie teatru tak dostępnego, że porównanego nawet do służby państwowej. Ale ja widzę teatr popularny we Francji i w Mediolanie jako historię porażki... bo robotnicy z jego widowni okazali się na koniec chłonni na mieszczańskie, społeczne wzory. Nowak też przecież pisze o klęsce, pisze, że sprawa widowni to niespełnienie, porażka nowego teatru. Więc nie pociąga mnie blask tamtego programu, raczej interesują jego złudzenia. Co do mojej książeczki, była reakcją na rzeczywistość w roku 1985, ponad trzydzieści lat temu, w zupełnie innym ustroju, kiedy rodzaj zniewolenia był już, inaczej niż dziś, z grubsza rozpoznany. Był brak wolności, w nowym ustroju mamy jej pozór, a to jest bardziej skomplikowane. Więc nie ma jasności, chyba że ktoś zwali wszystko na rządzącą partię. W latach osiemdziesiątych szukanie sojuszu z widownią miało inne treści...

MORAWSKI: Ale też czego innego w tym sojuszu szukamy dzisiaj. Czego innego szuka Nowak. Różne teksty można czytać w różny sposób – jest porządek historyczny i w tym sensie Bogusławski, Vilar czy *Teatr zdradzonego przymierza* to są zupełnie różne historie, które być może w żaden sposób się nie kleją; natomiast wykorzy-

stanie ich do tego, żeby zaprojektować jakiś nowy język mówienia o tym, co się robi, zmienia postać rzeczy. Inaczej czyta się rozmaite książki w różnych czasach; koniec końców to właśnie czytelnik ustawia lekturę. Mnie akurat taka perspektywa metahistoryczna czy ahistoryczna bardzo pociąga. Bo pozwala z jednej strony odsłonić istniejące uwarunkowania ideologiczne, a z drugiej daje prawo – ba, zobowiązuje – do wyraźnej deklaracji politycznej. Historia zawsze daje kostium do mówienia o tym, co jest dzisiaj. Nie wierzę w narrację historyczną, która nie byłaby uwikłana we współczesne spory i dyskusje. Oczywiście czasem jest to uświadomione, a czasem nie. Lepiej zatem – tak mi się wydaje – od razu postawić sprawę jasno i złożyć deklarację ideową. I w tym sensie dla mnie tekst Macieja Nowaka jest tekstem politycznym, a nie żadną analizą historyczną. Być może chodzi więc właśnie o to, o szukanie sojuszników, ale nie w sprawach historycznych, lecz bardzo współczesnych. O dzisiejszy teatr; także o teatr, który stara się robić Maciej Nowak w Poznaniu. I to jest próba nazwania go, wyznaczenia pewnego pola skojarzeń i odniesień, a nie stworzenie definicji.

DZIEWULSKA: Ale historia jest po to, by znać złudzenia przeszłości. Gdy pisałam tamte felietony, imperatywem był opór wobec komuny, to myślenie było bardzo proste. Dziś są wolne wybory i jest odwrotnie: mamy przed sobą obraz głęboko pękniętej wspólnoty. Chodzi więc o inne przymierze, jakieś trudniejsze, dojralsze. Podobne jest tylko to, że doszło do zdrady przymierza z widownią, i że zdradził je sam teatr w pogoni za notowaniami na branżowej giełdzie, jak pisze Nowak. O jakim sojuszu teraz więc, po szkodzi, mówimy?

SIWIAK: Może powinno chodzić o działanie jeszcze na wcześniejszym etapie: nie tyle o szerokie otwarcie drzwi, ile o sprawienie, by ten widz w ogóle zechciał się w stronę tych drzwi skierować. To są z reguły bardzo piękne teatry w centrach miast, które dla pewnych grup ludzi są po prostu onieśmiałające. Sama walczę z tym, że niektórzy ludzie boją się nawet wejść, by zapytać, czy mogą kupić bilet. Boją się cen, boją się całego tego dress codu i tak dalej.

DZIEWULSKA: Uderza mnie, że dyskusje stale omijały widzów, których w dużych teatrach jest wielu, a z jakiegoś powodu nie mają żadnego wizerunku. Może dlatego, że są poza grą ideologiczną? To widzowie „normalni”, z pewnym doświadczeniem teatru, mający trochę wykształcenia, czytający gazety, głosujący. Grupa ważna w relacjach między teatrem a życiem społecznym, sojusznika wobec teatru nieułatwionego. Autorskie teatry zaliczane wcześniej do awangardy weszły do kilku dużych sal, lecz nie wszyscy artyści zauważyli, że za zmianą parametrów przestrzeni idzie coś jeszcze. Ale też musimy definiować dziś na nowo także tego widza wykluczonego, który pojawił się u Agaty, bo jego wczorajszy wizerunek został popsuty przez performans wyższości teatru krytycznego, o którym Nowak też pisze. Więc gdzie miejsce dla „zwykłego” widza?

MORAWSKI: Nie wiem, ale mam opór przed taką kategorią normalnego widza... Bo ja nie wiem, kto to jest. Poza tym normalny zakłada istnienie nienormalnych, czyli że co? Że mamy widzów sformatowanych przez edukację, przede wszystkim szkolną, uniformizującą, widzów, którzy znają zasady zachowania się w teatrze, i tych, którzy tych zasad nie znają albo z różnych powodów nie akceptują. Wydaje mi się to strasznie podejrzane.

ZADARA: W roku 2006, Goethe-Institut zaprosił mnie na Theatertreffen na stypendium dla młodych reżyserów. Uczestniczyłem tam w seminarium o widzu. Niemiecki teatrolog zastanawiał się, „jaki jest widz?”. Nie mogłem wytrzymać tego sposobu mówienia: cały czas było „ten widz”. Tymczasem prawdziwy „widz” jest zawsze „widzami”. Nie ma pojedynczego widza. Widz jest zawsze liczbą mnogą i sprowadzanie go do „widza” jest działaniem ujednolicającym, faszystowskim. Zwróciłem na to uwagę, i natychmiast dowiedziałem się, że mam przeczulenia na temat związków „idealnego widza” i kategorii faszystowskich. Co jest oczywiście prawdą, wychowałem się pół godziny od Treblinki. Cała sprawa sporo mi wyjaśniła: mówiąc o widzu, musimy pamiętać, że jest tylko widownia, która jest różnorodna, nie ma widza. Każdy aktor zresztą to czuje – na widowni siedzą bardzo różni ludzie, a granie dla zorganizowanych grup – szkolnych, emerytów – zawsze jest o wiele cięższe, nudniejsze.

OLKUSZ: Spróbowałbyś to powiązać z teatrem popularnym?

ZADARA: No więc teatr popularny jest teatrem, który potrafi mówić do tej wielości. Właśnie ta wielość chodzi we Wrocławiu na *Dziady bez skrótów*: spektakl oglądają naprawdę bardzo różni ludzie, których trudno byłoby zamknąć w jednej kategorii. Opowiadano mi zresztą, że podobnie było w Narodowym, przy okazji czytania całego *Pana Tadeusza*. Teatr popularny nie opisuje z góry publiczności, którą gromadzi.

OLKUSZ: Odnoszę wrażenie, że w ostatnim okresie przyzwyczailiśmy się do myślenia, że hasło „teatr popularny” jest oksymoronem. Może sam Maciej Nowak wystawiał glejt przyzwolenia takiemu rozumowaniu. Tymcza-

sem może najwyższy czas pomyśleć, że „teatr popularny” to pleonazm – że nie ma innego teatru niż teatr popularny. To chyba Copeau mówił, że teatr jest miejscem przechowywania gestów społeczeństwa, czyli jest czymś więcej niż obrazem jakiejś wspólnoty, czy nawet zwierciadłem, w którym ta wspólnota mogłaby się przeglądać. Teatr jest społecznotwórczy. Mówiąc to, chcę zaznaczyć, że boję się quasi-mistycznego języka – bo to właśnie przez ten język nie wydałem doktoratu. Nie sądzę zresztą, aby Nowak – godząc się na mówienie o teatrze popularnym – godził się na wprowadzenie do dyskursu teatralnego mistycznej frazeologii, którą posługiwali się wszyscy twórcy teatru popularnego – od jakobinów po Claudela i Vilara. A jednak mam wrażenie, że nie sposób mówić o teatrze popularnym, nie używając takich słów, jak „przeżycie”, „wspólnota”, „doświadczenie”, a nawet „rytuał”. Podobnie zresztą trudno jest mówić o społeczeństwie, wykluczając bądź negując jego wspólnotowe przeżycia, doświadczenia i rytuały. To w tym sensie teatr jest społecznotwórczy, podobnie jak teatrotwórcze jest społeczeństwo.

ZADARA: Co ty gadasz, to jest wszystko związane z nowoczesnym marketingiem. We współczesnym kapitalizmie nie sprzedaje się już produktów, tylko doświadczenia – „experience”. Czternastogodzinne *Dziady* to nie jest spektakl, to jest experience. Ludzie jadą do Wrocławia na całodniowy experience. Wychodzą i mówią o doświadczeniu.

OLKUSZ: Mam opory przed mówieniem o „sprzedaży” doświadczeń, ale odnoszę wrażenie, że *Dziady* przywróciły pewną świąteczność teatru i – doszło do tego, że muszę przeproszać za to słowo – jego wspólnotowość. Wspólnotowość definiowaną rzecz ja-

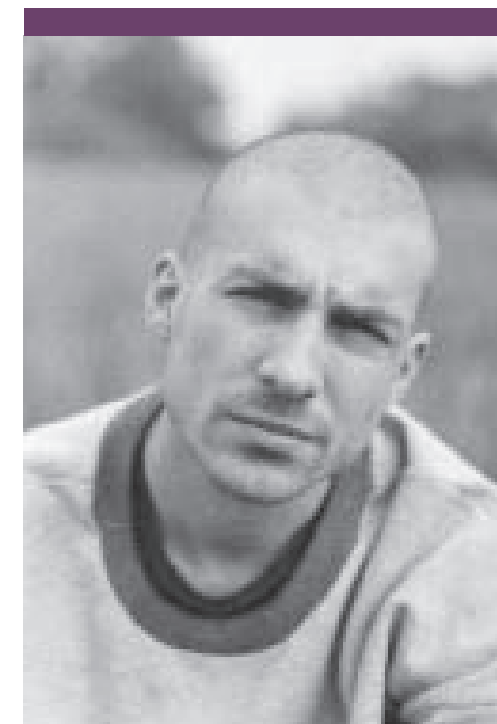
sna na poziomie bardzo podstawowym – wokół bardzo podstawowych wartości, z których czyni się wspólne mianowniki dla społeczeństwa, ale jednak wspólnotowość zawiązaną. Teatr popularny właśnie dlatego może dziś razić: rozkochaliśmy się w teatrze, który dążył do precyzyjnego definiowania różnic i kwestionowania istnienia jakiegokolwiek wspólnej narracji o czymkolwiek: odwoływanie się do wartości powszechnych i mówienie o doświadczeniu, wspólnotcie i rytuale musi u wielu wywoływać uśmiech politowania.

CZAPLIŃSKI: To bardzo krzepiące, co mówileś, Michale, o różnicowaniu widowni na *Dziadach* we Wrocławiu i *Panu Tadeuszu* w Narodowym. Tylko – mam wrażenie – paradoks polega na tym, że taka widownia jest nieprojektowalna. Tymczasem to, o czym próbujemy rozmawiać, i co próbujemy nazywać teatrem popularnym, projektuje rodzaj pewnej fantazmatycznej, pełnej widowni, do której chcielibyśmy mówić, dotrzeć, i która rzekomo jest. Ja mam poczucie, że to jest nieprawda. Właściwie nie wierzę nie tylko w jakąś jedną widownię, do której gestem teatru popularnego możemy dotrzeć, uprzednio ją projektując, ale nie wierzę nawet – i tu nawiązuję chyba do tego, co mówiła Małgorzata Dziewulska – w taką jedną wspólnotę. Wspólnota jest ważną kategorią dla manifestu Macieja Nowaka, tymczasem istnieją dziś moim zdaniem tylko małe wspólnoty i tylko przez takie małe wspólnoty jesteśmy w stanie działać. Nawet taka mała wspólnota zawiązująca się między nami a widownią, wyłącznie na czas spektaklu, nie jest już częścią jakiejś większej wspólnoty, nazwijmy ją wielkiej wspólnoty popularnej widowni, do której mogłaby się podłączyć. Zupełnie nie wierzę w te wielkie kwantyfikatory, którymi zdarza nam się tu posługiwać, i w tym sensie rozumiem

też fałsz przywoływania argumentów historycznych, na przykład wyciągania tekstu o zdradzionym przymierzu czy sięgania po Vilara.

DZIEWULSKA: Słowa wspólnota kiedyś gorliwie używałam, dziś słyszę fałszywą nutę. Może mówimy o jakiejś wspólnotcie... jakby domysłnej? Tak podpowiadałaby wspomniana prze-

Jan Czapliński jest dramaturgiem i dramatopisarzem. Jego prace prezentowane były m.in. w Teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, Teatrze Polskim w Poznaniu, Teatrze Nowym w Krakowie. W numerze 7-8/2016 „Dialog” opublikował jego sztukę *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*.



FOT. NASTAZJA GONERA

chowania gestów. Nowak mówi o teatrze uspołecznionej wspólnoty, integrującym i wspierającym społeczność, mającym klarowność przekazu i diagnozę rzeczywistości. To jest jakby zrozumiałe, ale chciałoby się, by inaczej, bliżej brzmiało... Szukamy teraz słów, bo teatr potrzebuje własnego słownika publicznego mówienia o sobie poza sceną. Inaczej jest skazany na język dziennikarski, zainfekowany i zabałaganiony ideowo.

CZAPLIŃSKI: A mnie nawet trochę ekscytuje, ale tylko w sensie lokalnego, jednorazowego potencjału.

ZADARA: Gdy pracowaliśmy nad *Dziadami*, to myśleliśmy, że robimy niszowy projekt dla intelektualistów, jak *Sleep* czy *Empire* Warhola – że po wielu godzinach oglądania jakaś grupa hipsterów będzie mogła powiedzieć: „obejrzeliśmy to, jesteście wyjątkowi”. Dopiero potem, po premierze, okazało się, że jest to spektakl masowy i popularny, i było to dla nas wielkim zaskoczeniem. Ludzie niezwykle pozytywnie zareagowali na możliwość obejrzenia tekstu Mickiewicza bez skrótów. Piętnaście minut po premierze podszedł do mnie stolarz z teatru i powiedział, że „nareszcie ktoś zrobił normalny spektakl, taki do oglądania”. Minutę później podszedł do mnie profesor UJ Grzegorz Niziołek, i mówi, że bardzo poruszył go ten spektakl. Czyli rozrzut intelektualno-klasowy jest całkiem niezły. Śmiem twierdzić, że czego innego szuka profesor UJ w teatrze, a czego innego stolarz. Ta różnorodność mnie fascynuje, nawet jeśli – z czym się zgadzam – jest nie do przewidzenia.

MORAWSKI: Tylko że *Dziady* to było wydarzenie jednak dość ekskluzywne...

ZADARA: ...ale nie klasowe...

MORAWSKI: ...ale to, kto się decyduje pójść na *Dziady*, nie jest takie oczywiste.

ZADARA: Nie wiem, ilu wśród widzów mamy ludzi bez matury, z klasy robotniczej, nie zmierzyłem tego, ale stolarzom się podoba, tyle wiem...

MORAWSKI: ...ale stolarzom teatralnym, oni mieli powód, żeby tam być...

SIWIAK: „...stolarzom się podoba” – straszne to jest. To, co było w tym komunikacie i w tonie, było mocne dla mnie...

MORAWSKI: ...klasistowskie...

SIWIAK: ...klasistowskie. Michał, nie czujesz tego? Ja się na tym samym cały czas przyłapuję... W zeszłym roku w ramach „Interwencji” w Teatrze Polskim w Bydgoszczy i krakowskiego Teatru POP-UP, reżyserka Elżbieta Depta i reporterka Justyna Pobiedzińska zrealizowały spektakl *Romville*. Na pierwszym etapie artystki zbierały materiały reporterskie, by później przełożyć je na rzeczywistość sceniczną. W spektaklu grali aktorzy bydgoskiego teatru i dwójka Romów. Bardzo zależało nam także na romskiej publiczności, bo chcieliśmy włączyć tę grupę do teatralnej wspólnoty widzów. (No właśnie, czy ktoś z państwa widział w teatrze w Polsce Romów na widowni?) Na próbie generalnej miałam wrażenie, że w spektaklu jest sporo uproszczeń, brakowało mi mocniejszego dyskursu intelektualnego. Później zganiłam się za to – myślę, że to ta moja klasistowska część bardzo krzyczała. Tymczasem ten spektakl został bardzo dobrze odebrany, także przez Romów, był ważnym społecznie doświadczeniem i gestem. Trzeba mocno mediować z własnymi potrzebami kulturowymi, przyzwyczajeniami i kliszami, by upiec dwie pieczenie na tym samym ogniu, czasami trzeba z czegoś zrezygnować, by wytworzyć wspólny dla artystów i widzów język.

ZADARA: To ty jesteś dopiero totalnie klasistowska! Ja się cieszyłem z tego,

że dorosłem do poziomu prostej komunikatywności. A ty mówisz, „no tak, no trzeba czasami zrezygnować z sophistication”. Ja w *Dziadach* nawet na sekundę nie zrezygnowałem z wysokiego tonu, tam nie ma nic, pod czym bym się nie podpisał całym swoim intelektem. To jest bardzo skomplikowana literatura i my to robiliśmy na tym poziomie komplikacji. A fakt, że spektakl podobał się panu, który pracuje w teatrze jako stolarz, mnie bardzo cieszy, bo okazuje się, że nie trzeba uczestniczyć w seminariach profesora Niziołka, żeby mieć z niego przyjemność. Nie mówiłem, że musiałem obniżyć ton.

SIWIAK: Ten stolarz jest człowiekiem teatru i nie jest analfabetą, nie jest z innego kręgu kulturowego. My też nie obniżyliśmy tonu, potem, gdy zaczęłam analizować ten spektakl, uświadomiłam sobie, że tam jest wiele mądrych rzeczy, on po prostu nie posługuje się językiem, który jest specyficzny dla mnie i moich znajomych. Tutaj siebie zganiłam i przyłapałam na bardzo błędnym myśleniu.

DZIEWULSKA: Agata i Piotr przyczepili się do stolarza, bo to znów jest portret, pewna figura... I choć wolelibyśmy może nie dopowiadać enigmy, jaką jest widownia, jak mówicie, niezaproyektowana, wieloraka, okazuje się, że to jest potrzebne. Niestety tych figur, sylwetek wyrazistych, jak profesor czy stolarz, wymaga rozmowa publiczna. Choć widziałam widzów *Dziadów* Michała Zadary na zapisie filmowym długiej dyskusji wrocławskiej, dobrze pamiętam osoby, które zabierały głos, tam powstawał jakiś dialog. Niemniej ciągle przyplątują się nam klisze, figury, jesteśmy pod presją języków, którymi się mówi w telewizji, włącznie z udawaniem, że nie ma różnic klasowych.

ZADARA: Ale jak pani mówi „my”, to znaczy kto? Bo my, twórcy, nie

mamy w nosie widza głosującego z maturą. Może wy: krytycy i dramaturdzy?

OLKUSZ: Planchon, gdy definiował teatr popularny, powiedział, że chce robić teatr, który będzie się podobał jego niepiśmiennej matce i intelektualistce z Paryża. Mam wrażenie, że Michał użył dokładnie takiej samej definicji zupełnie nieświadomie, co jest jakoś ciekawe, bo pokazuje, że mimo nie najmłodszego wieku idei teatru popularnego, pewna ciągłość oczekiwań wobec teatru wciąż jest żywa.

CZAPLIŃSKI: Ty, Piotrze, zaproponowałaś jeszcze powrót do świąteczności teatru, sugerując, że może ten teatr popularny, to jest taki teatr, który przywraca radość z wyjątkowego doświadczenia pójścia do teatru, jakim na przykład były *Dziady* Zadary. Tu można dostrzec paradoks: popularne ma stać się dziś doświadczenie ekskluzywności, bo ile czasu trzeba poświęcić, żeby zobaczyć całe *Dziady*, całego *Pana Tadeusza* czy przeczytać całe *Księgi Jakubowe*? Trzeba, całkiem dosłownie, poświęcić im spory kawałek życia. Ale z drugiej strony, w działaniach oddolnych i instytucjonalnych chodzi przecież właśnie o to, żeby doświadczenie teatru uzwyklić, to znaczy, żeby to nie było nic wyjątkowego. Mam wrażenie, że o tym często przypomina również Agata.

OLKUSZ: Znów zbliżam się do pewnej językowej emfazy... Rozumiem, że mimo umiłowania szerokiej publiczności i nienawiści do klasowego postrzegania świata, nie chcemy nawet zaryzykować hasła „popularnej ekskluzywności”? To pytanie zadaję zupełnie serio, bo ja jednego dnia fascynuję się jego mocą, a drugiego mierzi mnie jego logiczna sprzeczność. Ale dziwi mnie, że w tym gronie, w którym jestem może jedynym zwolennikiem też o elitarności sztuki i o autorytetach

arcydziel, to ja występuję w obronie tego hasła. Tak, teatr popularny to – jak mówił Antoine Vitez – „teatr elitarny dla wszystkich”. Irytuje państwa ta sprzeczność? Bo co, bo nielogiczne? Nie bardziej niż wyrażenie „płatny urlop”, powstałe zresztą w tym samym momencie, gdy rodziła się idea teatru popularnego. A skoro okazuje się, że dziś na nowo walczymy o płatne urlopy, to może nie bójmy się przyznać, że na nowo musimy walczyć o teatr „popularnej ekskluzywności”.

SIWIAK: Ależ akurat dużo mówimy o otwarciu teatru i dużo robimy, aby on był otwarty. A chciałabym przywołać badania robione we współpracy z Ewą Czaplińską, Krystyną Duniec, Wojciechem Bursztą i Karolem Witelsem. W ankietach pytaliśmy ludzi, co by zmienili w teatrze, czy podobał im się spektakl, i wyobraźcie sobie, że dziewięćdziesiąt parę procent ludzi wy-

chodzących z teatru mówi, że podobał im się spektakl. I powstaje pytanie, czy się cieszyć, czy niepokoić. Ja osobiście się tym niepokoję. Rozumiem to tak, że to jest ten model – Marek Krajewski o tym pisał – oświeceniowy, który cały czas dominuje w sztuce. Idziesz do teatru, jesteś normalsem i to jest ta kultura wysoka, więc musi ci się podobać, bo oni cię oświecają, a ty jesteś tym zwykłym widzom. Nie włącza sobie ten widz potencjału krytycznego. Było inne pytanie – co by pan/pani zmienili w teatrze? I padały odpowiedzi, że przydałby się lepszy parking, że mogłaby być jakaś kawiarnia... Nikt nie mówił o repertuarze, o programie, nikt o tym nie powiedział.

DZIEWULSKA: Widz odpytywany jest pod terrorem, on zdaje jakiś niepotrzebny egzamin. Według mnie nie powinien być w ogóle pytany, bo do definicji widza należy, że ma prawo do zachowania milczenia również po wyjściu z teatru. To bardzo delikatna sprawa. On nie ma narzędzi, by opowiedzieć, co przeżył w teatrze, co go tam spotkało. Egzamin z postawy poddaje widza jakiejś obróbce, która nie jest dla teatru właściwa. A zwłaszcza pytanie, czy się mu podobało, które jest jak pytanie kelnera, czy smakowało. Co ludzie mają odpowiedzieć? Stosują elementarną grzeczność, jak u cioci na podwieczorku. Bronią się, przyjmując taką maskę.

SIWIAK: To przerażające, że porównujesz to do podwieczorka! Dlaczego mają być grzeczni w teatrze. Ja nie chcę, żeby ludzie byli grzeczni w teatrze...

ZADARA: To jest właściwość polskiego widza. W CENTRALI wyprodukowaliśmy w celach promocyjnych film na YouTube, jak różni ludzie wychodzą z naszego spektaklu i mówią do kamery, jaki był spektakl, jak grali aktorzy i tak dalej. I jak film nagrywamy



PIOTR OLKUSZ, FOT. HA/WA

w Ameryce, to amerykańscy widzowie opowiadają bardzo chętnie, szeroko się uśmiechają i mówią. Rosyjscy widzowie też robią to chętnie, a polscy widzowie robią to cicho i bełkotliwie. To jest naprawdę cecha polskiego widza, polskiego społeczeństwa. Tym filmem to zmierzaliśmy na niezłej próbce – Polacy nie mają odwagi wypowiadania się, po prostu.

CZAPLIŃSKI: Bo to nie chodzi o teatr, tylko o kulturę retoryczną, o kształt komunikacji. Czyli pewnie o statystyki czytelnictwa. Jak zaczniemy czytać, to będziemy mieli teatr popularny. A tymczasem mamy w Polsce sześć milionów ludzi poza kulturą pisma – więc jeśli już konieczne chcemy rozważać kwestię teatru popularnego od strony teatru, czyli od wewnątrz, to może trzeba się po prostu zastanowić nad teatrem dla dzieci.

MORAWSKI: Mam wrażenie, że znów wchodzimy w taką magmę, z której za chwilę nie będziemy się mogli wygrzebać... Znów zaczniemy projektować widza i nic z tego nie będzie. W dodatku zaczynamy narzekać na polskiego widza, który nie umie tak ładnie opowiadać o tym, co przeżył, jak widz rosyjski czy amerykański... Ale nic z tego nie będzie nawet nie z powodów, o których tu mówicie, bo – zgadzam się – badania widzów są jakimś terrorem i stawiają widza w sytuacji dla niego niekomfortowej. Tu naprawdę nie chodzi o kompetencje, o umiejętność opowiadania czy zdolności oratorskie. Ale jest jeszcze inna rzecz i dlatego wydaje mi się, że projektowanie widza nas do niczego nie doprowadzi. W tekście Nowaka jest jedna istotna obserwacja – aktorzy i realizatorzy, czyli ogólnie rzecz biorąc scena, niejako z założenia jest klasowo odseparowana od widowni. Bo na scenie w zasadzie zawsze są ludzie po



PIOTR MORAWSKI

jakichś studiach, z określonymi kompetencjami kulturowymi. A na widowni już niekoniecznie. W tym sensie rampa podtrzymuje podział klasowy. A co za tym idzie – piłeczka jest po stronie klasowo uprzywilejowanych. I było tak chyba zawsze, że to ta grupa starała się dyktować warunki. Kiedy przed wojną Wandurski chciał robić teatr robotniczy, z rozczarowaniem przyjął fakt, że robotnicza publiczność woli chodzić do mieszczańskiego teatru, gdzie grają gwiazdy, niż oglądać na scenie epizody z życia fabryki. I było rozczarowanie, no bo jak to – my tu robimy teatr dla robotników, a oni wolą ten, którym my się brzydzimy... To oczywiście też jest klasistowskie, jednak mam poczucie, że daleko od tej postawy – jak tu siedzimy przy tym stole – wcale nie odeszliśmy. Przyjmijmy do wiadomości, że chcąc nie chcąc wypowiadamy się w tym momencie dość protekcyjnie. Więc nie wchodzimy w tę magmę i nie projektujemy...

DZIEWULSKA: To znów kwestia języka, który jest podzielony na różne interesowne narzecza. Nowy teatr też je wytwarza, a mniej lub bardziej jaw-

ne zastraszanie zawsze było specjalnością awangardy. Niby widz ma się czuć dobrze, ale od wejścia czuje, że ma się podporządkować. Od tego gatunku ciśnienia lepsza jest konwencjonalność oficjalnej widowni, bo konwencja broni przed egotycznymi inwazjami grupowymi.

MORAWSKI: Samo założenie, że widz ma się czuć dobrze, jest już opresyjne...

ZADARA: Teza Wodzińskiego – on o tym pisał w czasopiśmie „Teatr” – że jedynym prawdziwie krytycznym gestem jest dziś robienie takich spektakli, na których nikt się dobrze nie bawi, pokazuje ślepą uliczkę, w którą wjechał kuratorski teatr. To jest teatr, który nie potrzebuje widza, bo sam się zajmuje własnym wyrafinowaniem. To jest, że tak powiem, gorzki bydgoski koniec, z którego oczywiście sam Wodziński i jego zespół w Bydgoszczy już się wycofali. To było wspaniałe, że Paweł Wodziński domyślił sprawę kuratorskiego teatru do końca, i odważył się powiedzieć – parafrazuję: tak, my, kuratorzy najmądrzejszych festiwali, chcemy robić teatr, na którym nikt się dobrze nie będzie bawił, bo to jest teatr, który jest wartościowy. Ale takiemu kuratorskiemu teatrowi przeciwstawiam teatr popularny, który nie chce innej legitymacji niż liczba widzów. Teatr, który daje przyjemność, nie potrzebuje innej legitymacji. Pytanie, co to jest „przyjemność”.

SIWIAK: Ja, jako kuratorka, chcę robić teatr, na którym ludzie dobrze się bawią... Teraz oczywiście zażartowałam, bawią się, ale nie tylko... tyle, ile kuratorów, tyle strategii kuratorskich. Dla mnie taki teatr, który zupełnie ignoruje widza, jest nie fair. Kiedyś myślałam, że tak, że najważniejszy jest ten proces tworzenia, niezależnie od widza. Teraz przez doświadczenie programu

„Wielkopolska: Rewolucje” nabrałam pewnej pokory: ważne jest komunikowanie się z ludźmi. Często powołuję się na Marka Krajewskiego: zastanawiamy się, ile możemy dać widzowi, zastanawiamy się, ile możemy się od widza nauczyć...

ZADARA: Takie projekty, jakie robi Agata, mają głęboki sens. Zajmujecie się konkretnym projektem, dla konkretnych ludzi, w konkretnym miejscu, i efekt długotrwały widać gołym okiem. Nie musimy tego w żaden inny sposób uzasadniać.

DZIEWULSKA: Agata jako kurator, widziałam to, najpierw musi opowiedzieć prasie, musi nabudować jakiś niekonieczny dla procesu pracy dyskurs dookoła dla kamer, dziennikarzy, sponsorów, urzędów. Te działania są niezbędne, bo żeby cokolwiek wyprodukować, trzeba przyjąć prawo machiny medialnej. I czasem nie wiadomo, gdzie jest granica języka wewnętrznego i zewnętrznego, co jest realne, a co jest fantazją i nadinterpretacją. I te fantazje przedostają się potem do rozmów merytorycznych. Duże teatry dają nieraz inscenizatorom tę komfortową sytuację, że te niewdzięczne zadania bierze na siebie dyrektor...

OLKUSZ: To znaczy, że Maciej Nowak uruchamia tylko frazeologię i ideologię?

DZIEWULSKA: Miałam raczej na myśli zestawienie mowy Michała Zadary z mową Krzysztofa Mieszkowskiego... U Nowaka widziałam tylko jedno przedstawienie, nieduże. Jak da się streścić jego ideę praktyczną?

MORAWSKI: No na przykład pojawia się postulat, że warto przywrócić repertuar oświeceniowy... Popularny również w tym sensie, że szukający widzów w różnych grupach społecznych; komunikatywny. Bardziej zresztą – jak rozumiem – chodzi o Bogusławskiego,

który nie gardził też przecież melodramatami, które pozwalały na emancypację tak emocjonalności, jak i mieszczaństwa, niż o Czartoryskiego z jego opresyjnym dydaktyzmem.

DZIEWULSKA: Tylko ostatnio coś zaczęło układać się inaczej... w nowej sytuacji repertuarowi oświeceniowemu jakby czegoś brakowało. Ludzie przychodzą na *Dziady* z kilku powodów, podejrzewam, że również dlatego, że „wspólnota” zwątpiła w siebie samą. Nie chodzi mi o romantyczne sentymenty, tylko o konkret doświadczeń, jakie dał wiek dziewiętnasty, i które są z innej skali, bliżej dzisiejszej manipulacji. Co więcej, powiedziałabym chętnie, że kiedy zerwana jest komunikacja, kiedy ciężko porozumieć się ze współczesnymi, rozmowa między żywymi i umarłymi staje się jakimś wyjściem. Tu nie chodzi o mistycyzm, tylko o coś całkiem realnego, bo ludzie, którzy żyli kiedyś, zostawili w nas wyraźne ślady, a to samo w sobie już jest dialogiem. To efekt, jakiego nie byłoby z oświeceniem.

MORAWSKI: Ale pytanie też brzmi: dlaczego? Bo ja naprawdę nie wierzę w ducha narodowego. Ktoś nam to wmówił i z grubsza wiadomo nawet kto. Wydaje mi się, że to kwestia oczekiwań, że jesteśmy nauczani, że romantyzm to wielki repertuar, a więc jak iść do teatru, to oczywiście raczej na *Dziady* niż choćby na *Czynsz* Karpińskiego. I przedsięwzięcia takie jak spektakl Michała to poczucie ugruntowania. Tymczasem ja uważam, że oświecenie jest dużo bliżej naszej współczesności niż romantyzm. Więc wydaje mi się, że tu są dwie rzeczy – magia afisza z tytułem i nazwiskiem oraz sprawy, jakie mamy do załatwienia. I wygrywa afisz. Ale mówisz – Piotrze – frazeologia i ideologia. Tak sformułowane to nie brzmi dobrze; ja wolę, jak to nazwał

kilka dni temu na naszym redakcyjnym spotkaniu: że teatr popularny nie tyle definiuje się przez jego estetykę – bo ta jest różna u różnych „popularnych” reżyserów – ale poprzez język, jakiego się używa, by o nim mówić i jakiego chciałoby się, by używali widzowie.

OLKUSZ: I poprzez emocje, jakie mu towarzyszą i jakie chciałoby się pobudzać.

DZIEWULSKA: Jakie emocje krążyły na francuskiej widowni, kiedy jako studentka widziałam *Skąpcę* Vilara? Był i nowoczesny, i klasyczny naraz, bardzo zrozumiały, dobrze pomyślany, świetnie zagrany. Dziś u nas, jak mówi Michał Zadara, „to załatwił Mickiewicz”, a stolarz mówi: nareszcie normalny spektakl. Co łączy oba przedstawienia? Wielki tekst, duża widownia, robota poważnego artysty, aktorzy dobrze mówią... i do tego jest coś ważnego i tajemniczego, co nie zawsze jest wydobywane – wspólny temat.

ZADARA: Myślę, że bardzo ważna jest komunikatywność. Krytykowanie komunikatywności w teatrze jest może mądre, ale niedobrze wpływa na spektakl. Jeżeli twórcy zaczynają się zastanawiać nad tym, do kogo się mówi, i dlaczego, to źle wpływa na spektakl, co nie znaczy, że to nie jest ważna sfera refleksji... sam zrobiłem spektakl *Obrażanie widzów*, który wyłącznie zastanawiał się, kto mówi i do kogo... ale na spektakularność spektaklu wpływa to źle. (Tutaj nawiązuję do tytułu spektaklu, nad którym pracują postaci z filmu *Moulin Rouge – Spectacular spectacular!*) Jeżeli ma być jakikolwiek teatr popularny, to musi być w jakimś wymiarze – nie ma innego słowa – zabieisty.

CZAPLIŃSKI: Zgadza się. Pewnie można się zacząć zaraz zastanawiać nad klasowością zabieistości, ale myślę, że kategoria przyjemności jest tak czy owak ogromnie ważna w tej rozmowie.

SIWIAK: I wzruszenie. I odwołanie się do czegoś, co jest bardzo uniwersalne. Mnie *Dziady* wzruszyły i miałam poczucie, że inni widzowie też byli wzruszeni. To nie było jedynie prowadzenie dyskursu intelektualnego, który jest klasowy, tylko odwołanie się do podstawowej kwestii. Ale też nie chcę budować teraz nowego podziału – z jednej strony Maciej Nowak, z drugiej strony Bydgoszcz. Sama pracuję i dla Polskiego w Poznaniu, i dla Polskiego w Bydgoszczy. I nie chcę też robić podziału teatr instytucji – teatr poza instytucjami. Znów – sama pracuję dla jednego typu teatru i dla drugiego. I choć jestem krytyczką instytucji, to uważam, że one są potrzebne, bo są też przestrzenią wolności – nie trzeba się uzależniać od grantów i myśleć o tym, że władze dadzą kasę, jeżeli będę skuteczna medialnie, stając się dla nich jakimś narzędziem piarowym. Uważam jednak, że dla instytucji potrzebna jest przeciwwaga w postaci bardzo silnych teatrów niezależnych – tam prościej przeprowadzić radykalne zmiany i na poziomie estetycznym, i organizacyjnym, bo nie mam tylu ograniczeń co do sposobu produkcji spektakli.

MORAWSKI: Z lekką pogardą mówimy o narzędziach piarowych, o zdobywaniu budżetu, ale to też jest ten język, który kształtuje debatę o teatrze w ogóle. Oczywiście trzeba na jakimś etapie pójść do urzędu marszałkowskiego albo do ministerstwa, żeby dostać kasę, ale tak naprawdę chodzi o to, żeby opowiadać o teatrze; również urzędnikom. Żeby stworzyć opowieść o tym, co się robi. I wracam do tego, że teatr popularny może być jakimś idiomem – nie wiem, czy skutecznym – ale czymś w rodzaju historycznego argumentu przywoływanego w sprawach absolutnie współczesnych. Dlatego ja się

w ogóle nie krzywię na tę ahistoryczność w tekście Nowaka. Nie wiemy, jaka jest sytuacja w kraju, nie wiemy, z jakim widzom mamy do czynienia, nie mamy języka, żeby o tym mówić, więc w tej sytuacji chyba nie ma wyjścia i trzeba próbować używać języka, który gdzieś, kiedyś został wyprodukowany; przechwycić go, napakować nowymi sensami. Innego wyjścia nie widzę.

DZIEWULSKA: Dziś teatr popularny to dobre hasło, bo teatr jest fenomenalnym narzędziem budowania więzi, bycia razem, jak mówi Nowak. Dlaczego już ze dwa lata temu zbladła dyskusja o koniecznej reformie struktury teatru? To się nie udało, i temat zawieszono. A jednocześnie przecież nie wiemy, czy nie zobaczymy niedługo komercjalizacji dużych scen skutkiem ideowej wymiany dyrektorów na bardziej nieudolnych.

ZADARA: To myślenie jest po prostu fałszywe. Wśród ludzi mojego pokolenia w ogóle nie znam tego typu myślenia i to zagrożenie też nie istnieje w polityce. Nikt w polityce nie uważa, że skomercjalizowanie systemu teatralnego jest konieczne albo pożądane. Ale od Jana Englerta słyszę co jakiś czas to samo – „to jest system nie do uratowania”. Dlaczego nie jest do uratowania? Może to było realne zagrożenie tuż po transformacji, ale dzisiaj? System teatrów ma się lepiej niż dziesięć lat temu, co nie znaczy, że nie należy dalej go zmieniać. Należy.

DZIEWULSKA: Dlaczego niektórzy interesujący ludzie teatru od pewnego czasu postulują coś innego, bo przekształcanie instytucji teatralnych od wewnątrz? A co do naszych czarnych scenariuszy, to chyba kwestia wyobraźni wytrenowanej w PRL. Ona nas nauczyła, jak lekko przeprowadza się likwidacje, podobnie jak paraliżuje instytucje demokratyczne.

SIWIAK: Pewne rzeczy muszą się zmienić. To, że w małym mieście nie zobaczysz spektakli, to jest straszne. Gdyby podmiotów produkujących spektakle poza systemem instytucji było więcej, gdyby było gdzie pokazywać ich spektakle, to mielibyśmy taki system, jak we Francji, czyli impresaryjny: z objazdówką, ze świetną infrastrukturą w miasteczkach, większych wsiach...

OLKUSZ: Tylko grają zły teatr... Co jako frankofil mówię z bólem.

CZAPLIŃSKI: Myślę, że uciekamy od meritum: fantazjujemy o centrach kultury w małych miastach i dużych wsiach, może nawet bylibyśmy gotowi te instytucje szczegółowo opisywać, ale kiedy dochodzimy do kwestii – jaki miałby być ten teatr popularny, to ogólnikowość hasła każe nam zmieniać temat.

ZADARA: Nie. Ja umiem i chcę o tym rozmawiać, i rozmawiam. Dodam jeszcze jedną cechę: to miałby być teatr dostępny. Dostępność to też kategoria, o której da się rozmawiać, i którą można zmierzyć.

CZAPLIŃSKI: Chodzi mi raczej o to, co „popularność” tego teatru miała by znaczyć na poziomie repertuaru, przekazu.

ZADARA: O tym też da się rozmawiać. To nie musi być tylko Molière czy wyłącznie klasyka, ale także sztuki, które mają ambicje niekomercyjne, a są dostępne dla każdego. Jasne, to nie jest prosta sprawa, ale da się i możemy o niej rozmawiać.

OLKUSZ: A czy twoja *Odprawa posłów greckich* z 2007 była takim teatrem, czy nie była? Zastanawiam się, jakie doświadczenia reżyserskie skierowały cię w stronę teatru popularnego.

ZADARA: Nie, *Odprawa...* była w takiej estetyce, żeby się podobała Agacie Siwiak (ówczesnej Agacie Siwiak, obec-

na Agata Siwiak już chyba jest inna). To było zimne, intelektualne.

OLKUSZ: Momentem przełomowym był *Wielki Gatsby* sprzed pięciu lat? W którym momencie stwierdziłeś, że już nie chcesz się podobać „tamtej” Agacie Siwiak, tylko tej obecnej?

ZADARA: To było *Na gorąco ze Szczecina* z 2006: to była fabuła z *Pół żartem, pół serio*, tańce na scenie, kostiumy kolorowe, faceci przebierali się

Agata Siwiak jest kuratorką teatralną i wykładowczynią Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ostatnich latach zrealizowała między innymi projekt *Wielkopolska: Rewolucje*, w którym artyści znani z eksperymentalnych działań przygotowywali prace we współpracy z nieprofesjonalistami. W zeszłym roku była współkuratorem krakowskiego pozainstytucjonalnego projektu teatralnego POP UP.



FRANCIS SCOTT FITZGERALD *WIELKI GATSBY*, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ 2011, ADAPTACJA
I REŻ. MICHAŁ ZADARA, FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI



za kobiety, widzowie z radości piszcze-
li. Jacek Sieradzki napisał, że to nudne
– a my zapełnialiśmy trzystuosobową
widownię w Szczecinie bez problemu
i ludzie domagali się bisów. Jeszcze
większą widownię niż w Szczecinie
chciałem zapełnić *Gatsbym* w Bydgosz-
czy. Obliczyłem później, przy okazji
pracy magisterskiej – o *Gatsbym* jako
o teatrze popularnym – że co dziesiąty
dorosły bydgoszczanin był na *Gatsbym*.
To nie jest złe, jako początek.

OLKUSZ: Janie, czy ty myślisz o za-
pełnieniu widowni? Czy myślisz o ro-
bieniu teatru popularnego? Czy my-
ślisz o tym, której Agacie Siwiak się
spodobał?

CZAPLIŃSKI: W ogóle nie myślę
o Agacie Siwiak. Myślę o tym, gdzie
jestem. I jak jestem w Wałbrzychu,
to wiem, że liczby, którymi rzuca Mi-
chał Zadara, są na poziomie Wałbrzy-
cha abstrakcją. Dwieście miejsc na
dużej scenie i pięćdziesiąt na małej,
w mieście, w którym już przysłowiowo
wręcz ludzie nie chodzą do teatru. I co?
Spróbuj tam sobie zrobić teatr nie-po-
popularny, to zagrasz pięć spektakli. Więc
może paradoks takich miejsc polega
na tym, że pracując tam, jesteś zobli-
gowany do tego, żeby myśleć o czymś
takim, jak teatr popularny, a z drugiej
strony, masz oczywiście pełną arty-
styczną wolność – a to już się z popu-
larnością w ogóle nie kojarzy. Ale to są
takie biednawe rozważania. Wiem, że
nie zastanawiam się nad widownią –
bo, znowu, nie lubię i nie umiem wi-
downi projektować. Robię to, co wy-
daje mi się z jakiegoś powodu ciekawe,
ważne, śmieszne – jak się przypadkiem
okaże „popularne”, to dobrze, jak nie,
to trudno, moja wina. Może w teatrze
popularnym, przynajmniej w mniej-
szych ośrodkach, mniej chodzi o teatr
w sensie o twórców, tylko o to, jakimi
kanałami ten teatr do widzów docie-

ra. O promocję, działania edukacyjne,
warsztaty itd. To raczej, w miejscach
takich jak Wałbrzych, powoduje, że do
teatru przychodzi coraz większa wi-
downia, a nie same spektakle. Jakiekol-
wiek by były.

ZADARA: Ten teatr miał ambicje ra-
czej intelektualno-kuratorskie...

CZAPLIŃSKI: ...poszukujące... Tak.

ZADARA: I czy to się wykluczało, czy
szło równolegle? Pewne spektakle były
towarami eksportowymi na Warszawę,
a inne spektakle były dla wałbrzyzan?

CZAPLIŃSKI: Mam wrażenie, że
to się wykluczało.

DZIEWULSKA: Pomysł serii *Zna-
my, znamy* polegał chyba na tym, żeby
to połączyć.

CZAPLIŃSKI: Ale w kategoriach te-
atru popularnego nie dało się tego po-
łączyć. Natomiast nie mam poczucia,
żeby to było coś złego.

OLKUSZ: Agato, a kiedy ty w sobie
zdusiłaś jedną Agatę?

SIWIAK: Ja w ogóle nie zdusiłam
w sobie żadnej Agaty. Po prostu dora-
stam i pokornieję. Myślę, że teraz mam
na pewno większy szacunek do widza
niż kiedyś. Kiedyś przy okazji pracy
z artystami wizualnymi w rozmowie
zadeklarowałam, że myśląc o projek-
cie, kompletnie nie myślę o widzach,
to musi być taki protest, z którym przy-
chodzimy... dzisiaj bym w życiu czegoś
takiego nie powiedziała, wydaje mi się
to po prostu beczelne. Powołuję się
na książkę Dragana Klaića *Gra w no-
wych dekoracjach*, która wydaje mi się
naprawdę wybitna. On tam pisze, że
jeżeli teatr ma być publiczny, to musi
spełniać pewną misję publiczną, która
polega na tym, że wychodzi do ludzi,
do widzów. I jak mówi Małgorzata
Dziewulska – nie możemy nakreślić
jakiegoś portretu tego widza, bo to jest
bardzo trudne, ale możemy jakoś ma-
pować różnorodność widzów. Zauwa-

zać i normalsów, i tych, którzy przechodzą od święta, i starajmy się, tak jak mówiła Dobrochna Ratajczakowa, by teatr był domem, powołując się też na historyczne myślenie o teatrze. Wierzę w to, że teatr powinien być gościnny, te „domy” powinny być w całej Polsce, nie tylko w Polsce wielkomińskiej. Przestałam być tak egotyczna, jak byłam w swoim myśleniu.

CZAPLIŃSKI: Teatr powinien być zwykłym doświadczeniem.

ZADARA: No właśnie jednocześnie zwykłym i niezwykłym.

DZIEWULSKA: Wychodzi, że szukamy nie wspólnoty, tylko czegoś wspólnego. Nie wiem dobrze dlaczego, ale cenię to spokornienie.

ZADARA: Kiedy startowałem do konkursu w Starym Teatrze, pisałem, że musi być knajpa. Jesteśmy na placu Szczepańskim, bez knajpy nie da się ożywić tego miejsca. I ówczesna dyrekcja śmiała się ze mnie, że Zadara idiotyzm wymyślił: knajpę w teatrze. Dla mnie knajpa to podstawa relacji z widzami, i tak samo ważny jest stół pingpongowy, jak i stół do prowadzenia debat. W codzienności teatru powinno być miejsce na różne rzeczy domokulturowe, a to, co nadaje tożsamość teatrowi, czyli spektakle, musi być tym elementem odświętnym. Tak bym to porządkował. Są pewne rzeczy, które nie wymagają szczególnego przygotowania, jak klub pingpongowy albo szachowy, a inne są świętem i przeznaczają na nie, choćby jak na *Dziady*, cały dzień.

SIWIAK: Wpadasz do czytelnicy, na kawę i idziesz na spektakl. Czyli jest to po prostu przyjazne, dobre miejsce.

CZAPLIŃSKI: Mam wrażenie, że w naszej rozmowie brakuje Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego. Bo z jednej strony mamy twoje, Michale, *Dziady*, które, jak się zgodziliśmy,

spełniają kryteria teatru popularnego, a z drugiej strony wydaje mi się, że jeśli jeszcze ktoś to potrafi świadomie robić, to właśnie Monika Strzępka i Paweł Demirski. Ponieważ oni teatrowi, który ma przekaz, jest w jakiejś mierze społeczny, dają tę „zajebistość”. Sprawiają, że jest na przykład śmieszny.

MORAWSKI: I oprócz tego, że jest śmieszny, jest w jakiejś sprawie; jest także komunikatywny.

CZAPLIŃSKI: Czasem. Nie mam stuprocentowego przekonania, że cała widownia po obejrzeniu *W imię Jakuba S.* ma pełniejsze wyobrażenie na temat rabacji. Ale też nie sądzę, żeby to było kluczowe w doświadczeniu teatralnym – zrozumieć, dowiedzieć się, skomunikować się na poziomie problemu. W ogóle, kategorie intelektualne nie są chyba najważniejsze. Jasne, fajnie jest sobie o czymś pomyśleć po spektaklu, ale myślę, że jednak ważniejsze jest doświadczenie emocjonalne. Które dopiero może prowadzić do takiego na przykład rozpoznania, że w opowieści o rabacji kryje się coś ważnego na dziś. Ale tę rabację trzeba najpierw, za przeproszeniem, sprzedać. I Monika i Paweł robią to tak, że – jeśli w ogóle – to właśnie to jest dla mnie teatr popularny.

MORAWSKI: Ale tu nie chodzi o lekcję historii, o to, czym była rabacja i czego widzieć się może o niej dowiedzieć. Tam przecież wszystko jest klarowne i komunikatywne; najbardziej komunikatywny jest oczywiście wkurw – to są emocje, które są i w postawie Szeli, i w *Śmierci komiwojażera*, i w scenach brania kredytu w banku. Te poziomy się przenikają, ale tu nikt nie wymaga od widza jakiejś szczególnej erudycji. Można spokojnie oglądać ten spektakl bez wiedzy, kim jest Willy Loman; to sprawa drugorzędna i dodatkowe piętro.

CZAPLIŃSKI: Mam wrażenie, że teatr stał się na przestrzeni ostatnich kilku lat prawdziwie dobrem wspólnym czy prawdziwie wspólną sprawą jedynie w sytuacjach, kiedy wywoływał awantury. Teatry były oblegane przez przeciwników tego, co miało być pokazywane, i wytwarzało się w odpowiedzi ostry odzew obrońców i zwolenników tezy zawartej w spektaklu czy pewnej o niej famie. Wtedy mamy faktycznie do czynienia z teatrem popularnym, ponieważ to jest teatr, który zaczyna nagle dotyczyć wszystkich – czy to będzie Rodrigo Garcí a i *Golgota picnic*, czy to będzie Jelinek.

ZADARA: Absolutnie się nie zgadzam, akcja wokół *Golgota picnic* to był nasz performans: my, ludzie teatru i obywatele, zdobyliśmy się na gest sprzeciwu. To nie był teatr ani spektakl.

CZAPLIŃSKI: Mnie zależy na pewnej kategorii intelektualnej – chodzi o miejsce, które zaczyna zajmować teatr w przestrzeni publicznej, w codziennym dyskursie, w takich sytuacjach jak zablokowanie spektaklu Rodriga Garcí a albo problemy z premierą sztuki Jelinek we Wrocławiu, albo w Białymstoku w związku ze spektaklem Ratajczaka, który przygotował *Białą siłę, czarną pamięć* Marcina Kąckiego. Schemat jest oczywiście powtarzalny i przewidywalny, ale wtedy teatr dostaje oddech. Teatr jako temat. Taka była moja teza – że gdy teatr staje się sprawą wspólną, w jakiś sposób zahacza to o idee teatru popularnego.

OLKUSZ Nie zgadzam się – historie *Golgoty picnic* czy *Śmierci i dziewczyny* pokazały tylko, jak bardzo teatr jest miejscem, w którym świetnie czują się radykałowie, a jak bardzo niepotrzebny jest „środek”. Prawo do teatru odebrano tam wszystkim, ale, bardziej niż skrajnej lewicy czy skrajnej prawicy, odebrano je wówczas centrystom.

CZAPLIŃSKI: Zgadzam się, ale, znowu, nie o to mi chodzi. Nieliczne momenty, kiedy teatr trafia na „jedynki”, to momenty, kiedy wywołuje ostry polityczny spór. To jest spór o marnej jakości, ale o wysokiej temperaturze. I może to są emocje, które należałoby się nauczyć przekuwać na jego popularność. No, chyba że to najlepszy dowód na to, że teatr popularny jest niemożliwy.

ZADARA: Mój opór wobec tego, co Jan powiedział, ujawnia chyba jeszcze jedną rzecz w kwestii teatru popularnego – on po prostu nie dotyczy wielkich politycznych spraw. Idę na *Dziady*, na Molière’a, na nowy spektakl Lupy, idę z ogromną liczbą innych osób, ale ten spektakl nie ma znamion akcji politycznej. Jak PiS wygrał wybory, to powiedzieliśmy: „Jak dobrze, że skończyliśmy *Dziady* przed wyborami?”. Gdybyśmy kończyli spektakl po wyborach, to one musiałyby być już inne – byłyby polityczne, *Dziady* przeciw PiS. Co byłoby nędzne, bo PiS nie może się mierzyć z *Dziadami*. A dzięki temu, że był klimat, jaki był – choćbyśmy go nazywali uspianiem społecznym – można było zrobić coś, co jest superważne, ale nie jako walka dzisiejsza o władzę, tylko walka o to, by można było normalnie pójść do teatru, jako wolny człowiek.

DZIEWULSKA: Zgadzam się, to nie jest akcja polityczna, niemniej ona dotyczy wielkich politycznych spraw. Tylko tyle, że w teatrze, poza słowami starego poety ze sceny, to się odbywa w milczeniu. Tu wszystko stoi na potencjale milczenia. Wasze *Dziady* dobrze weszły w chwilę. Układanie koncertu, jak mówią jazzmani, to trafna odpowiedź na pytanie, kto, z kim i kiedy ma zagrać jaki kawałek? Ważne jest mniej oczywiste słowo „kiedy”. Chodzi o moment. Maciej Nowak nie bez powodu wymyślił teraz teatr popularny.

MORAWSKI: Dla mnie to jednak jest wstrząsające... Trochę mi przeszkadza, kiedy Michał mówi, że to dobrze, że *Dziady* były chwilę wcześniej, bo dzięki temu mogły być sympatyczne... Z różnych powodów, ale przede wszyst-

kim nie zgadzam się na tak radykalne uprzywilejowanie kategorii sympatyczności czy – jak mówisz – zajebistości.

ZADARA: Chodziło mi o to, że teraz nie moglibyśmy tego zrobić z takim oddechem, to by nas ograniczyło do rozgrywania tematów i sporów wokół Polski.

MORAWSKI: A mnie się wydaje, że teatr popularny z powodzeniem może mówić o sprawach, które dotyczą wszystkich, także o tych, które wchodzą w politykę i to nawet bardzo. Konflikt według mnie nie wyklucza wcale teatru popularnego. Widzę taką możliwość, że w obliczu konfliktu robimy spektakl, który nie jest ani trochę sympatyczny, ale jest za to empatyczny. Klóćmy się, ale budujemy taką wrażliwość, że możemy ze sobą rozmawiać. Niekoniecznie się porozumieć, bo w to akurat nie wierzę. Nie wierzę w taką siłę teatru, że się spotkamy i rozpoznamy we wspólnocie. Ja się zgadzam, że to jest fajnie, jeżeli konflikt teatralny wychodzi poza środowisko, a jednocześnie to, czego bym oczekiwał od teatru popularnego, to jest właśnie empatia w obliczu konfliktu.

DZIEWULSKA: W tych *Dziadach* uderza, że stosunki międzyludzkie są dość życzliwe, jak na wszystkie rozdierające sprzeczności tego utworu. Ten Ksiądz Piotr, który rzuca pacjentem, to chyba najżyczliwszy, jakiego widziałam. Mamy czas budowania więzi.

OLKUSZ: Budowania wspólnoty.

DZIEWULSKA: Szybciej bliskości.

OLKUSZ: Ale bliskość jest już wspólnotą. A wspólnotę szeroką budujemy zawsze na bardzo ogólnym konsensusie, na poziomie bardzo podstawowym. I w tym sensie mam wrażenie, teatr popularny nie zawiązuje się na konflikcie, podobnie jak gardzi skandalem jako narzędziem estetycznym.

SIWIAK: Mówienie, że nie ma tam miejsca na konflikt wydaje mi się bar-

dzo niebezpieczne. Konflikt jest tak na poziomie psychoanalitycznym, jak i społecznym i kulturowym podstawą komunikacji – znakomicie to opisuje Chantal Mouffe w *Agonistycie*...

OLKUSZ: ...to ja dopowiem. Chodzi mi oczywiście o ponowną lekturę Rancière'a. Chodzi mi o to, że *Dziady* Michała Zadary są dużo bardziej polityczne niż spektakle sztuki krytycznej.

DZIEWULSKA: U Strzępki i Demirskiego jest i empatia, i konflikt, i dowcip, i zwarcia historii, ale to nie jest chyba teatr polityczny w takim sensie, jaki miał Piotr Olkusz przed chwilą na myśli. Chociaż tak go przedstawiano.

ZADARA: Dla mnie to jest kwestia organizowania życia wspólnoty. Dlatego jeżeli jakiegokolwiek spektakl przyciąga dużą liczbę widzów, oni idą razem do teatru, oglądają razem, widzą się na przerwie i potem po wyjściu mogą chwilę ze sobą porozmawiać, to to jest już dla mnie bardzo ważne, niezależnie od tego, co jest na scenie. Ale punktem granicznym jest jednak też kwestia finansowa – na Broadwayu, na *Hamiltona* walą tłumy, choć bilety mogą kosztować i osiemset pięćdziesiąt dolarów. Teatr popularny jest bliski komercyjnemu, ale jednak nietożsamy.

OLKUSZ: Teatr popularny jest bardzo konkretnie osadzony w kontekście europejskim. Myślę, że jest to też dyskusja o pewnym modelu społeczeństwa i wartościach, jakie się wyznaje. Opo wiedzenie się za teatrem popularnym – za teatrem publicznym, otwartym, gromadzącym wokół pewnych wspólnych wartości – to deklaracja ideowa. Deklaracja, że teatr przynależy do naszej kultury tak samo jak Wawel, który remontujemy, choć jest to ekonomicznie nieuzasadnione. Państwo, w jakie wierzymy, ma zapewniać dostęp do szkół i leczenia, poszanowanie wolności i dostęp do kultury. Mało co jest tu zasadne

ekonomicznie: wszystko jest właściwie wynikiem pewnej tradycji czy konsensusu. Chodzi o to, żeby zrozumieć, że tam jest też miejsce na określony teatr.

MORAWSKI: Ja absolutnie się podłączam do tego, co mówiła Agata, że konflikt jest wpisany w społeczeństwo, a więc i w teatr; i ja się boję takiego teatru, który ma być ucieczką – od sporów, konfliktów, polityki czy wreszcie – codzienności; dlatego też nie do końca przekonuje mnie to, co mówicie o odświętności czy wyjątkowości teatru. Może też to jest ta różnica między teatrem rozrywkowym a popularnym. Nie chodzi o to, żeby pójść do teatru i na chwilę zapomnieć o otaczającej ponurej rzeczywistości; żeby na dwie, cztery czy osiem godzin oddać się magii teatru: idziemy tam, gdzie jest sympatycznie, gdzie jest nam fajnie i w ogóle nie ma sprawy. Otóż jest sprawa. Bo taki teatr też realizuje zamówienie polityczne, tylko ono jest nieco inaczej sformułowane; zniechęca do działania, bo daje święty spokój. A chyba nie o to chodzi. Dlatego ja się bardzo boję takiego teatru, który udaje, że nie ma dookoła żadnych problemów, żadnych konfliktów.

SIWIAK: Te kategorie się nie wykluczają. Często, gdy rozmawiam z Grzegorzem Niziołkiem po spektaklu, on mówi, że miał przyjemność oglądania albo jej nie miał. Że umęczył się albo nie umęczył. Wspominam Grzegorza Niziołka, bo on naprawdę nie chodzi do teatru po to, by było sympatycznie, a jednak jest to dla niego ważne. I to są naprawdę istotne kwestie, tylko rzadko się uruchamia te tematy w poważnych dyskusjach.

CZAPLIŃSKI: Bo one są takie miękkie i trudno to konkretnie nazwać.

ZADARA: Ja zawsze pytam, czy dobrze się bawiłaś... Dla mnie naprawdę jest to najważniejsza kategoria, i na-



Michał Zadara jest reżyserem teatralnym, inicjatorem-założycielem Centrali – pozainstytucjonalnej grupy artystycznej produkującej spektakle. W ostatnich latach reżyserował głównie arcydzieła romantyzmu (*Lilla Weneda*, *Fantazy*, *pełna wersja Dziadów*), ale uwagę publiczności i recenzentów przyciągały także jego działania na pograniczu różnych dziedzin sztuk (*Projekt „P”*, *Chopin bez fortepianu*, *Hotel Savoy*).

uczyłem się tego bardzo dawno od Brechta.

SIWIAK: ...nie unifikujemy, jest też teatr nieprzyjemny. Róbnmy oba teatry. Trzeba uważać na zbyt radykalne manifesty, które zbyt wiele wykluczają i zamykają. Tak jak was słucham, okazuje się, że nic się nie wyklucza. Może być przyjemnie i bardzo nieprzyjemnie, i to może być teatrem popularnym, i tamto też. Myślę, że to też jest teatr popularny. Niewykluczający strategii, myśli, emocji, doświadczeń.

OLKUSZ: ...kończymy w niezdecydowaniu, zupełnie jak Maciej Nowak...

MORAWSKI: Pamiętam moją rozmowę z Małgorzatą Dziewulską sprzed dwóch lat o teatrze środka² – z tego, co

tu mówimy, wynikałoby, że teatr popularny jest jednak – wbrew obawom Macieja Nowaka – jego przeciwieństwem.

DZIEWULSKA: Tak jak rozumiem teatr środka, to na pewno, to pojęcie było wymyślone do celów podręcznych.

SIWIAK: Krystian Lupa nigdy nie będzie teatrem popularnym...

OLKUSZ: ...no właśnie nie wiem...

ZADARA: Na *Wycince* jest masowa widownia i rodzi się porozumienie. Jest śmiesznie i smutno. Są gwiazdy. To teatr popularny w najlepszym wydaniu.

MORAWSKI: To bardzo ekskluzywny teatr już w samym postawieniu tematu...

DZIEWULSKA: ...fantastyczna historia o towarzyskiej manipulacji, która wcale nie jest tylko prywatna...

CZAPLIŃSKI: I zobaczcie, ilekółwiek by manifestów powstało, to na koniec przychodzi Krystian Lupa, robi spektakl i wszystkich wciąga nosem.

² Zob. *Teatr, który da radę*, z Małgorzatą Dziewulską rozmawiał Piotr Morawski, w: 20/20. *Ogólnopolski Konkurs na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej* (1994-2014), pod redakcją Piotra Grzymiśławskiego, Agnieszki Kubaś, Andrzeja Lisa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014.

Manifesty teatru popularnego

WYBÓR

OPRACOWALI

• MONIKA WĄSIK I PIOTR OLKUSZ •

„Samo podjęcie próby definicji teatru popularnego – pisał w 1954 roku Roland Barthes – to zadanie, które dziś można by uznać za próżny trud. A jednak chciałbym taką definicję, bardzo precyzyjną, tutaj stworzyć. Powiem od razu i konkretnie, że teatr popularny spełnia trzy warunki, z których każdy rozpatrywany osobno nie jest z pewnością niczym nowym, jednak ich połączenie oznacza prawdziwą rewolucję: masowa publiczność, wysokiej kultury repertuar, awangardowe dramatopisarstwo.”¹ Barthes, może jako jedyny, stworzył definicję opisową (wskazywał na konkretne doświadczenie teatralne: Festiwal w Awinionie, Théâtre National Populaire Jeana Vilara, sceny francuskiej decentralizacji teatralnej), inni tworzyli postulaty. Czy jednak sam Barthes powtórzyłby swoją definicję ledwie kilkanaście dni po jej wydrukowaniu, gdy w lipcu 1954 roku zobaczył w Paryżu *Matkę Courage* w wykonaniu Berliner Ensemble? „Ta iluminacja była niczym pożar. Przed moimi oczyma nie pozostało już nic z teatru francuskiego”² – wspominał później spektakl zrealizowany przez Brechta, który przecież także chciał teatru „dla ludu”.

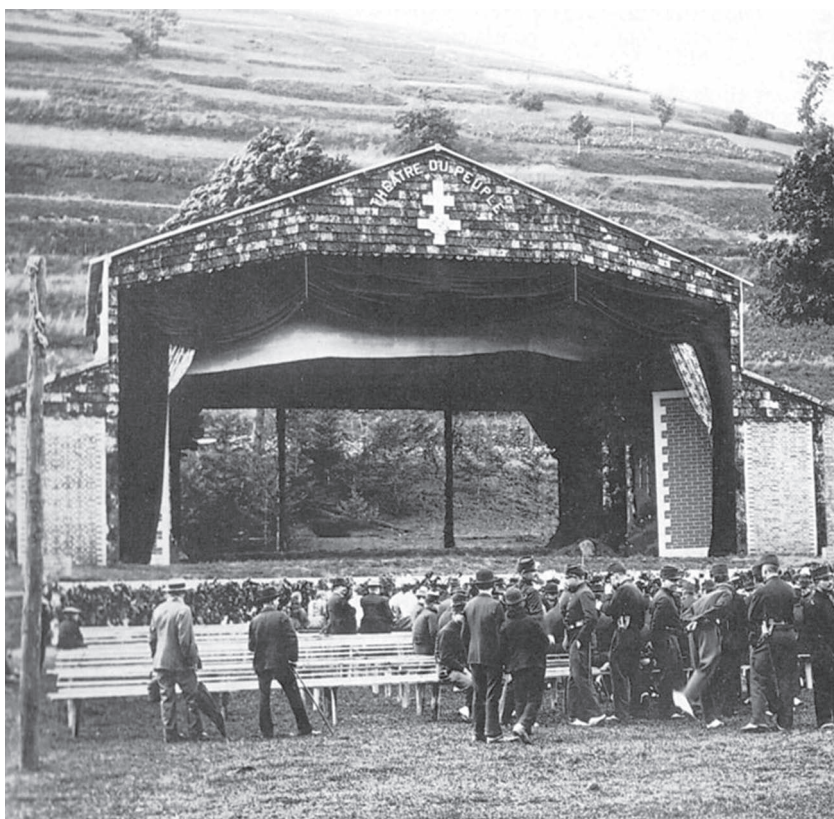
Przedstawiamy tu fragmenty tekstów, które wydają nam się najciekawszymi próbami zdefiniowania „teatru popularnego” – nawet jeśli mowa w nich o teatrze ludowym, dla ludu, masowym... Już sama nazwa bywała tematem sporów. Zwykle są to raczej manifesty niż opisy doświadczeń – z tego też powodu ich wspólny mianownik nie zawsze jest oczywisty. Uznaliśmy jednak, że – trochę jak w definicji Barthes’a – teatr popularny to taki, który powstaje z myślą o szerokiej publiczności, odwołuje się do pewnego dziedzictwa kulturowego i domaga się

¹ Roland Barthes *Pour une définition du Théâtre populaire*, Publication 54, Avignon 1954, cyt. za: Roland Barthes *Ecrits sur le théâtre*, Seuil, Paris 2002.

² Roland Barthes *Témoignage sur le théâtre*, „Esprit”, 1965, w: tegoż *Oeuvres Complètes*, Seuil, Paris 1993, s. 1530.

odwagi estetycznej. Mniej jest tu zatem mowy o teatrze par excellence politycznym czy propagandowym (stąd tak słaba obecność masowych teatrów rosyjskojęzycznych). Najwięcej miejsca poświęcono refleksji z kręgu niemiecko- i francuskojęzycznego, bo właśnie w tych obszarach kulturowych teatr popularny rozwinął się najpełniej, choć jego definicje często są bardzo różne.

Większość cytowanych tu tekstów źródłowych została przełożona na język polski na potrzeby tego numeru „Dialogu”, ale wiele innych pism poświęconych tej tematyce publikowano w Polsce wcześniej głównie w dwóch seriach: w *Teoriach współczesnego teatru* (Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe) i *Theatroteka* (słowo obraz/terytoria). Najważniejsza monografia poświęcona teatrowi tego kręgu *Teatr masowy. Teatr*



BUDYNEK THÉÂTRE DU PEUPLE, BUSSANG 1895

dla mas została opublikowana pod redakcją Małgorzaty Leyko (Wydawnictwo UŁ, Łódź 2011).

TEATR LUDOWY I POPULARNY WE FRANCJI

OD POTTECHERA DO GÉMIERA

W 1895 Maurice Pottecher, dramatopisarz i poeta, uruchamia w Bussang w Wogezach letni teatr plenerowy dla okolicznych mieszkańców, w którym aktorami są zarówno zawodowcy paryskich scen, jak i robotnicy rodzinnej manufaktury Pottechera. Théâtre du Peuple (Teatr Ludu) szybko zdobywa zainteresowanie paryskich intelektualistów – jego głównym popularyzatorem staje się Romain Rolland, artystyczne wsparcie oferuje zaś między innymi Aurélien Lugné-Poe. Działania Pottechera były z jednej strony odpowiedzią na socjalistyczne postulaty demokratyzowania dostępu do sztuki i edukowania przez sztukę, z drugiej rozgrzewała je patriotyczno-narodowa gorączka epoki – Pottecher chciał podkreślić związki niedalekich od niemieckiej granicy Wogezów z kulturą francuską. Théâtre du Peuple istnieje do dziś i każdego lata gości festiwal teatralny.

Maurice Pottecher *Teatr Ludu* (1899)

Théâtre du Peuple (Teatr Ludu) został stworzony, by gromadzić [...]. Teatr nie powinien być ani nietolerancyjny, ani wyłączający na wzór teatru mieszczańskiego, który powoli stał się coraz bardziej niedostępny i niezrozumiały dla części, dla największej części ludu. [...] Nie powinien ograniczać ani wyboru zagadnień, ani wyboru tematów, tak samo jak nie powinien zakładać, że określonej kategorii obywateli należy oferować określony rodzaj przyjemności estetycznej i określony rodzaj moralnej nauki.

I tak, jak można zarzucać teatrowi mieszczańskiemu, że coraz bardziej zaczyna przypominać szemrane miejsca schadzek, tak nie można dopuścić do sytuacji, w której zarzucano by Teatrowi Ludowemu, że jest przede wszystkim filią miejsc politycznych spotkań czy polityczną trybuną.

Chorobę, na którą cierpi dzisiejsza sztuka, można wiązać w dużej mierze z anarchicznym zamieszaniem, które wkradło się między sztuki. W tej poważnej chorobie nie chodzi tylko o mieszanie się sztuk między sobą, ale także o mieszanie się ze sztukami różnych aktywności związanych z życiem, obcych sztuce a roszcujących sobie prawo do dominowania nad sztuką.

Czy oznacza to, że teatr nie powinien popadać w politykę, nie powinien znajdować miejsca na społeczne idee, i że pisarz dramatyczny nie ma prawa do wskazywania za pomocą języka dramatycznego bardziej czy mniej konkretnych rozwiązań, które zdają mu się przyczyniać do wspólnego dobra? Rozwiązań, które rościłyby sobie do tego prawo? Artyści mają dziś do tego prawo tak samo, jak wcześniej mieli prawo do przemieniania w sztukę tego, co związane było z troskami religijnymi, miłosnymi czy patriotycznymi.

To stara zasada, że nie ma tematu, który w rękach artysty nie mógłby się stać przedmiotem sztuki. Będąc dalekim od zakazywania teatrowi sięgania po tematy społeczne, a nawet socjalistyczne, uważam, że w tych tematach związanych przecież najściślej z moralnością pisarz dramatyczny odnajdzie wielkie źródło śmiechu i łez. To właśnie miałem na myśli mówiąc w innym miejscu, że to lud dostarcza sztuce religii, której sztuka potrzebuje, by możliwe było tworzenie.³

Sprzyjający Pottecherowi Romain Rolland był od niego bardziej radykalny – nie do końca wierzył w teatr ponad podziałami, był zaś przekonany, że publiczność przyszłości będzie wywodziła się z jednej, dopiero rodzącej się (zaś w przyszłości jedynej istniejącej) klasy społecznej, jaką jest Lud (utożsamiany często z masą epoki industrializacji). W jego wypowiedziach wyraźnie są fascynacje niemieckimi teoriami estetycznymi (Herder i Hegel) kwestionującymi istnienie uniwersalnego piękna, łączącymi zaś dzieła sztuki z kwestiami narodowymi. W jego pracach pojawia się więc szczególnie mieszanka francuskiego nacjonalizmu (a trzeba pamiętać, że był jednocześnie wielkim orędownikiem niemiecko-francuskiego pojednania) z ideami socjalistycznymi.

W eseju *Teatr Ludowy* sformułował „warunki moralne” tego teatru: „Musi być wytchnieniem – to jego podstawowy warunek [...]. Niech będzie źródłem energii – to drugie prawo. [...] Teatr powinien być światłem dla intelektu. [...] Radość, siła i inteligencja”. Dużo uwagi poświęcił też kwestiom organizacyjno-estetycznym: był zwolennikiem uproszczonej scenografii i kostiumów, odnajdując główną siłę oddziaływania w słowie. Chciał repertuaru patriotyczno-ludowego (ale, jak zauważał, jeszcze taki nie powstał) i duże nadzieje wiązał z melodramatem jako gatunkiem kochanym przez masy.⁴

Doświadczenie Pottechera i esej Rollanda były kluczowe dla działalności Firmina Gémiera, aktora i reżysera zwanego niekiedy „francuskim Reinhardtem”. Gémier był jednym z pierwszych, którzy mówili o teatrze popularnym („théâtre populaire”), nie zaś teatrze ludowym bądź teatrze ludu („théâtre du peuple”), choć po francusku, ze względu na wspólny źródłosłów, chodzi raczej o gramatyczne uwspółcześnienie nazwy niż o zmianę znaczenia. Gémier był zwolennikiem daleko idącej demokratyzacji dostępu do sztuki, co chciał uzyskać dzięki obniżce cen biletów i dużej widowiskowości przedstawień. W latach 1911-1912 prowadził obwoźny Théâtre national ambulant (Narodowy Teatr Objazdowy). Choć ta prywatna inicjatywa zakończyła się bankructwem, to stała się kluczowa dla rozwoju idei decentralizacji teatralnej. W roku 1920 inaugurował zaś w paryskim Palais du Trocadéro (na wzgórzu Chaillot) Théâtre National Populaire (Narodowy Teatr Popularny) – teatr adresowany do masowej publiczności, sięgający głównie po klasykę, ale i prezentujący spektakle ukazujące ważne dla Francuzów wydarzenia historyczne.

3 Maurice Pottecher *Le Théâtre du Peuple*, przełożył Piotr Olkusz, cyt. za: Chantal Meyer-Plantureux *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Maraux*, Éditions Complexe, Paris 2006, s. 29-30.

4 Por. Romain Rolland *Teatr Ludowy*, przełożył Piotr Olkusz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.



THÉÂTRE NATIONAL AMBULANT, 1911



MANIFESTY TEATRU POPULARNEGO

Firmin Gémier *Nowa era teatru (1920)*

Przepaść między sztuką i ludem powinna zostać zasypana! Nie ma sztuki klasowej. Sztuka jest jedna! Gdzie zaś jest ten jedyny Teatr? Czy jest w mieszczańskich komedijkach, w salonowych sztukach czy też w mnożących się szkodliwie dziś melodramatach? Pozostawmy ten dzisiejszy teatr jego dostawcom i tym, którzy się do niego przyzwyczaili. Stwórzmy Teatr Narodowy, Teatr francuskiego ludu, teatr rodzącej się i organizującej demokracji, nowy Teatr.

Gdy polityka zbliża się do Sztuki, umniejsza ją, mąci i brudzi. Raz jeszcze dochodzę do tego wniosku. Teatr, który nie jest dla mnie jedynie paryskim spektaklem czy komedijką w trzech bądź pięciu aktach, czyli teatrem, jaki musimy znosić od dwóch wieków, lecz Teatr, „w którym tak wielu ludzi gromadzi się i wzajemnie elektryzuje”, jest częścią narodowej edukacji. Teatr powinien być tym, czym był od pierwszych swoich chwil: zbiorowym świętem. Historia Teatru jest kroniką Ludzkości. [...] Ludzie kłócą się, masakrują, niszczą miasta, które sami zbudowali, ale dzieła ludzkiego ducha pozostają nienaruszone. [...] Sztuka nie powinna być zarezerwowana dla jednej partii, dla jednej koterii albo dla jednej elity.

Sztuka w formie Teatru bądź zbiorowego święta powinna służyć jako pośrednik między różnymi nurtami narodowej myśli – aby je łączyć w jednej emocji, w jednogłośnym entuzjazmie. Teatr jest pośrednikiem braterstwa.

Mam nadzieję zorganizować pewnego dnia dla całej Francji prawdziwie narodowe święto, święto jednogłośne, takie, że w jednej minucie i we wszystkich miejscach kraju Francuzi złączą się w objęciu.⁵

OD FRONTU LUDOWEGO DO JEANA VILARA

W 1936 roku, po utworzeniu rządu przez koalicję Frontu Ludowego, minister edukacji Jean Zay zleca Charles'owi Dullinowi opracowanie dokumentu opisującego funkcjonowanie teatru poza Paryżem. W 1937 roku na ministerialne biurko trafia tekst, wykraczający daleko poza założenia – Dullin napisał rodzaj manifestu wzywający de facto do całkowitej reorganizacji życia teatralnego we Francji – tym razem ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji widzów pozaparyskich. Chciał wybudowania nowych gmachów teatralnych, w których mieściłyby się nie tylko dobrze wyposażone sale, ale także biblioteki i przestrzenie do spotkań. Nowy system teatralny miał opierać się na stałych zespołach teatralnych, które prezentowałyby spektakle nie tylko w swoich siedzibach, ale – przede wszystkim – w ramach tournées zapewniających różnorodność repertuarową w różnych miejscach kraju. Widział także miejsce na pracę studyjną i rozwój technik aktorskich. Dokument ten, bez przesady, można uznać za kluczowy dla dwudziestowiecznej francuskiej polityki teatralnej, zwłaszcza spod znaku decentralizacji i teatru popularnego.

⁵ Firmin Gémier *L'Ère Nouvelle du Théâtre*, przełożył Piotr Olkusz, w: Meyer-Plantureux, op.cit., s. 143-144.

Charles Dullin *Raport w sprawie teatru popularnego (1937)*

Problematyka współczesnego teatru popularnego wykracza obecnie daleko poza kwestię budowy jednego czy wielu teatrów dla publiczności popularnej. W moim odczuciu byłby to zaledwie – jeśli mogę się tak wyrazić – jeden z etapów artystycznego odrodzenia, tym razem dostępnego również widowni popularnej. Przez swój charakter teatr byłby na początku tego odrodzenia, ale nie sposób wykluczać także innych sztuk.

Chcąc jednak pozostać w sferze działania – co tak bardzo sobie cenię – powtarzam, że nie chodzi tylko o jakikolwiek teatr, ale o to wszystko, co obecnie można uznać za teatr żywy: właśnie to powinniśmy zaoferować ludowi. „Iść do niego z tym, co ma się najlepszego” – proponowałbym wybór właśnie takiej dewizy.

Trzeba zahamować kupczenie, aby narodziła się nowa sztuka. Jedyna artystyczna propaganda: „Jakość”. Dlaczego? Bo tylko ona może przyciągać i w konsekwencji prowadzić do poprawy:

- produkcji
- interpretacji
- inscenizacji
- i ogólnej jakości sztuki dramatycznej.

Ta poprawa doprowadzić może w sposób naturalny do stopniowego wzrostu liczby widzów.

Aby osiągnąć ten cel, niezbędne jest pokonanie kilku etapów.

Pierwszym jest doprowadzenie do spotkania się sztuki i ludu.

Sztuka, artysta i lud muszą „się poszukiwać”, podobnie jak oswajają się ze sobą insekty, wykorzystując do tego najczulsze końcówki swoich antenek.

To spotkanie może być możliwe i owocne dzięki wielu działaniom, spośród których te trzy wydają mi się szczególnie interesujące:

1. Wychodzić naprzeciw publiczności: tam, gdzie jest lud, a nie jest on konieczny w Paryżu, jego okolicach czy nawet w innych wielkich miastach, lecz w całej Francji. Rodzi się stąd potrzeba decentralizacji artystycznej zakładającej stworzenie planu różnorodnych i integralnych (jeszcze to szerzej omówię) tournée, planu, który można by wprowadzić w życie w sposób praktyczny i natychmiastowy.

2. Zapraszać do siebie: to znaczy dawać publiczności popularnej, bez tworzenia finansowych wyzwań, możliwość dostępu do ośrodków artystycznych, które już potwierdziły swoją jakość.

3. Umawiać się na spotkania i wychodzić do popularnej publiczności: z popularnymi przedstawieniami do popularnych ośrodków i popularnych teatrów. [...]

Jest we Francji rana, która ma wpływ na wszystkie sztuki (poza kinem), zwłaszcza na teatr:

To centralizacja.

Centralizacja coraz dalej posunięta, łącząca się od lat z coraz częstszą dezercją zespołów teatralnych, a to – dziwna sprawa – wobec wzrostu sposobów, prędkości i dostępności środków transportu, których pojawienie się powinno w sposób naturalny prowadzić do zupełnie innej sytuacji.

Jak można wiązać nadzieję z teatrem popularnym, jeśli teatr i lud nie spotykają się? Otóż lud nie mieszka tylko w Paryżu i jego regionie, ale w całej Francji.⁶

⁶ Charles Dullin *Rapport sur le théâtre populaire*, przełożył Piotr Olkusz, cyt. za: Meyer-Plantureux, op.cit., s. 208-209.



AFISZ THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE, LUTY - KWIECIEŃ 1954,
PROJ. MARCEL JACNO

Raport w sprawie teatru popularnego powstał pod wyraźnym wpływem idei Jacques'a Copeau, który wykształcił dużą grupę uczniów oddanych sprawie upowszechniania sztuki teatralnej wśród widzów mających dotąd ograniczony dostęp do teatrów (z powodów finansowych, kulturowych czy geograficznych). Innym uczniem Copeau związanym z teatrem popularnym był Jean Dasté (pisał: „Od początku teatr istniał, aby zabawiać, uwznioślać, przebudzać do życia ducha i serce gromadzących się mężczyzn i kobiet, wywodzących się ze wszystkich grup społecznych, w najróżniejszych miejscach”⁷). Sam Copeau wydał swój manifest *Teatr popularny* w roku 1941, gdy współpracował z Rządem Vichy nad reformą życia teatralnego. Zauważał, że sztuka teatru od samego jego powstania była sztuką popularną – jednoczącą publiczność, nie zaś tworzącą konflikty czy podziały. Ważne miejsce w jego refleksji zajmowała kwestia bezpośredniej relacji spotkania aktor-widz⁸.

Z podobnego środowiska teatralnego wywodził się Jean Vilar, w trakcie reżymu Vichy aktor zespołów finansowanych przez rząd. Po wojennych doświadczeniach Festiwalu w Awinionie i po pierwszych sezonach funkcjonowania jego paryskiego Théâtre National Populaire (Narodowy Teatr Popularny) opublikował w 1953 roku, przytaczany poniżej w całości, najśłynniejszy manifest teatru popularnego we Francji.

Jean Vilar TNP – służba publiczna (1953)

Dzięki Bogu są wciąż pewni ludzie, dla których teatr jest pożywieniem równie niezbędnym do życia, jak chleb i wino. To do nich, w pierwszej kolejności, zwraca się Théâtre National Populaire.

TNP jest zatem po pierwsze służbą i usługą publiczną. Tak samo jak gaz, woda, prąd. Inna sprawa: pozbawcie publiczność – tę, którą nazywamy „wielką”, bo jest ona jedyną, która się liczy – Molière'a, Corneille'a czy Shakespeare'a: nie ulega wątpliwości, że ucierpi na tym pewien rodzaj duchowości tych widzów. Otóż teatr, jeśli nie jest jednocześnie popularny i patetyczny, jest niczym. Nasza ambicja jest zatem oczywista: dzielić się z jak największą liczbą ludzi tym, co do tej pory uznawano za zarezerwowane jedynie dla elity. Bądź co bądź skuteczność ceremonii dramatycznej zależy także od liczby jej uczestników.

Jakże skomplikowana ekwilibrystyka! I jak wielkiej delikatności tu potrzeba! Ekwilibrystyka w szukaniu równowagi będzie poetą, jego dziełem, wielką publicznością, wykonawcami, technikami. A przecież ta niestabilność wytwarza być może właśnie określony styl. Żywy styl. A ponieważ jest on nieustannie zagrożony, to właśnie ta niestabilność pozwala na walkę z tikami, sztuczkami, sklerozami. Ta niebezpieczna niestabilność chroni także przed wszelką teorią.

Sztuka „teatru popularnego” jest zatem nieustannym buntem.⁹

⁷ Jean Dasté *Teatr i ryzyko*, przełożył Piotr Olkusz, „Performer” nr 9/2014, <http://www.grotowski.net/performer/performer-9/teatr-i-ryzyko>.

⁸ *Teatr popularny* Copeau jest w Polsce relatywnie dobrze znany, ukazał się w tomie: Jacques Copeau *Naga scena*, przełożyła Maria Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

⁹ Jean Vilar *Le TNP service public*, przełożył Piotr Olkusz, cyt. za: Meyer-Plantureux, op.cit., s. 262-263.

TEATR MASOWY I LUDOWY W NIEMCZECH I AUSTRII

Idea Volksstück

O idei „teatru dla pięciu tysięcy” Max Reinhardt mówi po raz pierwszy w roku 1901. Monumentalny budynek – jak pisze w *O teatrze, jaki mi się marzy* – „uwolniony od związków z codziennością; pełen światła i wzniosłości w duchu Greków” miałby umożliwiać aktywne zaangażowanie publiczności („publiczność zaś byłaby wspólnotą włączoną w przebieg zdarzeń, częścią akcji sztuki”). Dziesięć lat później Reinhardt rozwija tę koncepcję w eseju *Teatr dla pięciu tysięcy*. Reinhardt był przekonany o tym, że teatr jako instytucja „moralna” powinien podejmować dialog ze wszystkimi grupami społecznymi, zacierać między nimi granice i jednoczyć widzów we wspólnym akcie odczuwania. W teatrze miał zasiadać nie tyle widz, ile raczej wspólnota widzów. Tak rozumiany teatr miał pełnić funkcje „sceny ludowej”, na której dzięki nowej formie inscenizacji o charakterze masowym miały być zawiązywane więzi społeczne.

Max Reinhardt *Teatr dla pięciu tysięcy* (1911)

Posądzano mnie o to, że moimi eksperymentami chciałem odrzucić obecną formę teatru. Bynajmniej, nie było to moim celem. Dzisiejszy teatr – wraz z jego wypróbowanymi wartościami – musi pozostać już choćby dlatego, że z myślą o takiej jego postaci zostały stworzone klasyczne dzieła. Przede wszystkim jednak, o czym jestem przekonany i w co głęboko wierzę, „teatr dla pięciu tysięcy”, jaki mam na myśli, mógłby ponownie ożywić sporą część nieprzemijających dzieł, które przynajmniej dla sceny stały się pozornie martwe. Ośmielałem się także żywić nadzieję, że również dla dzisiejszych autorów będzie on owocną inspiracją. Czy powinienem wyraźnie zaznaczyć, że cyrk, ze wszystkimi swoimi wadami i zaletami, oznacza dla mnie tylko początek, rozwiązanie prowizoryczne? Stoję przed następującym problemem: czy uda mi się stworzyć teatr, który żyje w mojej wyobraźni? Od pewnego czasu wspólnie z profesorem Rollerem pracuję nad kształtem sceny odpowiedniej dla wielkiej przestrzeni, sceny, która pod względem oświetlenia i techniki zmiany dekoracji dawałaby większe i bardziej różnorodne możliwości, aniżeli pozwala na to dzisiejszy cyrk.

Jeżeli uda się powołać do życia „teatr dla pięciu tysięcy”, to wówczas powstanie możliwość przyciągnięcia do teatru szerokich kręgów publiczności, dla których jest on dzisiaj niedostępny z powodów ekonomicznych. A jeśli przed niezliczonymi tysiącami widzów otworzą się dotychczas zamknięte drzwi, to wówczas także teatr naszych czasów zyska znaczenie społeczne¹⁰.

Na początku lat trzydziestych do tradycji Volksstück sięga Ödön von Horváth, widząc w niej klucz do odbudowy teatru o społeczno-peda-

gogicznym znaczeniu, tak potrzebnego w czasach kryzysu tożsamości społecznej i indywidualnej. Odbudowa takiego teatru – w rozumieniu Horvátha jest nim bezapelacyjnie Volkstheater – wydaje się tym bardziej nagląca, że teatr, zdaniem pisarza, stał się „sztuką klasową”¹¹, rozrywką zarezerwowaną dla warstw ekonomicznie uprzywilejowanych. „Do kształcenia służą także pieniądze, jeżeli nie ma nadzwyczajnej energii” – pisze w jednym z listów do wydawcy, a winą za upadek niemieckiego teatru obarcza samych dramatopisarzy – „piszących sztuki, które nie interesują mas ludu”¹². Stąd też, zdaniem pisarza, konieczny wydaje się powrót do idei Volkstheater – teatru otwartego dla szerokich mas, rejestrującego społeczne niepokoje i żywo na nie reagującego.

Wskreszenie pedagogicznej instytucji Volkstheater musi poprzedzić jednak odrodzenie się Volksstück, i tak też tłumaczy swoją próbę odnowy gatunku Horváth w dołączonych do *Kazimierza i Karoliny* wskazówkach. *Instrukcja użytkowania* to swego rodzaju program odnowy Volksstück, wręcz manifest, w praktyce będący także odpowiedzią na reakcje publiczności i krytyków, niepojmujących sensu koncepcji odnowy gatunku zaproponowanej przez Horvátha.

Ödön von Horváth *Instrukcja użytkowania* (1932)

Nie chodzi o demaskowanie człowieka ani miasta – to byłoby przecież strasznie prymitywne! Nie chodzi mi też o demaskowanie języka południowoniemieckiego – piszę tylko południowoniemieckim, bo inaczej nie umiem.

Demaskowanie stosuję z dwóch powodów: po pierwsze, ponieważ sprawia mi to przyjemność – po drugie, ponieważ wynika z mojego rozpoznania istoty teatru, jego zadań i wreszcie zadań każdej sztuki – (powinno się to w końcu stopniowo omawiać) – ludzie idą do teatru, by się bawić, by się uwznioślić, by móc się ewentualnie popłakać albo coś przeżyć. Mamy zatem teatr rozrywki, teatr estetyczny i teatr pedagogiczny. Wszystkie razem łączy jedno: odbierają ludziom fantazjowanie w takim stopniu, jak żadna inna forma sztuki.

Fantazja stanowi jak wiadomo ujście dla marzeń – przy bliższej obserwacji zapewne okażą się one aspołecznymi popędami, do tego zazwyczaj tymi najbardziej prymitywnymi. W teatrze widz znajduje zatem ujście i zarazem zaspokojenie (poprzez przeżycie) swoich aspołecznych popędów.

Na scenie zostaje zamordowany komunista, w tchórzliwy sposób przez grupę bestii. Komunistyczni widzowie są rozgoryczeni i przepełnieni nienawiścią wobec Białych – ale w zasadzie przeżywają to i mordują wspólnie, więc rozgoryczenie i nienawiść wzrastają, ponieważ kierują się przeciwko własnym aso- cjalnym życzeniom. To przecież dziwne, że ludzie idą do teatru, by zobaczyć, jak zabity zostaje (porządny) człowiek, który światopoglądowo jest im bliski – i za to płacą, kupując bilet, a następnie opuszczają teatr w podniosłej, uroczystej atmosferze. Co z tego wynika, jeśli nie współpopełniony mord poprzez współprzeżywanie? Ludzie wychodzą z teatru z mniej aspołecznymi uczuciami

¹¹ Ödön von Horváth List do wydawcy „Murnauer Tageblattes”, przełożyła Monika Wąsik, w: tegoż *Gesammelte Werke*, Bd. 8, 1972, s. 672-674.

¹² Tamże, s. 672-674.

¹⁰ Max Reinhardt *Teatr dla pięciu tysięcy*, w: tegoż *O teatrze i aktorze*, przełożyła Małgorzata Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 94-95.

(poprzez asocjalne rozumienie bodźce, które są skierowane przeciwko strukturze społecznej). [...]

To jest powzięte pedagogiczne zadanie teatru. Teatr nie zginie, ponieważ ludzie będą chcieli zawsze się uczyć – im silniejszy będzie kolektywizm, tym większa będzie fantazja. Tak długo, jak walczy się o kolektywizm, oczywiście nie teraz, ale w przyszłości – czasem myślę o czasach, które będzie się określać proletariacką romantyką.

Swoim demaskowaniem świadomości osiągnę oczywiście zaburzenie uczucia mordy – z tego wynika także, że ludzie często uważają moje sztuki za obrzydliwe i odpychające, ponieważ nie mogą przeżyć czynów hańby. Zostaną zderzeni z czynami haniebnymi – zauważą je, ale ich nie będą przeżywać. Istnieje dla mnie prawo i jest nim prawda.

Rozumiem, gdy ktoś mnie pyta – drogi panie, dlaczego nazywa pan swoje sztuki Volksstück? [...]

Aż do tej pory określenie Volksstück było w nowych produkcjach całkiem zapomniane. Oczywiście nie używam tego określenia [Volksstück] przypadkowo, to znaczy: nie zwyczajnie dlatego, że ta sztuka jest bawarską sztuką w dialekcie, a bohaterowie są robotnikami torowymi, lecz dlatego, że miałem pewnego rodzaju wizję kontynuacji, odnowy starej Volksstück – a zatem sztuki, w której problemy przedstawiane i omawiane są w sposób jak najprostszy, problemy ludu, jego zwykłe troski, widziane oczami ludu. Volksstück, która jest nieskomplikowana w najprostszym tego słowa znaczeniu i która być może inspirowała innych do dalszej współpracy w tym kierunku – by stworzyć prawdziwy teatr ludowy (Volkstheater), który odwoływałby się do instynktów, a nie intelektu ludu. [...]

Niemcy, jak wszystkie pozostałe kraje europejskie, składają się w dziesięćdziesięciu procentach z zupełnych albo niedoszłych drobnomieszczan, w każdym razie z drobnomieszczaństwa. Jeżeli zatem chcę przedstawić lud, nie mogę oczywiście zaprezentować tylko dziesięciu procent, lecz – jako wierny kronikarz swoich czasów – muszę zaprezentować wielką masę. Całe Niemcy muszą tu być! [...]

Z całą świadomością niszczyć starą Volksstück, formalnie i etycznie – i próbuję znaleźć jej nową formę. Opieram się przy tym raczej na tradycji pieśniarzy i komików ludowych niż na autorach klasycznych Volksstück.¹³

W wydanym w roku 1938 *Volkstümlichkeit und Realismus* (Ludowość i realizm) Bertolt Brecht, analizując relację między artystami i odbiorcami sztuki, podkreśla konieczność pisania „po ludowemu”, pomiędzy obiema grupami. Adresowany do pisarzy postulat Brechta wyrasta bowiem z przekonania, że ludowość niesie ze sobą potężny ładunek krytycyzmu, przez co powinno upatrywać się w niej podstawy „sztuki dla szerokich mas ludu”¹⁴. Rozwinięciem tej myśli są powstałe w roku 1940, a wydane dopiero dwanaście lat później *Anmerkungen zum Volksstück* (Spostrzeżenia o Volksstück), które zostały dołączone jako rodzaj autorskich notatek do sztuki *Pan Puntila i jego sługa Matti*.

Spostrzeżenia do Volksstück są komentarzem do sztuki i jednocześnie propozycją programu odnowy „dramatu ludowego” w duchu założeń teorii marksizmu. „Recepta” na odnowę gatunku, którego notabene nie

postrzega on w kategorii gatunku literackiego, wydaje się jednak znajoma. Można powiedzieć, że zaproponowana przez Brechta estetyka nowego dramatu ludowego nie zaskakuje, ponieważ w koncepcji zostają wykorzystane dobrze znane chwytły teatru epickiego: songi, opowiadania, antyiluzyjna gestyka, słowem, elementy budujące Brechtowski efekt obcości.

Brecht chce uszlachetnić dramat ludowy, którego dotychczasowa forma razi go prymitywnością. Dramat dla masowego odbiorcy miałby łączyć ludową bezpośredniość z intelektualną postawą, naturę z kulturą i, unikając naturalizmu, zmierzać ku stylizacji. Zręcznym modelem dla nowego dramatu miałyby być – zdaniem Brechta – rewia, która jest poetycka, ale nie naiwna.

Bertolt Brecht *Spostrzeżenia o Volksstück (1940)*

Volksstück jest [...] teatrem trywialnym i pozbawionym artyzmu. Spotykamy w nim dosadne żarty pomieszane z cikliwością, oburzającą moralność i taną seksualność. Żli zostają ukarani, a dobrzy się pobierają, pracownicy otrzymują spadek, a leniwi odchodzą z kwitkiem. Technika pisania dramatów ludowych jest właściwie międzynarodowa i nie zmienia się. Żeby grać w [tych] sztukach, trzeba tylko umieć nienaturalnie mówić i na scenie zachowywać się po prostu zrozumiiale. Wystarczy solidna porcja przerażającego rutyniarstwa i dyletantyzmu.

Wielkie miasta poszły z duchem czasu, gdy zamieniły Volksstück na rewie. Rewia ma się do Volksstück jak szlagier do pieśni ludowej, kiedy ma się na uwadze, że Volksstück nigdy nie była tak szlachetna jak ludowa pieśń. Współcześnie rewia przybrała formę literacką. [...] Sztuki mają coś z poezji, oczywiście nie ma w tym żadnej naiwności starej Volksstück. Unikają jej konwencjonalnych sytuacji i schematycznych postaci, przewyższają ją jednak przy bliższych oględzinach stopniem romantyzmu. Sytuacje są groteskowe i w zasadzie nie ma w nich postaci, jak również roli. Monotonna fabuła jest już niepotrzebna [...], ponieważ nowe sztuki nie mają fabuły, a nawet myśli przewodniej. Przedstawianie koniecznie wymaga kunsztu – dyletanci nie mogą tego grać – w każdym razie to kunszt kabaretu.

Wydaje się nieprawdopodobne ponowne ożywienie Volksstück. Volksstück nie tylko całkiem upadła, ale także – co nieprawdopodobne – nigdy nie przeżyła prawdziwego rozkwitu. Z drugiej strony literackiej rewii nie udało się „stać się popularną” [rozrywką]. Jest zbyt tanim smakołykiem. [...] Jak mogłaby wyglądać taka nowa Volksstück?

W odniesieniu do fabuły literacka rewia daje nam cenne wskazówki. Jak wspomniano, rezygnuje z jednolitej, ciągłej fabuły, a wprowadza „numery”, to znaczy luźno ze sobą powiązane skecze. W tej formie na nowo odżywiają „figle i przygody” starych eposów ludowych, choć trudno rozpoznawalne. Skecze nie są utrzymywane w stylu gawędy, zawierają mało elementów epickich, tak jak mało elementów epickich zawierają – w porównaniu z Hogartowskimi – karykatury Lowego. Są spirytualistyczne, bardziej skoncentrowane na

¹³ Ödön von Horváth, *Gebrauchsanweisung*, przełożyła Monika Wąsik, w: tegoż, *Kasimir und Karoline*. Volksstück, Reclam, Stuttgart 2009, s. 159-167.

¹⁴ Bertolt Brecht *Volkstümlichkeit und Realismus*, w: tegoż *Schriften zur Literatur und Kunst* 2, Frankfurt am Main 1967, s. 141.

15 Bertolt Brecht
Gesammelte Werke 17.
Schriften zum Thema 3,
 przełożyła Monika
 Wąsik, Frankfurt am
 Main 1990.

jednej puencie. Nowa Volksstück mogłaby przejąć ciąg stosunkowo odrębnych zdarzeń literackiej rewii, musiałaby jednak oferować więcej epickiej substancji i być bardziej realistyczna¹⁵.

Tekst, który można dziś rozpatrywać w kategorii manifestu teatru Erwina Piscatora został pierwotnie wygłoszony w marcu 1929 roku w Berlinie podczas seminarium „Volksbühne, żywy teatr i ostatnie wydarzenia”, dla którego organizacji przyczynkiem stały się nieporozumienia narosłe wokół inscenizacji *Burzy nad Gotlandią*. Podczas zgromadzenia (warto dodać, że uczestniczyło w nim niemalże dwa tysiące słuchaczy) wystąpili inscenizatorzy i dramaturgowie, prezentujący swoje stanowisko nie tylko w sprawie konfliktu Piscatora z zarządem niemieckich teatrów ludowych, ale także w kwestii zadań współczesnego teatru adresowanego do masowego odbiorcy. Piscator w typowy dla siebie sposób odniósł się do problemu, zdając relację z efektów własnej pracy, mających służyć jako przykład dla budowy teatru będącego demonstracją myśli komunistycznej. Treść wystąpienia Piscatora ukazała się w marcu 1929 roku na łamach „Die Junge Volksbühne”.

Erwin Piscator *Sprawozdanie (1929)*

Mówiąc wprost: struktura mieszczańskiej sceny nie wystarcza dla wskazania istoty zmian teatru. Forma sceny mieszczańskiej legła w gruzach. To, co przeżywalisze Państwo w moich niektórych przedstawieniach, to nie siła reżyserii, tylko próby rozbicia teatralnej formy wypracowanej przez mieszczańskie społeczeństwo. Ale jeszcze coś ulega rozpadowi – wypracowane albo uznane przez mieszczańskie społeczeństwo, dramaturgia. Przerabianie sztuk, które mi się niekiedy wypomina, wypływa nie z sadyzmu, ale z konieczności pogłębienia aspektu społecznego, ekonomicznego i politycznego tych sztuk, których problematyka w najlepszym razie ulegała psychologizacji. [...]

Od początku mojej pracy okazuję, że czuję się przedstawicielem proletariackiego ruchu klasowego. Wszystko, co powiedziałem, pozostałoby bez głębszego sensu, gdyby teatr, do którego dążę, nie miał żywotnego celu – pomóc klasie proletariackiej w walce o jej oswobodzenie i zbudowanie prawdziwych i ludzkich struktur społecznych. Ale ja i nasz teatr nie zrealizujemy tych zadań, które przed sobą postawiliśmy, jeśli masy ludzkie zawiodą. Mówię z perspektywy dziesięciu lat pracy. I mówię, mając na uwadze nadchodzący sezon. Moją wolą jest, aby uczynić z teatru znów instrument walki. Ale sama moja wola nie wystarczy na długo. Robotnicy muszą wreszcie pojąć, że scena Piscatora, ale także w pewien sposób scena ludowa – choć ta ostatnia może funkcjonować w o wiele korzystniejszych warunkach – muszą wywalczyć swoją pozycję. Im więcej miejsc zajmują w teatrze robotnicy, tym lepiej scena Piscatora może wyrazić ich myśli, walkę i problemy. Teatr rewolucyjny bez swojego żywego elementu, mianowicie rewolucyjnej publiczności, jest bezsensowny, jest po prostu niemożliwy do realizacji.¹⁶

16 Erwin Piscator *Rechen-*
schaft, przełożyła Mo-
 nika Wąsik, „Die Junge
 Volksbühne” nr 3/1929.

TEATR MASOWY W ROSJI

Proletkult

W roku 1917 powstaje w Rosji Radzieckiej Proletkult – organizacja kulturalna, której zadaniem jest stworzenie nowej kultury niosącej masom robotników i chłopstwa nie tylko naukę i rozrywkę, ale przede wszystkim będącej narzędziem agitacji, dzięki której można przemienić masy w nowych ludzi. Tej idei podporządkowany jest również rosyjski teatr – nawiązując do tradycji ludowych i obrzędowych, miał agitować wśród mas albo przez masowe wielkie widowiska (Nikołaj Jewrieinow, Jurij Annienkow), albo za pośrednictwem pracy w klubach teatralnych i kółkach dramatycznych początkowo powstających w szeregach Armii Czerwonej (Teatralno-Dramatyczne Warsztaty Armii Czerwonej, z którymi współpracował między innymi Wsiewołod Meyerhold), później zaś wśród robotników fabryk.

Jednym z pierwszych ideologów teatru proletkultu był Płaton Kierżencew. W swoich opublikowanych w roku 1918 rozprawach *Twórczej teatru* (Teatr twórczy) i *Rewolucja i teatr* (Rewolucja i teatr) autor krytykował teatr zawodowy i artystów awangardowych oraz postulował utworzenie swego rodzaju laboratoriów – miały one stanowić idealne miejsce szlifowania warsztatu aktorskiego i postawy ideologicznej. W studiach tych uczono deklamacji i emisji głosu, prowadzono zajęcia z plastyki ruchu, polityki a nawet historii teatru. A jednak, wbrew założeniom ideologów, teatr proletkultu nie potrafił oprzeć się wpływom teatrów zawodowych – nierzadko w jego repertuarach można znaleźć pozycje klasyczne czy też wodewilowe. Nową jakością w historii rosyjskiego proletkultu są z pewnością widowiska masowe (ich powstanie nie jest wolne od inspiracji widowiskami Maxa Reinhardta). W roku 1920 Anatolij Łunaczarski poświęca temu zagadnieniu artykuł *O narodnych prazdniestwach* (O świętach ludowych), w którym wychodzi z założenia, że organizacja widowisk masowych może spełniać swój cel wtedy, gdy masy są spontaniczne, ale jednak podlegają pewnej dyscyplinie. Jak pisze: „Wielu wydaje się, że twórczość kolektywną należy rozumieć jako spontaniczne, samodzielne ujawnienie się woli mas. Jednak najpierw, zanim życie społeczne nie przyuczy mas do instynktownego przestrzegania wyższego porządku i rytmu, w żadnym wypadku nie należy oczekiwać, że tłum sam z siebie stworzy cokolwiek ponad wesoły szum i wesołe kołysanie się świątecznie wystrojonych ludzi”¹⁷. Rozwinięciem myśli Łunaczarskiego jest rozprawa Walentina Tichonowicza z roku 1922 *Proletarskij teatr* (Teatr proletariacki). Tichonowicz podkreśla konieczność odrzucenia sztuki burżuazyjnej i powstania nowej sztuki dla nowych mas, czyli zaangażowanej politycznie, mówiącej o teraz-

17 Katarzyna Osieńska
Ewolucja radzieckich
widowisk masowych
(do lat trzydziestych XX
wieku), red. Małgorzata
 Leyko, Wydawnictwo
 UŁ, Łódź 2011, s. 230.

niejszości, co nie wydaje się być nową myślą, jednocześnie jednak zaczyna zastanawiać go rola reżysera i aktora w teatrze masowym. Proponuje uniwersalizację pracy w teatrze – zamiast reżysera-dyktatora narzucającego zespołowi autorytarną koncepcję, i aktora, który w rękach reżysera jest jedynie maszyną do grania, Tichonowicz domaga się twórczości całego zespołu. Reżyser ma dać aktorowi jedynie impuls, ogólne wskazówki będące dla aktora stelażem do budowy roli.

TEATR POPULARNY WE WŁOSZECH

8 sierpnia 1943, niedługo po odsunięciu Mussoliniego od władzy, reżyserzy, dramatopisarze i krytycy młodego pokolenia (najstarszy miał 35 lat) Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi i Tullio Pinelli ogłaszają manifest *Per un teatro del popolo* (O teatr ludu), uważany za pierwszą włoską nowoczesną próbę definicji teatru popularnego. Autorzy tekstu wywodzący się z różnych środowisk ideologicznych (od marksistów do zwolenników społecznej nauki chrześcijańskiej) myśleli najpewniej o stworzeniu nowego typu teatru publicznego, który przyczyniłby się do moralnej odbudowy Włoch po okresie faszyzmu.

Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, Tullio Pinelli *O teatr ludu* (1943)

Teatr zły, ale ważny. Dlaczego ważny? Bo kształtuje na widowni człowieka, pewien typ człowieka, który gotowy będzie walczyć w imię każdego, kto ze sceny proponuje mowę o takich problemach, takich uczuciach, takich namiętnościach, takich rozczarowaniach i takich oczyszczeniach, w których będzie się wyczuwało autentyczność [...].

Życzylibyśmy sobie zatem:

- aby Naród uważał teatr za miejsce, do którego przychodzi lud z oczekiwaniem na dzieło duchowego uniesienia, które – jak w szkole – będzie wpływało na jego rozwój;
- aby autentyczny lud mógł mieć dostęp do teatru dzięki prawdziwie ludowej organizacji, na którą składa się cena biletów i jednorodność miejsc na widowni;
- aby wybór ludzi, którzy powinni kierować teatrami, zależny był od kryterium umiejętności artystycznych, nie zaś od kryteriów finansowych.¹⁸

To między innymi na fali tego tekstu rozwijała się włoska dyskusja na temat teatru popularnego, do której w 1945 roku włączył się Paolo Grassi, późniejszy współpracownik Giorgia Strehlera. Mniej kładł nacisk na pojedynczą i wspólnototwórczą rolę teatru, bar-



PAOLO GRASSI I GEORGIO STREHLER, 1955

dziej pociągała go idea teatru politycznego. W opublikowanym na łamach dziennika „Avanti!” tekście *Teatro del popolo* (Teatr ludu) pisał: „Lud wywodzący się z przeciętnych grup społecznych – robotnicy, chłopci, rzemieślnicy, intelektualiści – będzie umiał odnaleźć w dziełach Wedekinda i Saroyana, Brechta i Tollera, Werfla i Sternheima przyczyny, które pchnęły go do walki przeciwko mieszczańskiemu kapitalizmowi”¹⁹.

¹⁹ Paolo Grassi *Teatro del popolo*, przełożył Piotr Olkusz, cyt. za: Gianni Poli *Une idée longue un siècle: Théâtre Populaire France-Italie*. Jean Vilar et Giorgio Strehler: «Un rêve partagé», tekst dostępny na stronie <http://drammaturgia.fupress.net>.

¹⁸ Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi i Tullio Pinelli *Per un teatro del popolo*, przełożył Piotr Olkusz, cyt. za: Claudio Mellolesi *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, s. 126.

TEATR POPULARNY W ANGLII

Już w 1936 roku, wraz z mężem Ewanem MacCollem Joan Littlewood założyła zespół teatralny Theatre Union. Grupa, której lewicowe zaangażowanie było od początku istnienia przedmiotem sporów, została po wojnie przemianowana na *Theatre Workshop* i po kilku latach w tournée znalazła stałą siedzibę w Londynie. Joan Littlewood, opowiadająca się za poszerzeniem publiczności – między innymi o tę, wywodzącą się ze środowisk robotniczych, pozostawała pod wyraźnym wpływem niemieckich twórców teatru politycznego (głównie Erwina Piscatora i Bertolta Brechta).

Joan Littlewood *Manifest Theatre Workshop (1945)*

Wielkie teatry każdej epoki zawsze były teatrami popularnymi, w których swoje odbicie znajdowały ludzkie marzenia i trudy. Teatr Ajschylosa i Sofoklesa, Shakespeare'a i Bena Johnsona, komedia dell'arte i Molière – źródłem ich inspiracji, języka i artystycznej formy był lud.

Chcemy teatru z żywym językiem, teatru, który nie obawia się dźwięku własnego głosu i który komentowałby społeczeństwo z taką samą odwagą, jak czynił to teatr Bena Johnsona czy Arystofanesa.

Theatre Workshop jest stowarzyszeniem artystów, techników i aktorów przeprowadzających doświadczenia w dziedzinie scenicznego rzemiosła. Jego celem jest tworzenie sztuki równie łatwo zmieniającej się wraz z rzeczywistością, jak sztuka kina, a to dzięki wykorzystaniu najnowszych technicznych rozwiązań w dziedzinie oświetlenia i dźwięku oraz za sprawą wykorzystania muzyki i stylu „teatralnego tańca” do swoich spektakli.²⁰

TEATR LUDOWY W POLSCE

W Polsce pierwsze teatry ludowe powstają pod koniec dziewiętnastego wieku (teatr przy fabryce Scheiblera w Łodzi w roku 1898, w Warszawie przy ulicy Ciepłej w roku 1899, Teatr Ludowy w Krakowie w roku 1900). Jednakże początków polskiego teatru ludowego można upatrywać dużo wcześniej. Gdy w roku 1866 Adam Wiślicki w artykule *Teatr ludowy* głosi potrzebę stworzenia i utrzymywania scen ludowych, w niektórych wsiach (zwłaszcza w Galicji) powstają już stowarzyszenia patronujące inicjatywom artystycznym, w tym działalności pierwszych amatorskich grup teatralnych.

To właśnie amatorski teatr chłopski, jak również teatry ogródkowe i teatry wędrownie są postrzegane w tym okresie jako sceny ludowe. Ich cele po raz pierwszy zostają sformułowane w sprawozdaniu z działalności Związku Teatrów i Chórów Włościańskich w roku 1909 (choć już wcześniej – w roku 1900 rozgorzała na łamach prasy dyskusja wokół propozycji zorganizowania przez Wydział Krajowy objazdowego teatru

dla wsi; w dyskusji tej udział wzięli między innymi Karol Estreicher, Marian Gawalewicz i Stanisław Koźmian). Teatr ludowy ma – jak postulowane jest w sprawozdaniu Związku – wyrastać „z artystycznych tradycji ludu” i odpowiadać „ściśle duszy ludu, jego tragicznemu i komicznemu światopoglądowi”, przeciwstawiając się wzorcom sceny mieszczańskiej, teatr taki pielęgnuje bowiem „artystyczne pierwiastki, tkwiące w duszy ludu, popiera ich kulturalną ewolucję – słowem chce, by kultura ludu rozwinęła się do potęgi kultury narodowej i ogólnoludzkiej”²¹.

W podobnym tonie utrzymana jest odezwa Kazimierza Gabryelskiego drukowana w roku 1911 także na łamach „Poradnika...”. Jej autor, podkreślając dydaktyczne i oświatowe funkcje teatru ludowego, zwraca uwagę na jego moc propagandową – teatr ludowy ma być ostoją polskości, ma stanowić ochronę przed wynarodowieniem. Jak pisze Gabryelski: „Scena to szkoła, która uczy poznawać dobre i złe strony życia, dąży do usuwania wad, poprawy złych obyczajów, kształci umysł i charakter. Ona ukazuje nam dzieje ojczyste, utrzymuje pamięć wielkiej przeszłości i wiekopomnych czynów naszych przodków, którzy za ojczyznę kładli życie w ofierze. [...] W codziennej trosce życia daje też scena miłą, a rozumną rozrywkę i wytchnienie w pracy. Garnijcie się tedy do zakładania we wsiach waszych teatrów i chórów włościańskich, popierajcie już istniejące drużyny teatralne”²².

W wielu dyskusjach z tego okresu poświęconych problemowi teatru ludowego pojawia się stały dylemat – mianowicie pytanie o to, czy w teatrze ludowym to inteligencja powinna oświecać lud, czy może to lud powinien oświecać pozostałą część narodu. Ważny głos w dyskusji o zadaniach teatrów ludowych stanowi rozprawa Jędrzeja Cierniaka i Adama Bienia. Autorzy wychodzą z założenia, że głównym problemem teatru ludowego jest brak stosownego repertuaru. Twórcy scen ludowych nie wytworzyli własnych tekstów i koncentrowali się na kopiowaniu teatru zawodowego a zatem taki teatr nie mógł być prawdziwie ludowym. Dlatego też, zdaniem Cierniaka i Bienia w Polsce: „nie mamy teatru ludowego w istotnym tego słowa znaczeniu. Trzeba go zatem dopiero tworzyć. A ktoś go ma stworzyć, jeżeli właśnie nie masy ludowe, skoro to ma być ich teatr [...]. uważamy, że 1) teatr ludowy będzie o tyle ludowym, o ile jak najwięcej będzie w nim samorodnej twórczości samego ludu [...] 2) organizacje winny wspomagać, wyzwałać uzdolnienia artystyczne w masach, a nie musztrować, nie tresować ich w bezmyślnym naśladownictwie”. Tak rodzi się idea teatru ludowego postrzeganego w kategoriach teatru oddolnego a zatem teatru, który jest wytworem wspólnoty, ale nie musi być to koniecznie teatr chłopski: „Nasz teatr jest przede wszystkim teatrem [...] gromad ludzkich, a gromady te mogą być rozmaite, jak na przykład mieszkańcy wsi lub miasteczka, członkowie jakiegoś stowarzyszenia, młodzież w szkole, żołnierze w oddziale wojskowym, robotnicy

²⁰ *Manifest Theatre Workshop*, przełożył Piotr Olkusz, cyt. za: Kathleen Riley *Nigel Hawthorne on Stage*, University Of Hertfordshire Press, Hatfield 2005, s. 99-100.

²¹ „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich”, nr 12/1909.

²² „Poradnik Teatrów i Chórów Włościańskich”, nr 3/1911.

w fabryce itd. Każda taka gromada żyje w skupieniu, jakby szersza rodzina, wszyscy się znają wzajemnie, a teatralne przedstawienia urządzają rzadko, od święta, sami dla siebie. I właśnie dlatego ten teatr ma dla danej społeczności osobliwy urok, jest przecie wyrazem jej uczuć, myśli i marzeń, daje całej zbiorowości chwile zespołowych przeżyć i doznań estetycznych”²³.

W okresie międzywojnia powstaje wiele teatrów powszechnych bądź popularnych odwołujących się do tradycji teatru ludowego. Najbardziej żywotnym przejawem teatru ludowego są jednak sceny proletariackie. Do ich rozkwitu znacznie przyczyniła się działalność Sceny Robotniczej w Łodzi i odezwy (*Scena Robotnicza w Łodzi* i *Upodobania estetyczne proletariatu*) jej twórcy Witolda Wandurskiego wygłaszane w roku 1923 dla warszawskiego Uniwersytetu Ludowego. To właśnie między innymi sukcesy łódzkiej sceny skłoniły Towarzystwo Uniwersytetów Robotniczych do podjęcia wzmózonych inicjatyw na rzecz rozwoju teatrów proletariackich. Organizowane przez Towarzystwo kursy teatralne dla kierowników scen czy konferencja teatralna poświęcona rozwojowi teatrów ludowych (1929) stały się przyczynkiem do zintensyfikowania dyskusji wokół problemu teatrów ludowych i proletariackich.

Kwestią sporną dla ideologów scen proletariackich było przede wszystkim kryterium klasowości i bezklasowości kultury artystycznej. Na łamach „Teatru Ludowego”, kalendarza „Sztuka i praca” i „Oświaty i kultury” (dodatku do „Robotnika”) trwał spór o potrzebę doboru właściwego repertuaru dla scen robotniczych, ale też spór o to, czy teatr proletariacki można postrzegać w kategoriach teatru ludowego. Z pewnością do najbardziej znaczących programów ruchu teatralnego należą te formułowane przez: Antoninę Sokolicz (*Stary a nowy teatr*), Leona Schillera (*Teatr jutra, Teatr społeczny w Łodzi*), Teodora Rawicz-Lipskiego (*Jaki ma być teatr robotniczy?*), Adama Polewkę (*Ścieżka do sztuki demokratycznej*) czy Stefana Kopcińskiego (*Teatr robotniczy*).

Antonina Sokolicz *Teatr proletariacki, ludowy (1920)*

Wśród teoretyków teatru proletariackiego od dawien dawna toczy się dyskusja w sprawie zasad, na jakich oprzeć się winien teatr robotniczy. Jedni twierdzą, że klasa robotnicza winna przede wszystkim „odrzuć precz cały tzw. dorobek artystyczny sztuki burżuazyjnej i szlacheckiej, jako pozbawionej jakichkolwiek bądź wartości dla proletariatu”. Uważają zaś, iż robotnicy winni oprzeć swój teatr na zbiorowej twórczości zespołu proletariackiego. Inni znów skłaniają się ku mniemaniu, że proletariacki winien oprzeć budownictwo teatralne – na podłożu przygotowanym przez teatr pokoleń poprzednich. Sądzymy, że budowniczowie teatru proletariackiego, zwłaszcza w obecnym okresie początkowym winni pogodzić obydwie metody działania.

Teatr burżuazyjny, pisaliśmy, bankrutuje. Byłoby więc co najmniej dziwnym, gdybyśmy bezkrytycznie obejmowali całkowity inwentarz bankructwa artystycznego. Atoli teatr okresu kapitalistycznego, zarówno jak i teatr epoki Odrodzenia, teatr grecki itd. stworzyły określone wartości artystyczne, które stanowią, powiedzmy, estetyczny kapitał żelazny zmieniających się kolejno klas i pokoleń. Proletariat odrzuci naleciałości, powstałe w okresach rozkładu i upadku teatru przeszłości. Walory zaś, zaczerpnięte z najlepszych tradycji artystycznych, winien posiadać, bowiem dzięki nim wzbogaci niepomniernie możliwości twórcze nowego teatru. Poznanie więc teatru przeszłości i historii jego traktować musimy jako nieodzowny warunek, którego dotrzymanie jest koniecznym dla każdego proletariusza, interesującego się sprawą teatru proletariackiego.

Atoli jasnym jest jednocześnie, iż nowy teatr winien być budowany na nowych podstawach: aktor, repertuar, inscenizacja muszą stawiać się już od dzieła zbiorowego wysiłku i pracy. [...]

Bardzo trudną będzie sprawa repertuaru. Repertuar winien uwzględniać dwa pierwiastki zasadnicze: wyraźne zabarwienie społeczne i mocno zarysowany pierwiastek zbiorowości. Treść społeczna utworu dramatycznego najbardziej odpowiada nastrojom i potrzebom duchowym mas robotniczych. Pierwiastek zaś zbiorowości najskuteczniej wywołuje reakcję uczuciową i estetyczną w psychice masy robotniczej, której czynnik decydujący stanowi poczucie solidarności zbiorowej. Pierwiastek ten przyczyni się zarazem do wyrobienia – zarówno w wykonawcach, jak i w widzach – instynktu gromadzkiego, na którym oprzeć się musi teatr przyszłości.

Zastrzegamy się od razu, że nie chodzi nam bynajmniej o repertuar proklamacyjno-tendencyjny. Proklamacji ogół robotniczy otrzymuje zupełnie dostateczną ilość poza teatrem.²⁴

Najpełniejszym i najbardziej wszechstronnym projektem systemu teatralnego łączącego w sobie idee teatru narodowego, popularnego i ludowego był program opracowany w czasie drugiej wojny światowej przez Radę Teatralną działającą w konspiracji, a skupiającą wybitnych przedstawicieli międzywojennego życia teatralnego. Niektóre z postulatów zawartych w tym programie udało się po wojnie wprowadzić w życie, jako całość – tu w relacji jednego z członków Rady – program pozostaje dziś ostatnią może tak kompletną i szczegółową wizją polskiego teatru przyszłości.

Leon Schiller *Konspiracyjna Rada Teatralna i wartość jej uchwał w dniu dzisiejszym (1946)*

Podstawowe założenia ideologiczne Rady na pozór brzmią jak slogany, jak bezsporne ogólniki. Nikt im wtedy nie odmówił słuszności, nikt by i dziś nie odmówił, nikt z nimi nie walczył i nie walczy. Ale też nikt zanadto do serca nie brał, i dziś niestety nie bierze. Właśnie dlatego, że uważano je, i uważa się dzisiaj, za frazesy, nikogo do niczego nie obowiązujące, takie sobie „wzniosłe” hasła, dalekie od znanej nam rzeczywistości.

24 W: *Myśl teatralna polskiej awangardy*, wybór i wstęp Stanisław Marczak-Oborski, noty Lidia Kuchłówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 307-310.

Konspiracyjna Rada wszakże była niezbieżnie przekonana o ich realności i na nich oparła cały plan reformy scen polskich.

Oto niektóre z tych haseł:

1. Teatry polskie bez uszczerbku dla swych zadań artystycznych, przeciwnie w celu podniesienia, wzbogacenia, uszlachetnienia i urealnienia tych zadań, muszą silniejszy niż kiedykolwiek położyć nacisk na rolę społeczną, cywilizacyjną i umoralniającą, jaką niewątpliwie przyjdzie im w nowej Polsce spełnić. Muszą tedy udostępnić swe widowiska najszerszym masom obywateli, licząc się z tym, że przed wojną liczne warstwy społeczeństwa nie miały możliwości korzystania z dobrodziejstw kultury, że teatr do nich nie docierał, że nierzadko o jego istnieniu nawet nie wiedziały, biorąc pod uwagę również fakt niebywałego rozluźnienia obyczajów, będąc wynikiem ostatniej niewoli i celowo szerzonej przez nieprzyjaciela deprawacji;

2. W związku z powyższym, zarówno repertuar, jak i jego reżyserskie i aktorskie wykonanie muszą być traktowane z większym niż kiedykolwiek poczuciem odpowiedzialności społecznej. Nie będzie już miejsca w repertuarze scen polskich dla sztuczek rozrywkowych, dla niecnym celom służących węgierskich, niemieckich czy też krajowych fabrykatów, dla uprawianej po ulubionych przez sanacyjnych pułkowników teatrach rewiowych i gorąco przez okupanta krzewionej pornografii, wymiecie się z teatrów na zawsze wszystko, co kryje w sobie treść amoralną i cyniczną.

W tym celu postanawia się na czas dłuższy zamknąć wszystkie kabarety, teatry i teatryki rewiowe, które doszczętnie na rozkaz propagandy niemieckiej zdewastowały naszą kulturę teatralną. Zakaz ten mógłby być zniesiony dopiero wówczas, gdyby udało się stworzyć wysokowartościowe, zarówno pod względem literackim, muzycznym, jak inscenizacyjno-scenograficznym „teatry satyry”, czy to w postaci kameralnej, czy też nowoczesnie pomyślanych scen ludowych, służących wytnięciu mas pracowniczych i godziwej zabawie. [...]

Teatr dążyć będzie do tworzenia nowych form dramatycznych i inscenizacyjnych, wynikających z potrzeb nowej widowni, z jej ideologii i jej roli dziejowej w odrodzonej Polsce.

Co do repertuaru tego teatru to obejmowałby on:

- a. Widowiska dostępne dla wszystkich, nawet dla widzów najbardziej kulturalnie zacofanych, społecznie mało uświadomionych: wodewile i melodramaty z życia ludu miejskiego i wiejskiego, o szlacheckich tendencjach demokratycznych, np. przeróbki starych wodewilów typu Nestroya czy Ferdynanda Raimunda lub melodramatów w guście *Dwóch sierot* d'Ennery'ego; nowe zrewidowane historycznie, ideologicznie wyprostowane opracowania *Ancyzy Kościuszki pod Racławicami*, *Bełcikowskiego Przekupki warszawskiej*, *Bałuckiego Kilińskiego* itp. w formie ulubionych na ogół u nas „sztuk ludowych ze śpiewami i tańcami”. [...]
- b. przeróbki utworów powieściowych, np. W. Hugo *Nędznicy*, Dickensa *Powieść o dwóch miastach*, Sienkiewicza *Krzyżacy*, Prusa *Powracająca fala*, Żeromskiego *Przedwiośnie*, Struga *Dzieje jednego pocisku*.
- c. sztuki o treści historyczno-politycznej z polskiej i cudzoziemskiej literatury, np.: *Krakowiacy i Górale* Bogusławskiego i Kamińskiego, w ramach inscenizacji historycznej, odtwarzającej chwilę dziejową, w jakiej te utwory powstały (powstanie kościuszkowskie, Legiony),

Powrót posła Niemcewicza w podobnej oprawie dramatycznej (Sejm Czteroletni, Konstytucja 3 Maja) [...]

- d. cykl wielkich faktomontażów historycznych (dramatów ideologicznych, dokumentalnych, „bezfabularnych”) pt. „Dzieje demokracji polskiej” [...]
- e. widowiska dydaktyczne w formie reportażów, dyskusji udratyzowanych itp. [...]
- f. cenniejsze dzieła dramatyki cudzoziemskiej, np. dramaty królewskie Szekspira [...]
- g. polską wartościową twórczość dramatyczną z *Dziadami* [...]
- h. perły dramatyki chłopskiej i mieszczańskiej – widowiska na motywach ludowych osnute [...]

Najbliższym współpracownikiem artystycznym dyrektora teatru jest dramaturg (tzw. dawniej „kierownik literacki”). On to wspólnie z dyrektorem układa program ideowej działalności danej sceny, opracowuje, co najmniej na cały sezon, plan repertuarowy w najdrobniejszych szczegółach.²⁵

²⁵ W: Leon Schiller *Teatr demokracji ludowej*, opracowała Anna Chojnacka, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2004, s. 61-84.

Laicka religia Jeana Vilara

• PIOTR OLKUSZ •

Powody sukcesów teatru popularnego Jeana Vilara (1912-1971) bardzo trafnie opisał po latach Jean Caune, badacz francuskiej polityki kulturalnej: „Geniusz Vilara, poza oczywistymi zaletami człowieka teatru, polegał na umiejętnym rozwinięciu ideologii teatralnej, która potrafiła łączyć ludzi w momencie, w którym Francja przechodziła fazę rekonstrukcji. Narodowe porozumienie, zaangażowane wcześniej w Ruch Oporu, nie wymagało niczego więcej niż kontynuacji: teatr będzie, między innymi, wsparciem w utrzymaniu tego porozumienia. Kryzysy, które dotkną później TNP, a także zwątpienia dotyczące zasadności całego projektu, zrodzą się w momencie, w którym zaostrożą się konflikty polityczne i gdy sama idea porozumienia ludu zostanie zanegowana przez społeczne i polityczne napięcia”¹.

To, że maj 1968 tak brutalnie wypowiedział się przeciwko Vilarowi, wynikało między innymi z faktu, że zakwestionowano wówczas możliwość stworzenia jakichkolwiek wspólnot ponadklasowych czy ponadpokoleniowych.² Tymczasem słowem kluczem dla zrozumienia teatru popularnego Jeana Vilara jest właśnie „wspólnota” i to ta „wspólnota”, dla której w języku francuskim zarezerwowane jest mistyczne słowo „communion” – komunია.

Taką wizję teatru – instytucji łączącej ponad podziałami, mającej siłę przemawiania w oderwaniu od aktualnych chorób trawiących świat – Vilar wypracował bardzo wcześniej, bo już w okresie rządu Vichy – w czasie, gdy po raz pierwszy na tak szeroką skalę artyści znaleźli schronienie pod skrzydłami oficjalnej polityki państwowej. Dziś wciąż wspomina się o tym niechętnie, ale w dziedzinie francuskiej polityki

kulturalnej prawdziwym przełomem nie było zakończenie wojny i odzyskanie przez Francję niepodległości, ale przegrana z nazistowskimi Niemcami i dojście do władzy Pétaina. „To Vichy dało decydujące wsparcie teatrowi popularnemu, który mógł w ten sposób wkroczyć między rokiem 1945 a 1968 w fazę uważaną dziś za jego złoty okres”³ – zdania tego typu znaleźć można niemal w każdej pracy poświęconej powojennej polityce kulturalnej we Francji. Historia bywa źródłem dyskomfortu, jednak w tym wypadku ten dyskomfort nie jest znów aż taki wielki. Bienvenue en France!

POPULARNE PAŃSTWO

Jak anegdotę powtarza się opinię, że nie mogąc zajmować się sprawami na prawdę poważnymi, rząd Vichy próbował ratować swój prestiż, zajmując się sprawami tak drugoplanowymi jak kultura. Nic bardziej mylnego – kultura była w centrum zainteresowań ekipy Pétaina, co najmniej w takim samym stopniu, jak w bolszewickiej Rosji, faszystowskich Niemczech czy Włoszech Mussoliniego. Po kapitulacji Francji w 1940, szukając odpowiedzialnych za klęskę i pytając o przyczyny zaskakującej słabości kraju, winę zrzucono na Trzecią Republikę (1870-1940), z całym jej – jak uważano – demokratycznym niezdecydowaniem i liberalnymi hasłami. Zastąpienie francuskiej dewizy „Wolność, Równość, Braterstwo” hasłem „Praca, Rodzina, Ojczyzna” szło w parze z ograniczaniem aktywności społeczeństwa obywatelskiego. Państwo Francuskie (już nie Republika Francuska) przeprowadzało „rewolucję

narodową”, której stawką była budowa nowego ludu. Nowy lud potrzebował nowej kultury: bliskiej mu, choć – jeden z paradoksów – ożywianej odgórnie, z poziomu państwowych gabinetów. Chociaż sytuacja gospodarcza była katastrofalna, to subwencje dla działań teatralnych wzrosły z sześćdziesięciu tysięcy franków w roku 1939 do sześciu milionów franków cztery lata później – nawet jeśli weźmie się pod uwagę inflację, to jasno widać, że kultura nie była w okupowanej Francji czymś drugoplanowym.⁴

Jest faktem, że powojenna Francja korzystała z rozwiązań dotyczących polityki kulturalnej wypracowanych w okresie Vichy bardzo chętnie, wyciągając z szuflad raporty i propozycje ustaw oraz zatrudniając do ich wprowadzania osoby pracujące jeszcze niedawno w gabinetach Marszałka. Główny dokument regulujący życie teatralne po wojnie (*Ordonnance de 1945 relative aux spectacles*) jest w gruncie rzeczy powtórzeniem postanowień specjalnej komisji Jacques’a Rouché pracującej dla Vichy, a urzędnikiem decydującym o losach powojennego teatru była Jeanne Laurent – pracująca dla kolejnych gabinetów jeszcze od przedwojnia, aktywnie włączająca się w działania administracji Vichy. W zakresie kultury szczególnie ciągłość widoczna jest na linii: Front Ludowy – reżym Vichy – sekcja do spraw sztuk pięknych powojennego Ministerstwa Edukacji i Pierwszego Ministerstwo Kultury (stworzone w 1959). Utrwalana w tym okresie negatywna wizja kultury francuskiej od końca dziewiętnastego wieku do klęski roku 1940 stała się głównym punktem odniesienia dla kolejnych architektów francuskiego życia kulturalnego.

¹ Jean Caune *La Culture en action. De Vilar à Lang: le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble 1992, s. 82.

² Opisałem szczegółowo ten konflikt w tekście *Ciemne strony maja 1968*, „Dialog” nr 5/2008.

³ Pascal Ory *Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique*, w: *La décentralisation théâtrale. Le Premier Age 1945-1958*, red. Robert Abirached, Actes Sude-Papiers, Paris 2005, s. 40.

⁴ Por. Emmanuelle Loyer *Le théâtre citoyen de Jean Vilar. Une utopie d'après guerre*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, s. 22.

Ta wizja, choć miała wspólny mianownik, często opierała się na różnorodnej krytyce przeszłości. Łączący socjalistyczne i komunistyczne ugrupowania Front Ludowy (u władzy w latach 1936-1938), choć w deklaracjach przedwyborczych był radykalny, to po dojściu do władzy myślał o kulturze tak, jak myślał o edukacji: w obu dziedzinach potrzebna jest większa liczba osób kompetentnych – kompetentnych absolwentów szkół i kompetentnych odbiorców sztuki. Tak jak nie miał zmienić się poziom szkolnictwa, tak – w znacznej mierze – bez zmiany pozostawał horyzont ideałów artystycznych. Jean Zay – minister edukacji w stworzonym przez Front Ludowy rządzie Léona Bluma (odpowiedzialny również za sprawy teatru) cenił wykształcenie, jego stosunek do sztuk pięknych oparty zaś był na zachowawczej hierarchii, w której awangardy i hołubione przez skrajną lewicę nurty artystyczne ustępowały miejsca klasycznym arcydziełom. Nie tyle wierzył w edukację przez sztukę, ile w edukację do sztuki. W jego działaniach widać zresztą, że starał się chronić – udzielając państwowego wsparcia – te instytucje, które wcale nie opowiadały się za radykalną wymianą składu widowni: subwencjonował Operę i Operę Komiczną, wspomagał Comédie-Française, opowiadając się jednocześnie za zwiększeniem na ten teatr wpływu Jacques’a Copeau i związanych z nim reżyserów z grupy Kartel, z Charles’em Dullinem na czele.⁵

Reżym Vichy przejął to, co było najbardziej skrajne w kulturalnych postulatach wyborczych Frontu Narodowego, łatwo dostosowując zdobycze ideowe do własnych radykalizmów. Krytyka Francji mieszczańskiej była kontynuowana,

a potrzeba znalezienia kozła ofiarnego odpowiedzialnego za wojenną przegraną tylko ją wzmocniła. To właśnie w tym okresie rodzi się quasi-mistyczny stosunek do kultury: zaczyna się o niej mówić w kategoriach święta, duchowego uniesienia, celebracji. Zupełnie jakby ponad dwa wieki po zburzeniu Bastylii wracano do nomenklatury znanej z planów świąt masowych Davida i Robespierre’a. Laicka religia? Przynajmniej w części: na usługach żołnierskiego drylu w kuźni nowych Pétainowskich kadr szkoły w Uriage czy młodzieńczo-skautowskiego ruchu Nowa Francja, początkowo czule tulonego objęciami rządu Vichy.

Niechęć do teatru „Francji mieszczańskiej” była przede wszystkim niechęcią do scen paryskich, ganionych za romanse z komercją i finansowy elitaryzm. Zgodnie z zasadą radykalnego zwrotu opowiedziano się za teatrem niekomercyjnym i skierowanym do szerokiej publiczności (również gdy mowa o cenach biletów). Szczęśliwym zrządzeniem losu, a może właśnie dzięki kompetencji osób odpowiedzialnych za sztukę dramatyczną w gabinetach Vichy – jedno nie wyklucza drugiego, a może nawet jest od siebie zależne – opieką obdarzono artystów wybitnych, z kręgu Jacques’a Copeau i Kartelu. Nie postawiono więc ani na awangardę, ani na teatr polityczny. Inaczej zresztą niż w krajach faszystowskich czy stalinowskiej Rosji wybrano artystów opowiadających się najczęściej nie za teatrem masowym, ale za teatrem osobistego spotkania, hołdujących estetycznym ideałom teatru dramatycznego. Zresztą fakt, że przez pewien czas wsparcie artystom teatralnym udzielane było nie przez administrację zajmującą się sztuką czy edukacją, ale w ramach programu walki z bezrobociem (specjalny program dla „bezrobocia intelektualnego”) sprawiał, że artyści Vichy byli



⁵ Por. Marc Fumaroli *Państwo kulturalne*, przełożyli Hanna Abramowicz i Jan Maria Kłoczowski, Universitas, Kraków 2008, s. 84-88.

raczej pracownikami niż walczącymi orędownikami „rewolucji kulturalnej”. Podobna „urzędnicza” struktura obowiązywała także w teatralnej sekcji stowarzyszenia Młoda Francja (kierowanej – w regionie północnym – przez Jeana Vilara).

Artyści Młodej Francji, organizacji niepublicznej, ale finansowanej w stu procentach przez państwo, byli niemalże etatowymi pracownikami, których zadaniem była animacja kulturalna, edukacja, pełnienie „służby państwowej” (pojęcie to, przejęte przez Vilara, powtórzone zostaje przez niego później między innymi w drukowanym w tym numerze „Dialogu” tekście *TNP – służba publiczna*). I tu prym wiedli twórcy związani z Jacques'em Copeau i Kartelem (poza Vilem także André Clavé czy Jean Dasté)⁶.

Dwuznaczność działań Młodej Francji, uwielbienie dla Pétaina, infiltracja przez gaullistów i wreszcie jej rozwiązanie przez rząd Vichy (marzec 1942) to temat ciągle gorący. Warto zawsze podkreślać, że najwięksi artyści związani z Młodą Francją byli także – zwykle nieco później – współpracownikami ruchu oporu (podobnie zresztą jak Jeanne Laurent). A jednak wyobrażenie o kulturze i obowiązkach państwa względem kultury nie zmieniły się ani w momencie przetarcia oczu na obrzydliwość rządu Vichy, ani po odzyskaniu niepodległości przez Francję. W anonimowej broszurze z 1941 roku pisano: „Zadaniem Młodej Francji nie jest wypełnienie wolnego czasu ludu francuskiego, lecz powtórne przebudzenie życia sztuki i życia kultury, poprzez młodzież. Naszym głównym zadaniem nie jest rozrywka czy nauka, lecz niesienie pomocy w przeobraże-

niu codziennego życia Francuzów. [...] Były kiedyś takie czasy, kiedy gestom pracy towarzyszył śpiew, kiedy święto rodziło się zarówno z zadań i dni, jak i z modlitwy i odpoczynku, kiedy poezja włączana w codzienny trud towarzyszyła mu przez długie godziny. To tę normalność sztuki chcemy odnaleźć”⁷. Takie mówienie o kulturze odnaleźć można w powojennych dokumentach francuskiej polityki kulturalnej, niezależnie od nazwy partii rządzącej. To Vichy dało decydujące wsparcie teatrowi popularnemu. To Vichy walczyło przyczyniło się do powojennej (i obecnej) polityki kulturalnej we Francji.

WOJNA CZY POKÓJ, TEATR TRWA

Niemal wszystko, co wiemy o Vilarze okresu Vichy, ogranicza się do jego działalności par excellence artystycznej – jego biografowie koncentrują się na opisie spektakli, które współtworzył, i – jakby wbrew ideałom mieszaniam się sztuki i życia – o jego życiu w państwie kolaboracyjnym wiemy niewiele. W publikacji *Jean Vilar par lui-même*⁸ (Jean Vilar o sobie samym), zbiorze gromadzącym przede wszystkim zapiski, listy i dokumenty kreślone ręką artysty, okupacyjne stronice zadrukowane są głównie opisami spotkań z widzami i przygotowań do występów. Jakby nie było wojny. Zresztą jego najstarsze opisy festiwalu w Awinionie są podobne – jakby cały świat kończył się na miejscu, w którym się gra.

Pierwszy z tych festiwali zorganizowany został niedługo po wojnie: w 1947 René Char i Christian Zervos planowali w wielkiej kaplicy Pałacu Papieskiego w Awinionie wystawę malar-

stwa współczesnego: autorami prezentowanych obrazów byli między innymi Picasso, Matisse, Léger, Miró, Mondrian, Klee – artyści, których często nazywamy awangardowymi, ale działający jeszcze w duchu modernistycznym, związani ze stylami, szkołami, rzemiosłem (widać dość wyraźnie, że Vilar, przynajmniej początkowo, nie myślał o sztuce w kategoriach rewolucji). Vilarowi zaproponowano, by przygotował – jako wydarzenie towarzyszące ekspozycji – jednorazowy pokaz spektaklu, który grany był już wcześniej w Paryżu – *Mordu w katedrze* Thomasa Stearnsa Eliota. Vilar początkowo odmówił: przyzwyczajony wciąż do małych scen, obawiał się gry w wielkich przestrzeniach Pałacu Papieskiego. Jednak kilka dni później zaproponował Zervosowi wystawienie w Awinionie trzech dramatów: *Ryszarda II* Shakespeare’a, *Tobiasza i Sary* Claudela oraz *La Terrasse de midi* (Tarasu południowego) Maurice’a Clavela, autora wówczas jeszcze niemal nieznanego. Zervos nie mógł z budżetu wystawy zorganizować tak wielkiej imprezy i zasugerował Vilarowi podjęcie współpracy z merostwem. W ten sposób narodził się pierwszy Tydzień Sztuki Dramatycznej (*Semaine d'Art Dramatique*), przemianowany później na Festiwal w Awinionie.

W organizacji wrześniowych pokazów teatralnych pomagali żołnierze z miejscowego pułku i wolontariusze (atmosfera w stylu Vichy nie jest wcale odległa). Sprzedano 4818 biletów: to było dużo, zważywszy na chałupniczość prac przygotowawczych. „Jedliśmy wszyscy przy jednym stole – pisał Vilar. Czarująca i gościnna grupa szacownych mieszkańców Awinionu proponowała nam nocleg w pokojach hotelowych bądź... w swoich domach. Samo przez się rozumiało się, że wszystko miało charakter wielkiej przy-

gody. Epicki rozmach”⁹ – sielanka, jak w zapiskach z okresu Vichy i wędrownych spektakli La Roulotte.

Festiwal w Awinionie od samego początku zafascynował Jeanne Laurent, bardzo silnie zaangażowaną wówczas w proces decentralizacji teatralnej. Vilarowskie podejście do reżyserii, czyżby ze spektaklu prawdziwego święta dla widzów i twórców, zamiłowanie do prostego, szczerzego teatru było nadzieją na reformę francuskiej sztuki sceny. Jeanne Laurent, wielka orędowniczka Festiwalu, już wkrótce – latem 1951 roku – zaproponowała reżyserowi objęcie stanowiska dyrektora sceny w Palais de Chaillot, legendarnego miejsca związanego głównie z działalnością Firmina Gémiera. Od 1941 roku był to w zasadzie teatr impresaryjny, goszczący na swojej scenie spektakle przygotowane przez różne zespoły – w tym o statusie teatrów narodowych (między innymi Comédie-Française i Opéra National). Ale było to również miejsce okolicznościowych akademii, wystaw, a nawet sala posiedzeń Organizacji Narodów Zjednoczonych (od 1948). Kierowana przez Jeanne Laurent Generalna Dyrekcja Sztuk i Literatury pragnęła przywrócić gmachowi historyczne, adresującego swoje spektakle do szerszych rzesz widzów. Dokument z 27 lipca 1951, związany z wypowiedzeniem umowy dotychczasowemu dyrektorowi Pierre’owi Aldebertowi, rysował przyszłość teatru: „Sukces centrów dramatycznych na prowincji dowodzi, że trzeba zwracać się w stronę szerokiej publiczności poprzez granie przedstawień w zamieszkałych przez taką publiczność dzielnicach oraz że możliwe jest prezentowanie owej publiczności

⁶ Por. Serge Added *Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy* w: *La décentralisation théâtrale*, op.cit., s. 41-49.

⁷ Cyt. za: Fumaroli, op.cit., s. 100-101.

⁸ *Jean Vilar par lui-même*, Maison Jean Vilar, Avignon 1991.

⁹ Tamże, s. 61.

wartościowych dzieł klasycznych bądź współczesnych. Należy więc systematycznie zwracać się w stronę bliższych i dalszych, proponując repertuar odmienny od tego, jaki aktualnie grany jest w Théâtre Populaire¹⁰. Palais de Chaillot nie leży na przedmieściach, nie leży nawet w złej dzielnicy Paryża: pobliskie Auteuil, Neuilly, Passy to – już wówczas – najbardziej mieszczańskie adresy miasta. Ale Gémierowska legenda miejsca robiła swoje.

Zresztą wątpliwe było też wpisanie w 1951 roku nominacji Vilara w podejmowaną we Francji politykę decentralizacji teatralnej. Reżyser kontynuował w Awinionie swoją przygodę z okresu Vichy: z dala od wielkich ośrodków kulturalnych chciał – jak wcześniej Copeau czy Dullin – odnaleźć żywą relację teatr-publiczność. Zresztą w roku 1947 decentralizacja dopiero się rozpoczynała i Vilar mógł nawet o samym terminie nie słyszeć. Oczywiście już wtedy interesował się kwestią szerokiej dostępności teatru. W 1948 pisał: „1200 miejsc po 100 franków jest więcej warte dla naszej sztuki niż 300 miejsc po 400 franków”¹¹.

NOWY RODZAJ INSTYTUCJI

Kontrakt, jaki Vilar podpisał obejmując teatr, nie zapewniał mu stabilnej sytuacji finansowej – państwowa dotacja nie była duża, ewentualne długi musiałyby spłacić z własnych środków, wyposażenie teatru, nawet nabyte za jego dyrekcji, stawało się automatycznie własnością państwa. Reżyserowi w zarządzaniu teatrem pomagał Jean

Rouvet, którego zdolności organizacyjne pozwoliły utrzymywać płynność finansową instytucji.¹² Choć Vilar cenił sobie otwartą przestrzeń Pałacu Papińskiego w Awinionie, to olbrzymia kubatura sali w Chaillot była dla niego poważną wadą gmachu, w którym miał pracować. Nie tyle chodziło o imponującą liczbę foteli (2800 miejsc), ile o architekturę wnętrza. Sala miała 40 metrów szerokości, 28 metrów wysokości, a widzowie w ostatnim rzędzie balkonu byli oddaleni od rampy o 56 metrów. Aktorów grających na scenie (szerokość rampy: 23 metry) nie było słychać w wielu miejscach widowni, która gromadziła publiczność na dwóch poziomach rozlokowanych w taki sposób, że widzowie z balkonu nie mieli żadnego kontaktu z osobami siedzącymi na parterze. W tej sytuacji tworzenie „wspólnego przeżycia” wydawało się wręcz niemożliwe.¹³

Vilar, decydując się na objęcie stanowiska dyrektora Chaillot, rozpoczął prawdziwie nowy okres w swoim życiu i chciał, by był to także nowy okres w życiu paryskiej publiczności. Chodziło o zrobienie kolejnego miłowego kroku. „Jak wielu spośród was – mówił reżyser po latach – zaskakują mnie zbiegi okoliczności. Przybyłem do Paryża w roku, w którym odszedł Gémier. Postawiono mnie na czele teatru narodowego w tym samym miesiącu, w którym nagle umarł Jouvet. Te dwa odejścia, jako że wydarzyły się w przełomowych dla mnie momentach, zawsze skłaniały mnie do myślenia.”¹⁴ Jedną z pierwszych decyzji Vilara

o obejmującego dyrekcję paryskiego teatru był powrót do nazwy, jaką Firmin Gémier obdarzył Chaillot: Théâtre National Populaire – Teatr Narodowy Popularny.

Jak zauważyła później Sonia Debeauvais, odpowiedzialna w TNP za kontakty z publicznością w latach 1955-1956, trudno obecnie zrozumieć, jak bardzo innowacyjne były zmiany w zakresie funkcjonowania teatru, które już w pierwszych latach dyrekcji wprowadził Vilar¹⁵. Spektakle miały rozpoczynać się średnio o dwie godziny wcześniej niż w innych teatrach, bo już o dwudziestej: tak, by wychodzący z przedstawienia widzowie mogli dostać się do domów komunikacją miejską – popularna publiczność nie jeździ taksówkami czy prywatnymi samochodami (dziś wszystkie paryskie teatry publiczne muszą kończyć spektakl w godzinach funkcjonowania metra). Od szóstej trzydzieści po południu czynny był bufet, aby ci, którzy przychodzili na przedstawienie bezpośrednio z pracy, mogli spożyć niedrogi posiłek. Zlikwidowano zwyczaj dawania napiwków osobom pracującym w teatrze (szatniarzom, bileterom, pracownikom porządkowym), co było prawdziwą rewolucją i wpływało nie tylko na znaczne obniżenie kosztów związanych z wizytą w teatrze, ale także eliminowało szczególny rodzaj stresu, który odczuwała publiczność nieprzywykła do starych ceremoniałów (dziś w teatrach publicznych przyjmowanie napiwków jest w ogóle zakazane – co odróżnia je od teatrów prywatnych, w których jest to zwykle główne źródło dochodu bileterów). Wprowadzono nowe sposoby kupowania i rezerwowania biletów (telefonicznie, korespondencyjnie). Tani program teatralny

pozbawiony był reklam, zawierał zaś pełen tekst granego dramatu. Nie tolerowano spóźnień widzów, a spektakle rozpoczynały się punktualnie.

Vilar, obejmując dyrekcję Chaillot, nie zrezygnował z kierowania Festiwałem w Awinionie. Starał się łączyć dwie funkcje – w rezultacie znaczna część spektakli prezentowanych w Paryżu pokazywana była także latem w Pałacu Papińskim. Ale Théâtre National Populaire Vilara grał nie tylko w swojej stałej siedzibie i w Awinionie. W latach 1953-1954 zespół dał dwieście dziewięćdziesiąt cztery przedstawienia (dwunastu różnych spektakli) w czterdziestu pięciu miejscach! W Paryżu TNP występował tylko cztery miesiące w roku, poza tym okresem ruszał w tournée. Trupa składała się jedynie z dwudziestu dwóch aktorów, około dziesięciu pracowników technicznych i dwunastu osób pracujących na pozostałych, administracyjnych stanowiskach.

Aby grać wiele przedstawień w Paryżu, niezbędne było zdobycie wiernej publiczności. To natomiast wymagało kilku lat i było – w znacznej mierze – efektem olbrzymich prac organizacyjno-administracyjnych. Nawiązano współpracę z działaczami związkowymi, nauczycielami, wychowawcami, która miała zapewnić wizyty zorganizowanych grup widzów w TNP. Tworzenie owych przyjacielskich więzów (nie przewidywano żadnego wynagrodzenia dla osób rozprowadzających bilety) wymagało czasu. Vilarowi bardzo zależało na demokratycznym podziale miejsc: w transzach biletów sprzedanych danej grupie zawsze znajdowały się miejsca lepsze i gorsze, bliżej sceny, na balkonach, w środku rzędu, na strapontenach i tak dalej. Proporcje „lepszych” i „gorszych” foteli w rezerwacjach grupowych były stałe. Jak pisała Sonia Debeauvais, „nie trzeba przypominać, iż w owych

¹⁰ Comité Central d'Enquête: *Conclusions sur la salle de spectacles du Palais de Chaillot*, 27 lipca 1951, cyt. za: Denis Gontard, *La décentralisation théâtrale*, op.cit., s. 319.

¹¹ Jean Vilar cyt. za: *La Décentralisation théâtrale*, op.cit., s. 115.

¹² Por. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP*, w: *La décentralisation théâtrale*, op.cit., s. 116.

¹³ Por. Alfred Simon, *Jean Vilar, Qui êtes-vous*, cyt. za: Collette Godard, *Chaillot, Histoire d'un théâtre populaire*, Seuil, Paris 2000, s. 24.

¹⁴ Jean Vilar *Le théâtre service public*, w: *Jean Vilar par lui-même*, op.cit., s. 101.

¹⁵ Por. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP*, op.cit., s. 116.



czasach nie wprowadzono jeszcze informatyzacji; ta olbrzymia praca (w ostatnim sezonie dyrekcji Vilara pocztą rozesłano dwieście czterdzieści tysięcy biletów) wykonywana była ręcznie, przez jedną osobę”. TNP Jeana Vilara w latach 1951-1963 dał ponad trzy tysiące przedstawień, dla ponad pięciu milionów widzów we Francji i w dwudziestu dziewięciu innych krajach¹⁶.

W repertuarze pierwszych sezonów Théâtre National Populaire Jean Vilar umieszczał głównie klasykę. Wyjątkiem była sztuka inauguracyjna działalności TNP (choć spektakl grano jeszcze poza siedzibą w Chaillot): francuska prapremiera *Matki Courage* Bertolta Brechta.¹⁷ Później wystawiano sztuki między innymi Musseta, Shakespeare’a, Molière’a, Hugo. Nie był to więc wybór szczególnie rewolucyjny, przez co Vilar musiał odpierać liczne zarzuty tworzenia zachowawczego teatru, formułowane nawet przez bliskich współpracowników. Charakterystyczna była natomiast inscenizacja: grano bez wielkich dekoracji, ale w historycznych, pełnych przepychu kostiumach. Vilar starał się zawsze podkreślić literackość tekstów – piękno języka i poetyckość metafor. Ale ten „doskonały świat” wielkich dramatów miał być blisko widza – w TNP reżyser zlikwidował rampę i kurtynę. Widzowie, wchodząc na widownię, widzieli scenę zabudowaną słynnymi „Vilarowskimi podestami”, która – przez usunięcie pierwszych rzędów i wybudowanie pomostu do gry „wcinającego się” w widownię – łączyła się płynnie z przestrzenią dla publiczności. Spektakl rozpoczynał się, podobnie jak opery w Bayreuth albo jak przedstawienia w Teatrze Ludu

Pottchera Bussang muzyką instrumentów dętych, dla TNP skomponowaną przez Maurice’a Jarre’a.

KAPŁAN REPUBLIKI

Vilar był ateistą i komunistą, ale w jego tekstach często powracają pojęcia łączone z szeroko rozumianą duchowością. To również dlatego potrafił znaleźć tak wiele wspólnego z Jeanne Laurent, skromną wychowanką szkół katolickich, osobą deklarującą swoją religijność. Oboje – jak się wydaje – odnajdywali w sztuce szczególnie rodzaj sacrum, które – po latach rezerwowania dla wąskiej grupy – teraz można było przekazać wszystkim. Stąd – nie po raz pierwszy – to szczególne przeciąganie się przeciwieństw, zrozumienie dwojga osób, które faktycznie łączyło mniej niż niewiele.

Jeśli Vilar wierzył we wspólnototwórczą moc teatru, to chodziło mu głównie o wspólnotę, jaka zawiązywała się na widowni w trakcie przedstawienia: demokratyczną wspólnotę obcowania z dziełem dramatycznym. Odpowiedzialność za zrozumienie spektaklu spoczywała w pierwszej kolejności na tekście (i jego wyborze), dopiero później na inscenizacji – na ostatnim miejscu – na widzu. I choć sięgał po klasykę, to nie po całą – Racine’a wystawiał tylko raz (była to *Fedra* – spektakl pokazano zaledwie dwadzieścia kilka razy). Szukał tych tekstów, które – jak sądził – stały się klasyką dlatego, że umiały znaleźć szeroką publiczność (dlatego właściwie nie miał na swoim koncie „odkryć repertuarowych”), a nie tych, które mogły być ważne z jakiegoś (czyjegoś) partykularnego powodu. Ingerencję w utwór literacki, skomplikowaną inscenizację, konceptualne podejście do dzieła uważał za działania typowe dla sztuki mieszczańskiej

¹⁶ Por. *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, red. Michel Corvin, Larousse, Paris 2003, t. 2, s. 1710.

¹⁷ Wcześniej zespół TNP grał także *Cyda* przeniesionego z Festiwalu w Avinionie.

– zmierzające do elitaryzacji sztuki, sprawiające, że spektakl stanie się zrozumiały jedynie dla wybranych. Był sceptyczny wobec teatru, który miałby wzywać widzów do konkretnej zmiany postaw. Więcej – inaczej niż na przykład ceniony przez niego Gémier – nie wierzył w widowiska nadmierne angażujące widza w trakcie ich trwania: przeżycia artystyczne rozumiał – mimo mistycznego języka – raczej prozaicznie, jako swoistą przyjemność. Przyjemność – jak w idealnej sztuce opisaną przez Victora Hugo w przedmowie do *Ruy Blasa* – u różnych widzów miała różny charakter (mogła być emocjonalna, intelektualna i tak dalej), ale wynikała z obcowania z tym samym przedstawieniem.

Legenda Vilara zrodziła się jeszcze za jego życia, a jej wyznawcami stało się także pokolenie maja 1968, mimo wcześniejszej krytyki. Może żaden powojenny reżyser nie zdobył we Francji pozycji porównywalnej z Vilarem, a jakiś sposób odniesienia się do idei teatru popularnego jest obowiązkowym

punktem przemówień nowych ministrów kultury czy dyrektorów teatrów. Problem w tym, że pojemność języka Vilara (podobnie jak pojemność języka Copeau¹⁸) zmusza do poruszania się w sferze ogólników – co lubią politycy, a za czym nie przepadają urzędnicy. Według wielu idee Vilara przyczyniły się do pomylenia „kultury popularnej” (masowej, rozrywkowej) z kulturą wymagającą państwowego wsparcia (rozumianego jako „misja publiczna”). Szczególnie krytycznie ocenia się z tej perspektywy ministerialne działania Jacka Langa, który termin „kultura” rozumiał wyjątkowo szeroko, zwalniając twórców – w imię poszukiwania nowej widowni – z troski o artystyczną jakość działań i – przyzwyczajając ich do idei „etatowego pracownika kultury”, zresztą określenie „przemysł kultury” przestało już dziś we Francji kogokolwiek razić. Daleko to czy blisko od idei teatru – służby publicznej?

¹⁸ Por. Piotr Olkusz *Jacques Copeau – pojemny język*, „Performer”, nr 9/2014.

Publiczności i festiwale

UWAGI O KULTURZE I TEATRZE POPULARNYM

• WALDEMAR KULIGOWSKI •

PUBLICZNOŚĆ RULEZ!

Tegoroczna, dwudziesta szósta edycja Malta Festival Poznań odbyła się pod hasłem (idiomem) „Paradoks widza”, zaproponowanym przez holenderską reżyserkę Lotte van den Berg. Najważniejszą bodaj premierą Teatru Polskiego w Poznaniu było z kolei przedstawienie Anny Karasińskiej *Drugi spektakl*, skupione na widowni i jej praktykach. Zamykając festiwal muzyki świata Ethnoport Poznań, jego dyrektor Andrzej Maszewski orzekł, że „i tak najważniejsza jest widownia”, a w materiałach omawiających to wydarzenie podkreślano hasło o „festiwalu ludzi”. Oczywiście nie trzeba być bywalcem scen, by świetnie rozpoznać wypowiedziane chóralnie zaklęcia o wadze i niezbędności odbiorców, o uprzywilejowaniu publiczności i oddawaniu jej szacunku. Publiczności zaangażowanie i partycypacja w przedsięwzięciach artystycznych stały się rutynowymi liczmanami

grantowych wniosków. O „sojuszu z publicznością” oraz o „nowej widowni” jako „największej porażce nowego teatru” napisał także Maciej Nowak, pytający o „teatr popularny”¹.

Autor jest antropologiem kultury, profesorem Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wydał między innymi *Antropologię współczesności* (2007) i *Różnicowanie nowoczesności. Nowa debata w antropologii społecznej* (2012).

Dla czytelnika spoza teatralnego świata dobitnie we wspomnianym manifeście zabrzmiały dwa elementy: po pierwsze etykieta „teatru popularnego”, po drugie zaś stwierdzenie o „nieodrobieniu zadania ustanowienia nowej widowni”. Jako że popkulturą i różnymi typami publiczności/widowni zajmuję

¹ Maciej Nowak *My, czyli nowy teatr publiczny*, „Dialog” nr 6/2016.

się od kilkunastu lat, postanowiłem sporządzić niniejszy komentarz.

Zacznę od kultury popularnej. Choć jest to termin pojawiający się w tysiącach kontekstach – naukowych, publicznych, marketingowych i podobnych – to najczęściej rozumiany jest błędnie: jako synonim kultury masowej, drugie imię skomercjalizowanej współczesności albo też przedłużenie niegdysiejszej kultury ludowej. Zacznę od tej ostatniej pomyłki.

CO JEST POP

W wielu językach europejskich słowo „popularne” tożsame jest ze słowem ludowe. Łaciński „popularis” to: dotyczący ludu, dla ludu, u ludu, ludowy, przychylny ludowi. Stąd we współczesnych językach romańskich rozróżnienie między ludowym a popularnym właściwie nie występuje (na przykład francuski „populaire” to zarówno ludowy, jak i popularny). Analogicznie, określenie „kultura ludowa” przybiera postać: „culture populaire” we francuskim, „cultura popolare” we włoskim, „la cultura popular” w hiszpańskim, „cultura popular” w portugalskim, „culturiu popular” w rumuńskim, „kultura popullore” w albańskim. Podobna tendencja, choć nie tak wyraźna, występuje również w języku angielskim, gdzie „popular” to popularny, ale i ludowy, potoczny (jakkolwiek kultura ludowa to już „folk culture”). Stąd obecne w licznych studiach podstawianie tych pojęć, stąd implícite przyjmowane założenie, że synonim językowy oznacza także synonim – o ile można tak powiedzieć – ontologiczny, dotyczący istnienia określonego typu kultury. Odnajdziemy ten typ logiki także u Nowaka, traktującego Vilarowskiego „théâtre populaire” jako teatr popularny i ludowy pospołu.

Łatwość tego utożsamienia zaowocowała szeregiem prac poświęconych zależnościom między ludowym a popularnym typem kultury. Prace te zwykle pisano w paradygmacie zapożyczenia, transpozycji, umasowienia wątków kultury ludowej przez kulturę popularną. Autorzy mający ambicje większe niż tylko przyczynkarskie, formułują czasem tezy o genetycznej ciągłości między ludowym a popularnym typem kultury: ta ostatnia miałaby zatem deponować cechy pierwszej, te przynajmniej, które ostały się w zawierusze przemian związanych z industrializacją, urbanizacją i mediatyzacją rzeczywistości. Popkultura jawi się tutaj jako coś w rodzaju kalekiego pogrobowca ludowości.

Pewnym paradoksem jest fakt, że piszący o zjawiskach pop poprzestają zwykle na intuicyjnym rozumieniu tego zjawiska, implícite odwołując się do jakiejś powszechnej zgody dotyczącej jego zakresu i cech dystynktywnych, a jeśli już podejmują próbę sformułowania definicji, grzęzną zwykle w trybie opisowo-wyliczającym. W tym przypadku bazować trzeba na kilku przypadkach. Wedle Dicka Hebidge’a, przedstawiciela brytyjskich cultural studies, „kultura popularna – to zbiór ogólnie dostępnych wytworów – filmów, nagrań, ubiorów, programów telewizyjnych, środków transportu i tak dalej”². Na polskim gruncie Krzysztof Dmitruk buduje swoją definicję wedle bardzo podobnej logiki: „Kulturę popularną warto wyodrębnić przy udziale jednego, podstawowego kryterium «popularności». Obejmuje ono taką konfigurację elementów, składających się na kulturę ogólną (rozumianą tu w sensie antropologicznym, globalnym), która zapewnia możliwie szeroką komunika-

² Dick Hebidge *Hiding in the Light: On Images and Things*, Routledge, London 1988, s. 47.

cję społeczną poprzez znoszenie wszelkich barier [...]. Kultura popularna jest więc kulturą przeznaczoną dla wszystkich i dla każdego [...]. Jest to kultura otwarta”³. Jeszcze dalej idą autorzy oksfordzkiego słownika socjologii, stwierdzając, że kultura popularna to „Kultura odnosząca się do wszystkich rodzajów wiedzy, technologii, wartości, wierzeń, obyczajów i zachowań wspólnych ludziom”⁴.

Warto uzupełnić powyższe propozycje jeszcze jednym ujęciem. Zgodnie z nim rozważane pojęcie „odnosi się do zjawisk współczesnego przekazywania wielkim masom odbiorców identycznych lub analogicznych treści płynących z nielicznych źródeł oraz do jednolitych form zabawowej, rozrywkowej działalności mas ludzkich”⁵. Co łączy te definicje? Wynika z nich, że kultura popularna obejmuje to, co w kulturze aktualnie jest rozpowszechnione, ogólnie dostępne, realnie możliwe do odbioru/konsumpcji przez wszystkich członków społeczeństwa i wszystkie grupy społeczne. W pierwszym ujęciu mówi się o „kulturze ogólnie dostępnych wytworów”, w drugim o „kulturze dla wszystkich”, w trzecim pada stwierdzenie o „kulturze wspólnej ludziom”, w czwartym natomiast o „wielkich masach”. W rezultacie można odnieść wrażenie, że stosując odmienne sformułowania, badacze i tak wskazują na to samo zjawisko. W rzeczywistości jednak różnica między tymi definicjami nie sprowadza się li tylko do wariantowego użycia określonej grupy

³ Krzysztof Dmitruk *Kultura popularna*, w: *Literatura i kultura popularna IV*, „Słownik literatury popularnej”, zeszyt próbny pod redakcją Tadeusza Żabskiego, Wrocław 1994, s. 72.

⁴ *A Dictionary of Sociology*, ed. John Scott, Gordon Marshall, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 504.

⁵ Antonina Kłoskowska *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 95.

słów, ale ma znaczenie znacznie głębsze. Ostatnia z przytoczonych definicji nie odnosi się bowiem do kultury popularnej, ale do kultury masowej, a jej autorką jest Antonina Kłoskowska.

Pozornie istnieje wiele cech wspólnych dla przywołanych definicji. Różni je jedynie obecność bądź nieobecność terminu „masy”, który w formie przymiotnikowej stał się emblematem pewnej formacji kulturowej. Czy to jedno słowo – masy i tychże mas kultura masowa – ma aż tak kluczowe znaczenie? Owszem, idzie bowiem o względy historyczne oraz ideologiczne. Po pierwsze, kultura masowa to pojęcie powstałe w specyficznych warunkach społecznych. Przypomnę, że pierwsze dekady dwudziestego wieku były czasem postępującej industrializacji i urbanizacji, masowych migracji do miast, ostatecznego kształtowania się nowej warstwy społecznej, jaką był proletariatus. Zdezorientowani i zdegradowani poziomem umysłowym i estetycznym mas robotniczych intelektualistów rozpisywali się wówczas na temat konformistycznego i zewnątrzsterownego tłumu (Gustaw Le Bon), nijakich i w niejakości się lubujących everymanów (José Ortega y Gasset), kultury narzuconej masom z góry przez zawodowych hochsztaplerów, żerujących na najniższych instynktach (Dwight MacDonald). Umasowienie kultury – komunikacji, partycypacji, dostępu – nastąpiło w tak wielkim tempie, że wielu humanistów nijak nie potrafiło tego zjawiska ogarnąć, skupiając się niemal wyłącznie na jego negatywnych aspektach.

Bardzo istotnym przyczynkiem do wyłonienia się negatywnego pojęcia kultury masowej były narodziny dwóch totalitaryzmów europejskich: komunizmu w ZSRR oraz nazizmu w Niemczech. Z przestrachu rewolu-

cją bolszewicką powstał wszak w 1929 roku *Bunt mas* Ortegi y Gasset. Ideologiczna mobilizacja mas wokół programu Hitlera, szermowanie pojęciem sztuki wynaturzonej (entartete Kunst) i tryumf socjotechnicznych rytuałów politycznych skłoniły z kolei Siegfrieda Kracauera do mówienia o „ornamencie z masy ludzkiej”⁶, bezwolnej, tępej, gotowej na każde skinienie swego wodza. Walter Benjamin pisał w 1936 roku o tym, że „Masowej produkcji sprzyja nad wyraz reprodukcja mas”⁷; umiejętnie wykorzystywana „aparatura”, czyli środki masowego komunikowania, przez odwoływanie się do zmysłów i emocji mas, a nie do intelektu i refleksji jednostki, pozwalała, jego zdaniem, tryumfować nazistowskiej propagandzie. Elias Canetti w *Masie i władzy* sięgał po zwroty takie jak tłum, masa, motłoch, sfera, a nawet horda.

Utożsamienie dwu odmiennych zjawisk – rozkwitu kultury masowej i rządów nazistów – legło ostatecznie u źródeł ostrej krytyki masowości, wyrażanej przez przedstawicieli tak zwanej Szkoły Frankfurckiej (cytowani Benjamin, Kracauer, ale także Adorno, Horkheimer), traktowanej następnie przez lata jako wykładnia stosunku prawdziwych intelektualistów do wstydliwych przyjemności masowej „way of life”. Te okoliczności wyraźnie pokazują historyczny kontekst wykrystalizowania się pojęcia kultury masowej. Próby przenoszenia tego pojęcia w odmiennie konteksty są myślowym nadużyciem.

Oczywiście analiza nazistowskiej propagandy i wizji państwa, dokonana

przez frankfurtczyków, okazała się celna. W innych miejscach budzi jednak sporo wątpliwości. Problem nie tylko w tym, że krytyka wymierzona przeciw kulturze masowej tout court miała charakter bardzo opresyjny wobec ludzi, których miała rzekomo wyzwolić. Najbardziej szkodliwy okazał się nawyk pisanie o masach. „Ja nie myślę o moich krewnych, przyjaciółach, sąsiadach i znajomych jak o masie – dziwił się tej tendencji Raymond Williams. – Masą są zawsze inni, których nie znam i znać nie chcę.”⁸ W podobnym tonie napominał John Carey: „Masa jest metaforą dla nieznanego i niewidzialnego. Nie możemy zobaczyć masy. Metafora masy ma tę przewagę – z punktu widzenia indywidualnego samopotwierdzenia – że obraca innych ludzi w konglomerat. To zaprzeczenie ich indywidualności”⁹.

Łaciński termin „popularis” – wykorzystany przy tworzeniu pojęcia kultury popularnej – oznaczający coś „powszechnie dostępnego”, ma w tym kontekście znamiona większej neutralności. Herbert J. Gans, pionier stosowania tego terminu, swoje spojrzenie na nią budował na bazie tak zwanych „kultur smaku” (wysoka, wysoka-średnia, niska-średnia, niska, pseudo-ludowa)¹⁰. Dotyczyły one tych wartości i produktów, w stosunku do których ludzie mają wybór. Właśnie ów fakt wyboru, rzeczywistej alternatywy jest sprawą kluczową, dzięki niemu uprawnione staje się mówienie o spontanicznych manifestacjach kulturowych poszczególnych klas i warstw społecznych.

Bez wątplenia zatem pojęcie kultury masowej ma charakter nie tylko warto-

ściujący negatywnie, ale też stygmatyzujący i opresyjny, wyrażający pogląd „arystokratycznie” nastawionych badaczy, demaskowany dzisiaj jako spisek elit, narzucających społeczeństwu swoje ideologie wartości i estetyki (opozycje elitarne-masowe, a nawet wysokie czoła-niskie czoła¹¹). Rzecz w tym, że cały korpus zarzutów wobec masowego typu kultury, jaki wyłonił się w ramach totalitaryzmu, został później przeniesiony na kulturę, której cech masowości przypisać się nie da. Używanie tego terminu obecnie może mieć walor retrospektywny, komemoracyjny, także porównawczy (na tej samej zasadzie, na której zestawia się na przykład renesans z barokiem), nie może jednak w sposób adekwatny odnosić się do aktualnej sytuacji społecznej i kulturowej.

Po tym wyjaśnieniu wracam do popkultury. Cytowany już Williams trafnie zauważył, że nie wszystkie z używanych znaczeń kultury popularnej są użyteczne. Najbardziej rozpowszechnione znaczenie odnosi się do „rzeczy, które określa się jako popularne, ponieważ słuchają, kupują, czytają i używają ich masy, czerpiąc przyjemność z ich posiadania. To jest rynkowa albo komercyjna definicja terminu [...] ściśle związana z manipulacją oraz deprecjonowaniem ludzkiej kultury”¹².

Ta rozpowszechniona wykładnia terminu zakłada, że ludzie żyjący w kulturze popularnej egzystują w stanie fałszywej świadomości i są – intelektualnie, moralnie, estetycznie – zdegradowani. Jawią się zatem jako „kulturowi frajerzy”, akuratnie pasujący do opisów Dwighta MacDonalda. Paradoxem jest w tej sytuacji, zauważa Williams, że ta socjalistyczna u źródeł wizja traktuje społeczeństwo jako zbiorowość pasywną, co pozostaje w dziwnej niezgodzie z innymi socjalistycznymi aksjomatami. W efekcie analizy popkultury oscylują między dwiema skrajnościami: czystą autonomią teje albo jej całkowitym zmanipulowaniem.

By wydostać się poza ten ciasny gorset, warto byłoby przyjąć, że kultura popularna jest i tym, i tym; to znaczy, że manifestuje się przez akty konformizmu, ale i oporu, a obok „kulturowych frajerów” żyją także, wcale liczni, „kulturowi cwaniacy”, w oryginalny sposób wykorzystujący produkty przemysłu kulturowego dla swoich celów, jak również „kulturowi indywidualści”, dzięki którym popkultura jest bardzo zróżnicowana, nowatorska, a bywa, że i pozasystemowa. Nie mylił się Pierre Bourdieu, konstatując, że spory, jakie wywołuje popkultura, bodaj więcej mówi o dyskutantach i badaczach – o ich systemach wartościowania, ich stosunku do „ludu” i „elit” – niż o samej popkulturze¹³.

CZEGO CHCE PUBLICZNOŚĆ

Badania jakiegokolwiek publiczności (rezygnuję z terminu „widownia”, bo ogranicza on jej praktyki do oglądania i widzenia) zmagają się z podobny-

6 Siegfried Kracauer *Ornament z masy ludzkiej*, przełożył Cezary Jenne, *Wobec faszyzmu*, wybór i wstęp Hubert Orłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, s. 12.

7 Walter Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przełożył Hubert Orłowski, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 237.

8 Raymond Williams *Keywords*, Fontana, London 1976, s. 282.

9 John Carey *Revolted by the Masses*, „Times Literary Supplement”, 12-18 January/1990, s. 44.

10 Herbert J. Gans *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation Of Taste*, Basic Books 1974.

11 Ostatnia opozycja najdobitniej wyraża stosunek arystokratów do mas. Warto w tym miejscu przypomnieć pogląd Petera Van Der Merwe’a, który zwracał uwagę na to, że „Wysokie czoła i niskie czoła żyły w tym samym świecie i zaskakująco często byli tymi samymi osobami”. Pisał to w kontekście przemian zachodzących w muzyce i wśród muzyków końca dziewiętnastego wieku, którzy sezonowo zmieniali rodzaj zajęcia: zimą grając w orkiestrach symfonicznych, latem natomiast w bandach rewiowych; publiczność filharmonii i rewii także składała się ze wszystkich warstw społecznych (Peter Van Der Merwe *Origins of the Popular Style*, Oxford University Press 1989, s. 3-4).

12 Raymond Williams *Notes on Deconstructing „the Popular”*, w: *Cultural Theory and Popular Culture*, ed. John Storey, Prentice Hall 1998, s. 446.

13 Pierre Bourdieu, Loïc Wacquant *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przełożyła Anna Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 62.



KSENOFONIA. SYMFONIA DLA INNEGO – WIDOWISKO MULTIMEDIALNE CZERWIEC '56, MALTA FESTIVAL,
POZNAŃ 2016, SCENARIUSZ I REŻ. JAN KOMASA, FOT. KLAUDYNA SCHUBERT

mi kłopotami. „Postmodernistyczny etos” nakazywał tropienie wszelkich przejawów „krytycznej pracy” publiczności, śladów dokonywanego przez nią dekodowania i interpretacyjnych aktywności. Z drugiej strony na posterunku trwali badacze wyszydzający fanów oper mydlanych jako „pasywnych zombies” i postrzegający całe pole kultury w kategoriach ekonomicznej gry oraz fałszywej świadomości¹⁴. Popularna publiczność była zatem albo aktywna, twórcza i reinterpretująca, albo bierna, zewnątrzsterowna i zmanipulowana.

Maciej Nowak, odrąbiwszy pożegnanie z pretensjonalną polską elitą, zwraca się ku ludziom z „klubów, kin, bezrobotnym, motocyklistom i byłym festiwalom”. Tak się składa, że publiczności festiwalowej przyglądałem się wielokrotnie, w kraju i za granicą. Nie tracąc z oczu unikalnych osób, osadzałem ją w szerszym kontekście, którym jest zjawisko festiwalizacji.¹⁵

Festiwalizacja – w postaci opisanej przez socjologów Hartmuta Haussermanna i Waltera Siebela¹⁶ – szybciej zaistniała w Europie Zachodniej niż w Polsce; szybciej ją też tam zdiagnozowano. Warto zatem spoglądać na tamtejsze doświadczenia, gdyż gros procesów i ich skutków ma bardzo podobną trajektorię. To, co widać wyraźnie, to różnicująca się coraz bardziej oferta festiwalu. Nadal mamy do czy-

nienia z wydarzeniami gigantycznymi w wymiarze finansowym, organizacyjnym i frekwencyjnym. Wspomnę chociażby festiwale filmowe (Cannes, Berlin), muzyczne (Glastonbury, Wiedeń), teatralne (Avinion, Edynburg), mody (Mediolan), będące modelowymi przykładami tego typu wydarzeń. Obok nich coraz silniej zaznacza swoją obecność oferta festiwalu, które łągoda zawartość konsumpcyjną przez odwołanie się do konkretnych pakietów wartości. Mam wrażenie, że to jest trend, który za chwilę uwyraźni się także w Polsce.

Podczas swoich badań miałem okazję bliżej przyjrzeć się dwóm takim festiwalom: na Węgrzech i w Serbii. Oba mają swoją tradycję (w tym drugim wypadku ponadpółwieczną), oba przyciągają co najmniej kilkudziesięciotysięczną publiczność, oba organizowane są w cyklach rocznych. Pierwszy z nich programowo nastawia się na kosmopolityczność, drugi podobnie oficjalnie jest medium wartości tradycyjnych i narodowych.

Węgierski O.Z.O.R.A Festival skupia fanów muzyki psytrance z całej Europy. Oferuje im całodobową muzykę graną przez didżeów, kursy medytacji, poranne ćwiczenia jogi, wykłady o tradycjach psychodelicznych, pokazy filmów, kursy sztuk ulicznych, rozbudowany program zajęć dla dzieci. Organizowany na południu kraju, na terenie dawnego gospodarstwa rolnego będącego już własnością organizatorów, festiwal jawnie przeciwstawia się obecnemu kursowi politycznemu Węgier. Przyciąga ludzi z całej Europy, epatuje duchem neohipizmu, festiwalowy papierowy dziennik wydawany jest wyłącznie w języku angielskim, fundusze na organizację pochodzą ze źródeł zagranicznych. Władza „odpłaca” organizatorom drobiazgowymi kontrolami

policyjnymi, a nawet rewizjami osób zdążających na festiwal.

Serbski Festiwal Trębaczy w Gucy takich problemów nie ma. Po rozpadzie federacji jugosłowiańskiej szybko wpisany został na listę sztandarowych elementów polityki kulturalnej Serbii. Rząd corocznie wspiera go wysokimi subsydiami, festiwal odwiedzają najwyżsi rangą urzędnicy państwowi, na straganach piętrzą się narodowe symbole Serbii i prawosławne emblematy Cerkwi Prawosławnej. Uczestnicy powtarzają do znudzenia, że Guca „to prawdziwa Serbia”, a festiwal promuje „narodowe wartości”.

Dwa tak odmienne przykłady dobrze, jak sądzę, sygnalizują, co już wkrótce może oznaczać różnicowanie się oferty festiwalowej, zarówno w Europie, jak i w Polsce. Warto zwrócić uwagę, że już obecnie część przedsięwzięć organizowanych pod modną egidą rekonstrukcji historycznych przekształca się w spektakle popnacjonalizmu z wyraźnie zarysowaną linią polityczną. Z drugiej strony pojawiają się festiwalowe enklawy różnych pakietów wartości: religijnych (Lednica), wolnościowych (klony O.Z.O.R.A w Chorwacji) czy nacjonalistycznych (o czym świadczą wypowiedzi organizatora Cieszanów Rock Festival). Wszystko wskazuje na to, że proces ten będzie się pogłębiał.

Pogłębia się też związek między przemysłem festiwalowym a przemysłem turystycznym. Festiwale wytwarzają przecież atrakcje dla turystów, a przemysł turystyczny dostarcza odbiorców tych atrakcji. Nie ma przesady w stwierdzeniu, że festiwalizacja zawłaszczyła wszystkie dziedziny twórczości artystycznej: muzykę, teatr, film, literaturę, poezję, sztuki plastyczne. Dokonała również szybkiej i skutecznej kolonizacji innych dziedzin: edukacji, muzealnictwa, nauki, folkloru, gastro-

nomii, rozrywki, zakupów. W efekcie powstają nowe hybrydyczne formy – takie jak edutainment (na przykład Festiwal Nauki i Sztuki, Festiwal Muzealny w Warszawie, Festiwal Ziemniaka w Muzeum Wsi Radomskiej), shop-entertainment (Festiwal Zakupów w Poznaniu), a także eatertainment (Festiwal Smaku w Grucznie, Festiwal Ryb Słodkowodnych w Lubartowie) czy nawet memotainment¹⁷. Do tej ostatniej kategorii zaliczam wspomniane przed momentem rekonstrukcje historyczne, które stały się nowym sposobem na uczestnictwo w kulturze.¹⁸

Jak reaguje na syndrom festiwalizacji publiczność? Typowe zachowania festiwalowe sprowadzają się obecnie do spacerowania, jedzenia, picia, palenia, prowadzenia przelotnych rozmów oraz – last but not least – bycia na urlopie, poza pracą, w wolnym dniu (i nocy). Festiwalizacja połączyła sfery wcześniej od siebie oddzielone: jedzenie i zakupy, edukację i rekreację, w wyniku czego rozróżnienie konsumpcji, rozrywki i edukacji stało się niebawem trudne. To, co onegdaj rozpoznano jako nowy typ naukowego reprezentowania rzeczywistości, a więc „gatunki zmacone” (blurred genres), z tryumfem kroczy także przez sceny festiwalowe, stając się dominującą formą polityki kulturalnej.

Dlatego mówi się choćby o „wszystkożerności”¹⁹ publiczności: niegdysiejsi posiadacze „wysokich czoł” zrezygnowali z wąskiej diety i wierności trwałym for-

¹⁴ Patrz np. Duncan Webster *Pessimism, Optimism, Pleasure: The Future of Cultural Studies*, „News from Nowhere”, nr 8/1990.

¹⁵ Waldemar Kuligowski *Festiwalizacja. Ludzie, sztuka, pieniądze*, „Czas Kultury”, nr 4/2013; tegoż *Festiwalizacja prowincji. Małe miasta wobec wielkich trendów*, w: *Małe miasta w czasach płynnej nowoczesności*, red. Ewa Nowina-Sroczyńska, Tomasz Siemiński, Wydawnictwo Jasne, Pruszcz Gdański – Bytów 2014.

¹⁶ Hartmut Haussermann, Walter Siebel *Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik*, „Leviathan” no. 13/1993.

¹⁷ Stworzony przeze mnie neologizm, użyty po raz pierwszy w artykule: Waldemar Kuligowski *Memotainment: The Representations of the Shoah in Popular Culture*, w: *History, Historiography, and History Teaching*, ed. Biljana Ristovska-Josifovska, Skopje 2008, s. 429-436.

¹⁸ Zob. *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

¹⁹ Richard Peterson, Roger Kern *Changing highbrow taste: from snob to omnivore*, „American Sociological Review” nr 61/1996.

mom czy gatunkom, wybierając „łagodny kulturowy pluralizm”. Dawny snobistyczny smak zastąpiło nastawienie na doświadczenia „wielozmysłowe”²⁰. Znaczący to tyle, że publiczność najchętniej ogląda spektakl teatralny w przestrzeni

²⁰ Tomasz Szlendak *Wielozmysłowa kultura iwentu*, „Kultura Współczesna”, nr 4/2010.

wypełnionej jeszcze innymi formami sztuki, konsumując przy tym, w sytuacji idealnej, także w sposób jak najbardziej literalny. „Bywalcy festiwali” podkreślają przy tym jeszcze jeden motywator: pierwiastek zabawowo-wspólnotowy. Jako cel przyjazdu na festiwale pojawiają się nieodmiennie: „aby poznać nowych ludzi”, „aby być wolnym”, „dla



ZRÓB SIEBIE, KOMUNA//WARSZAWA, WARSZAWA 2016, KONCEPCJA I CHOREOGRAFIA MARTA ZIÓŁEK, FOT. GRZEGORZ LASZUK. POKAZY PODCZAS OPEN'ER FESTIVAL, GDYNIA 2016

zabawy”, „dla znajomych”, „dla przyjaciół”, ale także „sentymen”, „wakacje”, „mieszkam niedaleko”, „dostać udu”, „najeść się”, „oderwać się od rzeczywistości”, „żeby nie być tylko matką, żoną”, wreszcie dla konkretnego artysty.

Należy zaznaczyć, że cytowane przeze mnie osoby to publiczność festiwali muzycznych. Nie trzeba jednak lekceważyć wagi ich opinii, bo w bardzo podobny sposób wypowiadali się także uczestnicy festiwali innego rodzaju, takich jak Wałbrzyskie Fanaberie Teatralne, Ogólnopolski Festiwal Teatrów Niezależnych z Ostrowa Wielkopolskiego czy gdański Festiwal Szekspirowski. Potwierdzają to wyniki ogólnopolskich badań pod nazwą „Oddziaływanie festiwali na polskie miasta. Studium kompetencji kadr sektora kultury oraz synergii międzysektorowej” z lat 2014-2015²¹. Jasne jest w tym świetle, że festiwale traktowane są obecnie jako dostęp do czegoś (spektakl, muzyka, film, przeżycie, rozrywka), ale i jako ucieczka od znoej codzienności (praca, nauka, rodzina).

PO CO DOSTĘP

Doskonale rozumiem, że festiwale to nie to samo, co teatr i jego dzia-

²¹ Raport dostępny na stronie: <http://www.zmp.poznan.pl>.

łalność. Zarysowane wyżej zjawiska – związane zarówno z myśleniem o kulturze popularnej (oraz ludowej), jak i o publiczności – są jednak horyzontem, którego przy projektowaniu „nowego teatru popularnego/publicznego” pominąć się nie da. Bo postulowany przez Nowaka „dostęp do szerokiej publiczności” to raczej mrzonka, skoro publiczność jest porozcinana różnicami klasowymi, a przywołana „wszystkożerność kulturowa” pozostała jednak zabawą dla elit. Bo samo hasło „dostępności” teatru można potraktować jako kolejną sublimację konfliktów i nierówności. Mieć dostęp do wszystkiego – do publicznej telewizji, biblioteki, sceny teatralnej, internetu – bardzo często oznacza bowiem równocześnie brak wpływu na cokolwiek.

Nie wiem, co może w tej sprawie teatr i promotorzy jego transformowania w kierunku do społecznym. Przekonałem się jednak, że publiczność pragnie przeżycia. I niech to będzie przeżycie związane ze zjedzeniem burgera – ale musi mu towarzyszyć sztuka dająca poczucie święta i wspólnoty. Tak to przynajmniej wygląda z perspektywy badacza publiczności, który przy okazji bywa także swoim własnym informatorem.

Felieton

Po przyjęciu

Co by było, gdyby

• TADEUSZ BRADECKI •

W *Komedii omyłek* są dwie nieznające się nawzajem, rozdzielone przed wielu laty pary bliźniaków. Pierwsza to zamożni kupcy Antyfolusowie, jeden z Syrakuz, drugi z Efezu, zaś para druga to dwaj Dromiowie, ich służący. Rzeczą naturalną byłoby obsadzenie w tych rolach dwóch aktorskich zestawów autentycznych bliźniaczych braci, i takie rozwiązania problemu historia zdążyła już odnotować. Cóż jednak począć, gdy aktorów-bliźniaków brakuje? Teatr od czasów Plauta (*Komedia omyłek* Shakespeare'a to przeróbka *Menaechmi*, czyli *Bliźniaków* Plauta) radził sobie z tym na dwa sposoby: albo każąc dwójce aktorów odgrywać na przemian dwóch naraz bliźniaczych braci (w samej końcówce jedynie, kiedy wszyscy czterej pojawiają się na scenie, wprowadzając podobnie wyglądających dublerów), albo też całą czwórkę aktorów z dwóch nominalnie bliźniaczych par obdarzając podobnymi kostiumami lub podobnym zarysem sylwetki i pozostawiając resztę domyślności widza.

Od małego wychowujący się razem Antyfolus i Dromio z Syrakuz pojawiają się w zupełnie obcym im Efezie już w drugiej scenie sztuki, po czym Dromio wypowiada zaledwie jedno zdanie i wychodzi. Jego brat bliźniak z Efezu wkracza na scenę dosłownie w chwilę potem i przez następny kwadrans uparcie tłumaczy swemu (domniemanemu) panu, że jego małżonka czeka na niego z obiadem. My, widzowie, wraz z Antyfolusem z Syrakuz zmuszeni zostajemy do błyskawicznego przeprowadzenia egzaminu z rzeczywistości (scenicznej): albo Dromio (jakże do siebie samego sprzed chwili podobny!) z niewiadomych powodów plecie bzdury (może zmyśla, lub wręcz kłamie?), albo mówi prawdę, lecz w takim przypadku jest to zupełnie inny Dromio niż ten, który przed chwilą scenę był opuścił. Antyfolus wybiera pierwszą interpretację (scena kończy się pobiciem Dromia przez rozzłoszczonego Antyfolusa),

my zaś chytrze wybieramy drugą i stajemy się w ten sposób „oszukiwanymi, którzy mądrzejsi są od oszukujących”. Komediowy mechanizm tytułowych „omyłek” puszczony zostaje w ruch: godząc się na wersję dwóch różnych, niezwykle do siebie podobnych Dromiów, akceptujemy bez zastrzeżeń ich sceniczne bliźniactwo i współtworzymy tą (podsuniętą nam przez autora) akceptacją świat pełnego zaszadek i czarnoksięskich sztuczek Efezu. Stopień fizycznego podobieństwa aktorów grających obu Dromiów przestaje być w tym momencie istotny, odtąd obaj Dromiowie po prostu są bliźniakami, ponieważ my tego chcemy. I kiedy na początku aktu trzeciego pojawi się wreszcie na scenie Antyfolus z Efezu, zwykle podobieństwo kostiumu bądź fryzury wystarczy, byśmy bez zastrzeżeń ujrzeni w nim bliźniaczego brata Antyfolusa z Syrakuz.

„Bez zastrzeżeń”, „Ponieważ tak chcemy” – najdziksze nieprawdopodobieństwa scenicznego świata uprawomocniają się oto dzięki naszej, widzów, aktywnej (choć nie zawsze świadomej) współpracy. Puk w *Śnie nocy letniej* pozostaje niewidzialny dla Demetriusza i Lisandra, ponieważ my, widzowie, zgodziliśmy się go za takiego uważać (chętnie godzimy się też z tym, że niewidzialnym jest jedynie dla nich, ale nie dla nas). Angelo w *Miarce za miarkę* pod osłoną nocy udaje się do łóża z Marianną święcie przekonany, że obcuje z Izabellą, a my – wbrew wszelkiemu życiowemu prawdopodobieństwu – akceptujemy ów trick podmiany bez cienia sprzeciwu: wszak bez jego uznania finałowe rozwikłanie fabuły najzwyczajniej straciłoby sens. To transakcja wiązana, bo gdybyśmy u początku akcji nie uznali, że Księżę w przebraniu mnicha pozostaje dla poddanych nierozpoznawalny, cała akcja sztuki rozsypałaby się w pył. „Godzimy się”, „Wierzmy”, „Współtworzymy” – u Shakespeare'a aktywne przyjęcie przez widzów zaproponowanych, nierzadko wielce wyrafinowanych reguł gry scenicznego świata warunkuje ich satysfakcję z odbywanej wraz z aktorami teatralnej podróży. To gra w „co by było, gdyby”. Co by było, gdyby w Lesie Ateńskim grasowały niewidzialne duchy? Co by było, gdyby okręt rozbił się u brzegów tajemniczej wyspy? Co by było, gdyby o północy na krużgankach pojawiał się przeraźliwy duch? Gdyby królowie powstawali powodowani wyrzutami sumienia na przedstawieniach przypominających im ich dawne zbrodnie?

Owo „gdyby” wydaje się być konstytutywne dla fenomenu teatru. Poszukując przed laty tego Graala na saharyjskich bezdrożach wśród tubylców, którzy nigdy wcześniej z teatrem się nie zetknęli, Peter Brook przekonał się, że wszelkie odgrywane im przez aktorów „teatralne” sceny pozostawały dla widzów kompletnie niezrozumiałą abrakadabrą. Natomiast z jak najżywszą, natychmiastową reakcją spotykała się improwizowana bez słów przez aktora sytuacja „Co by było, gdyby nagle kartonowe pudełko postanowiło uwięzić moją stopę?”. Tkwiący w każdym z nas dziecięcy

Felieton



WILLIAM SHAKESPEARE *KOMEDIA OMYŁEK*, TEATR MIEJSKI, GDYNIA 2016,
REŻ. TADEUSZ BRADECKI, FOT. ROMAN JOCHER



Po przyjęciu

instynkt zabawy, zmysł umownego zawieszenia reguł codzienności, w podstawowy sposób umożliwia nam współuczestnictwo w teatralnym zdarzeniu. O cudowności owego „gdyby” (lub ściślej „jeśli”), owego „if”, najpełniej u Shakespeare’a wypowiada się Probiek w finale *Jak wam się podoba*. Oto kłótnia dwóch szlachciców grozi śmiertelnym pojedynkiem i wówczas jeden z nich odkrywa możliwości „if”: „Gdybym ja powiedział to, a ty powiedziałbyś tamto, doszlibyśmy do zgody”. „To gdyby – podsumowuje Probiek – jest największym rozjemcą”.

No, świetnie. A co by było, gdyby owo dzieckiem podszyte „gdyby”, nieco bajeczne i przez to ideologicznie podejrzane, skutecznie i raz na zawsze wybić widzom z głowy? – zapytał w latach siedemdziesiątych Peter Handke. Jak pomyślał, tak napisał. Czasy były burzliwe, nastroje w Niemczech rewolucyjne, i w ten sposób powstała *Publiczność zwymyślana*¹, utwór skrupulatnie, bez ulgowej taryfy realizujący tytułową zapowiedź. Trzech facetów przez dwie godziny pracowicie wymyśla ze sceny widzom od „spragnionych opium happy endu, burżuazyjnych świni”. Ów tekst, co ciekawe, wystawiono już w Polsce czterokrotnie, zatem kolejna jego premiera zapewne wkrótce przed nami. Gdyby znów ktoś się odważył. Gdyby ktoś miał „gdyby” dość.

tbradecki@hotmail.com

¹ Druk w „Dialogu” nr 6/1969. (Red.)

Stand- -up

- JACEK KOZŁOWSKI •
 - JOANNA CRAWLEY •
 - AGNIESZKA JAKIMIAK •
-

JACEK KOZŁOWSKI

Wielcy inni: depresje

SZYMBORSKA, RYMKIEWICZ, BIELICKA

OSOBY:

- WISŁAWA SZYMBORSKA
- JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ
- HANKA BIELICKA

1.

WISŁAWA SZYMBORSKA Mogę już wyjść. To wyjdę, bo wstawiłam wodę na herbatę. Zawsze mam w czajniku gorącą wodę, bo liczę, że w końcu odwiedzi mnie Woody Allen i zrobimy razem wycinanki-wyklejanki. Mam dla niego przygotowane takie boskie koty: jednego z głową Freuda, jednego z głową Marksa, jednego z głową Morgana Freemana, bo on też wygląda jak mędrzec, i jedną taką grubą, brzydką kocicę z głową Mii Farrow. A przy okazji wiedzą państwo, jak się mówi na kota z głową Mii Farrow? Miau Farrow. Czekam na Allena, ale z moim szczęściem to na herbatę przyjdzie Katarzyna Kolenda-Zaleska z kamerą. I znowu będę musiała robić sobie zdjęcia pod znakami drogowymi i palić papieroski na gwizdek. Naprawdę, na raka płuc to po tym jej dokumencie nie zmarłam tylko dlatego, że jestem dobrze wychowana. Zresztą raz w życiu zemściłam się: wysłałam jej anonimową wyklejankę z trzema

królami i podpisem „Hej, Kolęda, Kolęda”. Do tej pory się zastanawiam, czy to trochę nie za mocno?

Ja najchętniej to bym została w domu, a do oficjalnych wyjść znalazła kogoś na zastępstwo. Myślałam kiedyś o Mistrzu Yodzie, nawet chciałam do niego dzwonić z propozycją pracy, ale pan Michał Rusinek powiedział, że on nie istnieje. Po odbiór Nobla miałam plan wysłać sobowtóra, niestety Anna Dymna odmówiła. A mogłam zostać w Krakowie, otworzyć kubełek złocistych kurczaczków z KFC i obejrzeć Nobla przed telewizorem. Kiedyś poczęstowałam złocistymi kurczaczkami Czesława Miłosza, skłamałam, że własnej roboty, uwierzył. Definicja oderwania od świata. Przesiedzieć iks lat w Ameryce i nie znać smaku złocistych kurczaczków. U mnie jadł ze smakiem, aż mu te jego słynne włoski we brwiach tańczyły makarenę. Gdybym żyła, tobym je nakręciła telefonem komórkowym i wysłała do „Zeszytów Literackich”. Wszystko mi zawsze puszczają, co im wysłę. Ale każdy ma taką tablicę na Facebooku, na jaką sobie zapracował. A znają państwo ten żart? O czym myśli Czesław Miłosz, kiedy jest głodny? O Polsce. Nawiasem mówiąc, czasem się mnie dziennikarze pytali, kto jest moim ulubionym współczesnym poetą. Odpowiem, że w sumie myślałam chwilę o Miłoszu, ale jednak, przez wzgląd na kurczaczki, wybieram glutaminian sodu. Każdy kawałek szarawej brei potrafi zmienić w prawdziwy, kolorowy kawał mięsa. Żle państwo wyglądają, proszę jeść więcej złocistych kurczaczków. Człowiek wtedy nabiera kolorów. Kiedyś zaproponowałam „Zeszytom Literackim”, że im poprowadzę rubrykę z poradami o zdrowym trybie życia. I był to ten jedyny raz po Noblu, kiedy nie dostałam z redakcji odpowiedzi.

To ja już będę szła, bo wstawiłam wodę na herbatę. To nie jest noblowski poziom dowcipu. Ale jeśli państwo sobie myślą, że żart nie może być jednocześnie śmieszny i nieśmieszny, to mam państwa opinię tam, gdzie nie mieści się Nagroda Nobla, przynajmniej gdy trzymać ją w pudełeczku.

Wyrecytuję wiersz. To taki mój pierwszy pomysł na przetrwanie wystąpienia publicznego. Drugim moim pomysłem jest przebranie się za krzaka. Na jakimś letnisku poetyckim przebrałam się za krzaka tak brawurowo, że nie minęło dziesięć minut, jak przyszedł do mnie Jerzy Pilch z jakąś młodą damą uprawiać miłość francuską. Czasami też proszę publiczność o jakieś pytanie. Bo dziennikarzy to nie ma sensu prosić, zawsze pytają, skąd czerpię inspirację. Odpowiedź jest prosta, jak byłam mała, to wpadłam do kociołka. Tak naprawdę opanowałam parę sztuczek poetyckich. Pierwsza sztuczka poetycka: szybko, bo herbatę dla Woody’ego wstawiłam, wiersz musi powstawać powoli. Powoli, czyli wolniej, niż się w *Modzie na sukces* zawiązuje intryga o niechcianą ciążę, to jest definicja powoli.

Przedstawię może obrazowo tę jednostkę czasu: Brooke zachodzi w ciążę, ale ojcem jej dziecka nie jest Ridge (jej mąż), tylko Thorne (jego brat), z którym poszła do łóżka, bo myślała, że Ridge nie żyje, bo

wpadł do kotła w Ameryce Południowej. Brooke mówi Thornowi, ale nie mówi Ridgowi, następnie rodzi dziecko. Thorne mówi Brooke, że chce być częścią życia akurat tego dziecka. Ridge, który jednak żyje, bo nie wpadł do kotła, tylko obok kotła w Ameryce Południowej, podsłuchuje tę rozmowę i wymusza na Brooke test na ojcostwo. Brooke wdaje się w romans z laborantem, żeby podmienić wyniki testu, ale nakrywa ich Stephanie (matka Ridge’a i Thorne’a), która przyszła sobie zrobić test na HIV, bo ugryzła ją dzika małpa w Amazonii. Stephanie nazywa Brooke ładacznica i dostaje zawału. Rodzina łączy się w obliczu zagrożenia i intryga po trzech latach się kończy. Razem z definicją „powoli”. Kiedyś Adam Michnik chciał ode mnie wiersz na szybko, to się raz w życiu zgodziłam. Umówiliśmy się na termin za dwa lata o tej porze. Muszę powiedzieć, że prawie wyrobiłam się w terminie, miałam tylko niecałe półtora roku opóźnienia. Ja rozumiem, życie dzisiaj pędzi, dzieci, podatki, umowy śmieciowe, kredyty hipoteczne. Ale to jeszcze nie powód, żeby sobie żyły wypruwać i pisać po jednym wierszu rocznie. Pan profesor Leszek Balcerowicz, miły człowiek z fajną żoną, kiedyś siedzieliśmy w Piwnicy pod Baranami i zeszło na moją poezję. Schowałam się za całoroczne baze i wytrzymałam wątek. Balcerowicz powiedział, że sukces moich wierszy jest dowodem na istnienie niewidzialnej ręki rynku. Po prostu fakt, że można wyżyć z pisania na wolnym rynku jest dowodem na istnienie jakiejś niewidzialnej ręki. To był pierwszy i ostatni żarcik profesora Balcerowicza. Ale drugi, mój, też tu pasuje: Jak brzmi najsłynniejszy powieściowy cytat o niewidzialnej ręce rynku? „Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu.” Antoine de Saint-Exupéry *Mały księżę*. Ale bądźmy przez chwilę serio: niech państwo nie myślą, że ja nie ubolewam nad losem młodych literatów. Dochodzą do mnie wieści, że młodzi poeci dzisiaj nie mają z czego żyć. Słyszałam, że za poezję autorom nie płacą, że drugiego Miłosza już po prostu nie będzie. Otóż proszę państwa, ja to sprawdziłam u źródła i muszę powiedzieć, że to nieprawda. Pan Michał Rusinek utrzymuje się z poezji i żyje bardzo dobrze.

I tu bym płynnie przeszła do drugiej z moich sztuczek poetyckich, ale muszę wyjść, bo wstawiłam wodę na herbatę. Liczę, że Woody mnie w końcu odwiedzi i pobawimy się w pisanie limeryków na czas. Choć z moim szczęściem... znowu przyjdzie Katarzyna Kolenda-Zaleska z kamerą i będę musiała pić czwarte espresso do dubla. Naprawdę na naciśnięcie wtedy się nie przekreśliłam tylko dlatego, że śmierć sobie zaplanowałam od prawego sierpowego Andrzeja Gołoty. Pan Rusinek zdobył do niego numer telefonu, ale (aż sobie zaknę) jak chujowo, musiałam umrzeć we śnie. Wrócę jeszcze do tego filmu Kolendy, pamiętam jak dziś: stała nade mną i uzgadniała z panem Rusinkiem, czy jej tefauenowska mikrokamera zmieści się w penisku mojej ulubionej figurki Adoniska sikającego koniakiem. No, nie zmieściła się, bo penis Adoniska był za mały. A prosiłam pana Rusinka, mówiłam, że zgodzę się na film dokumentalny, ale niech poprosi Herzoga. To ten przyszedł z Kolendą i powiedział, że to jest taki tefauenowski Herzog.

Ja już bym wolała, żeby przyszła redaktor Ewa Drzyzga, chociaż bym miała ciekawe podpisy. „Wisława Szymborska, 80 lat, zbiera śmieszne figurki, bo nie ma swojego życia”. Proszę państwa, ja przepraszam, to nie jest noblowski poziom dowcipu. Chociaż z drugiej strony: Lech Wałęsa też dostał Nobla. Niby pokojowego, ale wszyscy wiedzą, że tak naprawdę należał mu się literacki. Ale jeśli państwo sobie myślą, że żart nie może być jednocześnie śmieszny i nieśmieszny, to mam państwa opinię tam, gdzie Katarzyna Kolenda-Zaleska z kamerą nie zagląda, bo nie stoi obok znak drogowy z nazwą miejscowości. Poza tym, te żarty wynikają z nerwów. Zawsze mi pan Rusinek powtarzał, że gdy tylko mam wystąpić publicznie, zaczynam się zachowywać jak skrzyżowanie Emila Ciorana z Tadeuszem Drozdą. Lubię ten żart, zawsze po nim wiem, kto z publiczności jest zainteresowany rumuńską szkołą filozofii egzystencjalnej. Generalnie ostatecznie zmierzam do refleksji o śmierci, ale po drodze wpadam sobie na złociste kurczaczki. To ja tylko o tych swoich sztuczkach poetyckich dokończyć i mogę sobie iść, bo wstawiłam wodę na herbatę. Szanowni państwo, wiersz nie może być zaangażowany. Jak państwo czują się za bardzo zaangażowani, proszę sobie iść do fast foodu, zjeść zestaw powiększony. Człowiek się robi ciężki i od razu idzie spać. Jak raz w życiu się zaangażowałam w pisanie wiersza, to mi wyszła pośmiertna elegia dla Józefa Stalina. Do dzisiaj żałuję. Ale jak idzie ten mój wiersz o Stalinie? Nikt nie wie. Z tym wierszem o Stalinie to jest jak z niewidzialną ręką rynku, nikt jej nawet nie widział, ale niektórzy cały czas się nią masturbują. Stalin. To był mój jeden jedyny wyskok w poezji! Potem się przestraszyłam tego zaangażowania i zrobiła się ze mnie taka poetka środka, aż przyjaciel się ze mnie nabijał, że gdybym napisała zwrotkę wiersza o kolejce do komory gazowej, to w następnej dla równowagi poklepałabym każdego z kolejki po ramieniu i powiedziała: „Nie martw się. Przyszłość ma na imię Polska”. Ja wiem, że państwo się przyzwyczaili, że poeta zajmuje jakieś bardziej stanowcze stanowisko w sprawach świata, ale nic państwu na to nie poradzę, że świat potraktował mnie dobrze. Tak jak i ja świat. Przeszłam suchą stopą przez cały dwudziesty wiek i jedyną masakrą na większą skalę, jaka mnie w życiu spotkała, był atak mołdawskich terrorystów na ślub pod koniec piątego sezonu *Dynastii*. Może i nuda, ale jeśli się państwu wydaje, że w życiu nie może być jednocześnie nudno i ciekawie, to mam państwa opinię tam, gdzie Akademia Noblowska od lat trzyma tomiki Adama Zagajewskiego.

Mam co prawda w zanadrzu jeszcze niejedną sztuczkę poetycką, ale nie wiem, czy zdążę je państwu zdradzić, bo wodę wstawiłam. Każdego poranka czekam na Woody’ego Allena ze świeżą herbatą, Woody nie przychodzi, a ja wtedy rozglądam się po półkach tej swojej kolekcji rozmaitych dziwactw. Zawsze powtarzałam, że człowiek nawet nie wiedział, jaki może być kreatywny, dopóki nie wymyślił plastiku. Więc rozglądam się i widzę: nakręcaną zakonnicę, co pierdzi iskrami, płyn do mycia okien „Franciszkańska 3”, solniczkę w kształcie głowy Czesława Miłosza, która jeśli jej użyć do solenia, sugeruje, że Miłosz

miał problem z łupieżem. Nie pamiętam wszystkiego, co na półkach składowałam, chociaż zwykłam powtarzać gościom po loteryjkach, że o wielkości człowieka świadczą dwie rzeczy: skłonność do publicznej autokompromitacji oraz fakt, że trzyma wibrator na widoku. Znacnie ten składzik z filmu *Kolendy*. Jej marzeniem było, żeby weszła z całą swoją kolekcją do piaskownicy pod blokiem, a ona mnie taką nakręci. Szybko się zorientowałam, że mogłaby jej z tego wyjść całkiem niezła scena, więc powiedziałam „nie”. Trudno, zawsze mi się wydawało, że nie ma na świecie lepszej dekoracji do czekania niż plastik. A ja sobie tak w tym plastiku siedziałam i czekałam, że może jednak Kornel przyjdzie na herbatę i porobimy razem wycinanki-wyklejanki. To lepiej na wszelki wypadek zostać w domu. (*śpiewa*)

śpiewam cię
smutek twój
strach rozcieńczył chęć

niosę ci jeżyn kosz
na pociechę jedz

śpiewam czas
każdy dzień
co spopielił się

ziarna te
z których plon
marny
żaden był

chciałabym móc zanurzyć głowę
w strumieniu twojej świadomości
bezpownotnie
chciałabym przez judasze oczu
twoich łagodnych
spojrzeć
kto tam? kto jest w środku?

śpiewam żal
ciężar słów
które więzi krtań

niosę ci świeży chleb
niosę wina łyk

chciałabym móc zanurzyć głowę
w strumieniu twojej świadomości
bezpownotnie

chciałabym przez judasze oczu
twoich łagodnych
spojrzeć
kto tam? kto jest w środku?

chciałabym móc zanurzyć głowę
w strumieniu twojej świadomości
bezpownotnie
chciałabym przez judasze oczu
twoich łagodnych
spojrzeć
kto tam? kto jest w środku?

2.

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ W szesnastym wieku było pięć sposobów wykonywania kary śmierci – wieszanie, wbijanie na pal, palenie na stosie, ćwiartowanie, ścinanie. Ja swojego starego jeża z ogródka w Milanówku postanowiłem nadziać na pale. A było to tak. Po jednej stronie mojego ogródka znajdował się jeż. Po drugiej stronie ogródka wykopałem dołek, umieściłem w nim paliki, zasypałem gałązkami. Na gałązkach położyłem „Gazetę Wyborczą”, bo kocham swoją żonę i nie chciałem, żeby mi tam wpadła. Żona się zawsze cofa o dwa kroki, gdy widzi „Gazetę Wyborczą”. Od tamtej pory, drodzy państwo, wstaję rano w Milanówku, otwieram oczy, patrzę na jeża, patrzę na dołek z palikami. I od rana mam zrobioną zajębiastą dramaturgię ogrodu!

Gdybym ja wiedział, że życie jest w gruncie rzeczy głęboko chujowe i że będę musiał jeża na ogrodzie mordować, żeby się nie popłakać, to jeszcze przed urodzeniem ugryzłbym matkę w pępówkę i nie byłoby na świecie życia! Niektórym się wydaje, że płody nie mają świadomości. Niektóre może nie mają, ale ja zawsze byłem ponad wiek rozwinięty. Budzę się po raz pierwszy, patrzę: lepko, ciemno, ciasno i za gorąco. Grzyb, ścisk i wilgoć jak w Polskiej Akademii Nauk. Pierwsze słowa, które mi przyszły do głowy w macicy, brzmiały: o Boże! No tak głęboko to się może pomylić mądre bobo w drogach rodnych, ale każdemu, kto robi siku do nocniczka i jeszcze nie jest ateistą, obcinałbym głowę i dawał do zjedzenia moim kotom w Milanówku. Nie robię tego tylko dlatego, że mi się nie chce. Wróćmy do zgnilizny życia płodowego. Matka Rymkiewiczowa przez całą ciążę miała bóle, a to tylko ja sobie skrobałem paznokietkiem po jej łóżysku swoje pierwsze smutne wierszyki: „Wpełza robak istnieniowy w to istnienie, jakie jeszcze to mogło być znaczenie”.

Potem to zebrałem, wydałem *Zachód słońca w Milanówku* i dostałem Nike za tomik poetycki. Ale Michnik musi być wkurwiony, że mi dał tę

Nike. Podobno teraz na każdym zebraniu opierdala redaktorów Kurskiego, Wrońskiego i Siedlecką, że maszyna czasu jeszcze niezbudowana. Posłanka redaktorka Lichocka zrobiła śledztwo, podobno budują to w tajnym laboratorium pod parkingiem Agory. Widziałem zdjęcie, jest dużo żarówek: niebieskich, białych i czerwonych. Pewna kategoria ludzi nigdy nie wyrośnie z chujowej metafizyki Kieślowskiego. Mówiąc wprost: Michnik ma plany, że się przeniesie w czasie, zabierze mi Nike, a pieniądze wpłaci na fundusz obiadowo-edukacyjny dla Jasia Kapeli. No, sami przyznacie, że ten Michnik to jest jednak kutasem. Pomyślcie: siedzicie sobie tutaj ze mną i pracujecie nad globalnym rozpadem planety, a tymczasem Adam Michnik pleśnieje w Agorze i buduje maszynę czasu. Adamie Michniku, i tak mi mojej Nike nie zabierzesz. Nawet gdy się cofniesz w czasie. Jak znam siebie sprzed lat, to taki ci spuszczę łomot, że ochroniarze z Agory będą cię legitymować przy wejściu! Myśląc o tobie, Adamie Michniku, zastanawiałem się, jak usprawiedliwić historycznie mowę nienawiści i przemoc wobec niepełnosprawnych. I napisałem zajębiastą książkę, w której udowadniam, że chamstwo i prostactwo to nie jest wcale chamstwo i prostactwo, tylko spontaniczne intelektualne odwołanie do idei złotej wolności szlacheckiej. Jarosław Marek Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa, dwa tysiące dziesięć. Jeśli ktoś nie jest w stanie przeczytać tej książki w całości, przytoczę argumentację w skrócie: „Dlaczego? Bo tak!”. Jednak literatura potrafi być piękna.

Czasem się mnie pytają, jaki jest mój prawdziwy stosunek do świata. Sporo mówi o mnie fakt, że gdy piszę książki, zaznaczam kolorami najbardziej wkurwiające fragmenty. Na czerwono te, które wkurwią „Newsweek”, na różowo te, które wkurwią „Tygodnik Powszechny”, na niebiesko te, które wkurwią „Rzeczpospolitą” i na żółto te, które wkurwią „W sieci” i „Do rzeczy”. „Gazety Wyborczej” nie zaznaczam, bo ją akurat u mnie wkurwi wszystko. Przed wysłaniem do wydawnictwa rozwieszam to na ścianie, więc środowiska gejów i lesbijek szukające nowej wkurwiającej tęczy zapraszam do siebie do Milanówka. Jak się robi ciemno, to wiewiórki w krzakach po lewej zwykle urządzają sobie darkroom, więc będziecie czuć się jak w domu. Żona mi mówi: nie wkurwiał prasy prawicowej, to zostaniesz Ministrem Poezji i Ogrodnictwa. A ja jej na to, że gdyby prasa prawicowa rozumiała moją ironię, to nie drukowałaby co tydzień tych chujowych wierszyków o Smoleńsku i samolocie. Mnie osobiście wkurwia całe społeczeństwo, a także dźwięk, jaki wydają sowy pohukujące nocami na drzewie. Czasem wychodzę do tych grubych, szarych kulek o piątej rano i się pytam: „Drogi panie, a co wy se tu na prywatnej posesji Twin Peaks urządzacie?! Ten ogród dostał kiedyś Nike!”. Jak zauważyliście, moją ulubioną energią z repertuaru wszechświata jest wkurwianie. Bo sekretnie marzę o rozjebananiu tego świata na kawałki, takie malusińskie mini kawałeczki, a wkurwienie każdego pojedynczego człowieka i zwierzęcia przybliży mnie do tej wymarzonej przeze mnie kosmicznej katastrofy. Jak już będę czuł, że za miesiąc umrę... Niektórzy mają w oku gej radar,

* *Kto tam? Kto jest w środku?*, słowa: Katarzyna Nosowska, muzyka: Paweł Krawczyk, Katarzyna Nosowska.

a ja mam śmierć radar. Patrzę ludziom w oczy i wiem, kiedy umrą. Na przykład pani. Umrze. Jutro. Także po spektaklu kwiaty proszę do mnie, a dla tej pani wieniec. Więc jak już wyczuję, że za miesiąc umrę, wydaję mój przygotowany zawczasu sekretny, megawkurwiający manuskrypt i tak nim wkurwię cały świat, że się kula ziemiska zagotuje, zabulgotuje i wyleci w powietrze od samej tylko lektury Jarosława Marka Rymkiewicza. Trzymam go w piwnicy, owiniętego w „Gazetę Wyborczą”, żeby żona nie zaglądała. Przeprobowałem na niektórych ludziach: Kulczyk, Geremek, Władziu Bartoszewski i mój ulubiony Czesław Kiszcak. Ale jednak nie na wszystkich tak dobrze działa. Wyobraźcie sobie: dałem go do przeczytania posłance redaktorze Lichockiej i nic się z nią złego nie zadziało. Czekam jeden dzień: nic. Drugi dzień: nic. Pytam – czytałaś? Czytałam! I co? A ona na to: Fajne, ale twoja teczka w ipeenie fajniejsza. Ja naprawdę się czasem zastanawiam, z czego są te kobiety pisowskie zbudowane. Nie jestem zwolennikiem teorii spiskowych, ale wydaje mi się, że Jarosław Kaczyński poprosił Czesława Bieleckiego, żeby je trochę przeprojektował. I teraz wszystkie są zbudowane jak nowy budynek TVP: w środku zamiast duszy – beton i stal, a zewnętrzna bryła fantazyjna, ale bez sensu. Mnie kręcą takie kobiety. I takie masakry. Uważam, że z pewnego punktu widzenia Krystyna Pałowicz jest tak samo piękna jak powstanie warszawskie.

Ale my tu gadu gadu, a państwo są pewnie ciekawi, co się dalej dzieje z jeżem w ogródku w Milanówku? Otóż postanowiłem utrudnić sobie zadanie i wbiłem przed dołkiem z palikami taką tabliczkę z ostrzeżeniem „Uwaga, przepaść. Przejdźcie objazdem”. Postanowiłem premiować u jeża myślenie abstrakcyjne. Mówiąc wprost: jak to przeczyta, to nie umrze. Niewykluczone, że może go ostrzec jakaś wiewiórka. Albo sikorka, co akurat usiądzie na tabliczce, schyli się, przeczyta tekst i powie mu: „Stary, nie wchodź tu, bo zginiesz”. W ten sposób premiuję u zwierząt także solidarność i myślenie grupą. Jak wspominałem nadrzędnym celem i niespełnionym marzeniem jest dla mnie takie wkurwienie ludzkości, żeby aż ziemia się od tego rozpadła na takie super małe kawałeczki, które następnie polecą w stronę Słońca i efektownie przypieką się w gwiezdny żarze. Wiem, wybitny intelektualista, a jakie proste ma marzenia. Na mojej drodze pojawiają się trudności. Sami państwo rozumieją, że jako pisarz polski, przy tych nakładach, możliwości działania mam ograniczone. Ja działałam, ja się staram. Ja pisywałem okropnie wkurwiające poezje smoleńskie do „Gazety Polskiej”. Bez efektu. Ja nawet zaangażowałem żonę i kierownictwo kolei WKD w próbę porwania Michela Houellebecqa. Myślę sobie, porwę gnoja, podszycję się, wydaję książkę jako Houellebecq w milionowym nakładzie, zekranizują ją, świat się wkurwi i rozpadnie na kawałeczki. Nie wyszło. Co prawda ciągle pracuję nad porwaniem J.K. Rowling. Myślałem chwilę nad porwaniem E.L. James i Stephanie Meyer, ale brzydziłbym się trzymać w piwnicy takie mierne literatki. Wydaje mi się niestety, że aby skutecznie i szybko rozjechać tę planetę, zanim sam się przekręcę,

muszę zrobić coś, czego nie robiłem nigdy w życiu. Muszę państwa o coś prosić.

Wszystkich, którym leży na sercu zniszczenie tej idiotycznie okrągłej planety, proszę o sumienną codzienną pracę nad wkurwianiem zarówno siebie, jak i innych przedstawicieli gatunku ludzkiego oraz niektórych zwierząt. Jeśli włożymy w to wszyscy trochę serca, uruchomimy obecne na ziemiach polskich od dziewięćset sześćdziesiątego szóstego roku złe energie i zniszczymy życie na Ziemi. Jeśli ktoś nie wierzy, że wszystko jest przygodne i pozbawione sensu, niech obejrzy odcinek *Kuchennych Rewolucji*, w którym Magda Gessler poślizgnęła się przy wejściu w drzwiach restauracji. Wiem, że nie wszyscy państwo myślicie samodzielnie, przygotowałem więc listę przykładowych działań rozkurwiających do powtórzenia w domu. Zaczynajcie od prostych rzeczy. A potem się będziemy wspinać na wyższe poziomy trudności. Jednego dnia przesolicie komuś kotleta, a drugiego poprawicie pas z bombami i zawiezicie na dworzec. Bądźcie bezinteresownie wredni, a ostatecznie ubijecie na tym interes. Damy radę! Bo Polsce potrzebna jest chujowa zmiana! Pamiętajcie, czasem nie wystarczy być po prostu złym człowiekiem. Czasem trzeba być Polakiem!

Cokolwiek złego się wydarzyło, wydarzy się raz jeszcze, tylko gorzej. Kometa już zmierza w kierunku Milanówka. Wasza kolejka WKD nie dojedzie do Warszawy. Jeż wpadnie do dołka, a za nim sikorka, wiewiórka, borsuk i kot, które popędzą mu na pomoc. Paliki przez dwie doby będą rozplątywać im wnętrzności, a ja sobie będę robił z nimi selfie i wrzucał na fanpejdza „Gazety Polskiej”. Codziennie. Adam Michnik nie zbuduje maszyny czasu, a ja będę sypiał z nagrodą Nike pod łóżkiem. Danuta Stenka nigdy już nie wystąpi w teatrze, tylko bez końca będzie oceniać debili na basenie. Powstanie warszawskie wybuchnie jeszcze trzy razy, a powstańcy po ciężkim dniu walki będą oglądali program *Jaka to melodia*. Sowa Minerwy nie wyleci o zmierzchu, bo spierdoliła sobie rytm dobowy. I świat rozpadnie się nieoświecony, a ja już zadbam o to, żeby być wtedy w epicentrum!

A gdy moją żonę w nocy obudzi sowa albo kaszel i zapyta się mnie „Jarek, dlaczego nie śpisz?”, odpowiem jej, że nie mogę, bo piszę krwawe bajki. A oczy będą mi się świecić jak mojemu kotu. Gdy znowu pójdzie spać, a ja się wsłucham w ciszę. Usłyszę. Że wszystko mrze. Namiera. Pomiera. Obumiera. Przemiera. Mrze bardzo. (*śpiewa*)

Saturn zimnem Ziemię smaga
Łódź się w moje serce wkrada
W oku chętnie się sadowi
I marzenia moje chłodzi

Czas od pięć mnie cicho zjada
Truchtem biegnie do sąsiada
Gasi blaski dusi słowa
Radość do rękawa chowa

A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją
 A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją

Patrzę w lustro na przyjaciół
 Jacyś mniejsi pokorniejsi
 W półśmiesiach, w półmarzeniach
 W gestach, pozach bez znaczenia

Życie płynie bez pośpiechu
 Bez uśmiechu i bez grzechu
 Bez smutku, strachu, bez radości
 Bez nienawiści, bez miłości

A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją
 A planety szaleją, szaleją, szaleją i śmieją się, śmieją się, śmieją*

3.

HANKA BIELICKA Śnił mi się kiedyś taki sen. Byłam na jakiejś zagranicznej plaży. Słońce, piasek, mewy, wszystko ładnie, pięknie. Idę sobie, idę, jak to ja, odwalona niczym ruski czołg na wjazd do Warszawy: rękawiczusie, torebunia, kapelusik, kokardka. Idę sobie, idę. Idę, idę, idę. Aż tu nagle fala wyrzuca pod moimi białymi szpileczkami ponton pełen martwych mężczyzn. Przechodzę dalej, myślę sobie: całkiem przystojni mężczyźni, ale jednak niewychowani. Tak mi od razu do nóg padać, a gdzie flirty i kolacja? I taki to jest właśnie los charakterystycznej aktorki komediowej, że nieważne od czego rozpocznie, musi zawsze skończyć żartem. Chyba że zacznie od mężczyzny, wtedy musi skończyć żartem o seksie. W przeciwnym razie czuje się na scenie jak polski arcybiskup na konferencji o bożym miłosierdziu, czyli nie na miejscu. To był wbrew pozorom żart seksualny. Boże miłosierdzie to powinna być górna granica seksualności każdego arcybiskupa.

Wróćmy do moich koszmarnych snów. Innym razem mi się śniło, że gram główną rolę w sztuce Sary Kane, *Psychosis 4:48*, kończę po brawach, schodzę zrezygnowana, inspicjentka pyta: Pani Haniu, co się stało? Co pani taka nie w sosie. Mówię jej, kochana moja, nie w sosie, nie w sosie, bo nawijałam tekst przez półtorej godziny i nikt się ani razu nie zaśmiał. Inny koszmar, jeszcze gorszy, też grałam u Sary Kane w *Psychosis 4:48*, kończę po brawach, inspicjentka pyta: Pani Haniu co się stało? Co pani taka nie w sosie? Mówię jej: nie w sosie, nie w sosie, bo nawijałam tekst przez półtorej godziny i wszyscy się, kurczę, śmiali. I to jest właśnie los charakterystycznej aktorki komediowej: jak nie halny, to tsunami, jak nie zatwardzenie, to sraczka, bez nadmuchanego ego długo nie pociągniesz, ale od nadmuchanego ego popękasz. Jak po

pierwszej nocy z nowym mężczyzną było źle, to niczego dobrego na przyszłość nie wróży. A jak było dobrze, to też źle, bo może być już tylko gorzej. Śnił mi się kiedyś taki koszmar, że grałam sztukę Sary Kane *Psychosis 4:48* i nagle poczułam, że jestem na scenie goła, golusienka, tak jak mnie Pan Bóg stworzył, tylko gorzej, bo pięćdziesiąt lat później. I jestem goła, goła, goła i nie wiem, co mam z tymi cyckami swoimi zrobić, normalnie to bym je wzięła do góry i schowała pod kapeluszem. Ale potem się uspokajam, że okej, że wszystko jest w porządku, że co prawda jestem goła, ale zgodnie ze scenariuszem. To jest zresztą cecha narodowa. Wszystko może wyglądać chujowo, ale jak wygląda chujowo zgodnie ze scenariuszem, to nie wygląda najgorzej. I to są właśnie sny aktorki charakterystycznej komediowej. Ale cóż poradzić? Do głowy starej diwy nie wchodzi się bezkarnie. Kiedyś miałam taki koszmar, śniło mi się, że grałam w sztuce Sary Kane *Psychosis 4:48*. Wyjątkowo kończę zadowolona, ale za to inspicjentka jakaś nie w sosie. Pytam, co się stało? A ona na to: Jak to, co się stało? Tak szybko pani dziś napierdalała pani Bielicko, że całe *Psychosis* zagrała pani w dwadzieścia minut, w tym kwadrans samego umierania. Podobno człowiek inteligentny w każdej sytuacji znajdzie jakieś plusy. Więc plus tej sytuacji jest taki, że gdyby organizowano zawody w graniu *Psychosis* na czas, mogłabym z palcem w nosie wygrać z Magdaleną Cielecką. Już to widzę, tablica wyników: Magdalena Cielecka czas: sześćdziesiąt przecinek zero. Hanka Bielicka: czas cztery przecinek czterdzieści osiem. Kiedyś mój eksmąż zapytał się mnie: Haniu, czemu ty tak szybko mówisz? Odpowiedziałam mu, że jako charakterystyczna aktorka komediowa ćwiczę szybkie mówienie, bo marzę o tym, żeby kiedyś ludzie zaśmiali się z puenty, zanim jeszcze zrozumieją żart. Kiedyś Irena Kwiatkowska jak chciała być złośliwa, powiedziała mi, że gdyby po scenie Teatru Syrena przejechał traktor, którego silnik terkotałby w tym samym rytmie co ja, to ludzie śmialiby się odruchowo w przerwach na tankowanie. Irena oczywiście miała rację, ale zanim jeszcze się z tego zaśmiejecie, zastanówcie się, kto jest w tej anegdocie prawdziwym idiotą. Ha, do głowy starej diwy nie wchodzi się bezkarnie. Jesteście tutaj na tym wieczorze kabaretowym jak stado sępów nad obozem koncentracyjnym. Idziecie w życiu na łatwiznę. Pardon, ale taka jest tu zasada. Nieważne, na czym zaczynamy zdanie, kończymy na żarcie. Widzicie, na jaką presję jestem narażona. Zupełnie jak Irena Kwiatkowska w urzędzie pracy. Już, już, już publiczność taka zaniepokojona, bo zdanie się skończyło, a nie było śmiesznego. Kwiatkowska w pośredniaku każde gówno musi wziąć, bo żadnej pracy się nie boi. Całe szczęście, że człowiek może pójść spać i chociaż przez parę godzin nie musi być zabawny. Chociaż moja gospośka mówiła, że chrapię w tym samym rytmie co gadam i że to w sumie bardzo śmieszne. Już nie wspominając, że w dziewięciu przypadkach na dziesięć śni mi się, że gram w *Psychosis 4:48*. Notabene, wiecie, jaka jest różnica między teatrem tradycyjnym a teatrem postdramatycznym? Teatr tradycyjny musi grać *Psychosis 4:48* o czwartej czterdzieści osiem. Nie śmiejecie się, to nie koniec. A wszystko dlatego,

* *Szał niebieskich ciał*, słowa: Kora, muzyka: Marek Jackowski.

że widzowie teatru tradycyjnego będą myśleli, że czwarta czterdzieści osiem z *Psychosis 4:48* to jest godzina rozpoczęcia spektaklu. Mówienie żartu to jest jak uciekanie przed Niemcami do komory gazowej. Żyd co prawda tam zginie, ale Niemcy z rozpędu wbiegną za nim. W Teatrze Syrena nie mogłam mówić holożartów, to teraz sobie odbijam. Pytałam się kiedyś dyrektora Korpolewskiego, dlaczego nie mogę, to powiedział, że różowe pióra w dupie nie pasują do powagi sytuacji. Prosiłam go, że skoro tak, to niech mi chociaż da zagrać *Psychosis 4:48* na jubileusz sześćdziesięciolecia na scenie. A on na to, że nie, bo kto normalny chodzi do teatru o czwartej czterdzieści osiem. Że skoro tak bardzo chcę, to mogę sobie zagrać *15:10 do Yumy*. Musiałam się zaśmiać, bo to był w końcu żart dyrektora, ale cholernie był nieśmieszny. Spytałam się mnie kiedyś jakaś dziennikarka, czy mam jeszcze w życiu jakieś marzenia. Odpowiedziałam, że tak, mam. Chciałabym, żeby mi się raz przyśniło, że gram w jakiejś innej sztuce Sary Kane. Albo w ogóle w innej sztuce. Jak to naprawdę trzeba uważać, o co się prosi. Bo następnej nocy przyśniło mi się, że gram wszystkie role kobiece w miksie spektakli Mai Kleczewskiej. Wyciągnęłam z tego pewne wnioski estetyczne. A mianowicie w ładnym kapeluszu nawet wielka kupa wygląda elegancko. A jak się jeszcze poperfumuje, to już w ogóle jest cała do schrupania. I to jest, kochani moi, największa przyjemność charakterystycznej aktorki komediowej. Jak publiczność myśli, że ty już doszłaś do Częstochowy, a ty dopiero w McDonaldzie. Notabene, śniło mi się kiedyś, że grałam w *Psychosis 4:48* i publiczności tak się podobało, że aż na brawach musiałam powtórzyć samobójstwo. Ja w realnym życiu też się, proszę państwa, chciałam zabić, jak mi serce zламаł taki jeden łachudra dziennikarzyna radiowy. I już prawie się zabiłam, ale w ostatniej chwili pomyślałam, że jednak szkoda, że po wszystkim nie zobaczę reakcji publiczności. I pojawiło się śmieszne w zdaniu o samobójstwie, macie, po co przyszłście, sępy obozowe. Dla mniejszej publiczności trzymam w zanadrzu inną końcówkę tej anegdoty: że już prawie się zabiłam, ale w ostatniej chwili przypomniało mi się, że zostawiłam kapelusz w przedpokoju. W sumie pogrzeb to prawie jak premiera w teatrze, tylko kwiatki się trzyma horyzontalnie. I przyjmuje też horyzontalnie. Z próbą samobójczą w CV poszłam do Niny Terentiew, która mnie w latach dziewięćdziesiątych eksploatowała jak wagon Warszawy olej słonecznikowy. Pytam się jej: Ninka, a nie wyprodukowałabyś mi Sary Kane, *Psychosis 4:48* w ramach swojego Teatru Telewizji? A ona do mnie, że o czwartej czterdzieści osiem to ona nie może, bo ma wtedy na antenie bardzo ważne powtórki. Proszę państwa, proszę słuchać uważnie, jesteśmy na tropie upadku intelektualnego dzisiejszej medialnej elity. Nina zawsze miała do mnie słabość, więc pyta się mnie: Hanka, a ta Sara Kane to napisała jeszcze jakieś inne sztuki? Odpowiadam jej, że tak. Na przykład *Łaknąć*, a ona na to, że fajnie. To ona to puści przed *Biesiadą*, bo widzowie Dwójki szykują się wtedy do obiadu. Czasem mam wrażenie, że problem z kulturą w tym kraju polega na tym, że władze rozmaitych instytucji wyłączają telewi-

zor jeszcze przed napisem „Wszelkie podobieństwo do prawdziwych osób i zdarzeń jest przypadkowe”. Już od piętnastu sekund nie było nic śmiesznego, ale miejcie litość, ja tu jestem odtwarzana jako kobieta grubo po siedemdziesiątce. Znam ludzi, którzy w tym wieku myślą, że akcja *Psychosis* dzieje się o ósmej czterdzieści cztery. Był żart? Był! To się teraz na chwilę odpierdolicie.

Czasem się siebie pytam, Haniu, co byś jeszcze chciała dla siebie zrobić? Paniusie w sanatoriach mnie nauczyły, że w pewnym wieku na pytanie „co bym jeszcze chciała?” odpowiada się zawadiacko „jeszcze jeden okład borowinowy”. No to tak. Rewia holokaustowa w teatrze Syrena raczej nie dojdzie do skutku. Dyrekcja mówi, że nie stać jej na taką ilość bucików. Nie wypada śmiać się z cudzych marzeń i holokaustu, tak że idziemy dalej. Swojego wielkiego nosa już nie poprawię, liftingu nie wykonam, żyłaków nie zlikwiduję, szczególnie że prawy uклада się w Deltę Nilu, a lewy w drogę mleczną. Są to być może dwa ostatnie elementy na moim ciele, które mężczyzna może studiować z zainteresowaniem. W sprawie *Psychosis 4:48* też już się właściwie poddałam. Chociaż gospoia mi ostatnio podpowiedziała, że godzina jest taka wczesna, że może powinnam spróbować przepchnąć pomysł w telewizji śniadaniowej. Swoje kapelusze zjadam po jednym dniu, bo gdy umrę, chcę mieć w sobie chociaż pojedynczy element, z którym się w pełni identyfikuję. I jeszcze mam fantazję najważniejszą. Każdy komik o tym marzy, ale nikt tego głośno nie powie. Cóż, Hanka Bielicka jak dziwka koszarowa, zawsze umalowana, do pracy przygotowana i na linii frontu najpierwsza. Otóż chciałabym, żeby państwo, wszyscy jak tu siedzą, umarli na moim występie ze śmiechu. Możemy spróbować, to jest czysty układ. Win – win, każdy wygrywa. Państwo dostają pogrzeb w kościele katolickim, bo to jednak nie było planowane samobójstwo, do tego tydzień żałoby narodowej, reportaże biograficzne w TVN dwadzieścia cztery i pomnik na Krakowskim Przedmieściu z podpisem: „Poległym na występie Hanks Bielickiej. Rodacy”. I jak zawsze, ten sam problem, co przez całe życie. Z napisu jednoznacznie nie wynika, czy byłam taka dobra, czy taka chujowa. Ale spokojnie! Na moim występie nie umrzecie. Czytałam trochę książek na ten temat. I mam złą wiadomość. Podobno, żeby umrzeć ze śmiechu, trzeba się jednak w dowcip troszkę wczuć. A nie chichrać się bez sensu za każdym razem, kiedy starsza pani w kapeluszu robi przerwę na oddychanie. Dlatego na pytanie mojego eksmęża: „Haniu, dlaczego ty tak szybko mówisz?”, odpowiedź brzmi: „Mam nadzieję, że pewnego dnia na scenie, w trakcie monologu zapomnę wziąć oddech i umrę”. Ale proszę się nie obawiać, jestem profesjonalistką. Umrę dopiero po puencie, więc na pewno zdążą się państwo wcześniej zaśmiać. (*śpiewa*)

Naprawdę jaka jesteś nie wie nikt
Bo tego nie wiesz nawet sama ty
W tańczących wokół szarych lustrach dni

Rozbłyska twój złoty śmiech
 Przerwany w pół czuły gest
 W pamięci składam wciąż
 Pasjans z samych serc

Naprawdę jaka jesteś nie wie nikt
 To prawda niepotrzebna wcale mi
 Gdy nie po drodze będzie razem iść
 Uniosę twój zapach snu
 Rysunek ust, barwę słów
 Niedokończony, jasny portret twój

Uniosę go ocalę wszędzie
 Czy będziesz przy mnie, czy nie będziesz
 Talizman mój, zamyśleń nagłych twych i rzęs
 Obdarowana tobą miła
 Gdy powiesz do mnie kiedyś: wybacz
 Przez życie pójde oglądając się wstecz

Naprawdę jaka jesteś nie wie nikt
 To prawda niepotrzebna wcale mi
 Gdy nie po drodze będzie razem iść
 Uniosę twój zapach snu
 Rysunek ust, barwę słów
 Niedokończony, jasny portret twój*

K O N I E C

* *Jej portret*, słowa: Jonasz Kofta, muzyka: Włodzimierz Nahorny.

Scena to przemoc

PAMIĘTAM CIĘ Z KULTUROZNAWSTWA, ODDAWAŁEŚ BARDZO ZABAWNE PRACE ROCZNE I MIAŁEŚ PISAĆ DOKTORAT O SERIALACH. TYMCZASEM PISZESZ I REŻYSERUJESZ STAND-UPY W WAŁBRZYCHU. JAK TO SIĘ STAŁO?

Z doktoratem mam problem natury, powiedziałbym, dramaturgicznej: ciągle jeszcze humanistyka, zamiast być innym rodzajem literatury, jak to niby sama deklaruje, domaga się niestety metodologii i nie można za bardzo płynąć... Trochę się w tym świecie nie odnalazłem. Co innego teatr, ten zawsze mnie korcił. Chodziłem na zajęcia z Dorotą Kowalkowską, która jeszcze na studiach została kierowniczką literacką w Wałbrzychu. I kiedy pojawił się pomysł, by tam założyć scenę stand-upu, pomyślała o mnie. Przez osiem lat pisałem kabaret *Rozmowy w tłoku*, uznała więc, że mogę się nadawać. Napisałem i wyreżyserowałem pierwszą część *Wielkich Innych* z Mirką Żak. A potem do Wałbrzycha przybył Maciej

Podstawny, który zaufał mi na tyle, że pozwolił mi zrobić drugą część, już z trójką aktorów i w scenografii. Pracuję nad trzecią częścią, której bohaterami będą Houellebecq, Jelinek i Knausgård. Za ich sprawą chcę opowiedzieć o impasie w saloniku intelektualnym Europy. Premiera w Teatrze Nowym w Poznaniu pod koniec roku.

MOCNY ZESTAW, CIEKAWIE SIĘ ZAPOWIADA. ALE JUŻ SAMA FORMA STAND-UPU, TANIA W KOŃCU, SPONTANICZNA I BARDZO POLITYCZNA, MA W SOBIE CHYBA OGROMNY POTENCJAŁ?

Na pewno, z tym że w klasycznym stand-upie wykonawcy mówią od siebie i o sobie, a mnie niechcący udało się stworzyć formułę wcieleniową, udratyzowaną. Może to przez te moje teatralne ambicje? Tu aktorzy przekraczają często własną płęć i wiek, grają wbrew warunkom, czasem długie strony tekstu.

ZOSTAJESZ JEDNAK PRZY STANDUPOWEJ FORMULE MONOLOGU.

Tak, bo dla mnie w ogóle dziwna jest sytuacja, kiedy, siedząc nad kartką papieru, mam projektować rozmowę dwóch osób. Wyobrazić sobie dwa żywe organizmy, które wchodzi z sobą w relację, złapać ten punkt styku – to piekielnie trudne. Stąd może, nawiasem mówiąc, sukces Krystiana Lupy, który nie pisze dialogów, tylko bierze je z improwizacji? Ale już w bezpiecznej sytuacji zero-jedynkowej – jeden ja, jedna postać, jedna jasno określona, w założeniu zabawna konwencja – reszta jest uczciwa. Gdy nie muszę szukać formy, mogę się bawić w jakąś małą realność. Pisałem te monologi na Helu, w mieszkaniu mojego kuzyna, zupełnie sam i w narastającej rozpaczy, że zbliża się termin oddania tekstu. Na tym samotniczym etapie lubię też angażować telefonicznie w proces twórczy swoje przyjaciółki, rozdyktowywać interpretację, sprawdzać na gorąco, czy ta moja optyka jest w ogóle interesująca. Także jest Hel, jest telefon i jestem ja otoczony książkami.

OTOCZONY KSIĄŻKAMI?

Jeśli moich źródeł nie widać, to może i lepiej. Zauważyłem, że ta forma wymaga ode mnie przede wszystkim zaangażowania psychicznego, a w mniejszym stopniu dokładnego researchu. Boję się nawet podawać dokładne daty czy fakty, żeby mnie ktoś nie złapał na błędzie biograficznym. Muszę się jednak naczytać, żeby złapać język moich bohaterów. Kiedy czytam, przychodzi ten moment, że wchodzę w postać, nakładam na siebie taki jakby okular...

I JEDZIESZ!

I jadę. Dlatego właśnie nie wyobrażam sobie realizmu w dialogach.

ALE TEŻ W TWOICH POSTACIACH JEST JAKIŚ AUTYZM, SĄ BARDZO SAMOTNE, KAŻDA W SWOJEJ KAPSULE.

W tym sensie chyba wszyscy są samotni? Tylko że im udało się wytworzyć

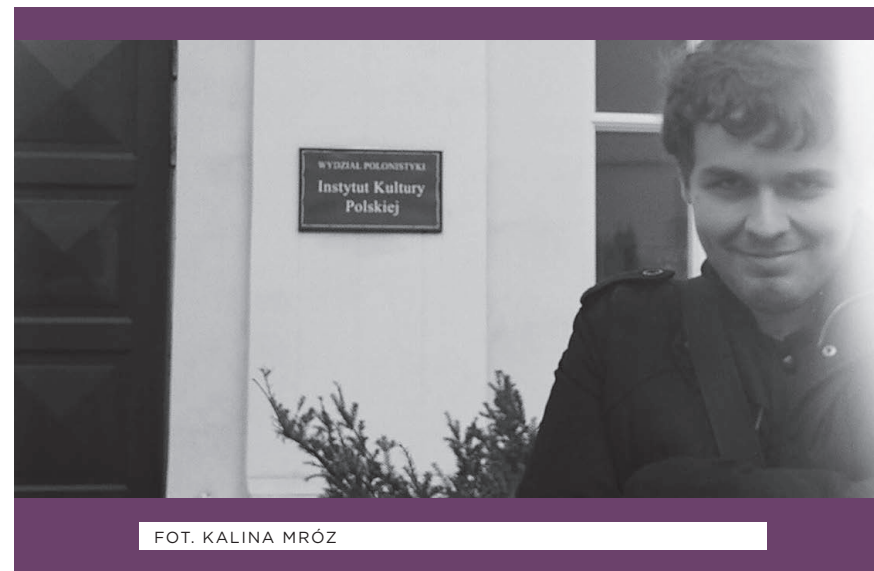
rodzaj języka, który swoim autyzmem zagarnia cały świat.

**W PRZYPADKU SZYMBORSKIEJ TO WY-
OBCOWANIE BYŁO POWSZECHNIE WIADO-
ME: MÓWIONO, ŻE DAWKUJE SPOTKANIA
AUTORSKIE, ŻE NAJLEPIEJ SIĘ CZUJE WE
WŁASNYM MIESZKANIU...**

Ale też przetwarzano to w anegdotę. I dopiero wydana już po naszej premierze książka *Rusinka Nic osobistego* ujawniła różne lęki, które za tym stały. Kiedy siadałem do pisania, to nie było jeszcze jasno powiedziane. Może sama świadomość jej śmierci spowodowała jakąś wsteczną melancholizację? Na początku miałem ochotę rozjechać staruszkę, ale na pewnym etapie znajomości ją polubiłem. Jak bardzo trzeba być sobą, żeby oglądać najgorsze seriale i mrozić kurczaki z KFC... Stała mi się bliska, przemówiła moim językiem i w tym momencie nastąpiło wyjście z anegdoty. Zmieniła mi się też perspektywa, kiedy się dowiedziałem, że ten słynny wiersz o kocie jest o Kornelu Filipowiczu, i że do tomu wydanego po jego śmierci dobiegała dla równowagi wiersze wesołe, żeby nie było za smutno. Dopiero po premierze, na którymś z rzędu przedstawieniu, dotarło do mnie, że ta moja Szyborska już jakby trochę nie żyje, że czeka na tego swojego Woody'ego Allena, a tak naprawdę na Filipowicza, w nieokreślonych zaświatach, w czyścicu czy innym prześlizgu. I że on dalej nie przychodzi, przez co jej samotność staje się taka... globalna?

**Z TWOICH BOHATERÓW (PRZYPOMNĘ, ŻE
W POPRZEDNIM TRYPTYKU ODDAŁEŚ GŁOS
JEZUSOWI, GOMBROWICZOWI I OSIEC-
KIEJ) ŻYJE JEDYNI JEJ JEDYNY JAKIŚ
RYMKIEWICZ. MIAŁEŚ JAKIEŚ WIADOMO-
ŚCI O TYM, ŻE DOTARŁY DO NIEGO WIEŚCI
O TWOIM STAND-UPIE?**

Nie, ja myślę, że on się nie kontaktuje ze światem zewnętrznym w taki sposób. Widziałem go w telewizji, na



FOT. KALINA MRÓZ

Jacek Kozłowski (ur. 1986) skończył kulturoznawstwo w Instytucie Kultury Polskiej UW, obecnie jest tam na studiach doktoranckich. W latach 2005-2011 był współscenarzystą telewizyjnych *Rozmów w tłoku*, parodystycznej części kabaretu Szymona Majewskiego. W lutym 2014 w Teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu mieli premierę jego *Wielcy Inni: Jezus, Gombrowicz, Osiecka* – trzy monologi w wykonaniu Mirosławy Żak i w reżyserii autora. Drukowana przez nas w tym numerze część druga, czyli *Wielcy Inni: depresje. Szyborska, Rymkiewicz, Bielicka*, powstała w koprodukcji Teatru w Wałbrzychu z Łaźnią Nową i została pokazana po raz pierwszy w grudniu zeszłego roku na festiwalu Boska Komedia, również w reżyserii Jacka Kozłowskiego.

rozdaniu PISowskich nagród i wyglądał na zdrowego starszego pana – wydaje mi się, że mógłby mnie jeszcze pogonić.

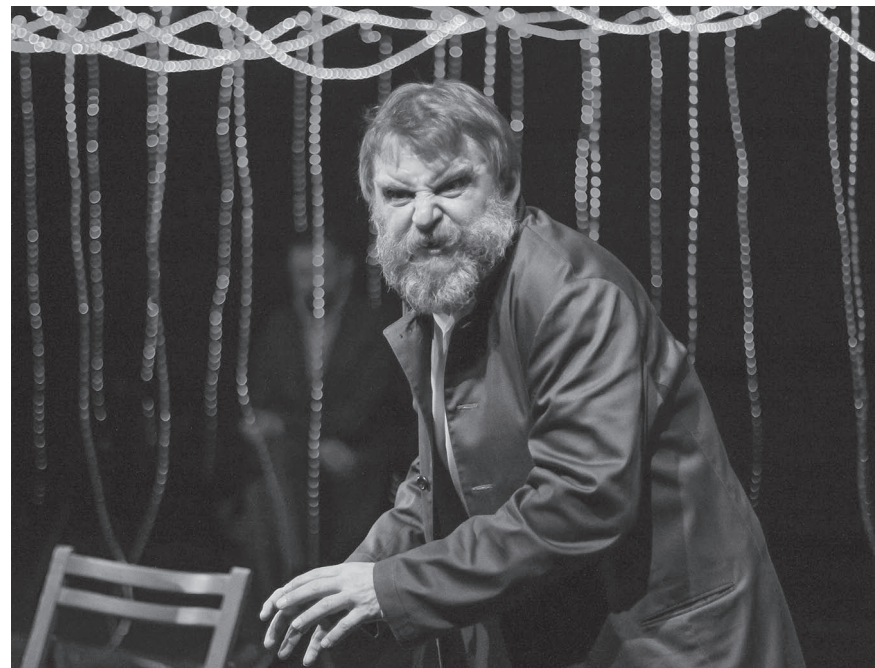
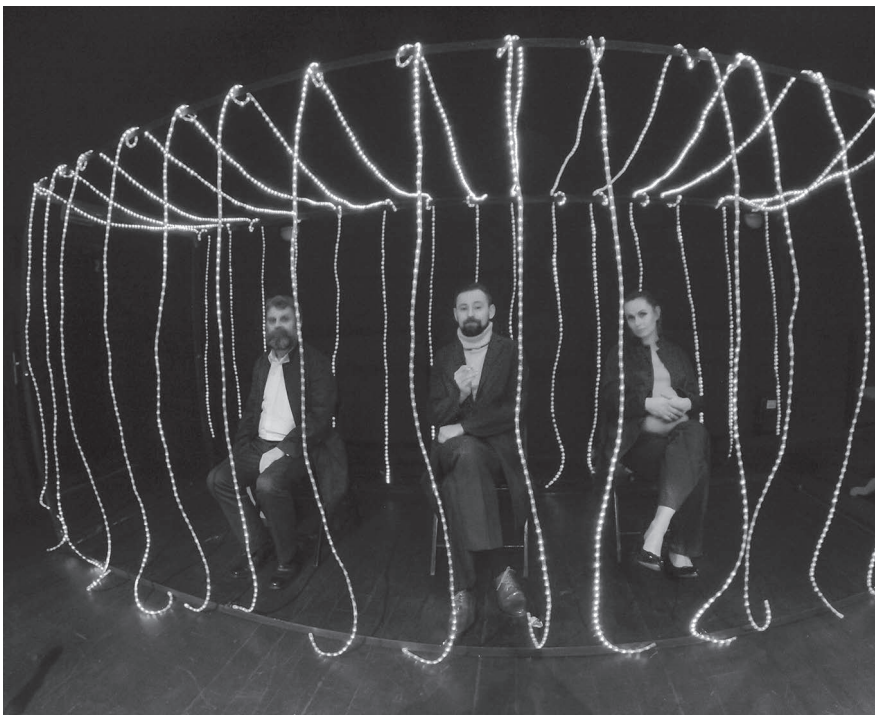
**NA SPEKTAKLU W TWOJEJ REŻYSERII
RYMKIEWICZ RZUCA W PUBLICZNOŚĆ
KULKAMI Z CHLEBA. TO OSTRA AMUNICJA,
BARDZO ZACZEPNY GEST!**

To wymyślił Włodzimierz Dyla, który gra tę postać. On jest aktorem po lalkach, ma plastyczną wyobraźnię i taki tryb pracy, że rozczytuje tekst, dopóki nie znajdzie w ciele właściwego połączenia. No i wymyślił sobie, że skoro jest w ogrodzie w Milanówku, to będzie karmił te jeże, wiewiórki czy co tam jeszcze. Dopiero potem się okazało, że

to jest wobec widowni przemoc. Ale dodam jeszcze, że jest publiczność, w którą łatwiej rzucać tym chlebkiem, i jest taka, w którą trudniej.

**PODOBNO W KRAKOWIE ODBIÓR BYŁ
CHŁODNY.**

Premiera była na festiwalu Boska Komedia i trochę nie pomogła wtedy przestrzeń: mała scena pod krakowskim rynkiem. Wbrew pozorom to się nie nadaje do grania gdziekolwiek, choćby w piwnicy na tle ceglanych ścian – aktorzy potrzebują czarnej teatralnej sceny, wykrojonej pustki wokół siebie i świetlistej budki jako jedynej dekoracji, by to wrażenie kosmicznej samotności rzeczywiście wybrzmiało.



JACEK KOZŁOWSKI *WIELCY INNI: DEPRESJE*. SZYMBORSKA, RYMKIEWICZ, BIELICKA, TEATR DRAMATYCZNY, WAŁBRZYCH/TEATR ŁAŻNIA NOWA, KRAKÓW/FESTIWAL TEATRALNY BOSKA KOMEDIA, KRAKÓW, 2015, REŻ. JACEK KOZŁOWSKI, FOT. KRZYSZTOF ŻARKOWSKI

W marcu wróciliśmy do Krakowa, do Łaźni Nowej, która jest koproducentem spektaklu i odbiór był entuzjastyczny. To chyba taki zakład o teatralność. Chodziło mi o nową formę: o połączenie odświeżającej konwencji stand-upu z monodramem, który polega przecież na wcieleniu się w postać. Gdy gramy w atmosferze piwnicznej, rozrywkowy kontekst zabija dramatyczność. Na przykład Rafał Kosowski gra Szymborską subtelnie, próbuje ją bronić i właściwie wcale nie chce być śmieszny, a zbyt kabaretowa rama może mu zniszczyć interpretację.

RZECZYWIŚCIE JEST CZUŁY, DELIKATNY, NIE OŚMIESZA POETKI. Z KOLEI MIRKA ŻAK JAKO BIELICKA SZARŻUJE!

Jej obecność jest obecnością trochę gwiazdorską, w końcu w pierwszej części *Wielkich Innych* grała wszystkie trzy postaci, a teraz wraca jako diwa, mistrzyni. Ale w monologu Bielickiej samej Bielickiej jest tylko trochę, głównie melodia, rytm podawania tekstu, bo gdyby było jej więcej, poszlibyśmy w parodię. Tu najbardziej interesowała mnie sama sytuacja bycia na scenie i związana z nią przemoc. Kiedy pisałem ten monolog na Helu, pojechałem do Gdyni na koncert Marianne Faithfull, którą zawsze chciałem zobaczyć na żywo. I zobaczyłem osobę starą, trochę grubą i chorą – to wtedy miała ten swój spektakularny wypadek, złamała biodro – siedzącą niczym papież

na specjalnym fotelu, za co bardzo przepraszała, ale nie mogłaby ustać tak długo. Zobaczyłem z bliska, jak się zapluwa, myli słowa, jak wstydzi się tego i jest własną słabością sfrustrowana, a scena bez litości wszystko obnaża. Pomyślałem, że to wspaniały rodzaj uczciwej obecności scenicznej. I właśnie ta brutalność sceny stała się tematem monologu Hanki Bielickiej.

NO WŁAŚNIE, ARTYSTKA ESTRADOWA NARAŻA SIĘ BARDZIEJ OD DRAMATYCZNEJ: ALBO SALA REAGUJE, ALBO MAMY KŁAPĘ.

Do tego aktorka dramatyczna nie musi cały czas patrzeć prosto w oczy widowni, a to bywa męką... Sam byłem już wtedy zmęczony, został mi do dokończenia ostatni monolog i pomyślałem sobie „Boże, ileż można pisać śmiesznych rzeczy?”, stąd pomysł, by opowiedzieć właśnie o przemocowości tej sytuacji. Zależało mi też na czymś w rodzaju korekty pamięci: żeby opowiedzieć inaczej o postaciach, o których mamy pewne

ugruntowane wyobrażenia, na przykład pokazać lęk i niespełnienie artystki uważanej powszechnie za osobę wesołą. Takiej korekty dokonuję też przy Rymkiewiczu.

ROBIĄC Z NIEGO POTWORA?

Przeciwnie – próbuję go uwznioślić, pokazać jako opętanego wizją katastrofy ciemnego proroka, samotnego i jakoś wielkiego w swoim radykalizmie. Dlatego w moim monologu naraża się wszystkim gazetom, a nie tylko „Wyborczej”. I kiedy marzy o oczyszczającej masakrze, sam składa się w ofierze. Wyśmianie prawicowca byłoby zbyt łatwe, ja chciałem, żeby depresja Jarosława Marka Rymkiewicza miała wymiar uniwersalny, bo to właśnie jego przesłanie ma szansę najmocniej dotrzeć do widowni.

JAKIE TO PRZESŁANIE?

W dużym skrócie: że nic dobrego nas na tym świecie nie czeka.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Obrzydzacze

• JOANNA CRAWLEY •

„Socjologowie widzą w tym symptom największej choroby naszego wieku. Wirus się szerzy. Nie oszczędza matek, dzieci, dorosłych ani żadnych świętości.” Fragment, który pasowałby do wystąpienia dowolnego przodującego dziś w sondażach popularności polityka – od amerykańskiego budowniczego murów, po mistrzów „zweryfikowanej w wyborach” mowy polskiej – pochodzi z artykułu opublikowanego 13 lipca 1959 roku w „Time”, pod ostrym tytułem *The Sickniks*. „Sicknik” – pobrzmiewający wrogością, beznadzieją i ideologiczną zajadłością jak „aparaczyk, kaputnik” czy „bolszewik” – znaczyć miał mniej więcej tyle, ile chory, wariat czy obrzydzacz. Łatka ta nie dotyczyła jednak osób odmiennych etnicznie ani podejrzanych światopoglądowo, ale nowej fali komików, którzy pod koniec lat pięćdziesiątych zaatakowali nie tylko nocne kluby, ale też „regularnie trzęsą telewizją, co więcej zaś zaczynają nawet zagrażać przemysłowi nagrań”¹.

Dla bezlitosnych sickników nie było żadnego tabu, żartowali ze wszystkiego, „od matek po masochizm, od siostr po sadyzm”. Wyznacznikami ich stylu miały być: ociekająca jadem krytyka społeczna, bez troskie epatowanie makabrą oraz wyraz osobistej, szalenie niepokojącej nienawiści do świata.

Autorka była wieloletnią krytyczką teatralną „Gazety Wyborczej”, zajmuje się teatrem politycznym i dziecięcym, obecnie pracuje w Irlandii jako producentka teatralna, dramaturżka, tłumaczka.

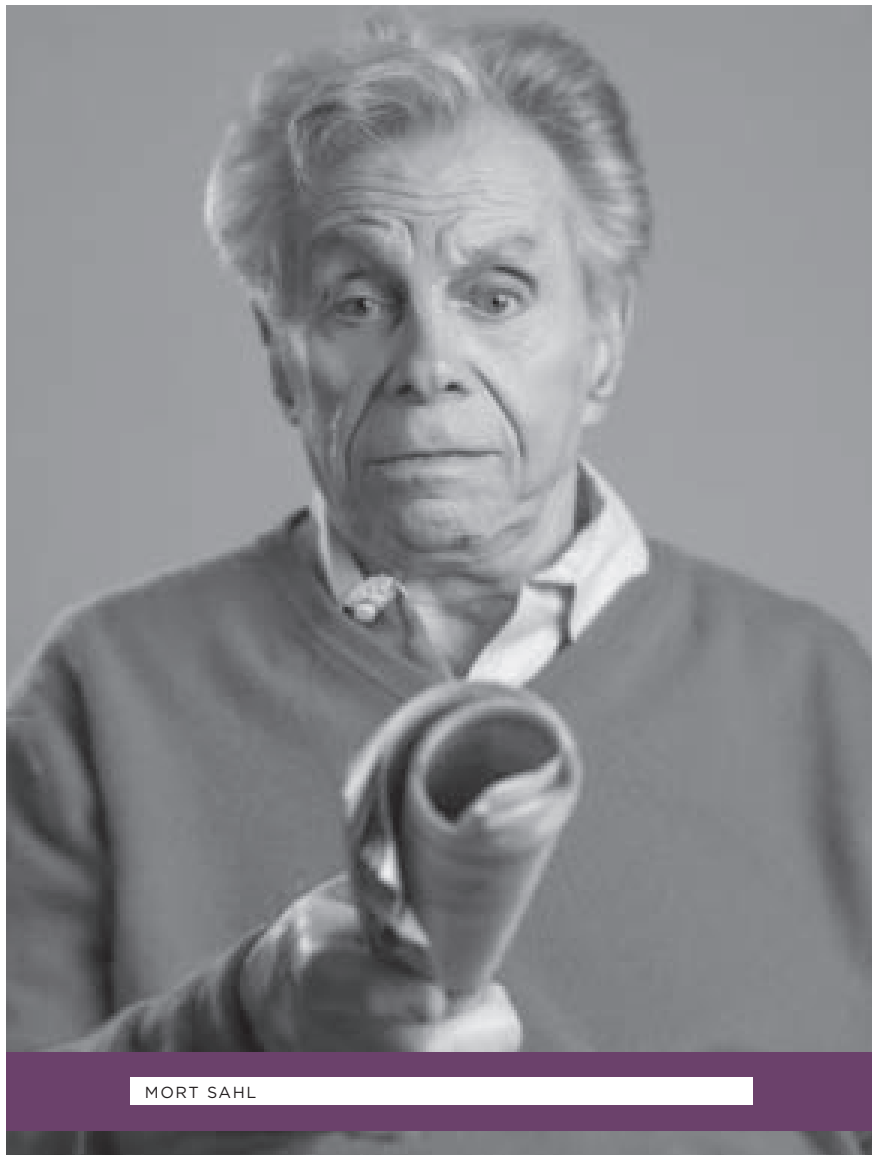
Opis próbujący uchwycić praktykę pierwszych przedstawicieli nowoczesnej, politycznej stand-up comedy – Morta Sahla, Jonathana Wintersa, Shelleya Bermanna, Charlesa Addamsa – mogłby równie dobrze odnosić się do współczesnych gwiazd, takich jak Louis C.K. czy Stewart Lee. Ci zarazem rozbijający i odrażający mizogini wypełniają stadiony i długie godziny najdroższego czasu antenowego, opowiadając

¹ *The Sickniks*, „Time” z 13 lipca 1959.

ze smutkiem, ale i z satysfakcją historie, po których można stracić wszelką wiarę w ludzkość oraz szacunek do siebie samego. Obnażają swoją małoduszność, zawstydzają samozadowolonych, wprawiają w dyskomfort, przerażają. Przede wszystkim jednak pokazują, jak przez bezmyślność, wygodnictwo

i tchórzostwo wszyscy na każdym kroku przyczyniamy się do zniszczenia ich komicznych czarnych wizji.

Mort Sahl i jego rówieśnicy z czasem zaczęli być porównywani do rewolucjonistów i filozofów polityki, a politycy, jak JFK prosili ich o pomoc w pisaniu przemówień. Dziś polityka i komedia



MORT SAHL

POCZĄTKI

Stand-up sięga korzeniami wodewilowej tradycji świata anglosaskiego, a więc sztuki nie tyle krytycznej, ile komercyjnej, popularnej i estetycznie niewyszukanej. W połowie dziewiętnastego wieku w Stanach rozrywka kwitła przede wszystkim w saloonach pokazujących różne kombinacje burleski, minstrel shows, tańca erotycznego, muzyki i magii. W latach sześćdziesiątych zwolennicy odnowy moralnej zabiegali o to, by szalierzy i prostytutki wypchnąć z domów rozrywki, by zrobić w nich miejsce dla szukających godziwej rozrywki kobiet i dzieci z klasy średniej. Pomysły repertuarowe czerpali z programów instytucji, jak teatr jidysz czy dime museums, miejsc „edukacji przez rozrywkę” przeznaczonych dla osób ze średniej i niższej klasy społecznej. Pierwszym teatrem wodewilowym, który w pełni odpowiadać miał tym założeniom, był założony przez Tony’ego Pastora w 1881 roku New Fourteenth Street Theatre w Nowym Jorku.

Wodewil, jako nowa familijna, „bezpieczna” rozrywka, szybko wykształcił specyficzny format. Wieczory składały się z dwóch spektakli, każdy rozbity na od pięciu do dziewięciu krótkich scenek-pokazów. Pierwszy spektakl był krótszy, bardziej cyrkowy i skierowany do posiadającej niższe kompetencje językowe publiczności imigranckiej (akrobaci, żonglerzy, zwierzęta), w drugim, obok numerów tanecznych, najważniejszą rolę spełniali komicy. Ci zaś swoje numery najchętniej organizowali wokół interakcji z publicznością.

Między artystami a widzami toczyły się wojny bądź tworzyły zmywy i sojusze, których ofiarami (najczęściej za ich wiedzą i zgodą) byli dyrektorzy teatrów i wyznaczane przez nich zasady.

zbliżyły się jeszcze bardziej: prezydent Obama sam określany jest jako jeden z najlepszych stand-upowców swojego pokolenia (Jerry Seinfeld zaprosił go na przykład do swojego web-seriału *Comedians In Cars Getting Coffee*, w którym przed nim występowali wyłącznie wybitni komicy jak Sarah Silverman, Tina Fey, Jim Carrey, Steve Martin czy Garry Shandling), a Louis C.K. publikuje odezwy przestrzegające wyborców przed Donaldem Trumpem.

Gorzki, krytyczny, złowieszczy stand-up nie trafiłby na prezydenckie salony, gdyby nie odpowiadał na jakąś potrzebę.

W 1959 roku autor artykułu w magazynie „Time”, próbując wyjaśnić popularność tej chorej, niebezpiecznej „komedii chaosu” (czy ktoś powiedział „cywilizacja śmierci”?), cytował wypowiedzi pisarzy (Nelson Algren: „Nasze stulecie zostało naznaczone przez ludobójstwo. Kiedyś śmialiśmy się, gdy ktoś pośliznął się na skórcie od banana, dziś potrzeba więcej, by nas zaskoczyć. Starzy komicy już nas nie śmieszają. Ludzie wolą być raczej boleśnie porażeni niż znudzeni”) i samych komików (Irwin Corey: „Przyszłość jest tak niepewna, że ludzie chętnie dają się ponieść chaosowi. Współcześnie komicy z tym właśnie grają”).

W dwudziestym pierwszym wieku powodów do lęku jest aż nadto, od doniesień prasowych, po dziwne dźwięki dochodzące z wnętrza komputera. Czy właśnie dlatego stand-up tak bardzo pasuje do naszego temperamentu, obaw i fiksacji?²

² Zob. też.: Oliver Double *Getting The Joke: The Art of Stand-up Comedy*, Bloomsbury, London, New York 2005; Ian Brodie *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*, University Press of Mississippi, Jackson 2014; Susanne Colleary *Performance and Identity in Irish Stand-Up Comedy: The Comic 'I'*, Palgrave Macmillan, London 2015.

Publiczność i komicy wspólnie więc psocili, dokazywali, nadużywali cierpliwości obsługi sali. Warunkiem sukcesu w tych występach było dobre wyczucie audytorium, rozumienie emocji widzów i sprawne wykorzystywanie ich oczekiwań. Publika była bezlitosna dla niezręcznych amatorów i nudziarzy, a szefowie teatru jeszcze bardziej te negatywne nastroje podgrzewali: zachęcali tłum, by artystów wygwizdywał, obrażał, żądał „haka” (znanej już dziś chyba tylko z kreskówek długiej laski służącej do ściągania komików ze sceny), a czasem sami zrzucaли na nich kurtynę czy oblewali ich wodą.

Numery prezentowane przez komików dalekie były od złowieszczych diagnoz politycznych, charakterystycznych dla współczesnego stand-upu. Między skeczami, piosenkami i komedią fizyczną wyróżniali się komicy zapowiadający kolejne występy: ich domeną były bowiem humorystyczne monologi wygłaszane bezpośrednio do publiczności. Te zapowiedzi/przerwy mogli się rozciągać nawet do kilkunastu minut i zawierać nie tylko dowcipy, ale też takie elementy jak śpiew, taniec, sztuczki karciane. Niektórzy, jak Jack Benny, wprowadzali na scenę także partnerów komediowych, „głupkowatych asystentów”, których dalekimi kuzynami stali się kilkadziesiąt lat później zaspiany Kuba (Wiesław Michnikowski) ze skeczu *Sęk* (Kabaret Dudek), nieogarnięty prostaczek (Wojciech Pszoniak) z numeru *Student Awias* (Kabaret Pod Egidą) czy adept hydrauliki (Wiesław Gołas) z *Ucz się Jasiu* (Kabaret Dudek).

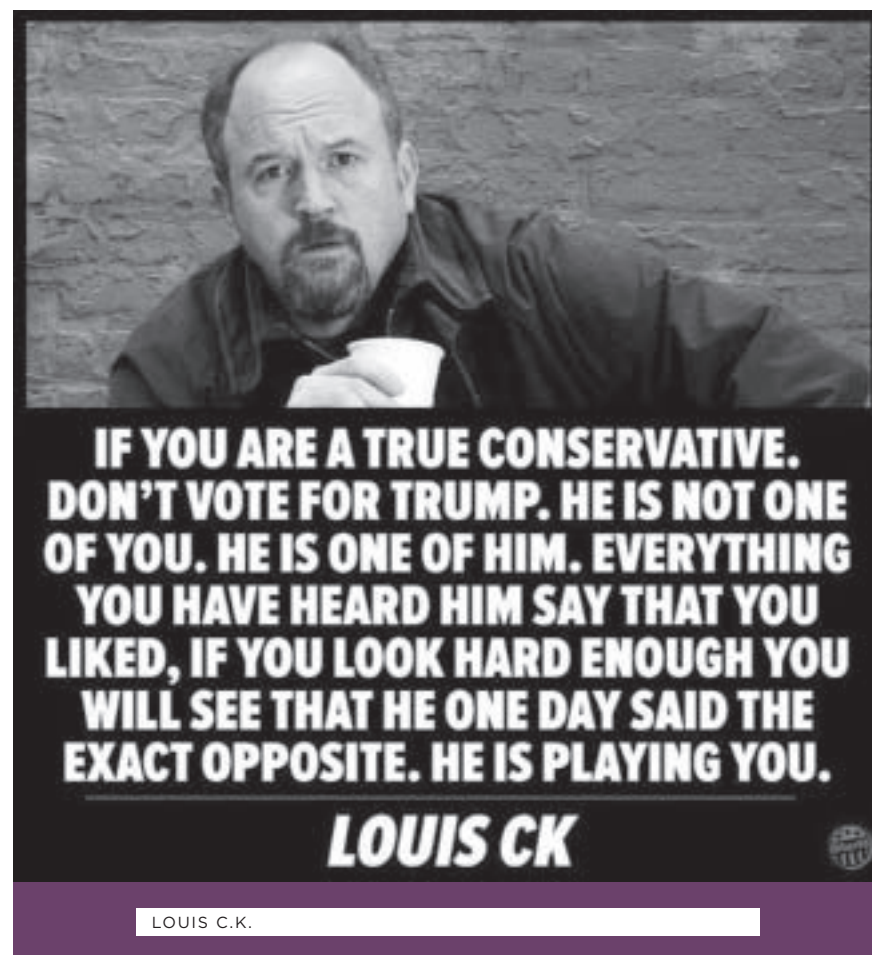
Z tej tradycji „monologowania do wymagającej, żywo reagującej widowni” wywodzą się komicy, którzy popularność uzyskali w latach dwudziestych, jak George Burns, Jack Benny, Milton

Berle³ czy bracia Marx, Buster Keaton, Charlie Chaplin czy Bob Hope. Wtedy też narodziła się struktura „headliner” (gwiazda) plus występ towarzyszący. Teatry wodewilowe, które w samych stanach liczyć należało w tysiącach, urosły do rangi ogromnego przemysłu. Zagrozały im jednak nowe szybko rozwijające się technologie, jak kino i radio. By przetrwać, teatry łączyły się w sieci i konsorcja. Centralizacja jednak nie pomogła – do 1935 roku wielka rozrywka na żywo została niemal w całości wyparta przez film, a era teatrów wodewilowych ostatecznie się zakończyła. Komicy, szukając publiczności, próbowali wszystkiego, od prywatnych przyjęć, przerw między filmami w kinie i scenek w sezonowych uzdrowiskach, po piwnice klubów erotycznych i jazzowych. Nowy kontekst wymagał nowych środków, komicy wyostrozili więc pióra, stawali się coraz odważniejsi, głośniejsi, bardziej zaczepni.

Ich występy, które na wielkich scenach wymagały całego teatralnego blichtru – kostiumu, rekwizytów, dykcji, choreografii – w nowych przestrzeniach stały się mniej formalne, zaczęły bardziej przypominać luźną, pieprzną i pozbawioną fasadowej grzeczności rozmowę w gronie znajomych. W ich wystąpieniach znalazło się miejsce na bardziej wyszukane, intelektualne żarty, na bezpośrednie atakowanie tematów tabu oraz na ironiczne, krytyczne opisy współczesności.

Tak, gawędząc i rozśmieszając, prowokując i obrażając, komicy szukający bezpośredniego kontaktu z tłumem, przetrwali do końca lat pięćdziesią-

³ W wywiadzie z 1991 roku Berle sprzeciwiał się porównaniom ze stand-upem: „Byliśmy monologistami. Nie komikami stand-up. To nowe pojęcie. Wiesz, dlaczego nazywają ich dziś «stand-up comics»? Bo nic innego nie robią na scenie, tylko stoją i zdejmują mikrofon ze statywu”.



tych, gdy „Time” przypisał im łatkę gorszydzieli, potwierdzając jednocześnie rozpoczęcie nowej epoki w historii komedii.

Komici, którzy wcześniej byli jedynie gośćmi czy wręcz intruzami w salach przeznaczonych do innych, ważniejszych celów, z czasem znaleźli się w centrum uwagi. Pierwszy na świecie klub komediowy, Pip's, powstał w 1962 roku w Sheepshead Bay w Nowym Jorku, z pomysłu komika George'a Schultza. Standupowcy nie musieli już dzielić sceny ze striptizerkami, poeta-

mi i kapelami ludowymi. W latach siedemdziesiątych kluby można było znaleźć już na całym kontynencie, w tym najsłynniejsza jak Improv czy Hungry I działające w San Francisco (oba z charakterystycznymi ceglannymi ścianami w tyle scenki), Comedy Store w Los Angeles, Comic Strip i Catch a Rising Star w Nowym Jorku.

W Europie nowymi wielkimi platformami dla stand-up stały się powołane do życia po wojnie międzynarodowe festiwale, zwłaszcza Edinburgh Festival Fringe, na który zjeżdżali komicy

zza oceanu. Na tym właśnie festiwalu przyznawano przez lata najważniejszą w świecie komedii nagrodę Perrier Comedy Award. Tam też do dziś komedia zajmuje w katalogu więcej miejsca niż teatr, taniec i opera razem wzięte, a „bookerzy” krążą tygodniami od piwnicy do piwnicy, szukając nowych talentów do wyniesienia na billboardy.

Nie znaczy to jednak, że monologujący przed publicznością komicy byli w Europie zupełnie nowym zjawiskiem. W Wielkiej Brytanii przez cały dziewiętnasty wiek komicy występowali w tawernach i music-hallach oferujących podobną rozrywkę jak teatry wodewilowe, choć skierowaną raczej do klasy robotniczej. Przedstawienia

były dłuższe i mniej sformalizowane, a widzowie mogli swobodnie wchodzić i wychodzić w dowolnym momencie spektaklu. Z czasem zamiast o „music-hallach” zaczęto mówić o teatrach „variety”. W tych przybytkach wyróżniali się „front-cloth comics” (komicy stojący „przed szmatą”, czyli kurtyną, podczas gdy za nimi przygotowywano scenografię do kolejnego występu), pionierzy brytyjskiego stand-upu. Ich monologi, w których utrzymywali stały kontakt z publicznością, z upadających pod naporem ery telewizji variétés przeniosły się w latach sześćdziesiątych do klubów pracowniczych, które z czasem zmieniły się w kluby komediowe.



EDDIE IZZARD

Podczas tych kilku dekad zmian i walki o przetrwanie stand-up wykształcił swoje najbardziej charakterystyczne cechy, atrybuty i elementy towarzyszące. Pierwsze więc: tożsamość podmiotu mówiącego. Jest on zazwyczaj kimś, kto ma silne opinie i przemawia z marginesów. Nawet jeśli należy do uprzywilejowanej klasy średniej, plasuje się na jej obrzeżach jako nieatrakcyjny, rozwiedziony nieudacznik (Louis C.K.), żydowska nimfomanka (Sarah Silverman), transwestyta/męska lesbijka (Eddie Izzard), baba-dzidzia (Amy Schumer), nieopanowany neurastenik (Robin Williams) czy półgłówkowaty emigrant (Zach Galifianakis). Wszystkie te osoby, choć uwiarygodniane

przez autobiograficzne wstawki i fizyczną stylizację, są stworzone, by dać artystom wolność do wygłaszania najbardziej kontrowersyjnych przekazów, ośmieszania siebie, publiczności i społeczeństwa. Ich wytwarzana persona, czyli „performed subjectivity”, może wraz z ich karierą ewoluować, zawsze jednak pozostaje mieszanką osobistych predyspozycji i kreacji.

Po drugie: mikrofon. To właśnie dzięki nowym technologiom artyści przestali być ograniczeni zasadami impostacji. Ich głos, wzmocniony przez głośniki, nabrał naturalności, zabrzmiał w bardziej naturalnym, konwersacyjnym rejestrze. Mikrofon ważny jest zarówno w małych, intymnych klu-



ZACH GALIFIANAKIS

bach, jak i na stadionach, gdzie komicy występują często jako suport gwiazd rocka.

Po trzecie: bliskość. Ian Brodie rozpoczyna swoją książkę o stand-upie (*A Vulgar Art*) od prostej obserwacji: ktoś staje przed nami i zwracając się do nas bezpośrednio, próbuje nas rozśmieszyć. Przez to stand-up to sztuka opierająca się na współpracy. To monolog, ale „dialogiczny”, powstający pomiędzy komikiem a widownią.

Nie ma stand-upu bez publiczności, która reaguje, śmieje się, buczy, a często staje się obiektem bezlitosnych żartów. Zmarły niedawno Garry Shandling, odwiedzając z Jarrym Seinfeldem swój macierzysty klub Comedy Store, opowiadał: „Pamiętam, jak jednego wieczoru powiedziałem do faceta, siedzącego w pierwszym rzędzie: wiesz, lepiej się przesiadź, bo ja zawsze znęcam się nad nieszczęśnikiem, który siedzi tuż przede mną. Gdy ten grzecznie się przesiadł kilka miejsc dalej, odczekałem chwilę, po czym wziąłem mikrofon, postawiłem go przed nim i przez cały wieczór równo po nim jechałem”.

Bliskość to gwarancja, że materiał będzie świeży, a komik nigdy nie straci czujności, zawsze będzie przygotowany do zmiany tematu i improwizacji.

Oczywiście sytuację zmieniła telewizja, która w szerszej perspektywie odegrała największą rolę w popularyzacji stand-upu. Komici pojawiali się w ramach gościnnych występów w talk-showach jak *Late Night Show with David Letterman*. Z czasem artyści zaczęli tworzyć własne programy i serie. Nawet te jednak stanowiły próby pogodzenia „liveness” z wprowadzanym przez medium dystansem. Brytyjski komik Stewart Lee w swoim telewizyjnym show zawsze mówi do żywej publiczności. Lee stworzył też autorską

listę⁴, która pokazuje ewolucję programów standupowych na antenie, wraz z najbardziej ekstrawaganckimi aberracjami.

Internet przyniósł nowe wyzwanie dla gatunku. Programy Comedy Central (*Inside Amy Schumer*, *Drunk History*) skonstruowane są tak, by móc funkcjonować w sieci we fragmentach, jako kilkuminutowe klipy.

Listę sine qua non uzupełniają elementy, z którymi stand-up nieuchronnie się kojarzy, jak charakterystyczne tło z ceglanej ściany (pamiątka po pierwszych klubach komediowych) czy „hecklers” (przerywający, przeszkadzający), sprowokowane bądź po prostu nieokrzesane i pyskate osoby z widowni, z którymi artysta wchodzi w spór.

W momencie, gdy forma nabrała rozpoznawalnych kształtów, stała się oczywiście obiektem artystycznych trawestacji. Artyści szukali sposobów, by zabawić się z oczekiwaniami publiczności.

Amerikanin Andy Kaufman (znany polskiej publiczności głównie z biograficznego filmu *Man on The Moon* z Jimem Carreym i z piosenki R.E.M. pod tym samym tytułem) pchnął stand-up w stronę performance art. Jego występy tak dalece odchodziły od standardu tego, co na scenie uchodzi, że do dziś trwają spekulacje, czy przypadkiem nie sfingował własnej śmierci (miał umrzeć w 1984 roku na raka płuc w wieku trzydziestu pięciu lat). Wcześniej bowiem wielokrotnie

⁴ Wszystkie programy do znalezienia w sieci: *Sunday Night at the London Palladium* (1955-74, ATV), *The Comedians* (1971-79, Granada), *Wheelers and Dealers* (1974-77, Granada), *Boom Boom...* (1980-81, BBC2), *O.T.T.* (1982, Central), *Saturday Live* (1985-88, C4), *Gas*, *Comedy Network* (1997-98, C4, Paramount), *Live at the Apollo*, *Michael McIntyre's Comedy Roadshow*, *Stand Up for the Week* (2008+, Open Mike Productions, BBC1, C4), *The Alternative Comedy Experience* (2013+, Comedy Central).



AMY SCHUMER

szokował kontrowersyjnymi pomysłami, jak podszywaniem się pod inne osoby – Japończyków, Elvisa, Tony’ego Cliftona (safandulowatego, chamskiego piosenkarza), Latkę (nieświadomego zasad poprawności politycznej emigranta z rozszczepieniem osobowości) – odczytywaniem publiczności ze sceny całych, opasłych powieści, paleniem marihuany między kwestiami, przebraniem Robina Williamsa za własną babcię, zaproszeniem całej publiczności Carnegie Hall do cukierni czy wyzywaniem kobiet z widowni na pojedynki zapasnicze.

Specyfikę komunikacji przez tę bezpośrednią rozmowę z publicznością szybko podchwycił teatr. Dziś popularnym żartem wśród anglojęzycznych akademików jest: „Po czym rozpoznaje się teatr postdramatyczny? Po mikrofonie ustawionym w lewym krańcu rampy”. Sama pracowałam ostatnio nad sztuką *Big Girl*, w której historia praw aborcyjnych w Irlandii opowiedziana jest przez filtr mitu Antygony i strukturę stand-upu.

Nieformalny styl komików wpłynął na grę aktorską, potrzebę burzenia czwartej ściany i pozostawania z publicznością w ciągłym dialogu. Ruch odbywa się w obie strony. Strategie stand-upu trafiają na sceny dramatyczne, powaga dramatu przenika do komedii. Młody Brytyjski ulubieniec publiczności w Edynburgu, Daniel Kitson, stopniowo wprowadzał do swoich występów tyle warstw meta-narracji, że dziś występuje równie często w telewizji i klubach komediowych, jak na scenie teatru Travers, prezentującego współczesną dramaturgię.

Krytyk komediowy Brian Logan w artykule dla „The Guardian” *When comedy becomes theatre* postawił tezę, że jedynym szczegółem, który dziś odróżnia

stand-up od nowoczesnego monologu teatralnego, jest to, że artyści teatralni nie są zainteresowani własnym programem w telewizji kablowej. Przytaczał przy tym przykład niemal nierozróżnialnych w konwencji występów Daniela Bye (autora uhonorowanego nagrodami Fringe First dla najlepszego nowego dramatu, prezentującego słodko-gorzkie monologi na temat „dokąd zmierza świat”) i Stewarta Lee. Komedia dzięki telewizji i nowym mediom stała się przemysłem tak intratnym, że często traci swój krytyczny pazur. Łątwo w telewizyjnym show wyśmiewać trudy rodzicielstwa, system komunikacji miejskiej czy nawet seksizm w miejscu pracy, trudniej narazić się widzom eksperymentem formalnym, a już nie daj Boże, odmówić im śmiechu. Louis C.K. usiłował złamać ten kontrakt z publicznością w pełnym goryczy i narzekań serialu *Horace and Pete*, przez co zebrał miazdzące recenzje i popadł w długi.

Z dala od wielkich sal i kamer rozwijają się jednak ciekawe standupowe subkultury. Świetnie radzi sobie całe pokolenie komiczek feministycznych oraz artystów dostrzegających problemy klasowe, rasowe i ekonomiczne.

Gry z tożsamością, jakie podejmują komicy stand-up, widoczne są ponadto w wielu nowych zaskakujących kontekstach. Czy nie taką grę z czytelnikami podejmuje na przykład Jaś Kapela vel „dobry troll”, a z nim tysiące Dziewuch, które w odpowiedzi na groźbę zaostrzenia ustawy antyaborcyjnej przez kilka tygodni trollowały na Facebooku „Kochaną Panią Premier Beatę Szydło”?

Stand-up to wygłup, to biznes, to tradycja, ale to także rozmowa, a ta zawsze niesie ze sobą zarówno obietnicę porozumienia, jak i ryzyko zawodu.

Jak czytać świat?

• AGNIESZKA JAKIMIAK •

OCZAMI JOHNA OLIVERA

Zapewnienie sieciowej neutralności i wolności wypowiedzi w internecie, zmiana zasad wychodzenia z więzień za kaucją w Nowym Jorku, skłonienie do rezygnacji szefa FIFA Seppa Blattera w związku z zarzutami o korupcję, seksizm i dyskryminację rasową, wprowadzenie ustaw ochraniających właścicieli kurzych ferm, doprowadzenie do ukarania płatnych uczelni za finansowe nadużycia związane z udzielaniem studenckich pożyczek i za przekłamania dotyczące wyników uczelni, zapewnienie pomocy finansowej dla organizacji The Society of Women Engineers, wspierającej edukację kobiet kształcących się w dziedzinach takich jak inżynieria, technologia i informatyka. Tak mogłoby wyglądać podsumowanie dwóch lat rządów partii, skutecznie i konsekwentnie realizującej swoje postulaty i zdobywającej zaufanie publiczne. Tymczasem jest to lista obejmująca bezpośredni i pośredni wpływ progra-

mu *Last Week Tonight*, prowadzonego przez Johna Olivera, na działania rządowe, gospodarcze i regulacje prawne w Stanach Zjednoczonych. Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby John Oliver

Autorka jest dramatopisarką i dramaturżką.

zajmował się dziennikarstwem śledczym. Tymczasem *Last Week Tonight* jest odcinkiem komediowym, wykorzystującym format telewizyjnego programu publicystycznego jako sztafaż dla ostrej satyry na absurdalne ustawy rządowe, korporacyjne malwersacje i nieuczciwe regulacje prawne. Chociaż tematyka sprawia wrażenie śmiertelnie poważnej, to ponad wszystko i przede wszystkim *Last Week Tonight* jest niezmiernie zabawny.

Należy przyznać, że lista tytułów poszczególnych odcinków raczej nie zapowiada humorystycznej huśtawki i skoków adrenaliny: *Indosy bankowe*, *Raporty kredytowe*, *Narodowy Zjazd*

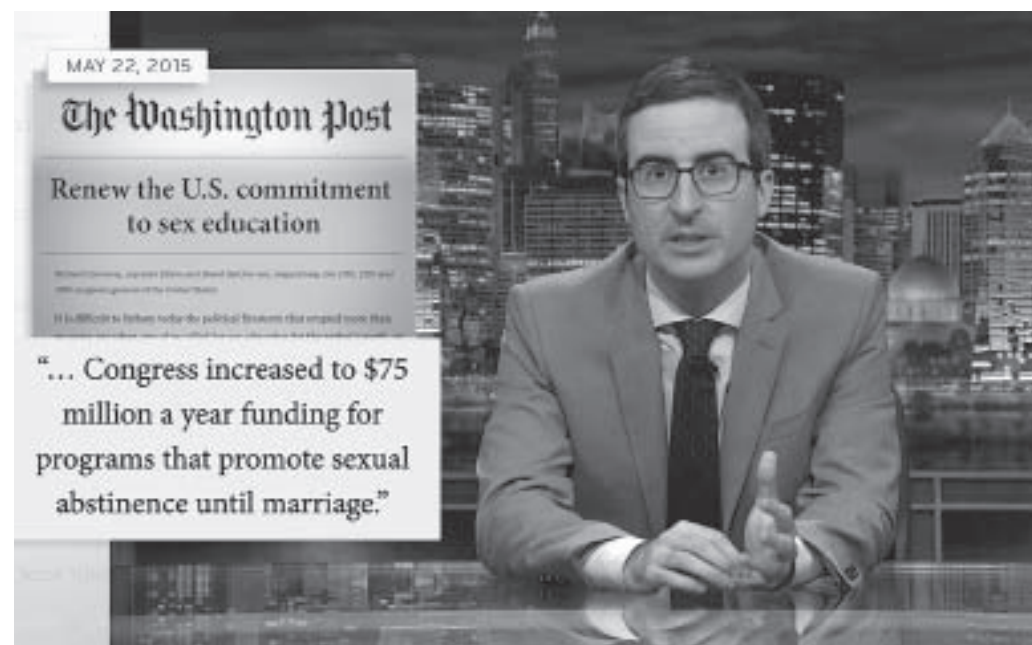
Republikanów, Drapieżne pożyczanie, Rozwarstwienie majątkowe, Rządowa inwigilacja, Konfiskata własności prywatnej. Brzmi trochę jak lista haseł z podręcznika do ekonomii, trochę jak spis prawnych terminów. Oczywiście zdarzają się nazwy bardziej nośne, ale wciąż trudno zakwalifikować je jako tak zwane gorące tematy. Czy *Pożyczka studencka, Marnotrawienie żywności* albo *Wybory w Kanadzie* mogą przyciągnąć przed ekran miliony widzów? Z pewnością taką szansę miały odcinki zatytułowane *Edukacja seksualna* czy *FIFA*, a przede wszystkim *Donald Trump*, ale to nie one zwały po raz pierwszy publiczność.

John Oliver zaczynał od tego, co nudne, niezrozumiałe, obce i kłopotliwe. Przez ponad dwa lata regularnej pracy nad *Last Week Tonight* nie zmienił swojej decyzji, żeby zajmować się pozornie najmniej atrakcyjnymi elementami sfery publicznej. Bezustannie czyni to w bardzo atrakcyjny sposób, ale – co ważniejsze i co znacznie trudniejsze – przede wszystkim w sposób nadzwyczaj dogłębny i przenikliwy. Wbrew pozorom i wbrew telewizyjnemu formatowi Oliver ma wiele wspólnego z dziennikarstwem śledczym: dociera do umów i dokumentów, o których ich sygnatariusze woleliby zapomnieć, bada źródła przychodów firm, które chciałyby wszystko utajnić, grzebie w telewizyjnych archiwach i wyciąga z nich najbardziej niezręczne i niefortunne wypowiedzi osób, które obecnie są u władzy. Siła jego oddziaływania została nazwana w magazynie „Time” – „efektem Johna Olivera”, a samemu prowadzącemu magazyn „National Post” nadał tytuł „człowieka cieszącego się największym zaufaniem publicznym w Ameryce”.

Sam John Oliver twierdzi, że „efekt Johna Olivera” jest czystą fantazją.

Można przyznać mu odrobinę racji – to nie postać Johna Olivera znalazła się w centrum zainteresowania odbiorców. Fenomen polega na tym, że dzięki jego programowi uwagę przyciągnęły sprawy, które pozostawały poza świadomością społeczną. Okazało się, że trzeba mówić o zawiłościach ekonomicznych, procesach gospodarczych, o małych literkach na końcu umów z operatorami telefonii komórkowych i firmami ubezpieczeniowymi. Trzeba pytać specjalistów i specjalistki o konsekwencje działań politycznych i gospodarczych, zarówno dla globalnych wspólnot, jak i pojedynczych jednostek. To czasem wystarczy, żeby języki, które na co dzień wydają się nieprzezroczyste, stały się wspólną sprawą i znalazły się w interesie wszystkich obywateli. Wystarczy wiedzieć, jak mądrze używać portali społecznościowych i skrzynki mailowej w programie emitowanym w szerokopasmowej telewizji, żeby skłonić ludzi do zajęcia stanowiska i zabrania głosu.

W jednym z programów poświęconych kompaniom skupującym długi, Oliver przywołuje fragment wypowiedzi z kongresu Debt Buyers. Jeden z przedstawicieli mówi: „Naprawdę myślicie, że ten nieskomplikowany konsument zrozumie, co napisaliśmy do niego w korespondencji? Możecie pisać listy, ale, no wiecie... możecie im wcisnąć wszystko, nikt i tak tego nie pojmie”. *Last Week Tonight* jest na przeciwnym biegunie wobec tej postawy – przede wszystkim, tutaj nikt nie traktuje odbiorców i konsumentów z pogardą. John Oliver zdaje sobie sprawę, że manipulatorskie chwytły marketingowe, bezwzględne strategie kapitalistyczne, populistyczne odezwy, a nawet nacjonalistyczne uprzedzenia często żerują nie na ludzkiej głupocie, ale na poczuciu zagubienia w rzeczywistości, na przekonaniu o niemożności zrozu-



LAST WEEK TONIGHT WITH JOHN OLIVER, PRODUKCJA HBO, USA



mienia jej mechanizmów i zawikłań. Dlatego skupia się przede wszystkim na klarowaniu skomplikowanych zjawisk, ukazywaniu powiązań niejawnych dla konsumentów i konsumentek oraz obywateli i obywaterek, demaskowaniu komunikatów medialnych i kompromitowaniu producentów.

Przyznanie się do tego, że czegoś nie rozumiemy albo na czymś się nie znamy, przestaje być dzięki *Last Week Tonight* powodem do wstydu. Okazuje się bodźcem do zbadania tematu, sprawdzenia informacji uznawanych dotychczas za oczywiste, do weryfikacji naszych źródeł. Inaczej mówiąc: John Oliver uczy nas, jak czytać otaczający świat. Robi to, pozbawiony moralizatorskiego zadęcia, posługując się przede wszystkim żartem i satyrą. To działanie ma w pewnym sensie wymiar terapeutyczny – pozwala wyzbyć się resentymentu. Zamiast dawać przyzwolenie na oskarżanie niewidzialnego zewnątrz o całe zło, które nas spotyka, i żywienia urazy, umożliwia aktywną niezgodę i tworzy przestrzeń dla sprzeciwu.

Być może w podobny sposób da się uchwycić fenomen samego Johna Olivera, jeśli taki – wbrew zaprzeczeniom samego autora programu – w ogóle istnieje. Podstawowym motorem działań Olivera nie jest chęć przytarcia nosa wielkim korporacjom lub instytucjom rządowym, one pozostają środkami do osiągnięcia zgoła innego celu. Na każdym poziomie przez postawę prowadzącego przebiega empatia i to właśnie ona sprawia, że jego działania często okazują się przejmujące.

Wystarczy wspomnieć jedną z najbardziej spektakularnych akcji przeprowadzonych w programie: John Oliver wraz ze swoimi współpracownikami założyli firmę kupującą długi i stali się posiadaczami zaległości majątkowych z powodu niemożności opłace-

nia opieki medycznej o wartości piętnastu milionów dolarów, należących do dziewięciu tysięcy osób, po czym przekazali wszystkie te długi do firmy je umarzającej. W ten sposób nie tylko zmienili życie dziewięciu tysięcy obywateli i obywaterek, ale obnażyli co najmniej kilka mechanizmów rządzących służbą zdrowia, jak choćby jej bezgraniczne uwikłanie w rynkowe manipulacje i całkowitą nieprzystawalność do warunków życiowych poszczególnych ludzi. Ukazali też możliwość wykorzystania przynależnych nam środków w słusznej sprawie, a przede wszystkim zrobili niesamowity użytek z komercyjnej telewizji. Brzmi to górnolotnie, ale oprawa towarzysząca tym działaniom jest w programie Olivera zaprzeczeniem patosu – gdyby było inaczej, zasięg i skuteczność takich gestów pozostałyby znikome. W chwili, kiedy wszystko zostaje ubrane w oprawę absurdałnej konkurencji z Oprah Winfrey, która w trakcie swojego show rozdawała samochody o wartości siedmiu milionów dolarów, wiemy, że mamy do czynienia z telewizyjnym żartem, który, pomimo swojej dezynwoltury, nie prowadzi do głupiej puenty.

Podziw może wzbudzać również poziom zaangażowania widzów w tematy poruszane w *Last Week Tonight*. W jednym z najsłynniejszych programów, poświęconym sieciowej neutralności, John Oliver krok po kroku przeanalizował ustawę proponowaną przez FCC (Federal Communications Commission – Federalną Komisję Komunikacyjną) o stworzeniu superszybkiego połączenia internetowego, które czyniłoby z dostawców usług internetowych jeszcze silniejszych monopolistów. Oliver wykorzystał ogłoszenie zamieszczone na stronie FCC z prośbą o nadsyłanie komentarzy, by zachęcić widzów do zbojkotowania ustawy. Na skrzynkę

FCC przyszło około dwudziestu pięciu tysięcy maili, które zablokowały serwer i ostatecznie doprowadziły do niewprowadzenia ustawy w życie.

John Oliver – Brytyjczyk, który przeprowadził się do Stanów i dzięki wsparciu Jona Stewarta (oraz podobno Ricky'ego Gervaisa, którego nigdy nie spotkał, ale który polecił go Jonowi Stewartowi), a przede wszystkim dzięki swoim komediowym i dziennikarskim umiejętnościom otrzymał własny show w pozbawionym reklam HBO – jest przeważnie komiczny i ujmujący, ale najbardziej skuteczny staje się wtedy, kiedy naprawdę się wkurzy. Wystarczy obejrzeć kilka odcinków, żeby wiedzieć, co działa Oliverowi na nerwy: nierówności społeczne, populistyczni politycy, tacy jak Nigel Farage, Boris Johnson czy Donald Trump, rasizm, twardogłowy izolacjonizm. John Oliver nie ukrywa swoich poglądów, nie tai również pogardy wobec nieracjonalnych decyzji politycznych, traktowania uczuć i emocji na równi z faktami, żerowania na społecznych lękach, pozbawiania obywateli dostępu do wiedzy i zastępowania jej mitami i pomówieniami.

Można zastanawiać się godzinami, dlaczego podobne zjawisko nigdy nie zaistniało w Polsce – trudno mówić o bezpośrednim wpływie jakiegokolwiek satyrycznego programu na zmianę debaty publicznej, jeszcze trudniej znaleźć satyryka lub komika, którego praca stanowiłaby punkt odniesienia dla senatorów i środowisk prawniczych. Nawet szybko rozwijająca się w kraju sztuka stand-upu i teatru improwizowanego rzadko służy do zajęcia określonego politycznego stanowiska. Być może wynika to ze skłonności do oddzielania rozryw-

ki od polityki i bagatelizowania wszystkiego, co zabawne i komediowe.

Nowa władza stara się utrzymać to przekonanie przy życiu, wprowadzając na antenę Studio YaYo, które odbiera wszystkim komikom argument w dyskusji o skuteczności i subwersywnej wartości śmiechu, ponieważ żadnego śmiechu nie jest w stanie wywołać. Być może wiąże się to z brakiem tradycji satyry politycznej – jeśli za taką uznamy działania Marcina Wolskiego, to tylko umocnimy argument o nieistnieniu kontekstu dla ostrej, a zarazem komediowej krytyki politycznej. Monty Python, Ricky Gervais, *Daily Show* Jona Stewarta zawsze pozostawały poza naszym zasięgiem, czasem ze względu na barierę językową, a czasem – kulturową. Szczyt dowcipu, który udawało się osiągać w polskich programach publicystycznych, wyznaczała zazwyczaj ciekawostka wieńcząca *Teleexpress*. Jedną z prostych odpowiedzi mógłby być fakt nieistnienia niepaństwowej telewizji, która mogłaby stanowić platformę nieograniczoną przez rządowe dotacje i cenzurę, ale niestety mamy już polską wersję HBO, a wciąż nie mamy polskiej Johna Olivera.

Najbardziej oczywistą odpowiedzią jest stwierdzenie, że John Oliver pozostaje wyjątkowy i jedyny w swoim rodzaju – analogiczna postać przydałaby się przecież nie tylko Polsce, ale także Francji, Australii, Słowacji czy Austrii. Na razie pozostaje czekać, aż John Oliver dokładnie przyjrzy się naszemu krajowi, a ponieważ w centrum jego zainteresowania pozostają prawicowi przywódcy, populistyczne rządy i konstytucyjne kryzysy, prawdopodobnie nie będziemy musieli długo czekać.

Wyparowało

• MAREK BEYLIN •

Umarłe światy, społeczne, ideowe, polityczne. Coraz więcej ich wokół mnie, są jak widma ukazujące jako jedyną realność pamięć i nostalgię. Jeśli oceniać epokę po tym, jak szybko odchodzi w niebyt to, co jeszcze niedawno wydawało się dla niej fundamentalne, to narzuca się wniosek, że żyjemy w czasach wielkich zerwań i rozpaczliwego braku instrumentów ułatwiających zobaczenie świata i siebie w nim.

Oczywiście, może to być tylko moje odczucie, kwaśna gadanina człowieka zasiedzia-łego w czasie, że kiedyś to było ho, ho, a teraz jest do łufu. Jednak nie sądzę, żeby tak było, nie czuję się wygnanym z naszych czasów, przeciwnie, jestem w nich u siebie i z fascynacją podszytą niepokojem obserwuję, jak splątały się ścieżki współczesności, które jeszcze niedawno wydawały się w miarę proste, i jak wielu, zamiast wdać się w żalobę, zastanawiam się, co z tym zrobić. Zresztą podobną obcość świata odczuwa spora część społeczeństw europejskich, także młodych pokoleń.

Tak się złożyło, że czytam podczas wakacji książki traktujące właśnie o tych zaginionych światach, książki-wykopaliska uobecniające to, co odeszło. Bodaj najdobitniej o najważniejszej stracie, jaką poniosły demokratyczne społeczeństwa Europy, opowiada francuski filozof Marcel Gauchet. Jego wywody zebrane w książce *Comprendre le malheur français* (Zrozumieć francuskie nieszczęście, Stock 2016) bezpośrednio odnoszą się do Francji, ale dotyczą też nas wszystkich. Gauchet, wcale nie radykał, lecz centrowy demokrat, radykalnie analizuje nasze czasy, skupiając się na tym, co z nich wyparowało. A wyparowały z polityki instrumenty pozwalające społeczeństwom i rządowi zbiorowo decydować o naszym losie. Z demokracji wyparowała decyzyjność. Dlaczego? Bo ulegliśmy – mówi Gauchet – neoliberalnej „autodestrukcyjnej chimerze”, która nie tylko odnosiła się do gospodarki, lecz stała się zwyczajną ideologią polityczną. Zgodnie z nią, społeczeństwo funkcjonuje najlepiej,

jeśli podporządkuje swoje praktyki mechanizmom rynkowym. W efekcie zamiast społeczeństwa mamy zbiór jednostek targujących się o swoje interesy i wyzbytych świadomości, że ponad nimi istnieje wspólne dobro. Demokracja pogrążyła się więc w bezwładzie, abdykowała z wpływu na losy społeczeństw oraz definiowania tego, jakie są i jakie być powinny. A te jej funkcje przejęły przeciw niej ruchy skrajne. Gauchet nie jest zgorzkniałcem, uważa, że demokracje mają wszelkie szanse, by wyjść z tego kryzysu w odnowionej postaci. Społeczeństwa będą wymuszać bowiem na polityce, by wróciła do swej dawnej roli, a i w nich samych nabierze siły orientacja na to, co wspólne.

Też jestem w tej sprawie umiarkowanym optymistą, ale jakby na przekór temu przeświadczeniu wziąłem się do lektury książki Padraica Kenneya *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945-50* (przełożyła Anna Dzierzgowska, W.A.B. 2015). Kenney ciekawie opowiada o tym, jak bezskutecznie komuniści starali się podporządkować sobie robotników i robotnice w pierwszych latach komunizmu. Masowe strajki, powszechny opór czynny i bierny dowodziły, że robotnicy postrzegali nowe państwo na wzór przedwojennych pracodawców – jako klasowego wroga. I przeciw niemu starali się zachować kontrolę nad swymi miejscami pracy. „Nie byli bezradnymi ofiarami wszechmocnego państwa i diabelskiej ideologii – pisze Kenney – byli zaradni, kształtowali własny los, potrafili wykorzystać system dla własnej korzyści i łagodzić jego najokrutniejsze aspekty.” Co oznacza, że komuniści zamiast zaprowadzić absolutny dyktat, musieli prowadzić z robotnikami i robotnicami mniej lub bardziej siłowe negocjacje. I nigdy tych środowisk sobie nie podporządkowali, robotnicza solidarność i świadomość własnych interesów oraz tego, jak o nie walczyć, okazały się silniejsze niż totalitarny system. Zresztą wiemy to dobrze, bez tej robotniczej solidarności nie byłoby w Polsce ani tak potężnej destalinizacji, ani Solidarności, reżym byłby znacznie mniej umiarkowany.

Tyle że po tej tak ważkiej w dziejach Polski sile, po robotniczym etosie, nie zostało śladu. Umarł wraz z marginalizacją robotniczego świata. Tak ubyla jedna z możliwości dyscyplinowania władzy i ograniczania jej zapędów w imię wspólnego dobra. Jako społeczeństwo jesteśmy więc słabsi. Chyba że zajmiemy się pracą u podstaw: przywracaniem i redefiniowaniem takiej tradycji już nie jako przywiązanej do specyficznej klasy czy grupy, lecz jako instrumentarium, które może przeciwdziałać naszemu wyobcowaniu i naszym bezradnościom. Takich tradycji zbiorowego działania na rzecz wspólnego dobra, łączących społeczności, jest więcej. Wielką rolę w ich przywracaniu i przepracowywaniu może odegrać kultura. Bo umarłe światy nigdy nie są martwe ostatecznie, bytują jedynie w schowkach pamięci, na marginesach społecznej wyobraźni. A kultura ma siłę, by je znów uobecniać.

Zwar- ta więk- szość

• MONIKA WĄSIK •
• MARTIN SPERR •
• JACEK SIERADZKI •

Teatr szczerości Martina Sperra

• MONIKA WĄSIK •

Niemieckojęzyczny dramat ludowy to literacka hybryda, gatunek „zmącony”, niepodlegający żadnym nadrzędnym wyznacznikom formalnym; co więcej, gatunek sam dyskutujący ze swoją tradycją. Można powiedzieć, że Volksstück, będąca gatunkiem płynnym i heterogenicznym, wymyka się jednoznacznej definicji – nieujęta w ostrych granicach określonej formy, wydaje się raczej swobodną wariacją autorskich intencji, splotem literackich tradycji i estetycznych wpływów, a w końcu także spontanicznym komentarzem do rzeczywistości. Volksstück podlega bowiem historycznej dynamice w takim stopniu, że nie sposób badać jej fenomenu jedynie przez pryzmat tekstu, nie uwzględniając przy

tym kontekstu historycznego, społecznego i politycznego. W pewnym sensie jest to gatunek „ekstremalnie elastyczny [...]”, którego treść w dużej mierze zależy od specyficznego historyczno-kultu-

Autorka jest teatrolożką, wykładowczynią Uniwersytetu Łódzkiego oraz recenzentką portalu teatralny.pl. W tym roku ukaże się jej książka „*Futro z czcigodnej padliny...*” *Volksstück od Nestroya do Fassbindera*.

rowego kontekstu historyka literatury, używającego tego terminu”¹. Krótko mówiąc, Volksstück od czasów pierwszych swoich autorów jako gatunek literacki nieustannie znajduje się w fazie „chirurgicznego liftingu”, a jedyne, co

Artykuł jest w niewielkim stopniu zmienionym fragmentem książki „*Futro z czcigodnej padliny...*” *Volksstück od Nestroya do Fassbindera*, która ukaże się nakładem Wydawnictwa Łódzkiego w listopadzie 2016 roku.

¹ L.K. Kegler *A case of mistaken identity: defining the «Volksstück» in its historical context since the 18th century*, „Modern Austrian Literature” vol. 26, no. 3-4/1993, s. 2.

pozostaje w nim wciąż niezmienione, to jego nazwa.

Tym, co wydaje się szczególnie ważne, gdy mowa o ciągłej obecności dramatu ludowego w przestrzeni literatury i kultury kręgu niemieckojęzycznego, jest jego zakorzenienie w społecznej świadomości. Volksstück jest bowiem pewnym estetycznym emblematem, znakiem „określonej «kulturosfer»”, będącej emanacją oczekiwań, preferencji, gustów, mód i upodobań żywionych po obu stronach teatralnej rampy, w ogarniającym ją uniwersum pojęć i spraw”². Mówiąc inaczej, w kręgu niemieckojęzycznym od ponad dwóch stuleci obserwujemy ciągłą transformację dramatu ludowego będącą pewnego rodzaju „pasożytowaniem” nie tylko na specyficznej tradycji literackiej i teatralnej, mocno osadzonej w określonym społeczno-politycznym kontekście, ale na wyobrażeniu o tejże tradycji. Tym samym Volksstück, którą rozpatruje się przeważnie w jej punktach zwrotnych, w momentach tak zwanej odnowy, jest gatunkiem ciągle odzyskiwanym.

Każdorazowe gatunkowe przyporządkowanie tekstów dramatycznych do tradycji starowiedeńskiej komedii uruchamia bowiem szerszy kontekst – nie tylko estetyczny, ale właśnie i kulturowy, społeczny oraz polityczny, zarówno dla twórcy, jak dla odbiorcy. Dla autora już sam akt wpisywania się w nurt dramatu ludowego jest rodzajem deklaracji artystycznej i politycznej zarazem, dla widza natomiast jest sygnałem pewnej konwencji, jest „przedinformacją” inicjującą określone oczekiwania i sposób odczytania. Teksty zaliczane dziś do kanonu Volksstück pokrywają się w dużej mierze z niemieckojęzycznym kanonem literackim, co oznacza,

że są one, przynajmniej w większości, powszechnie znane i w jakimś sensie należą do nurtu literatury popularnej. Przyporządkowanie tekstu jako Volksstück budzi zatem szereg asocjacji, uruchamia sieć skojarzeń i odniesień kulturowych, dzięki czemu widz buduje sobie charakterystyczny kontekst odbioru. A jednak odwoływanie się w wieku dwudziestym do literackiej i teatralnej tradycji tak mocno osadzonej w kulturze, będącej wręcz dobrem dostępnym szerokim rzeszom odbiorców, jest celową manipulacją, próbą wykroczenia przeciwko oczekiwaniom widza, po to, aby zburzyć jego schematy odbiorcze, ale też schematy myślenia o sztuce i dyskutowanych przez nią problemach. Balansowanie między tradycją a prowokacją, między starą, uświęconą formą a jej obrazoburczym rewersem, który w wieku dwudziestym stanowi nową realistyczną odmianę gatunku, jest ciągłym balansowaniem między skrajnie odmiennymi koncepcjami sztuki, wyobrażeniami roli autora i pozycją odbiorcy.

Wiek dwudziesty rozpoczął okres intensywnych eksperymentów z formą, ale i ideologią Volksstück, podejmując tym samym próbę wyznaczenia jej nowych zadań, a w końcu i przygotowania gruntu pod czekającą ją transformację – odnowę gatunku zapoczątkowaną w latach dwudziestych i jej kontynuację w latach sześćdziesiątych. Bez wątplenia dramat początku dwudziestego wieku, w wieloraki sposób odnoszący się do konwencji Volksstück, rozpoczyna nowy nurt w historii tej tradycji dramatycznej. Gdy Bertolt Brecht eksperymentuje z dramatem ludowym, można już mówić o istnieniu co najmniej trzech dominujących w historii Volksstück nurtach. Przede wszystkim jest to tradycyjna Volksstück, a zatem reprezentowana przez

teksty klasyków wiedeńskiej komedii ludowej z Ferdinandem Raimundem i Johannem Nestroyem. Jest to ten wiecznie żywy trzon gatunku, obecny nie tylko dzięki inscenizacjom tekstów kanonicznych, ale też znajdujący swoją kontynuację. Kolejnym nurtem Volksstück jest, do pewnego stopnia biegnący równolegle do krytycznego dramatu pierwszej połowy dwudziestego wieku, dramat nacjonalistyczny wykorzystujący tradycję teatru ludowego w celach propagandowych. W opozycji do tego modelu kontynuacji Volksstück rozwija się nurt realistyczno-krytyczny, a zatem zaangażowany dramat, z którym utożsamiani są przede wszystkim Ödön von Horváth i Marieluise Fleisser. To właśnie do tej realistycznej, krytycznej dramaturgii lat dwudziestych i trzydziestych będą nawiązywali twórcy drugiej połowy dwudziestego wieku, ponownie – w okresie kryzysu końca lat sześćdziesiątych – sięgający do tradycji gatunku Volksstück.

To nagle ożywione zainteresowanie tradycją Volksstück, rozbudzone przez debiutujące w czasie studenckiej rewolty pokolenie zbuntowanych pisarzy, postrzegające teatr jako miejsce kontestacji, wydaje się w pełni zrozumiałe. Pisarze sięgają bowiem do tradycji gatunku w momencie społecznego kryzysu, jednocześnie występując przeciwko systemowi, będącemu dla nich synonimem opresji, przeciwstawiają się również dotychczasowemu modelowi teatru wyraźnie nieadekwatnego do realiów, niespełniającego swojej społecznej misji. Nietrudno oczywiście zaobserwować, że ten nagły powrót do Volksstück w dużej mierze inicjowany jest przez samą krytykę, a z czasem staje się wręcz swego rodzaju modą wśród pokolenia debiutantów. Tylko nieliczni spośród młodych autorów sięgają do konwencji Volksstück i, krytycznie

wykorzystując tę spuściznę, formułując swoje społeczne diagnozy oraz próbując sprowokować dyskusję z publicznością.

CO ZMIEŃIĆ TRZEBA I MOŻNA

Taką fascynację tradycją dramatu ludowego widać w dramatach Martina Sperra – pierwszego z autorów pokolenia lat sześćdziesiątych, który „ożywił w Republice Niemieckiej dramaturgię pozostającą blisko Horvátha i Fleissera”³, a tym samym „zapoczątkował w Niemczech dyskusję na temat «nowej Volksstück»”⁴. Obie z wyżej przywołanych konstatacji nie budzą raczej obiekcji. Już napisana w roku 1965 i inscenizowana rok później w teatrze w Bremie debiutancka sztuka Sperra *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* „uchodzi za pierwszy przykład nowej Volksstück, która ponownie podejmuje tradycję krytycznej Volksstück”⁵. Także cały dorobek artystyczny Sperra gorliwie sygnowany był przez Marieluise Fleisser, widzącą w młodym dramaturgu swojego ulubionego ucznia, dla którego stała się, jak rzekomo zapewniać miał ją jej pupil, „duchową matką”⁶. Te Horváthowsko-Fleisserowskie inspiracje są zresztą widoczne u Sperra i nie pozostają bez wpływu na jego twórczość. On sam chętnie przyznawał się do fascynacji dziełem ingolsztackiej pisarki. A jednak przeczuć, że to niekoniecznie twórczość Fleisser odcisnęła się w pierwszej kolejności na

² Elżbieta Nowicka *Wiedeński teatr przedmieść*, w: *Teatr masowy – teatr dla mas*, pod red. Małgorzaty Leyko, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 131.

³ Eva Kormann *«Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs...»*. *Das kritische Volksstück – Struktur und Wirkung*, Tübingen 1990, s. 3.

⁴ Anne Betten *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*, Heidelberg 1985, s. 291.

⁵ Jürgen Hein *Volksstück Entwicklungen und Tendenzen*, w: *Theater und Gesellschaft*, Hrsg. Jürgen Hein, Düsseldorf 1973, s. 322.

⁶ Günther Rühle *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleisser*, Frankfurt am Main 1973, s. 356.

dramatach Sperra, nie wydaje się być przecuciem nietrafnym.

Dorobek literacki Sperra w porównaniu z dorobkiem współczesnych mu Fassbindera i Kroetza wydaje się dość skromny. Niespodziewana choroba i długa rekonwalescencja przerwały karierę pisarza, gdy był on w szczytowej formie i szturmem zdobywał niemieckie sceny.⁷ Choć żaden z jego późniejszych dramatów nie doczekał się takiego rezonansu jak *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* i żaden też nie pozwala się tak ewidentnie wpisać w ramy tradycji Volksstück, nie sposób dziś mówić o tym debiutanckim dramacie w oderwaniu od pozostałych części *Bayerische Trilogie* (Trylogii bawarskiej) – *Landshuter Erzählungen* (Opowiadania z Landshut) i *Münchener Freiheit* (Monachijska wolność). Trylogia Sperra, analizująca kolejno konflikty społeczne na wsi, w miasteczku i dużym mieście tuż po wojnie, w okresie cudu gospodarczego, a następnie podczas rewolty studenckiej, stanowi swego rodzaju socjogram zachodnich Niemiec na przestrzeni dwóch dekad. W krytycznym i do bólu szczerym rozpoznaniu Sperra wyłaniającym się z *Bayerische Trilogie* zawiera się wizja realistycznego teatru, którego celem jest przekonanie widza o konieczności zmiany stosunków społecznych. W tym miejscu powraca więc pytanie o wpływy, którym ulegał Sperr u początków swej drogi literackiej i którym pozostał wierny. Przyjęta przez niego perspektywa przywołuje bowiem na myśl, zupełnie zresztą słusznie, realistyczną koncepcję teatru Brechta i jego przekonanie, że zmiana jest nie tylko konieczna, ale przede wszystkim moż-

liwa. Z podobnego założenia wychodzi też Sperr:

Najpierw muszę zbadać, czego chcę od teatru. Osobiście nie chcę pokazać, co jest dobre, a co złe w naszych czasach, ewentualnie [...] w naszym społeczeństwie, lecz to, co powinno się zmienić, co zmienić trzeba i można. Tak właśnie – na chwilę obecną – widzę zadanie mojej pracy teatralnej⁸.

Tym samym autor spełnia postulat Brechta o realistycznie przedstawianej rzeczywistości, której pośrednikiem jest piszący realistycznie pisarz. Autor *Scen myśliwskich...* powołuje się zresztą na Brechta, ponieważ widząc w nim swojego nauczyciela:

Nauczyłem się od Brechta, że metodycznie pojmuję teatr jako grę, która przedstawia rzeczywistość. Że uwzględniając wpływ środowiska, z dużą dawką fantazji, wyrozumiale (bez wartościowania w kategoriach dobra i zła) komponuje bieg zdarzeń, który zdradza, że człowieka w życiu prywatnym hamuje społeczeństwo. I że to społeczeństwo nie jest żadną mistyczną instytucją, lecz daje się zmieniać. Pokazuje mi, że społeczeństwo nie jest czymś naturalnym⁹.

Ale już tytuł rozprawy, z której pochodzi powyższy fragment – *Mit Brecht über Brecht hinaus* (Z Brechtem ponad Brechta) – sugeruje, że Sperr wprawdzie w jakimś sensie pozostaje wierny założeniom zaangażowanego teatru Brechta, ale podąża ku niemu innymi drogami. Przyjęta przez niego strategia – zauważa Hans Poser – „z jednej strony oznacza, że społeczna i «przemieniająca» funkcja teatru zostaje zachowana, z drugiej strony, sięganie

⁷ W roku 1972 Sperr, mając zaledwie dwadzieścia osiem lat, doznał wylewu krwi do mózgu. Wprawdzie po kilkuletniej przerwie znów zaczął pisać, jednak już nigdy nie powrócił do dawnej formy.

⁸ *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*, Hrsg. Helmut Kreuzer, Tübingen 1974, s. 65.

⁹ Martin Sperr *Mit Brecht über Brecht hinaus*, „Theater heute” H. 3, 1968, s. 28.

do krytycznej Volksstück wywołuje pewnego rodzaju zastrzeżenia wobec Brechta¹⁰. W odróżnieniu od Brechta, Sperr stawia przed pisarzem nie tylko zadanie „odzwierciedlenia” rzeczywistości, ale też jej „przedstawiania”, co w jego rozumieniu niekoniecznie musi iść w parze. Tymczasem Brecht „postrzeganie” i „przedstawianie” traktuje w zasadzie synonimicznie. W marksistowskim ujęciu autor opisuje rzeczywistość z punktu widzenia określonej klasy, a zatem przedstawia jedynie pewien wycinek rzeczywistości, nie zaś jej pełne spektrum i określoną perspektywę jej oglądu.

W rozumieniu Sperra z kolei teatr wydaje się bardziej elastyczny, może nawet demokratyczny – uznaje on, że „trzeba jednakże dać widzowi możliwość krytykowania, według jakich kryteriów oceniano”¹¹. Sperr domaga się bowiem porzucenia nałożonej na widza kurateli i zezwolenia mu na samodzielne interpretowanie przedstawionej na scenie rzeczywistości. Jak zauważa Gerd Müller, zbliża to Sperra do techniki Horvátha – „jego celem jest uwrażliwienie widza. Chce go w ten sposób zmusić do rozmawiania z innymi o swojej sytuacji w krytycznej dyskusji, a przez to do poprawienia «instytucji» i «moralności»”¹². Z koncepcji tej wyłania się więc wizja teatru reagującego – jak powiedziałaaby jedna z bohatererek *Münchner Freiheit* – na „impulsy, które niesie ze sobą nasz czas”¹³, ale

bez natrętnego pouczenia widza. Sperr oczekiwał bowiem od teatru, ale też od współczesnych mu autorów, rozsądnego przedstawiania palących problemów współczesności, tak aby były one czytelne dla widza. „Od teatru oczekuję szczerości – pisał autor – by naprawdę się zesrać, a nie pokazywać, jak wesoło i dyskretnie można obejść gówno. Oczekuję szczerości i naiwności zarówno od wydarzeń na scenie, jak i od publiczności.”¹⁴

SPOŁECZEŃSTWO JEST NIEMIŁE

Teorie teatru Sperra, choć może pewną przesadą jest twierdzenie, jakoby autor w istocie ukuł jakąkolwiek teorię zaangażowanego teatru, więc właściwiej byłoby mówić raczej o pewnych wysuwanych przez niego postulatach, zostają zilustrowane we wspomnianej wcześniej *Bayerische Trilogie*. Już tytuły poszczególnych części wskazują, że autor odwołuje się, podobnie zresztą jak jego poprzednicy, do kategorii lokalności (nawiązując tym samym do tradycji konwencjonalnej Volksstück) i umiejscawia akcję swoich dramatów w bardzo konkretnym środowisku – w tym przypadku jest to za każdym razem właśnie Bawaria. Trylogia stanowi swego rodzaju przekrój społeczności landu, od bawarskiej prowincji poczynając, na dynamicznie rozwijającym się, nowoczesnym Monachium kończąc. Przyjęta przez pisarza perspektywa oglądu każdej z tych społeczności daleka jest, jak łatwo się domyślić, od idealizowania życia i postępowania bohaterów. Na przekór tradycji bawarskiej literatury zamiast obrazu idyllicznego życia w zgodzie z naturą kreśli upiorny portret zdeprawowanej społeczności,

będący jednocześnie portretem całego niemieckiego społeczeństwa. Odkrywając przed czytelnikiem i widzem „inną Bawarię”, a przynajmniej inną, niż ten spodziewałby się ujrzeć, Sperr pragnie udowodnić, że literatura „jest wyrazem politycznej świadomości, chce zmieniać rzeczywistość, a bawarska rzeczywistość stanowi pars pro toto [rzeczywistości] całych Niemiec”¹⁵.

Najostrzej swoją krytykę społeczeństwa przedstawia autor w pierwszej części trylogii. Tytuł dramatu – *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* – budzi niewątpliwie bardzo określone asocjacje, ale też ma wysoce ambiwalentny charakter, przywodzi bowiem na myśl literaturę ojczyznianą – idylliczną i kiczowatą, ale też niebezpieczną, bo stanowiącą pożywkę dla nacjonalistycznych i z gruntu rasistowskich fascynacji. Sperr, idąc tym tropem, proponuje czytelnikowi literaturę anty ojczyznianą, choć w pierwszym momencie może się wydawać, że i on konstruuje sielankę. Mieszkańcy Reinöd to w końcu uczciwi ludzie, żyjący w zgodzie z prawami natury i nauką Kościoła, którym czas upływa na ciężkiej pracy. To właśnie praca jest w ich mniemaniu największą wartością i czynnikiem określającym człowieka, jego prawość i stosunek do świata. Życie na wsi toczy się swoim z góry ustalonym rytmem – każdy ma tu swoje obowiązki i swoje miejsce w społeczności, przypisane raz na zawsze już w chwili narodzin, każdy też jest częścią otaczającej go natury, a ta jest przecież wyjątkowo urzekająca.

A jednak w *Scenach myśliwskich...* żaden z mieszkańców w niedzielne popołudnie nie udaje się na łono przyrody, aby ustrzelić jelenia na rykowisku.

W dramacie Sperra poluje się bowiem nie na zwierzęta, lecz na ludzi, albo raczej na odszczepieńców, a tych traktuje się tu na równi ze zwierzyną łowną. Pod tym pozornym porządkiem spokojnego wiejskiego życia kryją się bowiem patologie, akty bezmyślnej przemocy, nienawiść i ludzka głupota. Wrzodem na społeczności Reinöd jest niezalegalizowany związek Marie z jej parobkiem, upośledzony syn Marie, Rovo, ale też obecność Tonki, która choć nigdy nie handlowała swoim ciałem, postrzegana jest przez miejscowych jako prostytutka. Gdy we wsi pojawia się Abram, a wśród mieszkańców rozchodzi się plotka, że chłopak był w więzieniu, bo „to taki, co prowadzi się z mężczyznami”¹⁶, dla wszystkich staje się jasne, że wrzód trzeba przeciąć. Abram wprowadzie początkowo próbuje ukryć swoją orientację seksualną, a nawet ją przewyciężyć – dlatego wiąże się z Tonką – ale wszystkie jego wysiłki spełzają na niczym. Zostaje szybko zdemaskowany i zaszczuty przez miejscowych. Sytuacji nie polepsza fakt, że chłopak jest bezrobotny, a prowadzona na niego nagonka uniemożliwia mu znalezienie jakiegokolwiek pracy, przez co w oczach wiejskiej społeczności uchodzi nie tylko za zboczeńca, ale i darmozjadą. Wydaje się zatem oczywiste, że dla takich jak Abram, ale też dla jego matki, która w mniemaniu sąsiadów musiała źle wychować chłopaka (bo w końcu nikt nie jest zboczeńcem sam z siebie), nie ma miejsca we wsi. Wkrótce po tym, jak matka wyrzeka się Abrama i ucieka z Reinöd, chłopak zostaje niesłusznie oskarżony o próbę gwałtu na bezbronnym, upośledzonym Rovo – w rzeczywistości będąc jego jedynym przyjacielem. Los Abrama zostaje przesądzony, gdy dowiaduje się, że Tonka spodziewa

10 Hans Poser *Martin Sperr: Bayerischer Trilogie. Die Bundesrepublik im Spiegel des Volksstücks*, w: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* Bd. 24 – 1988. *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*, Hrsg. G. Lambrouse, G. P. Knapp, Amsterdam 1988, s. 89.

11 Martin Sperr *Mit Brecht über Brecht hinaus*, op.cit., s. 28.

12 Gerd Müller *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz*, München 1979, s. 124.

13 Martin Sperr *Münchner Freiheit*, w: *Bayerische Trilogie*, Frankfurt am Main 1972, s. 145.

14 *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre*, op.cit., s. 65.

15 Bernd Anton *Ein bayerischer Dichter – Zum Theater Martin Sperrs*, w: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, op.cit., s. 12.

16 Martin Sperr *Jagdscenen aus Niederbayern*, w: *Bayerische Trilogie*, op.cit., s. 10.

się jego dziecka i w akcie desperacji morduje dziewczynę.

Jego zbrodnia bardziej jednak ekscytuje ludzi niż nimi wstrząsa – to tragiczne zdarzenie i obława na mordercę wydają się być nie lada atrakcją w sennym, nudnym Reinöd, tym większą, że za schwytanie zbrodniarza wyznaczono nagrodę pieniężną. Prawie wszyscy mieszkańcy, nie wyłączając nawet dzieci i tych, którzy nigdy wcześniej nie widzieli Abrama na oczy, przeczesują miejscowy las i w myślach dzielą nagrodę. Do udziału w obławie skłania ich bowiem nie obywatelska postawa i poczucie etycznego obowiązku, ale chęć łatwego zarobku i rozrywki. Każdy zresztą chętnie wbiłby Abramowi nóż w plecy, gdyby nie konieczność utrzymania go przy życiu właśnie ze względu na nagrodę, wypłacaną tylko za żywego przestępcę. Gdy Abram zostaje znaleziony i oddany w ręce policji, do wsi powraca dawny spokój. Przy okazji tej afery rozwiązuje się także kilka innych problemów – miejscowy głupek Rovo popełnia samobójstwo, Marie i Volker planują wziąć ślub, zniknęła także Tonka i chociaż jej los poruszył ludzi, każdy przyjmuje tę śmierć z pewną ulgą. Cała wieś więcej zyskuje na tej aferze niż traci – nie tylko pozbywa się ze swojego otoczenia jednostek wcześniej niepożądanych, ale co więcej, zainkasowaną nagrodę, która powinna trafić w ręce dzieci znajdujących poszukiwanego mordercę w stodole, przeznaczają na zakup nowych organów dla parafii.

Także pozornym happy endem kończy się druga część trylogii *Landshuter Erzählungen*. Tym razem autor przenosi akcję dramatu do niewielkiego miasteczka. Jest rok 1958, okres boomu gospodarczego i wzmożonej konkurencji, zwłaszcza w branży budowlanej. Bohaterami dramatu są dwie zwaśnio-

ne rodziny – miejscowi potentaci budownictwa, których dzieci, mimo obustronnej nienawiści rodziców, planują ślub. Ta współczesna historia Romea i Julii z bawarskiego Landshut jest tyleż ironiczna, ile przerażająca, bowiem zostaje podporządkowana prostemu rachunkowi przychodów. Stary, schorowany Laiper, którego firma wyrażnie podupada, czego przyczyny szukać należy w krótkowzroczności i niechęci przedsiębiorcy do wdrażania nowych technik pracy, zazdrości powodzenia i bogactwa przedsiębiorczemu Grötzingowi. Wprawdzie syn Laipera, energiczny Sorm, zakochany w Sieglinde, córce konkurenta, pragnie unowocześnić firmę, ale konserwatywny ojciec nie chce przekazać mu rodzinnego biznesu właśnie ze względu na niechęć do rodziny przyszłej synowej. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, że Sieglinde jest w połowie Żydówką i choć nikt oficjalnie nie dyskryminuje jej ze względu na pochodzenie, to przecież wiadomo, że Żydzi „znów wracają i znów mają w garści kilka branży”¹⁷. Związkowi dwojga młodych sprzyja tylko ojciec dziewczyny, którego obchodzi jednak nie szczęście córki, ale ekonomiczne korzyści wynikające z połączenia obu firm – wiadomo przecież, że młody Sorm odziedziczy oba przedsiębiorstwa. Czas nagli, bo Sieglinde jest w ciąży i nie może w miasteczku „biegać z nieślubnym dzieckiem syna konkurencji”¹⁸, ale Sorm boi się, że ślub zniweczy jego plany przejęcia firmy. Sfrustrowany młody przedsiębiorca dusi więc swojego ojca, stojącego mu na drodze do szczęścia, a ponieważ jego zbrodnia nie zostaje odkryta, bo wszyscy tkwią w przekonaniu, że podupadły na zdrowiu stary Laiper zmarł

¹⁷ Martin Sperr *Landshuter Erzählungen*, w: *Bayerische Trilogie*, Frankfurt am Main 1972, s. 82.

¹⁸ Tamże, s. 72.

na zawał serca, Sorm może wcielić w życie swoje plany. W ostatniej scenie Sorm w otoczeniu swojej nowej rodziny jest już przykładnym przedsiębiorcą i ojcem małego Alfonsa – w przyszłości spadkobiercy budowlanego imperium.

Utrzymanie porządku, który jest gwarantem poprawnego funkcjonowania wspólnoty, wydaje się naczelną zasadą regulującą życie bohaterów dramatów Sperra. Jednak podejmowane przez nich działania, być może przynoszące w ich przekonaniu upragniony skutek, w rzeczywistości są jedynie rozwiązaniem pozornym – odwracają uwagę od prawdziwych problemów i utrzymują społeczność w przekonaniu, że potrafi panować nad swoim światem, a nade wszystko, że wyznaczone przez nią normy funkcjonowania tego świata są właściwe. W tekstach tych „dużo się [...] dzieje, ale nic się nie zmienia – pisze Bernd Anton. Przeciwnie, na końcu wszystko robi się jeszcze gorsze, niż było na początku”¹⁹. Trudno nie zgodzić się z tym spostrzeżeniem – przywrócenie porządku nie służy prawdziwemu rozwiązaniu problemów, ale zamaskowaniu ich. System norm trzymający w ryzach całą społeczność jest bowiem doskonałą przykrywką dla szeregu patologii, dla których zresztą panuje powszechne przyzwolenie. Dlatego, aby utrzymać stabilność wewnątrz zamkniętej społeczności, należy przestrzegać zasad usprawiedliwiających jej przewinięcia – bicie dzieci, dyskryminowanie jednostek naznaczonych stygmatem inności, psychiczne i fizyczne znęcanie się nad każdym, kto nie chce się podporządkować lub nie może sprostać wyznaczonemu porządkowi.

BUNT I PRAGMATYZM

W przeciwieństwie do dramatów Horvátha czy Fleisser bohaterowie Sperra – zauważa Mario Andriollo – „dokładnie [wiedzą], co robią, co mówią i czego chcą. Przez tę umiejętność wyrażania siebie samych i swoich perfidnych uczuć oraz intencji wciąż balansują na krawędzi wiarygodności i obrazowej retoryki”²⁰. Nie można zatem usprawiedliwiać ich czynów niewiedzą, doszukiwać się w nich splotu tragicznych przypadków czy konsekwencji politycznej manipulacji i ekonomicznych przemian. Tym, co odróżnia tych bohaterów od postaci dramatów z lat dwudziestych i trzydziestych, jest ich zdecydowanie, pewność siebie i pragmatyzm. Ich postawa wyraża się w pierwszej kolejności już na poziomie języka. Także Sperr sięga, wzorem swoich poprzedników, po dialekt, ale nie jest on już dla niego znakiem społecznego wykluczenia, raczej zamknięcia się społeczności przed tym, co na zewnątrz. Dialekt staje się tym samym rodzajem socjolektu, jego funkcją jest mianowicie podkreślenie regionalnej odrębności i solidarności danej grupy – społeczność konsoliduje się już poprzez język niedostępny dla obcych. Funkcje i specyfikę tak użytego dialektu Sperr tłumaczył następująco:

Dialekt jest dużo bardziej materialistyczny i związany z rzeczywistością niż abstrakcyjny słownikowy język niemiecki [...]. Dziś dialekt bawarski jest medium służącym bawarskim autorom do opisywania ich realiów, które są częścią rzeczywistości federalno-kapitalistycznej lub mogą być dla niej reprezentatywne. Użycie dialektu nie ma nic wspólnego z patriotyzmem

²⁰ Mario Andriollo *Unkenrufe aus der Integration. Studien zu Martin Sperr und Franz Xaver Kroetz*, Innsbruck 1985, s. 48.

¹⁹ Bernd Anton *Ein bayerischer Dichter*, op.cit., s. 22.

lokalnym, lecz jest wyrazem politycznej świadomości: instrument, którym jest język przybliżający rzeczywistość, zostaje użyty w celu zrozumienia i przedstawienia zmieniających się realiów społecznych. Na przykład ogólne problemy [...] plastycznie i konkretnie poprzez trzymanie się określonego środowiska, określonego języka²¹.

Inaczej kształtuje się też komunikacja wewnątrz grupy. Postaci nie są bynajmniej nieme, nie mają problemów z werbalizowaniem swoich poglądów, ich rozmowy nie toną w nieznośnej ciszy, nie urywają się w pół zdania. W tekstach tych mówi się dużo, zdecydowanie za dużo. Redundantny język odkrywa przez to prawdziwą świadomość rozmówców, ich zdeprawowanie. Sperr „denuncjuje swoje postaci, wyposaża je wszystkie w mniej lub bardziej negatywne cechy”²², a wraz z bohaterami denuncjuje spokojną, urokliwą prowincję, w istocie groźną idyllę, w której, jak w cieplarnianych warunkach, dojrzewa autorytarna osobowość.

Wydaje się zatem, że *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* i *Landshuter Erzählungen* są syntezą dwóch koncepcji krytycznej Volksstück pierwszej połowy dwudziestego wieku. Nowa Volksstück Sperra jest przejawem syntetycznego realizmu po części ufundowanego na krytycznej Volksstück Horvátha i Fleisser, co widać przede wszystkim w sposobie konstruowania postaci i refleksji lingwistycznej, po części zaś odwołującego się do realistycznej Volksstück forsowanej przez Brechta. Warta uwagi wydaje się również próba gry z konwencjami tradycyjnej Volks-

stück, zwłaszcza ze spuścizną Nestroya ironicznie polemizującego z wyobrażeniem rodzinnej idylli, sielanki i prawego życia według z góry przyjętych norm społecznych.

Problematica z punktu widzenia refleksji o gatunku Volksstück wydaje się natomiast *Münchener Freiheit* – ostatnia z części trylogii. O samej sztuce krytyka wyrażała się dość chłodno, zachowując raczej dystans do diagnozy Sperra, który próbował uporać się w swoim tekście z problemem kończącej się fiaskiem studenckiej rewolty. Bohaterami jego sztuki są dwie opozycyjne w stosunku do siebie grupy – bogaci mieszczaństwo i kapitaliści oraz środowisko studenckie żyjące w lewackiej komunie. Do tej komuny dołącza zbuntowana córka jednego z przedsiębiorców odpowiedzialnych za budowę kompleksów biurowych w zabytkowym centrum miasta. Dziewczyna gardzi kapitalizmem, gardzi więc własnym ojcem, lecz chętnie żyje na jego rachunek, a z pieniędzy zarobionych przez firmę rodzica współfinansuje działalność komuny. Sperr podaje w wątpliwość anarchistyczny aktywizm młodych ludzi zafascynowanych samą spontanicznością swojego buntu i ułudą stworzonej przez siebie wolności w skali mikro. Cóż im po tej wolności, zdaje się pytać Sperr, skoro nie bardzo wiedzą, co z nią dalej począć – bez pieniędzy bogatych rodziców ich wolność pryska przecież jak mydlana bańka, oni sami zaś wydają się oderwani od rzeczywistości. Tym samym *Münchener Freiheit*²³ jawi się jako dramat wymierzony przeciwko środo-

²¹ Martin Sperr *Plädoyer für eine bayerische Literatur. Über einen Aspekt dieses Buches*, w: *Bayerisches Lesebuch. Geschichten, Szenen und Gedichte aus fünf Jahrhunderten*, Hrsg. Gerald Deckart, Günther Kapfhammer, München 1971, s. 417.

²² Mario Andriollo *Unkenrufe aus der Integration*, op.cit., s. 48.

²³ Warto odnotować, że Sperr tytułem swojego dramatu nawiązuje do historii placu Münchener Freiheit (dosł. Monachijska wolność) w monachijskiej dzielnicy Schwabing, gdzie w kwietniu 1945 bawarski ruch oporu Freiheitsaktion Bayern (FAB) nawoływał do kapitulacji wobec wojska amerykańskiego i zbrojnego wystąpienia przeciwko oddziałom NS.

wisku studenckiej rewolty, jak niekiedy z goryczą (choć być może także poniekąd błędnie) postrzegali go rozczarowani antyrewolucyjną postawą Sperra krytycy. Nie zagłębiając się jednak w intencje autora, trzeba podtrzymać sąd, że w przypadku ostatniej części trylogii „Volksstück pozostaje abstrakcyjna”²⁴. Dramat jest raczej satyrą na społeczeństwo końca lat sześćdziesiątych i zdecydowanie bliżej mu do melodramatu niż dramatu ludowego.

O ile zatem *Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii* porażają widza swoją bezkompromisową diagnozą społeczną, demistyfikując powojenną idylliczną prowincję wraz z jej zdeprawowanymi mieszkańcami nadal wyznającymi kult Hitlera, o tyle w pozostałych częściach trylogii krytyka ta traci na ostrości. Oczywiście można polemizować z takim stanowiskiem, przypominając choćby skandal towarzyszący monachijskiej premierze *Opowiadań...* w roku 1967 i dowodząc tym samym, że także druga część *Bayerische Trilogie* celnie rozpoznawała społeczne nastroje tego czasu. Co do trafności zawartej w dramacie krytyki nie ma wątpliwości, a jednak za skandalem, który wywołał, stała raczej zła sława Sperra, okrzykniętego po premierze *Scen myśliwskich...* wrogiem prowincji, a nie zdecydowanie bardziej stonowana w stosunku do poprzedniego tekstu treść.

To zresztą dość kuriozalne, że pięć lat po premierze debiutanckiej sztuki, bojąc się kolejnego skandalu, nie odwa-

żono się wystawić na scenie Münchener Kammerspiele ostatniej części Sperrrowskiej trylogii, przez co premiera *Münchener Freiheit* musiała odbyć się w Düsseldorfie. Trudno powiedzieć jaki wpływ na tę decyzję mógł mieć sam Sperr, choć można przypuszczać, że musiał przystać na to kompromisowe rozwiązanie. Niemniej bez względu na jego udział w tym przedsięwzięciu zachowawcza reakcja twórców spektaklu stawia pod znakiem zapytania przesłanie teatru bawarskiego autora. Nasuwa się bowiem pytanie, czy „uwrażliwiony” przez Sperra widz będzie skłonny do krytycznej dyskusji, skoro ma świadomość, że buntowniczy teatr, żądający zaangażowanej postawy odbiorcy, sam unika konfrontacji, rezygnuje z podjęcia dyskusji w sytuacji konfliktowej i dosłownie ucieka na bezpieczniejszy grunt? Jak zatem postulat „teatru szczerości”, w którym powinno „się zesrać, a nie pokazywać, jak wesoło i dyskretnie można obejść gówno”, ma się do tak nieszczerzej postawy? Abstrahując od losów inscenizacji ostatniej części trylogii, trzeba jeszcze raz zaznaczyć, że przesłanie zaangażowanego teatru, o który zabiegał Sperr przynajmniej na początku swojej kariery, bardzo szybko się rozmywa i błędnie. Jego deklaracje uprawiania „szczerego” teatru nie znajdują odzwierciedlenia w szerszej refleksji teoretycznej, nie zyskują kształtu programu czy choćby manifestu. Tym samym ambitny plan kontynuowania realistycznej Volksstück – przypomnijmy, że do dziś Sperr uważany jest za pierwszego odnowiciela gatunku w latach sześćdziesiątych – dość szybko traci na znaczeniu.

²⁴ Wend Kässens, Michael Töteberg *Fortschritt im Realismus Zur Erneuerung des kritischen Realismus seit 1966*, „Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur”, Bd. 6., Frankfurt am Main 1976, s. 36.

MARTIN SPERR

PRZEŁOŻYŁA SŁAWA LISIECKA

Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii

OSOBY:

- BARBARA, robotnica najemna
- ABRAM, jej syn
- TONKA, służąca
- MARIA, gospodyni wiejska, u której mieszka Abram
- ROVO, jej syn, ociężały, wysoki, z wyglądu głupek wiejski, za jakiego jest uważany
- VOLKER, parobek Marii, ma drewnianą nogę
- BURMISTRZ, wielki właściciel ziemski
- ŻONA BURMISTRZA
- GEORG, jego parobek
- ZENTA, robotnica najemna u Burmistrza
- RZEŹNICZKA
- KOSTUCH, grabarz i pracownik gminny
- PAULA, pomoc biurowa w Landshut
- MAX, chłop małorolny
- CHRISTINE, jego żona
- UCHODŹCZYNI
- ANTON, jej mąż
- KONRAD, jej syn
- PROBOSZCZ
- INSPEKTOR POLICJI
- DWAJ CHŁOPCY

Miejsce: wieś Reinöd w Dolnej Bawarii

Czas: wczesna jesień po reformie walutowej

Scena 1

Plac wiejski, niedzielne przedpołudnie, Barbara i Kostuch siedzą na ławce przed kościołem. Z lewej strony gospoda.

BARBARA Cała wieś pachnie pieczenią wieprzową. Znowu jak należy, tak jak powinno być przy niedzieli. To dobrze, że znów mamy mięso, no nie, Kostuchu? Aż ślinka cieknie.

KOSTUCH Tak, Barbaro.

Milczą.

BARBARA Teraz, kiedy nastał pokój, nie masz już tak dużo roboty.

KOSTUCH W czasie pokoju ludzie też umierają. Grabarz to taki zawód, że nigdy nie jesteś bezrobotny. Dostajesz swoją forszę i jeszcze możesz dorobić coś na boku. Jasne, w czasie wojny trzeba było kopać więcej grobów, przez bomby. W czterdziestym pierwszym w samym wrzeźniu wykopałem ich dwadzieścia osiem. Prawie codziennie jeden grób. Teraz, kiedy jest pokój, są przeciętnie trzy trupy na miesiąc. Im mniej masz roboty, tym więcej myślisz.

BARBARA Tak, to wada.

KOSTUCH Ale dzisiaj upał.

Oboje milczą. Bije dzwon.

KOSTUCH Muszę wracać do kościoła. Między podniesieniem a błogosławieństwem mam zawsze czas na papierosa.

Idzie do kościoła. Po chwili nadchodzi Georg i zmierza do gospody. Wchodzą Uchodźczyni i Konrad.

KONRAD Mamo, wiesz, nikt nie chce się ze mną bawić, bo jestem ewangelikiem.

UCHODŹCZYNI Konradzie, to się już niedługo zmieni. Wkrótce stąd wyjedziemy.

KONRAD Znowu wyjedziemy?!

Georg wchodzi z krzesłem i kasetą.

UCHODŹCZYNI Chciałbyś zostać w tej wsi? Tata wreszcie dostał pracę. Ciesz się, że się stąd wydostaniemy.

Zenta i Christine wychodzą z kościoła.

GEORG (*do Uchodźczyni*) Specjalny przydział będzie dopiero wtedy, jak burmistrz wyjdzie z kościoła. (*do Zenty*) Zenta, słyszałaś, jej mąż dostał robotę. No tak, już do tego przywykliśmy. Robota znajduje się wyłącznie dla tych ze Śląska. A przecież nasi mężczyźni też byli na wojnie. To po prostu niesprawiedliwe.

ZENTA Tak. – Wczoraj był tu Peppo. No i dowiedziałam się od niego, że Abrama wsadzili do więzienia w Wendelskirchen, bo wyczyniał takie różne rzeczy z parobkiem Grubera.

GEORG Barbara też mówi, że on był w więzieniu.

ZENTA Peppo mówi, że Barbara jest jego matką.

Barbara nasłuchuje uważnie.

ZENTA Mówię o tym, bo Paula, która mieszka u rzeźniczki, widziała go w środę w Landshut, w miejscu, gdzie się kręcą tacy. Mówi, że widziała tego, co od dwóch tygodni mieszka u Marii. A to właśnie Abram. Jak długo jest już w Landshut? Tydzień! Więc to pewnie prawda, co mówi

Peppo. – Mówię ci, to taki, co się zadaje z facetami. Właśnie taki. I on jest synem Barbary, wiem to na mur. Od Peppa.

BARBARA Czy to gadanie się nie skończy? To nie jest moje dziecko.

ZENTA Tego nie twierdziłyśmy. Tylko tak sobie myślałyśmy.

BARBARA Możecie sobie dziury we łbach wywiercić tym myśleniem, a on i tak nie będzie moim dzieckiem. Nie gapcie się tak – jest, jak mówię.

GEORG Wcale nie jesteśmy pewni, czy mówisz prawdę. Myślimy, że to twoje dziecko.

BARBARA A ja wam mówię, że to nieprawda.

GEORG No, a co było w Wendelskirchen?

Barbara milczy.

GEORG Sama nam mówiłaś, że siedział w więzieniu. A był tu zaledwie jeden dzień. Skąd byś o tym wiedziała, gdybyś go nie знаła?

BARBARA Czy ja zrobiłam coś złego, że się tak na mnie gapiecie?!

ZENTA Nie. To –

BARBARA No to co się tak gapiecie?

Milczą.

GEORG Nie chce się przyznać, ale po mojemu wszystko jest jasne.

Głośne bicie dzwonu. Msza się skończyła. Wchodzi Burmistrz, Proboszcz i Max. Za nimi Maria, Volker i Rovo. Potem Rzeźniczka. Rovo chce się oddalić.

MARIA Rovo! Zostaw tego kota w spokoju!

RZEŹNICZKA *(do Christine)* Christine, słyszałaś, z czego ona się spowiadała?

CHRISTINE Kto?

RZEŹNICZKA Maria!

CHRISTINE Tak, rzeźniczko, słyszałam.

RZEŹNICZKA Za cudzołóstwo dostała tylko pięć ojczenaszów. Mnie dał sześć, chociaż tylko raz złożyłam fałszywe świadectwo przeciw bliźniemu swemu i nic więcej. Już nawet na księdzu nie można polegać. To też wina wojny. Stary proboszcz dałby mi co najwyżej jedną zdrowaśkę.

BURMISTRZ *(żegnając się z Proboszczem)* Organy są za drogie. Mogę dać dotację z kasy gminy, ale za całą naprawę nie zapłacę.

PROBOSZCZ Panie burmistrzu, a w jakiej wysokości byłaby ta dotacja?

BURMISTRZ Trudno mi w tej chwili powiedzieć coś pewnego. *(podchodzi do krzesła z kasetą)* Komu należy się specjalny przydział – tutaj. Podpisać się na tej kartce. Ustawić się w szeregu.

Ludzie się ustawiają.

BURMISTRZ Księżu proboszczu!

Proboszcz jako pierwszy otrzymuje swój przydział.

PROBOSZCZ Musimy jeszcze popróbować z ludźmi „Chwalcie Pana”. Bo nie wyszło to dobrze.

RZEŹNICZKA Ludzie bez przerwy pracują w polu. –

Proboszcz wychodzi. Tuż za nim Uchodźczyni z Konradem.

RZEŹNICZKA Ludzie tyle gadają o Abramie.

GEORG U nas we wsi krążą jeszcze całkiem inne historie. – Ja mam u niego większe szanse niż ty.

MARIA U kogo? *(głośny śmiech)* O co chodzi?

GEORG O to, że mam u niego większe szanse niż ty. U twojego sublokatora Abrama. Nie pasuje ci to? Pewnie chciałabyś go też do łóżka, co?

VOLKER Zamknij się!

GEORG Ty pozwalasz, żeby ona cię utrzymywała. Więc nie masz nic do gadania. Płaci ci za to, że chodzisz z nią do łóżka?

Maria szybko podpisuje listę.

MARIA Volker, Rovo, chodźcie! *(do Volkera)* Idź powoli, nie mamy nic do ukrycia.

RZEŹNICZKA Dobrze, że wy dwoje już sobie idziecie! Przyzwyczajam ludziom źle się robi na widok takich jak wy. Zameżna kobieta, której mąż zaginął, trzyma w domu dwóch kawalerów. Za to się idzie do więzienia. O chłopaku nie mówię, bo to głupek.

Maria, Volker i Rovo wychodzą.

BARBARA *(do Rzeźniczki)* Powiedziałaś, że ludzie dużo gadają o Abramie. Co takiego gadają?

RZEŹNICZKA Że zadaje się z mężczyznami.

BARBARA Ach tak.

RZEŹNICZKA Jest właśnie w Landshut i podobno ktoś go tam widział. – Szczegółów oczywiście nie znamy. – Dlaczego to cię tak interesuje?

BARBARA Nie interesuje mnie. Tak tylko pytam. *(wychodzi)*

RZEŹNICZKA Myślę, że ona jest jego matką.

ZENTA Ja tak myślę już od dawna. Cała wieś o tym mówi. Tyle że po prostu nikt nie wie nic konkretnego.

GEORG Uważam, że nie powinniśmy się w to mieszać. To nie nasza sprawa.

ZENTA Właśnie! Jak się tak dobrze zastanowić, to w ogóle nie nasza sprawa. Nie wiadomo dokładnie. Ale tak czy owak to dziwne, że Barbara dopytuje się o każde słowo, które ktoś powiedział o Abramie. To wygląda podejrzanie. Myślę, że ona jest jego matką.

GEORG Mam ochotę na piwo. Chodź, Zenta! *(wychodzi)*

ZENTA Rzeźniczko, idziesz z nami?

RZEŹNICZKA Nie. Pójdę jeszcze na grób męża. Dziwne, jak człowiek się przyzwyczaja, że on już nie żyje.

ZENTA Popatrz, a mój już od trzech lat leży z tym swoim kaszlem.

RZEŹNICZKA Mój umarł od razu. To jeszcze gorsze. Teraz mam rzeźnię i nie wiem, co z nią zrobić.

ZENTA Każdy ma swoje zmartwienia.

Obie wychodzą.

Scena 2

W rzeźni.

Niedzielne przedpołudnie. Kostuch obrabia połówkę krowy zwisającą z góry. Zenta pilnuje dużego kotła, w którym gotuje się mięso na kielbasy. Paula przy stole masarskim wiąże kielbasy.

ZENTA Tak czy owak – myślę, że Barbara jest jego matką. Słyszałam, że chce odejść. Żona burmistrza mówi, że złożyła już wypowiedzenie. Ale

ona nie chce jej puścić, bo nie znajdziesz nikogo, kto by tak harował za takie małe pieniądze.

KOSTUCH (*zasapany*) Jeśli złożyła wypowiedzenie – to znaczy, że chyba nie przyjdzie już dziś do pomocy.

Paula odkłada narzędzia i myje ręce.

ZENTA Chodź – pomóż nam jeszcze z piętnaście minut.

PAULA Cały tydzień pracuję w fabryce, to chociaż w niedzielę chciałabym mieć święty spokój!

KOSTUCH A ja myślałem, że to takie piękne, co robisz w tej fabryce –

PAULA (*przerzywa mu*) Grunt, że w ogóle coś mam. A może nie? Dostałam pracę, chociaż jest bezrobocie. Coś umiem. To nie powód do zazdrości. (*wychodząc*) Jeśli Barbara naprawdę odchodzi, to na pewno już dzisiaj nie przyjdzie. No to dzisiaj robota długo potrwa.

Wchodzi Barbara i Rzeźniczka. Rzeźniczka natychmiast sprawdza, ile pracy już wykonano, a Barbara wkłada białą fartuch rzeźniczy na odświętną sukienkę i kontynuuje pracę Pauli.

BARBARA (*po długiej pauzie do Zenty*) Powiedziała żonie burmistrza, że odchodzę. Jutro jeszcze przyjdę, bo na gwałt mnie potrzebują. Ale na noc wyjeżdżam.

ZENTA Dlaczego chcesz odejść? Stało się coś?

BARBARA On jest moim dzieckiem. Przyznaję. Widziałam dobrze, dzisiaj po mszy, że ludzie znów się na mnie gapią.

KOSTUCH Barbaro, nie przejmuj się. Ludzie zawsze gadają.

BARBARA Jeśli Abram wróci z miasta i zostanie tutaj, ja będę musiała wyjechać. Znam to z przeszłości: zawsze mówi, że chce u mnie mieszkać. A potem robi świństwa. I o to chodzi.

RZEŹNICZKA Może naprawdę byłoby lepiej, żeby tu nie przyjeżdżał. Jeśli jest taki, to pewnie byłoby dobrze, gdyby go tu nie było.

BARBARA Zawsze powtarzam to ludziom. Ale nikt mi nie wierzy. Wszyscy mówią, że jestem złą matką. A jak już coś się stanie, to ja jestem winna. I wy teraz też znowu zaczynacie. Wszyscy gadają. – Chyba że on znalazł jakąś robotę i wyjedzie stąd? Ja bym bardzo chętnie tu została. Ale na pewno będę musiała odejść. (*zwraca się do Zenty*) Wiesz, gdyby ludzie nie gadali tyle o sprawach, które nie powinny ich nic obchodzić. – Może on znajdzie pracę i wyjedzie?

ZENTA No to jak wyjedzie, ty będziesz mogła tu zostać. Po co powiedziałaś żonie burmistrza, że odchodzisz?

BARBARA Bo on chyba nie znalazł żadnej roboty. (*w milczeniu pracuje dalej*)

ZENTA Jeśli mój mąż przeżyje i znowu będzie mógł pracować z tymi swoimi płucami – to od razu kupię radio.

RZEŹNICZKA Tak.

One również milkną.

BARBARA No i jest jeszcze ta sprawa z Tonką. Abram z nią chodzi, ale jak amen w pacierzu zostawi ją na lodzie.

RZEŹNICZKA Jakoś nie mogę uwierzyć w tę sprawę z Tonką. Nie mam co do tego jasności.

Milkną po raz kolejny. Nagle Barbara przerywa swoją pracę.

BARBARA Posłuchaj, Zenta, chodźmy jutro do Marii i powiedzmy jej, żeby mu wymówiła. Jak straci mieszkanie, będzie musiał stąd wyjechać. Na pewno znajdzie sobie jakiś dach nad głową. Powiedzmy też innym ludziom, żeby mu nie dawali schronienia.

ZENTA Dobrze, w imię Boga. Rzeźniczko, pójdziesz z nami?

RZEŹNICZKA A niech tam, pójdę.

BARBARA Wtedy będę mogła tu zostać. (*pauza. Barbara pracuje*) Patrz, dawniej zawsze powtarzałam, że to nieważne, co ludzie mówią, to moje dziecko i muszę mu pomóc. Ale jemu było wszystko jedno, co się ze mną działo. Robił te swoje świństwa, aż wreszcie trafił do więzienia. – A ja go tak kochałam. Jeszcze teraz mogłabym powiedzieć: „Zostawcie go w spokoju” – ale to się na nic nie zda. Teraz po prostu ja muszę mieć spokój. Jestem za stara, żeby jeszcze martwić się o niego. Nie umiem mu pomóc. A zresztą już nawet nie chcę.

ZENTA Tak, tak, słusznie. Pójdziemy z tobą. Obiecałyśmy.

RZEŹNICZKA Tak.

BARBARA Tak bardzo chciałabym tu zostać. Ale naprawdę się boję, że on nie ma roboty.

Wchodzi Paula. Włożyła w nową sukienkę i chce się teraz zaprezentować. Poprawia fryzurę. Tymczasem:

PAULA Idę. Czy Tonka już tu była?

KOSTUCH Nie czesz włosów nad mięsem. Jak to ktoś zobaczy –

PAULA (*do Barbary*) A w ogóle mam ci powiedzieć, że Tonka mówi, że Abram się z nią ożeni.

BARBARA Naprawdę? Naprawdę jej to obiecał?

PAULA Musi. Będzie miała z nim dziecko.

BARBARA Będzie miała z nim dziecko. Mój Boże! A on o tym wie?

PAULA Nie.

BARBARA Nie. Oczywiście nie wie. Nie jest wobec niej uczciwy.

PAULA Kocha ją. Powiedział jej, że ją kocha.

BARBARA Muszę coś zrobić. Nie mogę pozwolić, żeby Tonka ściągnęła na siebie nieszczęście.

PAULA Ale to jej nieszczęście. Przestań, wszyscy wiedzą, że mieszasz się w sprawy, które nie powinny cię nic a nic obchodzić. Idę z Tonką na tańce.

ZENTA Znowu?

PAULA Mówię o tym cały dzień. Przywyknij powoli do myśli, że idę po tańczyć. Stać mnie na to.

RZEŹNICZKA Twoja matka prosiła, żebym cię pilnowała.

PAULA Wszystko mi jedno. Czekałam całą wojnę i postanowiłam, że jak tylko się skończy, będę co niedziela chodziła na tańce. I właśnie to robię! (*wychodzi*)

ZENTA Ma ładną sukienkę.

RZEŹNICZKA Ale ile kosztowała!

BARBARA On – wyobraź sobie, Zenta, ona urodzi jego dziecko.

ZENTA Słyszałam.

BARBARA Bardzo bym chciała tu zostać.

Zalega pauza, którą przerywa Zenta.

ZENTA A jakie to dzisiaj noszą fryzury?!

BARBARA Ale jutro na pewno pójdziecie ze mną do Marii –

RZEŹNICZKA Przecież obiecałyśmy! Zaczynasz mnie wnerwiać. Jakby świat miał się skończyć! Co mam powiedzieć? W czasie wojny straciłam dwie osoby. Mogę sobie tylko popłakać, kiedy mam czas, żeby iść na cmentarz. Nie da się pracować, jak tak bez przerwy głośno myślisz.

Scena 3

Pole.

Poniedziałkowy poranek. Koszyk z jedzeniem. Barbara siedzi na sнопie zboża i je. Rzeźniczka i Zenta ustawiają snopy. Burmistrz stoi obok Barbary i nadzoruje pracę. Rzeźniczka i Zenta odchodzą dalej w pole. Chwilę później śmiech.

BURMISTRZ Śmieją się tak, jakby nie miały nic do roboty.

BARBARA (*jedząc*) Ej, burmistrzu. Myślę sobie, że chyba jednak zostanę. Jeśli jeszcze mogę zostać, chociaż już powiedziałam, że odchodzę.

BURMISTRZ No wiesz, Barbaro, byłoby bardzo dobrze, gdybyś została.

BARBARA (*śmieje się z zakłopotaniem*) Ciągłe przeprowadzam się ze wsi do wsi. Już nie mogę. U was da się żyć. Więc gdybym mogła zostać?

BURMISTRZ Jasne! Jasne, że możesz zostać. Zjedz spokojnie do końca, w twoim przypadku nie ma takiego pośpiechu. Później skończyłaś pracę. Zawsze potrzeba nam dobrych robotników. Możesz zostać.

BARBARA Dobrze, dziękuję.

Je dalej. Śmiech ludzi na polu.

BURMISTRZ Co się dzieje? (*wychodzi*)

Cisza. Barbara kończy przerwę obiadową, spostrzega Abrama, który wchodzi z walizką. Oboje milczą.

ABRAM Mamo!

Brak odpowiedzi.

ABRAM Mamo –

BARBARA Przyjechałeś autobusem? Po swoje rzeczy? –

Abram milczy.

BARBARA Co jest?

ABRAM Mamo – ja –

BARBARA Masz pracę? Pytam, czy masz pracę!

ABRAM Nie.

BARBARA Nie. I mówisz to tak po prostu: nie. Dlaczego nie masz pracy? Dlaczego? Bo chyba nawet nie próbowałaś! A ja byłam pewna, że masz. (*opanowuje się z trudem*) Słuchaj, Abram, musisz wyjechać ze wsi. Ludzie o tobie gadają.

Abram milczy.

BARBARA To znaczy, że zamierzasz tu zostać. Wciąż to samo. Jednego dnia wyjeżdżasz, a wtedy ludzie wytykają mnie palcami: To jego matka. I wtedy wiem, że zrobiłeś jedno z tych swoich świństw. A ja ciągle czuję spojrzenia na plecach, dopóki nie przeniosę się do innej wsi. Ale ty mnie zawsze znajdujesz i znów jest to samo. Tak jak teraz.

ABRAM Nie.

BARBARA Zawsze to powtarzasz! Mój Boże, jeśli nie będę mogła tu zostać, będę musiała się stąd wynieść. A chcę już mieć stałą pracę i wiedzieć, gdzie jest moje miejsce. Jesteś wystarczająco dorosły, żebyś zaczął żyć własnym życiem.

ABRAM To po co wydałaś mnie na świat, jeśli zawsze byłem ci ciężarem, jeśli –

BARBARA A bo to ja wiedziałam, co z ciebie wyrośnie? Gdybym wiedziała, tobym tego nie zrobiła! Potwornie mi za ciebie wstyd –

ABRAM Myślisz, że ktoś daje ci kartę gwarancyjną na to, jaki będziesz? Po co opowiadasz wszystkim, że siedziałem w więzieniu? Ludzie potrzebują –

BARBARA Ludzie! Ludzie! Co mnie obchodzą ludzie?

ABRAM Dlaczego znów oczerniasz mnie we wsi? Wszędzie muszę się tłumaczyć. Gdzie tylko zamieszkamy –

BARBARA My! Bo ciągle za mną łąsisz. Dlatego: my!

Abram odstawia walizkę.

ABRAM Wiem, że nie mogę żyć tak, jak żyję.

BARBARA Jeżeli to wiesz, to dlaczego to robisz?

Pauza.

ABRAM Nie mogę tak żyć jak do tej pory. Mój Boże, ja wcale nie chciałbym być taki.

BARBARA No to dlaczego jesteś taki, jaki jesteś?

ABRAM Mamo, ty tego nie rozumiesz.

BARBARA Dlaczego wszędzie za mną jeździsz? Dlaczego mam ci wciąż pomagać, jeśli tego nie rozumiem?!

ABRAM (*po pauzie*) W czasie karnawału poznałem w Kelheim Tonkę. Ja – to znaczy ona mnie kocha, a ja – ja chcę się postarać. Chcę spróbować z Tonką. Bo tak dalej nie może być. Muszę –

BARBARA Jesteś taki sam jak twój ojciec! A więc chcesz spróbować z Tonką! (*śmieje się*)

ABRAM W końcu muszę z kimś spróbować. No nie?

BARBARA I myślisz, że ja się będę przyglądała, jak wciągasz ją w bagno. I jak ją potem w tym bagnie zostawiasz! Jak twój ojciec – Idź już! Muszę wracać do pracy. (*usiłuje dalej pracować*) Znajdź sobie porządną robotę! Ale ty jej nie znajdziesz. Myślisz wyłącznie o sobie. Zawsze myślisz tylko: ja, ja, ja! Ja teraz też będę tak robiła. Muszę zadbać o siebie, bo jeśli ja tego nie zrobię, to nikt tego za mnie nie zrobi. Wyjedź, Abram, zrób to dla mnie. Chociaż raz pomyśl o mnie.

Brak odpowiedzi.

BARBARA Dla mnie to ważne, co mówią ludzie, ja chcę z nimi dobrze żyć.

Wyjedź do Landshut, poszukaj sobie pracy i nie pokazuj się tutaj.

ABRAM (*aby nie czuć się tak bardzo zależnym od niej*) Nie będziesz mi rozkazywała!

Barbara spogląda na niego, on odwraca wzrok.

ABRAM Mam takie samo prawo tu być jak ty!

BARBARA Nie masz prawa. Człowiek, który żyje wbrew naturze, nie ma prawa.

ABRAM A niby naturalne jest to, że ciągle mnie wypędzasz? Ty, matka –
BARBARA (*wściekle*) Powinłam cię od razu udusić!

Oboje milczą. Wchodzi Zenta. Widzi Abrama z Barbarą, więc przywołuje innych ludzi skinieniem. Ludzie powoli wychodzą naprzód i przyślistuchują się.

ABRAM Nigdy nie pozwalałaś mi bawić się z innymi dziećmi. Od tego się zaczęło. A kiedy byłem starszy, czy nie było tak, że –

BARBARA Że nie pozwalałam ci chodzić na tańce i musiałeś wyprawiać te świństwa z chłopakami – temu też ja jestem winna, wiem. Wszystkiemu jestem winna. Ja – ja się starałam, tak, starałam się, żebyś wyrósł na przyzwoitego człowieka. Tak cię wychowywałam. Nie na – nie na takiego –

ABRAM (*zmienia temat, ponieważ Barbara przestaje mówić*) Dlaczego na przykład wszędzie opowiadasz, że byłem w więzieniu? (*pauza*) Dokąd – dokąd mam iść? (*pauza*) No dokąd? Skoro nigdzie nie ma pracy i w ogóle. Co ci to da, że ludzie się o wszystkim dowiedzą?

BARBARA Mam nadzieję, że będą cię bili dopóty, dopóki nie odejdiesz dobrowolnie, mam nadzieję, że biciem wypędzą cię ze wsi. Może cię nawet zabiją. A ja pragnę, żeby cię zabili. Tu, na wsi, nie jest tak jak w mieście, gdzie wszyscy uważają, że to nowoczesne. Wiem dobrze, że ludzie mają coś przeciw tobie –

ZENTA Owszem.

Abram i Barbara odwracają się szybko.

ABRAM To już koniec.

BARBARA Przyznaj się, że kombinujesz z facetami! Wszyscy to wiedzą!

ABRAM I co z tego?

MAX No nie, jeszcze się tym szczyli!

BARBARA Jeśli to prawda, to po prostu się przyznaj. Powiedz to głośno i wyraźnie. Powiedz, kim jesteś! Powiedz, jestem właśnie taki.

Abram ucieka. Ludzie patrzą w ślad za nim. Uchodźczyni podchodzi do kosza z chlebem, bierze jeden bochenek i wsuwa go Konradowi pod koszulę. Konrad wybiega.

ZENTA (*stojąc w grupie, do Georga*) To ci dopiero sytuacja. Jak chłopak ma być inny przy takiej matce? Jeśli tak go traktuje.

BARBARA Jak? Kto to powiedział? Zabijcie go, żebym już dłużej nie musiała być matką! Ja – ja nie jestem temu winna.

CHRISTINE Nie, Barbaro, ty nie jesteś winna.

BARBARA Nie mam z nim nic wspólnego, on nie jest moim dzieckiem. Ja – ja chcę tu zostać!

RZEŹNICZKA (*do Georga*) Tak go wychowała. Sam z siebie by taki nie był.

BARBARA (*groźnie*) On nie jest moim dzieckiem. Ja nie mam dziecka.

CHRISTINE Barbaro, nie jesteś niczemu winna.

GEORG Nie ma znaczenia, kto zawinił, że on jest taki. W każdym razie pewne jest, że jest taki, to jedno jest pewne. Inaczej powiedziałaby „nie”.

A jeśli nie powiedział, to znaczy, że się przyznał. I teraz już wiemy.

RZEŹNICZKA Niech się stąd wynosi!

BURMISTRZ (*schodzi z pola*) Do roboty! Co jest?! Za co wam płacę? Za wystawianie? Ludzi do pracy mogę mieć, ilu tylko będę potrzebował. Wszyscy wracają do pracy.

Scena 4

Podwórce za domem rodzinnym Tonki.

Tonka pierze bieliznę na tarze. Wchodzi Abram.

TONKA (*dostrzega Abrama*) Abram!

ABRAM Tak.

TONKA Wcale nie wiedziałam, że wróciłeś. – Chodź do mnie.

Abram podchodzi do Tonki.

TONKA Co się dzieje?

ABRAM Nic, Tonka – Tonka – kocham cię.

Tonka spogląda na niego.

ABRAM Naprawdę. Jest tak, jak mówię. Naprawdę.

TONKA Abram, pocałuj mnie.

Abram ociąga się.

TONKA Moi rodzice są w polu.

Abram ją całuje.

TONKA Pójdziemy nad wodę?

ABRAM (*zachowuje się tak, jakby nie rozumiał*) Tutaj też jest ładnie.

Tonka milczy.

ABRAM Może nie?

TONKA Tak.

ABRAM (*po długiej pauzie*) Tonka, muszę już iść.

TONKA Zostań jeszcze. Tak się cieszę, że wróciłeś. (*siada na progu drzwi*)

Usiądź przy mnie.

Abram siada obok niej.

TONKA Obejmij mnie.

Abram ją obejmuje.

TONKA Abram, muszę ci powiedzieć coś ważnego.

ABRAM Lubię cię. (*puszcza ją*) Nic teraz nie mów.

Oboje milczą.

TONKA Abram, lubisz dzieci?

Abram milczy.

TONKA Tak tylko pytam. Bo ja lubię.

ABRAM Tonko, możliwe, że ludzie zaczną o mnie gadać. Nie zwracaj na to uwagi.

TONKA Abram, nie zwracam uwagi na to, co oni wszyscy gadają. To dlatego, że twoja matka ma coś przeciw mnie. Rozmawiałam o tym z Paulą. Ona też tak myśli.

ABRAM Tak.

Oboje milczą.

ABRAM Tonko, ja też lubię dzieci.

TONKA Abram, muszę ci coś powiedzieć. – Teraz!

Abram reaguje i całuje ją. Wchodzą Christine i Max.

CHRISTINE No proszę.

Tonka i Abram odrywają się od siebie.

CHRISTINE I co ci mówiłam, Max – on bałamuci Tonkę.

ABRAM Kto bałamuci Tonkę?

CHRISTINE Nie gadam z tobą.

MAX Ty świnió, jeszcze ci chyba nie dosyć. Mógłbyś przynajmniej porządne dziewczyny zostawić w spokoju.

TONKA O co chodzi?

CHRISTINE Wy dwoje pasujecie do siebie. Znaleźli się jak w korcu maku.

– Tonko, muszę porozmawiać z twoją matką w pewnej ważnej sprawie.

TONKA Nie ma jej. Jest w polu.

MAX Christine, chodź, poszukamy jej. *(do Tonki)* A tobie radzę, nie zadawaj się z nim. Bo źle na tym wyjdiesz.

TONKA Dlaczego? Chodzimy ze sobą i kochamy się.

ABRAM Właśnie.

MAX Bo pękne ze śmiechu! Cała wieś wie, coś ty za jeden.

ABRAM Nic nie wiesz, nic!

CHRISTINE Wiemy, dlaczego byłeś w więzieniu. Nie rozmawiam z tobą. *(do Tonki)* A jak tak widzę ciebie z nim, to też nie wiem, czy mogą cię uważać za przyzwoitą osobę. O tobie ludzie już też gadają.

MAX Wiemy, jaki on jest, więc jeśli się z nim zadajesz, to i ty nie jesteś przyzwoita.

ABRAM Tonko, pójdę już.

TONKA Zostań jeszcze.

ABRAM Jestem zmęczony podróżą. Pójdę do domu. *(wychodzi)*

TONKA Dlaczego, Abram?

MAX Na dodatek tchórz z niego.

TONKA Jesteście podli. O co chodzi? Powiedzcie, co z nim nie tak.

CHRISTINE Ja ci nie powiem. Bardzo mi cię żal. Że chodzisz z kimś takim.

MAX Nie widzisz, jaki on jest? – Jakbyś trochę pomyślała, to wpadłabyś na to, dlaczego sobie poszedł. Chociaż był u ciebie i cię kocha.

TONKA A co ma być? Po prostu jest zmęczony.

CHRISTINE Tak, przy tobie robi się zmęczony. – Zostawił cię na lodzie, bo jest tchórzem.

TONKA On nigdy nie zostawi mnie na lodzie.

CHRISTINE A chociaż pocałował cię na odchodnym? No właśnie! I gdzie tu ta miłość? *(do Maxa)* Nie da się z nią rozmawiać. Ona trzyma jego stronę. Już to widziałam. Nie powinno się z nią w ogóle rozmawiać. *(do Tonki)* Puszczalska jesteś.

Scena 5

W mieszkaniu Marii.

Popołudnie. Maria. Abram się goli.

MARIA I co tam jeszcze było? Jest już mięso w mieście?

Abram się goli.

MARIA Był w mieście i nie ma nic do opowiedzenia.

ABRAM *(podaje jej kopertę)* Żeby nie zapomniał. Czynsz.

MARIA *(liczy pieniądze)* Dziękuję. Znalazłeś pracę?

ABRAM Tylko na trzy dni.

Wchodzi Volker i kładzie na stole pustą torbę na zakupy. Abram, pozdrawiając ruchem ręki, wychodzi. Maria nadal siedzi.

MARIA Co się dzieje?

VOLKER Co za wieś. Żeby wreszcie spłonęła! Nawet w piekle nie może być gorzej.

MARIA Tylko dlatego, że żyję z tobą, a jestem żoną zmarłego. On już nie wróci. Wojna go pochłonęła. I bardzo się z tego cieszę. Gdyby wrócił, i tak bym go zdradziła.

VOLKER *(po pauzie)* Idę naciąć wierzbiny. Potem pojadę do Landshut na zakupy.

MARIA *(płacze i śmieje się na przemian)* Chyba nie będziesz po każde kilo soli jeździł do Landshut? Kto to słyszał! Już tak dawno złożyłam to podanie. Na pewno uznają go za zmarłego i wtedy wreszcie będzie koniec.

VOLKER Idę.

Wychodzi, pozdrawiając Abrama ruchem ręki. Maria siedzi. Abram sprząta przybory do golenia.

MARIA Abram, chodź, obiad stygnie.

ABRAM Dobrze. *(siada, robi znak krzyża i zaczyna jeść)* Czy Rovo czuje się lepiej?

MARIA Nie. Jest jak zwykle. A nawet gorzej. Teraz już w ogóle nie może spać, budzi się ze strachu, krzyczy. Potem biega po całym domu tak, że nikt oka nie może zmrużyć. A później boli go głowa i co tylko. *(zapala papierosa)* Ale jeszcze bardziej denerwuje mnie, że słowem się do mnie nie odzywa, kiedy go o coś zapytać, jest niemy jak ryba. Możesz mu sto razy powtarzać: „Uprzejmy człowiek udziela odpowiedzi!”, a on nic – niemy jak ryba. Mówię ciągle: „Można być uprzejmym nawet wtedy, jak kogoś boli głowa” – nie rozumie.

ABRAM Co mówi lekarz?

MARIA Już przestałam wydawać pieniądze na Rova. Ile już wydałam! Nie masz pojęcia, jaka droga jest głupota. Za tę forszę mógłby skończyć studia. Nie, już żadnego lekarza nie wpuszczę do domu. A co dał pobyt w zakładzie w ubiegłym roku? Ile pieniędzy zapłaciłam? I za co? Za nic! Smacznego.

ABRAM Dziękuję.

MARIA Nie wydam już na niego ani grosza. Wiesz, wczoraj, bo wczoraj było szczególnie kiepsko, natarłam go pokrzywami, to stary środek leczniczy i tani. Pomogło.

ABRAM Chyba nie wierzysz, że to coś da. Nic nie da.

MARIA To co ja mam robić? Przecież coś trzeba z nim zrobić. Może teraz wreszcie się uspokoi.

Wchodzi Rovo w piżamie.

MARIA Myślałam, że śpisz.

Rovo nie odpowiada.

MARIA Odpowiedz! Masz odpowiedzieć! Czego tu chcesz? Nie widzisz, że rozmawia dwoje dorosłych? Wyjdź! Ale już! Przynieś wody i nie przeszkadzaj.

Rovo siada przy stole i czyta jakieś powieściadło.

MARIA Leniuchować, czytać i głupio gadać! To jest robota, co? – No, czego tu szukasz?

ROVO Wszędzie przeszkadzam.

MARIA Tak.

ROVO Choćbym nie wiem co robił, wszystko jest źle.

MARIA A co takiego robisz? Nie udawaj ważniaka. Daję ci żreć. Za to, że nic nie robisz, to o wiele za dużo w naszych czasach. Jesteś bezużyteczny. Weź się do jakiejś roboty, żebyś był coś wart.

ROVO Niedobrze mi, jak widzę, że latasz za Volkerem.

MARIA (*idzie w jego stronę*) Rusz się! Przynieś wody!

ROVO (*wrzeszczy*) Nie dotykaj mnie!

MARIA (*również krzyczy*) Nie krzycz, ty! – Jestem twoją matką.

ROVO Nie widzę tego!

MARIA Jak nadal będziesz się tak zachowywał, to naprawdę pójdziesz do zakładu.

Oboje milkną. Rovo siada.

ROVO Tak.

MARIA (*krzyczy*) Nie mogę dla twojego widzimisie iść do klasztoru.

ROVO Tak.

MARIA (*krzyczy*) Wystarczająco mi ciężko.

ROVO Tak.

MARIA (*znów coś odreagowuje*) Coś podobnego! (*do Abrama*) Proszę! Co ci mówiłam? Przyjrzyj się! Popatrz na niego! – Mogę mu sto razy mówić: przynieś wody – a on nawet się nie ruszy.

Rovo nadal czyta książkę.

MARIA Rovo, przynieś wody, potrzebna mi. Rovo, nie każ się tak ciągle prosić. (*głaszcze go po włosach i wychodzi*)

ABRAM Rovo, dlaczego nie przyniesiesz wody?

Rovo nie odpowiada.

ABRAM Rovo, dlaczego nie możesz spać? – Powiedz mi.

ROVO (*odkłada książkę*) Ona chce znowu wyjść za mąż. Chce, żeby uznało ojca za zmarłego i zamierza wyjść za Volkera. A on mnie nie cierpi. Chcą mnie wsadzić do zakładu. Tacy są.

ABRAM Rovo, nie musisz iść do zakładu. Już kiedyś zostałeś stamtąd wypuszczony jako zdrowy człowiek. A poza tym to jest drogie, więc nie będą wydawać pieniędzy.

ROVO Ludzie się ze mnie śmieją. Więc ona wyda te pieniądze, żeby przestali.

ABRAM Nie mów tak, Rovo. Twoja mama cię lubi. Na pewno. Nie wszystkim rozumie. Zrozumi ją.

ROVO Naciera mnie pokrzywami. Boję się.

ABRAM Rovo, masz zbyt wiele lęków. Tyle lęków to źle.

ROVO Wszyscy myślą, że jestem niespełna rozumu – i śmieją się – widzę to. – Co mam robić? Tak trudno rozmawiać z ludźmi, którzy się z ciebie

wyśmiewają. Nie mogę z nimi gadać. Ty jeden rozmawiasz ze mną jak normalny człowiek. Jesteś pierwszy, który nie śmieje się natychmiast, kiedy coś powiem. –

Wchodzi Tonka.

TONKA Abram, muszę z tobą porozmawiać.

ROVO Czego ona tutaj chce?

TONKA Abram, chodź na zewnątrz, muszę z tobą porozmawiać.

ROVO Nie potrzebujemy u nas kurew.

TONKA Abram, pomóż mi – czy ja muszę to znosić, żeby on mnie obrażał!!!

ABRAM Ale co się dzieje, Tonka?

ROVO Na pewno sobie pójdziesz i już nikt nie będzie ze mną rozmawiał.

ABRAM Nie, Rovo, zostanę.

TONKA Abram, tak się ucieszyłam, że wróciłeś. Muszę ci powiedzieć coś ważnego. Ale muszę ci to powiedzieć na osobności.

ROVO Każ jej stąd wyjść!

TONKA Zamknij się!

ROVO Jesteś szmatą.

TONKA Powtórz to!

ROVO Kurwa!

TONKA Ty głupku, ty idioto! (*chce go uderzyć*) Ty –

ABRAM (*zasłania sobą Rova*) Przestańcie natychmiast!

Wchodzi Maria, ma w fartuchu świeże pomidory.

MARIA Co tu się dzieje?

ROVO Ona chciała mnie uderzyć.

MARIA Co? Wyjdź stąd po dobroci! Nie chcemy cię tutaj!

TONKA (*do Abrama*) Jeśli teraz mi nie pomożesz –

MARIA (*popycha Tonkę w stronę drzwi*) Wyjdź!

TONKA Abram, pomóż mi! (*do Marii*) Zostaw mnie! Nie wyjdę.

ABRAM Idź!

TONKA Jesteś podły! Nie widziałam cię przez cały tydzień, a ty jesteś taki podły! (*placze*) No to teraz sam sobie radź! Już cię nie lubię.

MARIA Tak, tak. Bardzo dobrze.

Wypycha Tonkę za drzwi i zamyka je za nią. Rovo podchodzi do okna. Szybko biegnie do skrzynki z węglem, wyciąga polano i rzuca nim. Tonka wydaje z siebie krzyk.

ROVO No, poszła.

MARIA A ty wciąż tutaj. Rovo, przynieś mi wody.

Wchodzi Barbara, Zenta, Rzeźniczka i Georg.

RZEŹNICZKA Patrz! Jest tutaj!

MARIA Czego tu chcecie?

BARBARA (*wskazuje Abrama*) Ludzie we wsi, no, ludzie po prostu nie życzą sobie, żeby Abram tu został. Wszyscy chcą, żebyś wymówiła mu mieszkanie, bo jak nie będzie miał mieszkania, to będzie musiał się wynieść.

ZENTA Tak.

BARBARA A ma się wynieść, bo jest pedałem.

GEORG Tak, to prawda. Przyznał się do tego dzisiaj przed południem.
 ABRAM (*po długiej pauzie*) Oni kłamią na mój temat. Tak jak na twój.
 MARIA Nie wierzę wam. Idźcie sobie.
 RZEŹNICZKA Wszyscy słyszeliśmy, jak to nic nie powiedział. Taka jest prawda.
 MARIA Wynoście się! Bo jeszcze wam we wszystko uwierzę. Wiem, jak plotkują o mnie we wsi. Nie mogę nawet iść na zakupy, bo każdy uważa mnie Bóg wie za co. Wynocha!
 GEORG Bogate gospodarstwo potrzebuje parobka, no nie?
 MARIA Zapijaczzonego parobka burmistrza nie chcę widzieć w moim domu.
 GEORG I gospodyni też potrzebuje parobka, czy nie tak?
Rzeźniczka się śmieje.
 GEORG A że nie ma męża, to do łóżka musi wchodzić parobek, tak czy nie?
 MARIA Precz!
 GEORG Matka wścieka się na punkcie chłopów, a chłopak idiota. To dopiero gospodarka! Taka gospodarka!
Ludzie wychodzą.
 MARIA Kłamiwa hołota!
 ABRAM To nieprawda. Nie jestem taki.
 MARIA (*śmieje się*) Mam taką nadzieję. (*zaciekle*) Co za ludzie! Matko jedyna! Jak ja to wytrzymuję?! Człowiek naprawdę może dużo znieść.
 ABRAM Muszę wyjść na powietrze. (*wychodzi*)
 MARIA (*podaje Rovowi obiad*) Jak ty wyglądasz? – Mogłeś dalej spać, to miałbyś spokój. Ja bym na twoim miejscu spała dzień i noc, żebym nie musiała niczego widzieć. – A teraz jedz.
Rovo je, Maria kroje pomidory.
 ROVO Co to pedał?
 MARIA Ciesz się, że nie wiesz.
 ROVO Czy to coś złego?
 MARIA Nie. Ale to nieładne. To jest – Niech cię to nie interesuje. Nie wytłumaczę ci tego.
 ROVO No powiedz!
 MARIA Patrz, to pierwsze pomidory w tym roku.
Zmiana sceny.

Scena 6

Nad rzeką.
Bagnista okolica z wierzbami i trzciną. Volker ścina wierzbinię i rozłupuje gałęzie na cztery części. Tonka się upija, Volker przygląda się jej.
 VOLKER (*podniecony*) Po co się tak upijasz, jak potem nie możesz ustać na nogach?
 TONKA Po co patrzysz przez cały czas, co robię?! Nie leć tak na mnie! Nie chcę cię.
 VOLKER To idź sobie gdzie indziej. No idź!
Tonka nie reaguje.

VOLKER Nic nie robić, tylko pić, to potrafisz! Popracuj trochę, to ci przejdzie! Idź chlać do gospody!
 TONKA Zewsząd mnie wypędzają! Wszyscy chcą, żebym sobie poszła. Wszyscy.
 VOLKER Tonka – nie mogę pracować, jak tu jesteś.
 TONKA Zostaw mnie! Niczego od ciebie nie chcę. Siedzę przecież wystarczająco daleko, jak miałabym ci przeszkadzać?!

VOLKER Nie powinnaś tak leżeć.
 TONKA Mój Boże, a jak ja leżę?
 VOLKER Jak kurwa.
 TONKA Przecież nią jestem, tak czy nie? Wszyscy tak za mną wołają. I co z tego?! Przyglądasz się moim nogom, bo myślisz, że je dostaniesz. No to pozwól mi przynajmniej leżeć jak taka tam, jeśli już nią jestem. (*obciąga na sobie sweter*) Ale musisz mi zapłacić. Niczego nie dostaniesz za darmo!

VOLKER Czego?
 TONKA Miłości!
 VOLKER Nie mam forsy.
Tonka się śmieje.
 VOLKER Nie chcę.
 TONKA Być napalonym głupkiem to jest w porządku. (*kładzie się znów normalnie*) I czego się gapisz? Przecież jestem kurwą?!

VOLKER (*podbiega do niej i obejmuje ją*) Tak. Ty – no – naprawdę jesteś kurwą, naprawdę!

TONKA (*się wyswobadza*) Każdy myśli, że może mnie oblać.
Volker nie spuszcza oczu z jej pleców. Ona się denerwuje i spogląda na niego. Volker się śmieje.
 TONKA Co się tak głupio śmiesz?
 VOLKER Sprzedajesz się po raz pierwszy, co?
 TONKA Dlaczego?
 VOLKER Bo robisz to tak niezdarnie.
 TONKA Całkiem dobrze zacząłeś.
 VOLKER Tak, dobrze zacząłem. (*zbliża się do niej*) Zrób to raz za darmo.
 TONKA Wydaje ci się, że sobie tak po prostu będziesz stał, a ja rzucę ci się na szyję! Może tak robiła ta twoja chłopka, ale nie ja! Ja mam w sobie co innego niż to!

VOLKER To przez tę moją nogę! Przez nogę!
 TONKA Nie. Chodzi o to, jak się zachowujesz.
 VOLKER Oczywiście że to przez nogę. Zawsze chodzi o tę nogę.
 TONKA Nie! Nie chodzi o nogę! Tyle że ja nie jestem łatwą zdobyczą, którą każdy może mieć, gdy tylko zechce. Myślę, że Abramowi to jest kompletnie obojętne. Jeśli o niego chodzi, mogłabym zdechnąć. Gada o Bogu! Ale mnie pozwala umierać z głodu. (*odwraca się do Volkera*) Ja teraz też będę taka jak on.

VOLKER To po co tak bez przerwy się za nim uganiaasz? – Jak jakaś suka.
Spoglądają na siebie. Volker znów zaczyna pośpiesznie pracować.

TONKA Sama siebie nie rozumiem.
 VOLKER Co?
 TONKA Sama siebie nie rozumiem. Że się tak za nim uganiam.
 VOLKER *(po pauzie)* Dlaczego przestałaś mówić?
 TONKA A co tu więcej gadać?
 VOLKER Rozumiem cię.
 TONKA Gdybym cię teraz zechciała, to mogłabym cię mieć, jakbym tylko miała ochotę. Pojętny jesteś! A potem będziesz mówił, że to moja wina.
 VOLKER Odejdź!
 TONKA Nie!
 VOLKER Ja kocham Marię. Odejdź!
 TONKA Jak ją tak kochasz, to czemuś się przedtem gapił na moje nogi?
 VOLKER A Abram? Jak Abram się dowie?
 TONKA *(obejmuje go)* Nie przejmuj się nim.
 VOLKER Brzydę się tobą.
 TONKA *(odpycha go)* Brzydzisz się mną. Tego jeszcze brakowało. Tak jest! Masz powód, akurat ty musisz tak mówić!
Volker przyciąga ją do siebie. Ona nie protestuje, ale wreszcie się od niego odsuwa.
 TONKA Zapłać! No, gdzie forsa?
 VOLKER Nie zapłacę. Nie.
 TONKA To daj mi spokój. *(odchodzi)* Nawet tak wolę.
 VOLKER *(idzie za nią i mocno ją obejmuje)* No, nie bądź taka.
 TONKA Gdyby on teraz przyszedł, to nawet bym na ciebie nie spojrzała. Ale nie przychodzi. Ja muszę pójść do niego – ale już tego nie zrobię. Nie!
Volker ją całuje.
 GŁOS MARII Volker! Volker!
 VOLKER *(do Tonki)* Szybko w szuwary!
 TONKA Ona nie może mnie stąd przepędzić! Niech się przekona!
 GŁOS MARII Volker!
Maria wchodzi z listem w ręce.
 VOLKER Szybko! Tam! *(popycha Tonkę w szuwary i wychodzi Marii na przeciw)* Co się dzieje?
 MARIA Volker! Czytaj! *(podaje mu list)* On nie żyje! Wreszcie nie żyje! Uznali go za zmarłego! Powiedz coś!
 VOLKER Mój Boże –
 MARIA Teraz możemy się pobrać.
 VOLKER Tak. Tak. No to możemy się pobrać.
 MARIA Nie cieszysz się?
 VOLKER *(czyta jeszcze raz)* Owszem! Owszem! *(przyciąga Marię do siebie, puszcza ją jednak po chwili i wychodzi)* Dobrze, idź teraz do domu. Pójdziemy dzisiaj wcześniej do łóżka.
 MARIA Co ci jest?
 VOLKER Nic. Muszę pracować, inaczej nie zdążę do Landshut.
 MARIA Jasne, musisz pracować. Myślałam, że się ucieszysz.
 VOLKER *(czule)* Nie bądź głupia. Położymy się wcześniej do łóżka. –
 MARIA Dobrze.
Volker ją całuje.

MARIA No to idę. *(sposstrzega butelki po piwie)* A skąd tutaj piwo? Znowu zaczęło się pijaństwo?
 VOLKER *(jaka się)* Przy takim upale – co to szkodzi – jedno piwo –
 MARIA Jedno! Tu stoi znacznie więcej. Cała forsa na piwo!
 VOLKER Daj spokój i idź już! Będę robił, co mi się podoba – a jak zechcę się napić, to się napiję!
 MARIA Co z tobą? Obiecuj mi, że skończysz z piwem.
 VOLKER *(odwraca od niej wzrok)* Tak. Idź już!
Maria odchodzi. Tonka wylania się z szuwarów.
 TONKA Ona jest taką samą kurwą jak ja! Robi to samo co ja! A mimo to ma prawo mnie wyrzucić!
 VOLKER Już się jej psują zęby.
 TONKA *(podchodzi do Volкера)* Masz jeszcze dużo roboty?
 VOLKER Nie zrobię tego z tobą! Choćbyś tu sterczała jeszcze pięć godzin.
 TONKA Chcesz się z nią ożenić? *(śmieje się)* A to dowcip!
 VOLKER Nic ci do tego!
 TONKA Zawsze się tak zachowuje? To ona rządzi u was w domu, co? Jest starsza od ciebie!
 VOLKER Zamknij gębę!
 TONKA Jest stara!
 VOLKER I co z tego?
 TONKA To dlatego tak na mnie patrzysz. *(śmieje się)*
 VOLKER *(szuka wyjścia z sytuacji)* Ona – ona ma gospodarstwo.
 TONKA A, to dlatego –
 VOLKER *(krzyczy)* I kocham ją! Idź już wreszcie! Kocham ją.
 TONKA Spójrz na mnie. Popatrz, jaka jestem młoda.
 VOLKER Cuchniesz piwem.
 TONKA Owszem. Ale jestem młoda! Jeśli zapłacisz, będę twoja. W przyszłości i w ogóle. Chcesz mnie?
Volker pije.
 TONKA Zabroniła ci pić.
 VOLKER Tak.
Tonka obejmuje go, a po chwili puszcza. On idzie po piwo i pije.
 TONKA Niesmaczne?
Volker kręci przecząco głową.
 TONKA No to je wyrzuć!
Volker wyrzuca piwo.
 TONKA Żebyś miał wolne ręce. Teraz masz w ustach taki sam smak jak ja.
 VOLKER Przed tobą nie można się obronić.
 TONKA Musisz zapłacić.
 VOLKER *(chwytając ją)* Zapłacę. Zapłacę. Co więcej mogę zrobić jak zapłacić. Dlaczego ty mi to robisz?! A jak się Abram dowie, to go zabije.
 TONKA *(przyciska się do niego)* A niech się dowie! Jeśli on mnie tak traktuje, to ja też będę tak robiła. W sam raz! *(całuje Volкера, ale nagle go puszcza)* Nie. Nie wolno mi. Nie wolno. – Za dużo wypilałam.

VOLKER (*chwytając ją*) Co ja mam robić? Chodź, nie uciekaj! Przecież widzisz, że robię wszystko, co tylko chcesz.
 TONKA Chcę – tak – ale – nie chcę. Ale ty masz oczy!
 VOLKER Nie stawiaj się.
 TONKA (*boi się*) Nie patrz tak na mnie. Nie patrz tak na mnie! Wypiłam za dużo piwa!
 VOLKER Nie mam dużo czasu. Zapłacę.
 TONKA No dobrze. (*zaczyna się rozbierać*)
 VOLKER Nie musisz się rozbierać. Może być tak, jak jest. Wcale cię nie chcę oglądać.

Scena 7

Ugór.
Zepsuty płot, na którym siedzi Abram. Od czasu do czasu nad ugorem przelatują samoloty. Słychać odgłosy czołgu przejeżdżającego w pobliżu. Amerykańscy okupanci odbywają manewry. Rovo wchodzi od tyłu i spogląda w ślad za samolotem.
 Rovo Przecież jest pokój. Więc jak to – dlaczego znowu latają? A matka – Przecież jest pokój. Wojna się skończyła! A może nie?
 ABRAM (*dostrzega Rova*) Rovo! Co z tobą?
 Rovo Wydaje mi się, że wszyscy umrą. – Że oni zaraz zaczną strzelać i że dokoła znów będą leżały trupy, tak jak wtedy, zanim poszedłem do zakładu. To trwa i trwa, i nigdy się nie kończy.
 ABRAM Nie, Rovo, jest pokój. Nie ma już bombowców. – Chodź, usiądź przy mnie.
Rovo siada obok Abrama.
 ABRAM Na pewno nie będą strzelać. (*śmieje się*) To są manewry, Rovo, trwają dzisiaj już od paru godzin. Nie trzeba się bać. (*podaje mu swoją chusteczkę*) Jesteś cały mokry od potu.
Rovo się wyciera.
 ABRAM Opowiedz mi, co się dzieje.
Rovo nie odpowiada.
 ABRAM Dlaczego nie chcesz mi powiedzieć?
 Rovo (*zmienia temat*) Jestem zmęczony.
 ABRAM Powiedz! Mnie przecież możesz powiedzieć.
 Rovo (*po pauzie*) Już tego nie wytrzymam.
 ABRAM Czego?
 Rovo (*szybko*) Niczego.
Obaj milczą. – Rovo próbuje się śmiać.
 Rovo Abramie, mój ojciec nie żyje. Dzisiaj przyszedł list. Z urzędu.
 ABRAM Ach tak.
 Rovo Matka poszła ze mną do wsi. Bo przyszedł list, w którym uznali ojca za zmarłego, więc ona uciekła. I każdy mówi, że to dobrze, że ojciec nie żyje. Teraz oni się cieszą, że będą mogli się pobrać.
Milknienie. Abram głaszcze jego ramiona.
 Rovo I nikt nie wie, co będzie ze mną. Ja też nie wiem. Kto ma wiedzieć? – Do zakładu nie pójde. Ale oni tego chcą. Nawet jeśli to będzie

niemożliwe, to i tak okaże się możliwe. Musi. Volker chce, żebym zniknął.
Obaj milczą. Abram znów głaszcze jego ramiona.
 Rovo No i te samoloty – to wszystko – i matka – (*milknienie*) Abramie, jak długo tu zostaniesz?
 ABRAM Długo.
 Rovo Na pewno?
 ABRAM Na pewno.
 Rovo Abram, zostań.
 ABRAM Może zostanę. – Jak tylko to będzie możliwe. Bo nie dają mi spokoju.
 Rovo Mnie też nie.
 ABRAM (*uśmiecha się do Rova*) Jak tylko to będzie możliwe, zostanę.
Rovo odwzajemnia uśmiech. Abram przysuwa się do Rova.
 Rovo Na pewno?
 ABRAM Na pewno.
Samolot wraca. Abram kładzie Rovowi rękę na ramieniu.
 Rovo Patrz! Lecą w kierunku Monachium, jak podczas wojny. – Nie widzę, żeby był pokój, myślę, że wiele rzeczy jest takich samych jak w czasie wojny. Nie widzę prawie żadnej różnicy. Wiem, że jest pokój, a mimo to – Jacy są ludzie!
 ABRAM Ja widzę wiele różnic, Rovo. Cieszę się, że wojna się skończyła. Znów są widoki na bezpieczne życie. Można zacząć wszystko od nowa. Dlatego cieszę się z pokoju. – Spójrz na chmury. Na pewno spadnie deszcz.
 Rovo Musi. – Przy takim upale.
Obaj milczą.
 Rovo Wiesz, zobaczyłem dzisiaj kota, złapałem go za ogon, okręciłem i wyrzuciłem w górę, a on upadł i wcale się nie zabił.
Abram się śmieje, a Rovo zaczyna mu wtórować.
 ABRAM Ciągłe sobie wyobrażam, że mam sklep, który daje tyle forsy, że wystarcza mi na życie –
 Rovo (*ponieważ Abram nie mówi dalej*) I co jeszcze?
 ABRAM Nic poza tym. To i tak dużo.
 Rovo (*po krótkiej pauzie*) Co właściwie robisz w mieście?
 ABRAM Nic. A co?
 Rovo Tak po prostu. Tylko pytam.
 ABRAM Szukam jakiejś roboty.
 Rovo Po co?
Abram się śmieje. Rovo uśmiecha się do niego.
 Rovo Tak tylko pytam.
Zaczyna bić dzwon pogrzebowy. Abram głaszcze Rova po włosach.
 Rovo Dzwon pogrzebowy. Kto to znów umarł? Właścicielka gospody, piekarz, chłop? Może być każdy. Słyszysz? – Ja lubię bicie dzwonów.
Abram głaszcze Rova po klatce piersiowej.
 Rovo I lubię siedzieć z tobą.
 ABRAM Tak?

ROVO Tak.

ABRAM Dlaczego?

ROVO (*śmieje się*) Po prostu dobrze się czuję. (*po krótkiej pauzie, poważnie*) Fajnie się z tobą rozmawia.

Abram całuje Rova. Wchodzi Rzeźniczka i natychmiast wybiega z krzykiem.

GŁOS RZEŹNICZKI On coś robi Rovowi! Chodźcie tu! Szybko!

Wchodzi Maria, Burmistrz, Rzeźniczka i Kostuch.

ROVO O co chodzi?

KOSTUCH Teraz go mamy.

RZEŹNICZKA On dotykał Rova. Widziałam! Widziałam jeszcze więcej!

MARIA A więc to prawda! (*policzkuje Abrama*) Natychmiast zabieraj swoje rzeczy. I żebym cię więcej u nas nie widziała!

Abram wychodzi.

MARIA Rovo, dlaczego nie jesteś w domu? Co robisz na polu?! Zabroniłam ci wychodzić z domu! Same z tobą zmartwienia! – Co on ci zrobił?

ROVO (*gniewnie*) Nic. A co?

MARIA Zrobił ci krzywdę?

ROVO Nie.

BURMISTRZ No, Mario, to co z tą szkodą?

MARIA Burmistrze, popatrz. Przejechali tu czołgiem – po mojej łące, prosto na pole rzeźniczki.

Rovo z zainteresowaniem śledzi wywody Marii.

BURMISTRZ Zamelduję o tym w starostwie. Niech wam wypłacą odszkodowanie.

RZEŹNICZKA Trzeba coś zrobić z Abramem. (*nikt nie reaguje*) Jeśli nikt nic nie robi, to sama coś zrobię.

BURMISTRZ No to wstawcie nowe pręty.

Scena 8

Na podwórzu Burmistrza.

Z prawej strony stodoła, z lewej stajnia. Georg przenosi siano ze stodoły do stajni. Przed domem stoi długi stół dla robotników najemnych, przy którym siedzą Barbara i Zenta. Barbara je. Obok stołu stoi balia, przy której Kostuch przez czas trwania sceny myje różne części ciała. Na początku sceny wchodzi Paula.

ŻONA BURMISTRZA (*do Barbary*) Tak, tak to jest z tym wychowaniem, to zawsze jest –

PAULA (*odsuwa trochę krzesło od stołu i siada*) Zenta, tylko litr mleka.

ZENTA Dobrze, zaraz zobaczę. – Kostuchu? Nie chciałbyś znów popracować u nas?

PAULA Tylko pracować, zreć, chlać i spać? Nie, w porównaniu z tym praca w fabryce to złoto.

KOSTUCH Już wiemy, że masz pracę.

Zenta wchodzi do domu. Georg wychodzi z sianem ze stodoły.

GEORG (*śpiewa*) Wysoko słońko nad dachem, jak długo jeszcze będzie grzać, ja biorę papier pod pachę, bo muszę się wys... oko słońko. (*znika w stajni*)

ZENTA (*wraca, do Pauli*) Mleko będzie za jakiś czas.

Milczą.

BARBARA (*powoli*) Abram nie znosił, żeby go ktoś dotykał. Może nie powinienam go tak często bić.

ZENTA Szwagier mojej siostry, która wyszła za miastowego, studiuje psycherlogię –

PAULA Psychologię.

ZENTA (*przysnaje jej ramię*) Tak, studiuje psycherlogię, elegancki gość, i mówi, że ta psycherlogia ma coś wspólnego z charakterem. I że nie powinno się bić dzieci. Że od bicia twardnieje charakter. Może to przez ciebie Abram ma taki zatwardziały charakter?

BARBARA Tak, może –

ZENTA Ja biłam całą swoją trójkę, jak trzeba było – ale wszystkie są przyzwoite.

PAULA Spójrz na mnie. Jak byłam mała, bili mnie na kwaśne jabłko i miałam sińce. Ale jestem porządna. Doszłam do czegoś. Teraz nawet jako dziewczyna mam pracę w fabryce. Jako pomoc biurowa. Mówię ci: to kwestia charakteru.

GEORG (*wraca do stodoły*) Wysoko słońko nad dachem, jak długo jeszcze będzie grzać, ja biorę papier pod pachę, bo muszę się wys.... oko słońko. (*znika*)

ZENTA Gospodyni z Rehtal umarła. Bardzo szybko, wiecie już?

KOSTUCH No, to się długo nie nacierpiała. Ten gospodarz z Rehtal to byłby ktoś w sam raz dla ciebie.

PAULA Jestem kobietą z miasta.

GEORG (*wraca*) Wysoko słońko nad dachem, jak długo jeszcze będzie grzać, ja biorę papier pod pachę, bo muszę się wys... oko słońko –

KOSTUCH Wysrać!

Głośny śmiech.

GEORG Usiądę na podwórzu i na samym środku zrobię kupsko!

PAULA Daj spokój, Żorż, zajmij się swoją robotą.

GEORG (*do Pauli*) Masz nową sukienkę.

PAULA Tak. Ty pierwszy to w ogóle zauważyłeś. Do twarzy mi w niej?

GEORG Tak. – Obróć się – o tak – szykownie!

PAULA Czy jestem już opalona? To znaczy, na twarzy?

Podchodzi do okna i sprawdza swoją fryzurę. Georg podstawia jej nogę, Paula się przewraca.

GEORG (*udaje podnieconego*) Mam cię uwieść? Co?

PAULA Po to się tu położyłam, ty głupku! – Na miłość boską, moja sukienka!

ZENTA Plama zejdzie. (*do Georga*) Żorż, żarty się skończyły.

GEORG Myślałem, że otworzy oczy.

Nadchodzi Proboszcz, w ręce ma bańkę na mleko.

PROBOSZCZ Jest już mleko? Dzisiaj proszę tylko litr.

Milczenie.

GEORG Daj spokój, Kostuchu, nie musisz sobie myć nóg akurat wtedy, kiedy jest tu ksiądz proboszcz.

ZENTA I tak wszystko jedno, od czego robi się nam niedobrze. *(z bańką na mleko wchodzi do domu)*

KOSTUCH *(po długiej pauzie)* Założmy, księżu proboszczu, gdyby nie było nas, to znaczy, gdyby nie było ludzi, to wtedy nie byłoby też Boga, czy tak? Bo wtedy, jak nas nie ma, to przecież nie możemy mieć o nim pojęcia. A ważne jest tylko to, co wiemy, no nie?

Proboszcz nie odpowiada.

KOSTUCH Chciałbym tylko zwrócić księdzu uwagę na to, że musi mi ksiądz udzielić odpowiedzi. Jest ksiądz do tego zobowiązany ze względu na swój zawód.

PROBOSZCZ Rozumiesz tylko to, co chcesz rozumieć. Tak to już z tobą jest, Kostuchu.

KOSTUCH Pewnie tak. Bo – księżu proboszczu – ja myślę, że ta sprawa z Bogiem jest bardzo drażliwa. Dla Chrystusa to było proste. Mówi się zawsze, że on był człowiekiem. Że zawsze mógł sobie pomóc – choć przecież tego nie robił. Zawsze się mówi, że on był człowiekiem. Kiedy był głodny, z okruszka zrobił całe bochny chleba.

PROBOSZCZ To nieprawda. Nie zrobił ich dla siebie, tylko dla swoich bliźnich.

KOSTUCH *(nie zwraca uwagi na to wtrącenie)* On zawsze mógł sobie pomóc – choć wcale tego nie robił.

GEORG No właśnie.

KOSTUCH Poza tym wiedział, co go czeka. Z nami, ludźmi, jest całkiem inaczej. Dlatego zawsze powtarzam: Bóg nie ma pojęcia, czym naprawdę jest bycie człowiekiem. Niech ksiądz proboszcz popatrzy, w niebie musi być teraz maszyna, która produkuje dusze – a ponieważ jest tu tylu ludzi, prawdopodobnie przestawili się tam, w górze, na robotę taśmową –

ZENTA *(śmieje się)* Na robotę taśmową! No nie, co za małpa z tego Kostucha.

KOSTUCH I tak samo jak w fabryce, tam też popełniają wiele błędów na taśmie. Całkiem poważnie, księżu proboszczu, jak się tak dobrze zastanović, to kto na koniec jest winien naszych grzechów?

ŻONA BURMISTRZA Proszę, mleko.

PROBOSZCZ Bardzo dziękuję. *(do Kostucha)* Przyjdź kiedyś do mnie, to ci to wytłumaczę.

Kostuch milczy.

KOSTUCH Łatwo powiedzieć! *(do Zenty)* Mówią, że człowiek jest po to, żeby na świecie panował porządek. Jak się tak trochę rozejrzeć – jeśli naprawdę jest po to –

PROBOSZCZ Kostuchu, co to za postawa? Kościół daje ci pracę – a więc żyjesz z Kościoła. I atakujesz go.

ZENTA To naprawdę nie wypada.

PROBOSZCZ Kościół może zrezygnować z gnuśnych wiernych. Musisz uwierzyć, Kostuchu. Bez tego nie dasz rady. Pytania może zadawać każdy. Wierzyć! Musisz uwierzyć. Wtedy będziesz szczęśliwy. Nie możesz zawsze wszystkiego zwać na Kościół.

Kostuch milczy.

PROBOSZCZ Niepotrzebny mi grabarz, który zwraca się przeciw wierze.

Masz taki zawód, w którym trzeba wierzyć. Jeśli nie wierzysz, musisz odejść.

KOSTUCH Przecież nic nie mówię. – No dobrze, to już wierzę.

ZENTA Księżu proboszczu, co ksiądz powie na tę sprawę z Abramem?

PROBOSZCZ To trudny problem. Również dla Kościoła. – Tak. – Jeśli zbożnicy nie mogą znaleźć zaspokojenia jak normalni ludzie, muszą powściągać swoje popędy.

KOSTUCH Nie da rady.

PROBOSZCZ Wszystko jest możliwe. Ja też daję radę.

KOSTUCH Nie trzeba od razu być takim okrutnym i powściągać różne rzeczy.

GEORG No właśnie.

KOSTUCH Trzeba mu pomóc! Kościół musi pomóc Abramowi.

PROBOSZCZ A dlaczego ty nie uratowałeś Józusia Klugbauera, kiedy tonął w Vils? Dlaczego mu nie pomogłeś?

KOSTUCH To co innego. Nie umiem pływać. Poza tym było tam wystarczająco dużo młodych ludzi. Oni też mogli go ratować. Ja teraz mówię o Kościele i o Abramie.

PROBOSZCZ Po prostu pozwoliłeś Józusowi Klugbauerowi umrzeć.

KOSTUCH Ale bardzo mi było żal tego biedaczka.

ZENTA Mnie też. Taki młody, a już musiał umrzeć.

PROBOSZCZ Wprawdzie nie mogę pochwalać tego, że inni nie wskoczyli do wody, ale rozumiem ich. Oni mają jeszcze życie przed sobą.

GEORG Zgadza się. Tu ksiądz ma rację.

KOSTUCH *(do Georga)* A dlaczego ty nie wskoczyłeś?

GEORG A ty?

Kostuch się zastanawia.

GEORG Ja mam jeszcze życie przed sobą.

ZENTA Prawda, Kostuchu. On nie mógł wskoczyć. Ty powinienes to zrobić. Masz na sumieniu Józusia Klugbauera.

RZEŹNICZKA *(pojawia się z bańką mleka, podchodzi do Barbary)* Najchętniej bym ci powiedziała, że w ogóle nie chcę z tobą gadać. To bym ci najchętniej powiedziała. Ale jesteś tylko matką, nic na to nie poradzisz.

BARBARA O co chodzi?

RZEŹNICZKA Wiesz, co zrobił twój synalek? Prawie zgwałcił Rova. Tak, taki jest ten Abram – najwyższa pora, żeby się stąd wynieść.

Scena 9

Pokój w domu Marii.

Scena jak w obrazie 5. Maria z wiązką pokrzyw w ręce stoi przed Rovem. Rovo, rozebrany do pasa, wybiega.

MARIA Rovo! Nie uciekaj! Rovo!

Wchodzi Volker. W obu rękach trzyma torby i paczki.

VOLKER Myślisz, że to coś da? Widzisz, co to daje. – Pokrzywy! Coś takiego! *(kładzie towary na stole)*

MARIA Volker, ja myślę, że nic mi z nim nie wychodzi.
 VOLKER No, na moje wyczucie, on powinien iść do zakładu.
 MARIA Mówisz tak, bo go nie lubisz. – Ach, Volker! Dobrze, że już jesteś.
 Dobrze, że jesteś.
 VOLKER Była tu Tonka?
 MARIA Nie. – Dlaczego?
 VOLKER Tak tylko pytam.
Maria ogląda zakupy.
 VOLKER Co to było z Rovem?
 MARIA Dzisiaj po południu Abram prawie go zgwałcił. *(żadnej odpowiedzi)* Rovo był zawsze taki miły dla Abrama, a ten robi coś takiego! Wyrzuciłam go. – Już go nie ma.
 VOLKER Chyba nie wyrzucisz go z takiego powodu?!

MARIA Ale skoro jest taki?
 VOLKER Taki! Co to znaczy: taki! Taki!
 MARIA Chyba nie będziesz trzymał jego strony?
 VOLKER Jasne, że nie. – Spójrz, myślę, że to dobra pokrywa na kubek z marmoladą.
Maria ocenia pokrywę.
 VOLKER Co ty w ogóle o tym wiesz, to znaczy, o czymś takim. Nic nie wiesz!
 MARIA Kupiłeś chleb?
Volker podaje jej chleb i rozpakowuje kilka innych paczek.
 MARIA Ale to jednak przestępca.
 VOLKER Dlaczego przestępca?
 MARIA Za to grozi więzienie!
 VOLKER Do diabła, nie możesz tego oceniać tak jak prawdziwe przestępstwa. Wiesz, jacy przestępcy chodzą po tym świecie, gdyby sądzić według prawa? Już najwyższy czas, żeby to zniesli. Przestępstwo! – Pedał! Ja też to robiłem w czasie wojny.

MARIA Ty?
 VOLKER Tak.
 MARIA Volker, ale przecież ty jesteś mężczyzną.
 VOLKER Wiesz, ilu robiło to na wojnie? – Uważam, że trzeba takich ludzi zostawić w spokoju. Oni już sami najlepiej wiedzą, co robić.
 MARIA Nie dostałeś szczotki?
Volker podaje jej szczotkę.
 MARIA Tylko że ci ludzie, którzy robią coś takiego, nie dają spokoju nam.
 VOLKER Ty koniecznie chcesz zrobić z Abrama przestępcę?
 MARIA Tak.
 VOLKER Proszę. – Jak znam Rova, on także nie jest takim niewiniątkiem.
 MARIA Volker – Przecież Rovo nie jest normalny.
 VOLKER Myślałem, że Abram też nie –
 MARIA Ale – Rovo jest przecież moim dzieckiem.
 VOLKER Nie wiem, co mi dzisiaj jest. To chyba przez ten upał. Zanieś to.
Maria wychodzi.
 VOLKER Słuchaj, rozmawiałaś dzisiaj z Tonką?

MARIA Pytasz o to już po raz drugi.
 VOLKER A, pytam po raz drugi. Coś podobnego!
 MARIA Volker, Abram zapłacił z góry za czynsz. Mam mu oddać?
 VOLKER Jeśli zażąda, inaczej nie.
 MARIA *(śmieje się)* Jak chodzi o pieniądze, to jesteś przytomny. Wiesz co, w ogóle mu ich nie oddam. *(wychodzi)*
Volker rozpakowuje ostatnie paczki. Słychać, że ktoś rzuca kamieniem w szybę.
 GŁOS TONKI Abram!
Volker odkłada paczki i podchodzi do okna.
 GŁOS VOLKERA Czego chcesz?
 GŁOS TONKI Chcę –
 GŁOS VOLKERA Idź stąd! Jeszcze Maria cię zobaczy!
Tonka wchodzi do środka.
 TONKA Chcę –
 VOLKER Dostaniesz tę swoją forszę!
 TONKA Chcę wejść do Abrama, daj mi spokój! – Abram!
 VOLKER Cicho bądź! *(chwytając ją za ramiona)*
 TONKA Puszczaj. Niedobrze mi, jak jestem tak blisko ciebie.
 VOLKER Idź stąd. Ona może wejść w każdej chwili. Dostaniesz pieniądze! Przyniosę ci dzisiaj w nocy do stodoły. Ale teraz idź! Ona może wejść w każdej chwili.
 TONKA Zatrzymaj tę swoją forszę. Chcę wejść do Abrama. Abram!
Volker chce ją odepchnąć.
 TONKA Opowiem jej! Przyjdę kiedyś, chociaż tak jej pilnujesz! Upatrzę ją samą!
 VOLKER Idź sobie! *(przewraca ją na ziemię)*
 TONKA Dziecko!
 VOLKER Idź stąd! Jakbyś nie wiedziała, że Abram już u nas nie mieszka. Sama jesteś sobie winna, że mnie do tego doprowadziłaś. Myślisz, że pozwolę, żebyś mi wszystko zniszczyła?! *(znów rzuca się do niej)* Zjeżdżaj!
Tonka uchyla się przed nim.
 TONKA Mój Boże, mam Abramowi coś ważnego do powiedzenia, gdzie on jest, jak nie ma go u was? Wszyscy mówią, że odchodzi ze wsi. Musi się przecież dowiedzieć, że spodziewam się jego dziecka. Musi się dowiedzieć – *(wybiega)*
 VOLKER Nie pokazuj się tutaj!

Scena 10

Przystanek autobusowy.

Ludzie stoją w grupkach i czekają na autobus. Wchodzą Uchodźczyni i Konrad.

UCHODŹCZYNI Stój tu i krzycz, jak przyjedzie autobus.

Wychodzi. Konrad siada pod tabliczką z napisem „Przystanek autobusowy”. Wchodzi Barbara, Rzeźniczka i Burmistrz.

BARBARA To moja wina. Znam to. Teraz, jak już wszyscy wiedzą, pokazują mnie sobie palcami. Bo jestem matką. Najchętniej bym go zatłukła.

BURMISTRZ Po co jedziesz do Frontenhausen?

BARBARA Chcę stąd wyjechać.

RZEŹNICZKA Ale przecież wszyscy wiedzą, że to nie twoja wina.

BARBARA Teraz tak! Ale szybko o tym zapomną!

BURMISTRZ Jesteś dobrą pracownicą. Chyba nie zostawisz nas w potrzebie? Teraz, kiedy zbliżają się dożynki.

RZEŹNICZKA Wierz mi, nikt nie ma nic przeciw tobie. Nie mamy pojęcia, co byśmy zrobili bez ciebie w ubiegłym roku. Wiemy, co to wdzięczność. A ty nie boisz się pracy.

BURMISTRZ Nic na to nie poradzisz, że on jest taki. Nikt z tego powodu nie będzie na ciebie krzywo patrzył. Możesz zamieszkać u nas.

BARBARA Czuję się tak staro. Nikt nie uwierzy, jak staro się czuję. – Mam nadzieję, że autobus zaraz przyjedzie.

Żegna się bez słów uściskiem ręki z obojgiem, którzy wychodzą. Pojawiają się Zenta i Christine. Rzeźniczka bierze je na stronę.

RZEŹNICZKA Złożyłam na Abrama donos na policji. Zadzwoiłam dzisiaj po południu z powodu tej sprawy z Rovem. Jutro przyjadą i aresztują Abrama.

CHRISTINE (*podchodzi do Georga i Maxa*) Max! Max! Policja przyjedzie do wsi, słyszysz, policja! Z powodu Abrama!

MAX No to czego się boisz?

CHRISTINE Czego? Że nielegalnie zabijaliśmy zwierzęta.

MAX Nie wydaje mi się, żeby to było dla nas niebezpieczne. Jak przyjadą po Abrama, to nie będą szukali mięsa.

CHRISTINE Kto wie, jeśli przyjdą również do nas.

MAX Mamy teraz demokrację. Mięsem zajmuje się inny komisariat niż ten od Abrama.

Max, Georg i Christine podchodzą do Zenty i Rzeźniczki.

GEORG Ty na niego doniosłaś?

RZEŹNICZKA (*która nagle staje się bohaterką dnia*) Tak. Ja na niego doniosłam.

MAX No to już go nie będzie. Nigdy go nie lubiłem.

RZEŹNICZKA (*wyjaśnia*) Boje się, że pewnego dnia zaczniesz się dobierać do mojego Franza. I dlatego na niego doniosłam. Mam tylko to jedno dziecko. Nie mam nic przeciw Abramowi. Jest mi obojętny.

GEORG Słusznie. Musi się nim zająć prokurator.

ZENTA Żal mi Tonki.

RZEŹNICZKA Ma za swoje. A kto w ogóle wie, czy to nie dziecko kogoś innego? Po pierwsze to kurwa, po drugie Abram jest zboczeńcem, a po trzecie –

KONRAD Autobus! Jedzie autobus! Mamo, chodź szybko! (*odbiega*)

Ludzie żegnają się z Barbarą. Uchodźczynie, Konrad i wszyscy przechodzą na stronę, z której nadjeżdża autobus. Autobus odjeżdża. Wchodzi Kostuch.

KOSTUCH Autobus odjechał?

Ludzie wracają z przystanku.

ZENTA Tak.

ANTON (*do Uchodźczynie*) Mam już mieszkanie w Landshut. Teraz będzie lepiej.

UCHODŹCZYNI Opowiadaj, Anton! – mam dla ciebie parę papierosów.

Anton daje Konradowi tabliczkę czekolady.

ANTON Zjedz w domu. Inaczej wszyscy będą chcieli.

W poszczególnych grupkach trwają rozmowy. Wchodzi Abram. Nagle zapada cisza.

ABRAM Autobus już odjechał?

Nikt nie odpowiada.

ABRAM Może ktoś jedzie samochodem do Landshut i mógłby mnie zabrać?

Nikt nie odpowiada.

ABRAM Albo do Frontenhausen?

Nikt nie odpowiada.

MAX Teraz, Żorż, teraz!

GEORG Naprawdę mam to zrobić?

MAX Jasne. Dawaj! To będzie heca.

GEORG (*podchodzi do Abrama*) Słyszeliśmy, że chcesz jechać do Landshut.

Zawieź cię tam?

Mężczyźni się śmieją.

GEORG Ale tylko wtedy, gdy ja też będę mógł!

Przyciska się do Abrama. Abram go odpycha. Ogromna wesołość.

GEORG Nie mogę? Słodziutki! Chodź, pozwól mi!

ANTON Dajcie mu spokój!

KOSTUCH Ślázacy, kim są ślázacy, oni nie mają w Bawarii prawa głosu.

RZEŹNICZKA Tak jest!

Rodzina uchodźców odchodzi.

ABRAM (*do Zenty*) Gdzie jest moja matka?

Zenta nie odpowiada.

GEORG Jak mnie potraktujesz trochę lepiej, to ci powiem. – Ach, ty –

Obmacuje Abrama, który się przed nim broni. Abram jest zaklinowany.

ABRAM Przepuście mnie!

GEORG A jak on dzisiaj wygląda! Mmmm, cukiereczek! Aż chciałoby się ugryźć. Jest dla mnie tylko dlatego taki, że się wszyscy gapicie. Kiedy indziej jest całkiem inny.

Abramowi udaje się wydostać.

GEORG Masz dzisiaj miesięczkę, Abramku?

Głośna salwa śmiechu.

MAX Żorż, dobry dzisiaj jesteś. Chodź!

Ludzie odchodzą albo idą do gospody. Zenta i Rzeźniczka idą do rzeźni.

ZENTA To nie było ładne.

RZEŹNICZKA Nie stało się nic złego. Przecież nie ma tu już dzieci.

ZENTA Wyobraź sobie twarz Barbary, gdyby Abram pojechał tym samym autobusem.

Zenta i inni odchodzą, śmiejąc się. Wchodzi Proboszcz.

RZEŹNICZKA (*do Proboszcza*) Księżę proboszczu, chciałam usprawiedliwić Franza, że nie był wczoraj na lekcji. Ale teraz musi trochę zarabiać na życie przy wykopkach ziemniaków.

PROBOSZCZ Wszystko rozumiem. Tyle że dzieciak źle na tym wyjdzie.
RZEŹNICZKA Ale on przecież będzie tylko rolnikiem. Wystarczy, żeby umiał rozrzucać nawóz. Nas też nie wychowywano inaczej i nie staliśmy się nicponiami. Jesteśmy uczciwymi, porządnymi ludźmi. Franz też taki będzie. Jak będzie taki, jak my wszyscy, to będzie w porządku.

Scena 11

W lesie. Zmrok. Pnie olbrzymich dębów. Kostuch spotyka Maxa.

KOSTUCH Mam nadzieję, że jutro popada deszcz. Żeby trawa urosła.
MAX Mam nadzieję, że nie, Kostuchu! Mamy jeszcze zboże na polu.

Scena 12

Nad rzeką.

Scena jak w obrazie 6. Abram siedzi nad rzeką i rzuca kamyki. Tonka stoi do niego plecami. Je bułkę.

TONKA Unikasz mnie ostatnio.

Abram milczy.

TONKA Po prostu wyprowadzasz się od Marii i nic mi nie mówisz. To nie w porządku. Nie interesujesz się mną, a ja nigdy nie wiem, gdzie się podziewasz. Więc cię zdradziłam. Nie, proszę, nic nie mów. Bardzo mi przykro. Byłam pijana.

Abram milczy. Tonka patrzy na niego.

TONKA Powinnam ci od razu powiedzieć. Od razu. Już nie wytrzymałam.
Abram milczy.

TONKA Mój Boże, ja cię zdradziłam, czy ty tego nie rozumiesz?

ABRAM Jasne. Rozumiem.

Oboje milczą.

TONKA Powiedz coś!

Pauza.

ABRAM Tonka, wyjeżdżam ze wsi.

TONKA Abram, przecież możemy tu zostać.

ABRAM I odchodzę od ciebie.

TONKA *(po długiej pauzie)* Tak, ale – dlaczego? Co zrobiłam nie tak? Czy dlatego, że cię zdradziłam?

ABRAM Nie.

TONKA Dlatego, że nie mam pieniędzy? Albo dlatego, że jestem dla ciebie za młoda? Dlaczego chcesz odejść ode mnie? Dlaczego?

ABRAM Zetrzyj sobie okruchy z ust. Mógłbym teraz powiedzieć, co bym chciał, a i tak byś nie zrozumiała. *(powoli)* Starałem się ciebie pokochać. Naprawdę się starałem. Ale muszę się do ciebie zmuszać.

TONKA Starałeś się mną pokochać. Zmuszałeś się do mnie. *(zastanawia się)* A ja naprawdę myślałam, że się kochamy. Myślałam, że jesteśmy parą – Abram, dlaczego mówisz mi to wszystko?

Powiedz, że to nieprawda –

Czy musisz wszystko zniszczyć?! *(podchodzi do niego)* Abram, muszę ci jeszcze coś powiedzieć. Wtedy przestaniesz opowiadać takie głupoty

jak przed chwilą. Wiesz – i na pewno nie odejdziesz. – Urodzę twoje dziecko. – Nie mogłam ci tego powiedzieć wcześniej, bo ciągle mnie unikałeś. – Nie mów już takich rzeczy jak przed chwilą.

ABRAM Dziecko?

TONKA No co? Nie cieszysz się?

ABRAM Czy się cieszę? Oszalałaś? Jak ty sobie to wyobrażasz? Jak możesz – nie możesz wydać mojego dziecka na świat.

TONKA Abram, powiedz, czy to prawda, co mówią o tobie ludzie we wsi?

ABRAM Tak.

TONKA Przecież masz mnie. Ja bym się – wiesz, ja bym się dała pokrajać za ciebie na kawałeczki, słyszysz?! – Dlaczego na miłość boską pokazałeś mi, jakie to wszystko jest piękne? I dlaczego – powiedz mi – zabierasz mi to teraz? Teraz, kiedy wiem – *(krzyczy)* I co ze mną będzie?

ABRAM Myślę, że dasz się za mnie pokrajać na kawałeczki.

TONKA Za ciebie nie można dać się pokrajać. Przy tobie trzeba wciąż myśleć o sobie. Abram, nie możesz odejść. Ze względu na dziecko.

ABRAM Usuń je! Natychmiast!

TONKA *(po pauzie)* Nie. Nie usunę!

ABRAM Mam dosyć problemów z samym sobą! Dlaczego nie uważałaś? Nie uważałaś, bo chcesz, żebym się z tobą ożenił.

TONKA Nie. Ale teraz chyba musimy się pobrać.

ABRAM Nie. *(pauza)* Odejdź!

TONKA Dlaczego to ja mam być wszystkiemu winna? To ty nie powinienesz robić dzieci, jak ich potem nie chcesz. Nie interesuje mnie, kim jesteś, jaki jesteś, czego chcesz i o czym myślisz. Mnie interesuje to, co mi zrobiłeś.

ABRAM Nie chcę cię! Nie chcę dziecka! Nie chcę opiekować się jakimś dzieckiem! Nie chcę!

TONKA *(krzyczy)* Tak! Tak! Ty mnie nie chcesz! Ja ci się nie narzucam! Niedobrze mi się robi, jak o tym pomyślę – *(ze wściekłością)* Wcale już nie chcę lubić takiego człowieka jak ty. – Panie Boże, Zbawicielu, jak ja żyłam do tej pory? – Będę miała dziecko. – Nie możesz być inny w stosunku do mnie, bo jesteś pusty w środku, nie masz uczuć do innych ludzi. – *(nie patrzy na niego)* Musisz się ze mną ożenić. Dziecko potrzebuje ojca. Później, kiedy dorośnie, powinno móc powiedzieć wszystkim: mam ojca. A mnie musisz wziąć po prostu z dobrodziejstwem inwentarza.

Oboje milczą.

ABRAM Nie mogę się z tobą ożenić.

Oboje milczą.

ABRAM Nie mogę się z tobą ożenić.

TONKA Póki cię kochałam, byłam dla ciebie wystarczająco dobra. Dobrze ci to robiło, że ktoś cię kocha, co?

ABRAM Wyrzyj sobie wreszcie te okruchy z ust. I idź!

TONKA Całe to gówno z tobą uważałam za miłość. Wydam dziecko na świat, a nikt go nie chce, bo to była próba.

ABRAM Doprowadziłaś mnie do tego, że podjąłem taką próbę. Idź sobie!

TONKA Zostanę i tak długo będę krzyczała, aż mi zabraknie tchu, wykrzyczę ci w twarz, kim jesteś –

ABRAM Kto wie, czyje to dziecko?

TONKA I zmuszę cię, żebyś się ze mną ożenił.

ABRAM Moje życie należy do mnie. Do mnie! I ty w nie wkroczysz: mój sposób życia na pewno nie jest świński tylko z tego powodu, że wszyscy tak twierdzą. Jesteś w ciąży właśnie dlatego, że ciągle gadają i gadają. A nie dlatego, że cię kocham. Jest mi wszystko jedno, co ludzie mówią. Obojętne jest mi też to, co stanie się z dzieckiem! Możesz je sobie wychować albo się go pozbyć, nic mi do tego. Idź już!

TONKA Nie chcę tego dziecka. Nie chcę twojego dziecka. Wiesz, co zrobię z tym gówniarzem? Wezmę je za nóżki i roztrzaskam o ziemię, najpierw głową! – Tak, tak, o tak! A wiesz dlaczego? Bo nie chcę, żeby ojciec –

ABRAM Przestań i zjeżdżaj stąd!

TONKA Każdemu wykrzyczę w twarz –

ABRAM A krzycz sobie! Krzycz! Nie przeszkadza mi to! Przywykłem!

TONKA Wszyscy dowiedzą się ode mnie, że nie jesteś mężczyzną!

Abram chwytą ją za szyję.

ABRAM Idź stąd!

TONKA Wiesz, kim ty jesteś?

ABRAM Uspokoisz się, ty krowo?

Tonka się wyrывa.

TONKA Jesteś zaszranym pedałem!

ABRAM Uspokój się. *(bierze nóż i dźga ją nim raz po raz na oślep)* Ci-cho bądź! Przestań gadać! Przestań krzyczeć! Jak będziesz krzyczała, to ci dowalę.

Tonka upada. On dźga ją machinalnie dalej.

ABRAM Nie krzycz! To przez to dziecko! Dziecko też zginie! Bo to moje dziecko! Niech poczuje ojca! – Wytrzymaj sobie wreszcie te okruchy z ust! *(nagle przestaje dźgać)* Co się stało?

Scena 13

W lesie.

Scena jak w obrazie 11. Volker i Maria siedzą na ambonie strzeleckiej.

Oboje mają broń.

VOLKER To już parę godzin.

MARIA Tak.

Oboje milczą.

MARIA Teraz, kiedy już wszystko jest w porządku z moim nieżyjącym mężem, nie możemy sobie pozwolić na to, żeby Rovo nadal mieszkał w domu. Jest zagrożony we wsi, widzieliśmy, co było z Abramem. I sam stanowi zagrożenie, bo jest nienormalny.

VOLKER Powtarzam ciągle, że jemu by to pomogło i nam również. A na dłuższą metę lekarz jest tak samo drogi jak zakład.

MARIA Tylko tak głupio na mnie patrzył, ale chyba zrozumiał, kiedy wczoraj wieczorem powiedziałam mu, że będzie znów musiał pójść do

zakładu. Tylko nam zawadza, teraz, gdy znów moglibyśmy należeć do wiejskiej wspólnoty i wszystko mogłoby być w porządku.

VOLKER Tak.

MARIA Jeśli nadal będę go nacierała pokrzywami, może się zdarzyć, że ktoś zarzuci mi brutalność.

VOLKER Gdyby się nam udało dopaść Abrama, toby się nam zaliczyło na plus. Wtedy ludzie zobaczyliby, że jesteśmy po ich stronie i mamy podobne zdanie. – Głupie jest tylko to, że ja z tą swoją nogą nie dam rady go dogonić.

MARIA Grunt, żebyśmy schwytali go żywego. Strzel mu w stopę, jak będzie przechodził, wtedy będziemy go mieli.

VOLKER Pieniędźmi za Abrama moglibyśmy długo finansować pobyt Rova w zakładzie.

Wchodzą Christine i Max.

MAX Dwa i pół tysiąca marek nagrody, jeśli go złapiemy, powiedział policjant. Wreszcie mielibyśmy wodociąg w domu. A ty mówisz, że już nie możesz.

CHRISTINE Idę do domu. Szukaj dalej sam. Nogi mnie palą i krzyż boli przy każdym kroku.

MAX Zostań. Wszyscy szukają, to i ty możesz! Chodź!

Christine wstaje i idzie za nim.

MAX I nie chodź ciągle za mną, idź w zarośla!

Oboje wychodzą. Pojawiają się Zenta i Georg.

GEORG Zenta, wyłącz już latarkę. Teraz zobaczymy go gołym okiem.

ZENTA Żorż, bydło nas potrzebuje.

GEORG Chyba nie wyrzucisz dwóch i pół tysiąca marek tylko dlatego, że burmistrz krzyczy. Czy to nasze bydło?

Wchodzą Rzeźniczka i Kostuch.

RZEŹNICZKA Co jest?

GEORG Nic. Nie można go znaleźć.

Milczą.

RZEŹNICZKA My, ja i Kostuch, zastanawialiśmy się, czy nie moglibyśmy podzielić się z kimś pół na pół.

KOSTUCH Każda strona dostanie po tysiąc dwieście pięćdziesiąt.

Pauza.

GEORG To by nie było złe.

Zenta potakuje głową.

RZEŹNICZKA Podzielimy się lasem. Każdy dostanie swoją ćwiartkę. Ja wezmę część od polany do drogi. Kostuch weźmie zarośla. *(szkicuje zarys lasu na ziemi)* Wtedy dla was pozostanie ta część. Podzielcie ją między siebie. To będzie miało większy sens.

Wchodzą Uchodźczyni i Anton.

ZENTA W porządku.

KOSTUCH Za trzy godziny spotkamy się przy składzie drewna.

UCHODŹCZYNI Nigdzie go nie ma.

Anton częstuje papierosami. Wszyscy korzystają.

ANTON Zróbmy sobie przerwę na papierosa.

Ludzie bezgłośnie pozdrawiają Marię i Volkera.

KOSTUCH Ty wcale nie musisz go szukać. Ty masz pracę.
 UCHODŹCZYNI Mieć dwa i pół tysiąca marek a nie mieć, to razem pięć tysięcy.
Nikt się nie śmieje.

ANTON Mnie bardzo trudno szukać, jeśli nie idę z żoną. Ja go prawie wcale nie znam i nie pamiętam już, jak on wygląda. To głupota! Każdego, kogo spotkam w lesie i kogo nie znam, muszę pytać, czy nie nazywa się Abram. – Wiecie państwo, wtedy całe to poszukiwanie nie jest żadną przyjemnością.

Scena 14

Przy stodole.

Dwaj chłopcy rzucają na zmianę nożem w ścianę stodoły.

CHŁOPAK I On już na pewno zwiął daleko. – Znowu nie trafiłem.

CHŁOPAK II Ja – wiesz, ja bym w ogóle nie wiedział, co robić, gdyby wszyscy na mnie polowali.

CHŁOPAK I Ja też nie. Pewnie bym poszedł do Lasu Bawarskiego albo do ruskiej strefy okupacyjnej.

Milczą. Chłopak I rzuca.

CHŁOPAK II Taki policjant kryminalny to piękny zawód. Można rozmawiać przez telefon, a płaci za to państwo. Można jeździć samochodem. Można aresztować ludzi –

CHŁOPAK I Dzisiaj w południe obiecał dwa i pół tysiąca marek.

CHŁOPAK II Jak on właściwie może obiecywać tyle pieniędzy, za samego Abrama?

CHŁOPAK I Nie zrozumiesz tego, jesteś jeszcze za młody. – Ludzie wszystko zostawią na pastwę losu. Bydło, obejście, żniwa – z powodu tych dwóch i pół tysiąca marek.

Rzuca. Nóż wpada do stodoły. Chłopak I wchodzi do środka. Po chwili wychodzi i szybko zbiega ze sceny. Chłopak II czeka, a potem wchodzi do stodoły. Po kolejnej pauzie Chłopak I wraca z Maxem i Georgiem. Potem przychodzą Zenta i Christine, a na koniec Rzeźniczka. Chłopak II wychodzi ze stodoły. Georg wyciąga swój nóż.

GEORG (w stodole) Abram, wylaż!

RZEŹNICZKA (do Georga) Uważaj, żeby ci się nic nie stało! (do Zenty) Cała ta sprawa nie byłaby funta kłaków warta, gdyby mu się coś stało, teraz, kiedy udało mu się przeżyć wojnę.

GEORG Mam nóż! Abram, wychodź! (pauza) Albo cię wyprowadzimy.

Pauza. Abram wychodzi ze stodoły. Cisza.

RZEŹNICZKA Morderca!

ABRAM Jak to?

RZEŹNICZKA Zabijcie go! No już!

CHRISTINE Wtedy forsa nam przepadnie.

RZEŹNICZKA Myślałeś, że to się nie wyda?

ZENTA Policja kryminalna już jedzie.

RZEŹNICZKA Tak. Zwłoki też mają.

ABRAM Jakże zwłoki? Nic nie wiem o żadnych zwłokach.

RZEŹNICZKA Ale my wiemy! Zwłoki Tonki, którą zabiłeś.

Georg podchodzi do Abrama.

GEORG Mam nóż.

Abram cofa się przed Georgiem.

RZEŹNICZKA Morderca!

ABRAM Kogo – kogo zabili – kto został zabity?

GEORG Jeszcze się pytasz! Nie ty ją zabiłeś?! To dlaczego uciekłeś?

ABRAM Nie uciekłem.

RZEŹNICZKA Ale nikt nie wiedział, gdzie jesteś!

ABRAM Czy wszyscy muszą zawsze wiedzieć, gdzie jestem?

GEORG Dobrze, a teraz zabierzemy cię na policję.

Rusza z nożem w stronę Abrama. Abram się cofa, mężczyźni chwytają go od tyłu i wyprowadzają.

Scena 15

Przy murze cmentarnym.

Świeżo wykopany grób. Stoją przed nim Maria, Volker i Proboszcz, a Kostuch z łopatą obok. Christine, Zenta, Rzeźniczka, Max i Georg nieco z tyłu.

MARIA Rovo musi leżeć na otwartym polu. Psy go wygrzebią. Każę zbudować dookoła płot. Żeby go chronił. I zasadzę kwiaty. A potem dostanie drewniany krzyż. Później. Pięknie wyrzeźbiony. Tak.

PROBOSZCZ (po pauzie) Nie mogę udzielić mu błogosławieństwa.

MARIA Czy on nie był człowiekiem?

VOLKER Mario, nie denerwuj się.

PROBOSZCZ Ja nie ustanawiałem przepisów. Samobójca nie może zostać pochowany w poświęconej ziemi.

VOLKER Ale mógłby go ksiądz pobłogosławić.

MARIA Po co ksiądz szedł za nami? Rovo potrzebuje błogosławieństwa.

VOLKER Nie wiedział, co czyni. Był przecież chory.

MARIA I był katolikiem. Ja również za niego płaciłam podatki na Kościół.

W kościele ksiądz zawsze mówił, że katolik ma prawo do poświęconego grobu i do Bożego błogosławieństwa. Od dzisiaj przestaję płacić podatek na Kościół. Wszyscy tu słyszeli, że ksiądz proboszcz nie trzyma się tego, co mówił z ambony.

Proboszcz milczy.

MARIA Co niedziela przychodził do kościoła.

VOLKER (ustawia Proboszcza tak, żeby stał plecami do ludzi) Nikt nie widzi! Nikomu nie powiemy.

MARIA To idź! Ale ja już się nie pokażę w kościele.

VOLKER Ludzie nie widzą. A my nikomu nie powiemy. To jak? Kostuch?

KOSTUCH Nie.

PROBOSZCZ No dobrze. (pośpiesznie i ukradkiem robi znak krzyża)

MARIA (całkiem bez wdzięczności) Dziękuję. (daje mu pieniądze i wraca nad grób)

Proboszcz wychodzi.

RZEŹNICZKA Dała mu pieniądze?
 ZENTA Ciekawe, ile?
 RZEŹNICZKA Nie widziałam. Może pięć marek?
 ZENTA Że też jej nie wstyd!
Kostuch zaczyna zasypywać grób.
 MARIA Tak łomocze, jakby go miało obudzić.
 VOLKER Musisz tak głośno wrzucać to gówno?
 KOSTUCH To jest za głośno?!

MARIA Gdyby Rovo chociaż czasem coś powiedział? Nie rozumiem tego.
 VOLKER Nikt tego nie rozumie.
 MARIA Dlaczego on mi to zrobił? Dlaczego? Mój Boże, jak to jest możliwe, że on nie żyje?

RZEŹNICZKA W każdej krytycznej sytuacji Bóg musi być kozłem ofiarnym. Zawsze.
 MARIA Nie dopilnowaliśmy go. Jesteśmy winni. Dlaczego nie schowałeś sznura?
 VOLKER Teraz to moja wina! A co ja poradzę? Nie mam z tym nic wspólnego!

MARIA Nie! Oczywiście nic nie poradzisz. – Volker, ożenisz się ze mną?
 VOLKER Tak.
 RZEŹNICZKA *(do Zenty)* Odsuń się! Stoję w złym miejscu. Nic nie widzę.
 ZENTA Ćśśśś!

MARIA Niczego nie dał po sobie poznać. Kto to myśli od razu o czymś takim? *(podchodzi do grobu)* Rovo! Rovo! Teraz – akurat teraz, kiedy udało mi się sprawić, żeby przeżył wojnę, on odbiera sobie życie. Ale może to i lepiej dla niego. Popatrz, ja też nie będę żyła wiecznie, musiałby wtedy wylądować w zakładzie – tak jest chyba naprawdę lepiej dla niego. Może – powinnam się bardziej nim zajmować. Na pewno będzie mi go brakowało.

VOLKER Przyzwyczajasz się. Stało się i się nie odstanie.
 MARIA Wybrałam dla niego najpiękniejsze miejsce.
 RZEŹNICZKA Tyle że on już tego nie czuje.
 MARIA Chodź, Volker, idziemy.
 RZEŹNICZKA Moje wyrazy współczucia.
 ZENTA Tak, ode mnie też: szczere kondolencje!
 MARIA Dziękuję.
Maria i Volker wychodzą. Ludzie, oprócz Kostucha i Zenty, podążają za nimi w pewnej odległości.

KOSTUCH *(zasypuje grób)* Szczere kondolencje! Szczere – kondolencje. Szczere kondolencje. Ha, ha.
 ZENTA *(podchodzi do Kostucha)* Nawet się nie pomodliła. A jak się usprawiedliwiała!
 KOSTUCH Tak.
 ZENTA Piękną miał trumnę. *(zagląda w głąb grobu)* Jak można samemu odebrać sobie życie? Życie jest takie piękne. Trzeba by brać takie zwłoki i wkładać je do gorącej oliwy, żeby im choć jeszcze raz było ciepło – Co o tym myślisz, Kostuchu?

KOSTUCH Jak Rovo tego nie chce, to niech to wyrzuci. *(kończy zasypywanie grobu. Musi jeszcze ustawić prowizoryczny drewniany krzyż)* Gdzie jest głowa? Na górze czy na dole? To dopiero zagadka. Że też nigdy nie pamiętam, gdzie jest głowa!

Scena 16

Na wiejskim posterunku policji.

Abram siedzi na krześle. Paula notuje, Inspektor siedzi za biurkiem.

INSPEKTOR Ma pani to?

PAULA Tak.

INSPEKTOR Dalej.

ABRAM I wtedy już nie wytrzymałem. I krzyknąłem, żeby dała spokój.

I zasłoniłem jej usta. A ona znów zaczęła to samo. No to wzięłem nóż.

Rozpłatałem? jej brzuch i – wszystko.

INSPEKTOR Ile razy pan ją dźgnął?

ABRAM Nie wiem, chciałem nawet policzyć –

INSPEKTOR Na pewno pan jeszcze pamięta.

ABRAM Naprawdę nie pamiętam.

INSPEKTOR Jak zwłoki znalazły się w rzece?

ABRAM Tak.

INSPEKTOR Jak?

PAULA Czy mam to wszystko notować?

INSPEKTOR Niech pani wszystko notuje. *(do Abrama)* Może mógłby pan mówić trochę głośniej?

ABRAM Ja – wrzuciłem je do rzeki.

INSPEKTOR Czy zawsze ma pan ze sobą nóż?

ABRAM Na ogół tak.

INSPEKTOR Co pan robił przez ten czas do chwili aresztowania?

ABRAM Długo chodziłem, długo. – Umyłem ręce w rzece. My się tylko posprzecaliśmy.

Wnoszą Tonkę na marach. Twarz ma zakrytą.

INSPEKTOR Zamordował pan tę dziewczynę?

ABRAM Tak – tak, oczywiście.

INSPEKTOR Czy pamięta pan tę dziewczynę inaczej?

ABRAM Tak. Jako weselszą.

INSPEKTOR To na razie wszystko.

Wynoszą mary. Wyprowadzają Abrama.

INSPEKTOR Niech pani to przepisz. – Tak, po takim morderstwie trzeba odetchnąć. Przyjemna praca, jeśli ludzie się przyznają.

PAULA Dziwne rzeczy opowiadał.

Scena 17

Polna droga.

Rzeźniczka i Kostuch na spacerze.

RZEŹNICZKA Ale spokój.

KOSTUCH Można by nawet powiedzieć, że jest cicho jak makiem zasiał.
 RZEŹNICZKA Tak.
 KOSTUCH Że też w ogóle istnieje taka cisza. To aż piękne, kiedy jest tak cicho.
 RZEŹNICZKA Tak, wydaje się to wręcz niemożliwe.
Milczą.
 RZEŹNICZKA Prawdziwy spokój.
Idą dalej.
 KOSTUCH Taka cisza może być tylko dlatego, że jest odpust.
 RZEŹNICZKA Tak.
 KOSTUCH No i dlatego, że nikogo tu nie ma. Jakby ktoś był, nie byłoby tak cicho.
Idą dalej.

Scena 18

Ogródek w gospodzie.
Cień. Wszyscy mieszkańcy wsi oprócz Burmistrza i jego Żony siedzą przy stołach i piją. Gra orkiestra dęta.
 PAULA Biedna Tonka. Była moją najlepszą przyjaciółką.
 RZEŹNICZKA Ja również ją lubiłam.
 PAULA Trudno jej było. Z facetem mordercą.
 GEORG Tak.
 ZENTA Była jeszcze taka młoda, a już musiała umrzeć.
 GEORG Tak.
 ZENTA Była jeszcze prawie dzieckiem.
 RZEŹNICZKA A on zrobił jej dziecko.
 ZENTA Uwodziciel dzieci.
 RZEŹNICZKA To był zwyrodnialec.
 GEORG To dlatego, że młodzież nie słucha starszych, którzy mają swoje doświadczenia...
 KARL (*przerzywa*) Masz już duże doświadczenie w umieraniu?
Śmiech. Burmistrz przychodzi z gospody.
 BURMISTRZ Cisza!
 KOSTUCH Cisza! Nasz burmistrz chce przemówić!
 CHRISTINE (*do Kostucha*) Ty marny pijaczyno!
 KOSTUCH (*do Rzeźniczki*) Co powiedział dzisiaj proboszcz? Że trzeba wypieścić chwasty? (*śmieje się*) No to muszę się uchlać. – Gospodyni, jedno jasne – żeby mnie nie mógł wyrwać. Tak, tak, niedzielna msza, właśnie tego mi trzeba!
 BURMISTRZ Cisza!
 KOSTUCH Paula, przynieś mi piwa!
 BURMISTRZ Cisza!
Orkiestra znów zaczyna grać.
 BURMISTRZ Cisza!
Zalega cisza. Wszyscy słuchają.

BURMISTRZ Dlaczego nie od razu?! Dostałem telefon z Landshut. Wydano wyrok. Dożywocie.
Oklaski.
 BURMISTRZ Dwa i pół tysiąca marek jest nasze. Wykorzystamy te pieniądze tak, jak uzgodniliśmy. Naprawimy organy. – Żebyśmy znów mogli śpiewać w kościele.
Oklaski.
 BURMISTRZ Chciałbym was prosić, żebyście pomyśleli podczas następnych wyborów na burmistrza, że takie ubolewania godne morderstwo mogłoby się zdarzyć w każdej gminie. Mam nadzieję, że nie będziecie słuchać Horsta Effla, który twierdzi, że mogłem temu zapobiec. Nie mogłem temu zapobiec, bo tym zdarzeniem Bóg poddał nas próbie, pragniemy więc podziękować Bogu, że wyszliśmy z niej bez pokus, bardzo dobrze i poprawnie. – Najlepiej już o tym nie mówmy.
Oklaski.
 BURMISTRZ Cisza! Mieliliśmy piękne żniwa i praca przyniosła nam zyski. – Teraz znów we wsi jest spokój. Właściwie powinniśmy być wdzięczni Bogu, że ten rok mimo wszystko był taki udany.
Oklaski.
 ZENTA Kto zadzwonił? W sprawie naszego mordercy?
 BURMISTRZ Mam swoje kontakty.
 RZEŹNICZKA A co zeznała Barbara?
 BURMISTRZ Tego jeszcze nie wiem.
 RZEŹNICZKA Tak.
 VOLKER A gdzie w ogóle podziewa się Barbara?
 BURMISTRZ Mówią, że jest w Aham. Pewnie już nie wróci. Ale jeśli wróci, to w każdym razie nie będzie już mogła mieszkać u nas. To jasne. I to było wszystko, co chciałem wam powiedzieć. Zrobiłem dla was, co było w mojej mocy. Proponuję, żebyśmy teraz przeszli do przyjemnej części uroczystości.
Długotrwałe oklaski. Wszyscy piją.
 GEORG A ja mówię, że z powodu takich ludzi znów by się tu przydał Hitler.
 RZEŹNICZKA Jak się zaraz nie uspokoisz?!

MAX Do gazu z nim! Do gazu z Abramem! Trzeba znowu wprowadzić karę śmierci.
 CHRISTINE Człowieku, nie pij tyle.
 KOSTUCH (*całkiem pijany*) Masz rację! Na zdrowie! Powinniśmy go wykastrować.
 GEORG Tak. Powinniśmy uciąć mu fiuta.
 RZEŹNICZKA Dzieci tu są. Nie gadaj takich rzeczy.
 ZENTA (*do Marii*) A kiedy wy się pobieracie?
 VOLKER Wkrótce. Jak tylko to będzie możliwe.
 MARIA A potem pójdziemy na pielgrzymkę do Altötting.
 BURMISTRZ Dobrze, że już nie ma tych dwojga, Tonki i Abrama. Inaczej miasto przyszyłoby na wieś.

MARIA Tak.

BURMISTRZ Zagrajcie moją piosenkę!

Orkiestra zaczyna grać.

KOSTUCH A ja zatańczę z Paulą.

PAULA A idź ty – Kostuch! Przestań!

KOSTUCH Jak nie zechcesz, to od razu zostaniesz ukatrupiona, jak Tonka.

Kostuch i Paula tańczą.

WSZYSCY (*śpiewają*)

Jelenia strzałem zwałam z nóg

I sarnę w ciemnym borze,

Orla na skale pośród gór

I kaczkę na jeziorze.

Moja pukawka wszędzie wnet

Zwierzynę upoluje,

Lecz choć tak twardy ze mnie człek,

Ja także miłość czuję.

Obozowałem zimą też

W pochmurne noce, w burze,

Pokryty lodem, zimny głaz

Mi za posłanie służył.

Na cierniach jak na puchu

Spokojnie zasypiałem,

Lecz choć tak twardy ze mnie człek,

W mym sercu miłość miałem.

A gdy powalony dzika kłem

Przyjaciół legł na ziemi,

Wyniosłem druha spośród traw,

Nie zapłakawszy nad nim.

Z krzykiem: ho! hop!, przy wtórze psów

W dolinę z nim zjechałem,

Lecz choć tak twardy ze mnie człek,

Swą miłość łzą zegnałem.

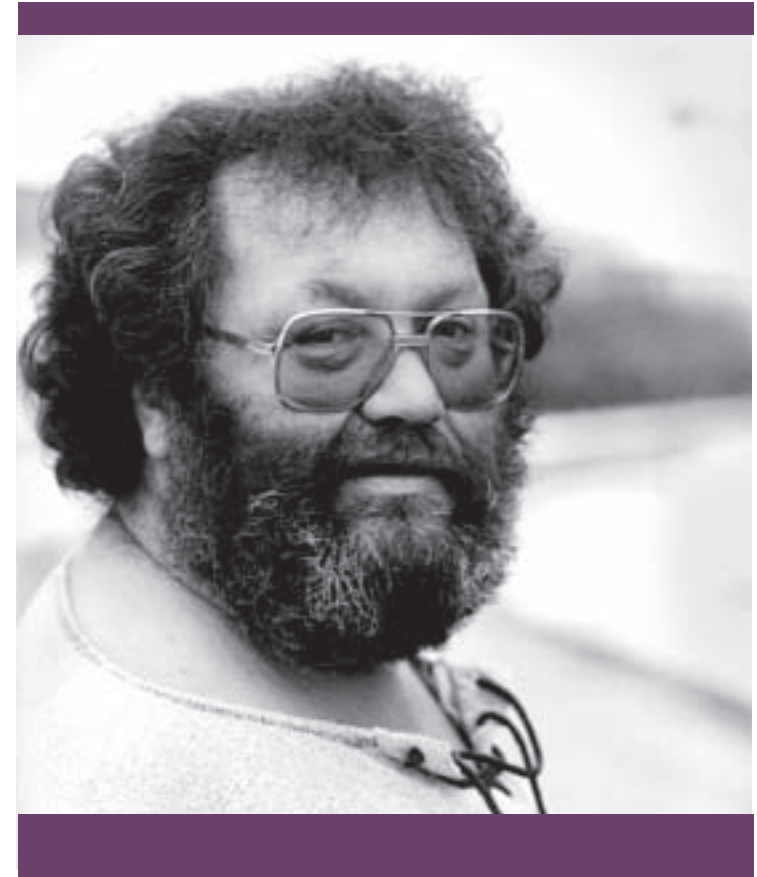
(przekład piosenki: Bogumiła Szachnowska)

K O N I E C

© Copyright by

Verlag der Autoren GmbH & Co KG Taunusstraße 19, 60329 Frankfurt
am Main / Germany

Polska prapremiera sztuki odbyła się 2 września 2016 roku w Teatrze
Polskim w Poznaniu w reżyserii Grażyny Kani



Martin Sperr (1944-2002) był niemieckim dramaturgiem, później także aktorem. Przerwał studia z zakresu handlu i ekonomii, by w Monachium rozpocząć studia teatralne. Jego najśłynniejszym dramatem są debiutanckie *Sceny myśliwskie z dolnej Bawarii*, wyznaczające także obszar zainteresowań Sperra – jego utwory podejmują wątki społeczne, skierowane są do możliwie szerokiego grona odbiorców, często mają charakter gorzkiej satyry. Poza utworami wchodzącymi w skład *Trylogii bawarskiej* szczególną uwagę cieszą się scenariusze telewizyjne: *Adele Spitzeder* z 1972 czy *Der Räuber Mathias Kneißl* (Złodziej Mathias Kneißl) z 1971 wprowadzający – drogą Sperrowi – postać schillerowskiego zbrojcy. W latach osiemdziesiątych współpracował regularnie z monachijskim Volkstheater, a także z kinem (między innymi adaptując swoje sztuki).

Łowy w rodzimych okęgach

• JACEK SIERADZKI •

1.

Jak to jest we *Wrogu ludu*?

DOKTOR STOCKMANN A zatem, moi współobywatele, nie będę się dosadniej wyrażał o ludziach, którzy nami rządzą. Jeśli ktoś, na podstawie tego, co właśnie powiedziałem, chciałby sobie wyobrazić, że mam zamiar dziś wieczora nastawać na życie tych panów, to popełnia błąd, bardzo istotny błąd. Ja bowiem noszę w sercu błogie, pełne nadziei przekonanie, że te przeżytki, wszyscy ci podstarzali wyznawcy ginącego światopoglądu sami skutecznie zadbają o własną zgubę. Tu nie potrzeba pomocy żadnego doktora, żeby przyspieszyć ich śmiertelne zejście. I nie są to też tacy ludzie, którzy stanowią największe zagrożenie dla społeczeństwa. To nie oni działają w celu zatruwania źródeł naszego życia duchowego i zarażania gruntu pod naszymi stopami. To nie oni są w naszym

społeczeństwie największymi wrogami prawdy i wolności.

KRZYKI ZE WSZYSTKICH STRON
Kto to taki? Kim oni są? Wymień ich z nazwiska!

DOKTOR STOCKMANN Tak, możecie na mnie polegać, wymienię wszystkich z nazwiska! Bo to jest właśnie to wielkie odkrycie, jakiego dokonałem wczoraj. (*podnosi głos*) Największym wrogiem prawdy i wolności wśród nas jest tak zwana zwarta większość. Tak jest, ta przekłeta, zwarta liberalna większość. To ona nam zagraża! Teraz wszyscy wiecie.

Strasne zamieszanie na sali. Większość zgromadzonych krzyczy, tupie i gwiżdże. Kilku starszych panów wymienia porozumiewawcze spojrzenia, wygląda na to, że dobrze się bawią. Pani Stockmann zrywa się przestraszona z miejsca. Eilif i Morten z groźnymi minami zbliżają się do gromadki uczniów, którzy okropnie hałasują. Aslaksen nie

przestaje potrząsać dzwonkiem i nawołuje do spokoju. Hovstad i Billing mówią równocześnie, ale nie można ich usłyszeć. W końcu powoli robi się cicho.

ASLAKSEN Przewodniczący oczekuje, że mówca wycofa się ze swoich nierozważnych słów.

DOKTOR STOCKMANN Za nic na świecie, panie Aslaksen! To właśnie ta zdecydowana zwarta większość w naszym społeczeństwie odbiera mi wolność i zabrania mi wypowiadania prawdy.

HOVSTAD Racja jest zawsze po stronie większości.

BILLING I po stronie prawdy, niech mnie piorun trzaśnie!

DOKTOR STOCKMANN Większość nigdy nie ma racji po swojej stronie, powiadam wam! Powtarzacie jedno z tych kłamstw naszego społeczeństwa, przeciwko któremu każdy wolny i myślący człowiek powinien się buntować. Któż bowiem stanowi większość w naszym kraju? Ludzie mądrzy, czy też głupcy? Uważam, że zgodzimy się co do tego, iż głupi ludzie stanowią tę przerażającą, przytłaczającą większość wszędzie, na całutkim świecie. Ale do diabła, nigdy a nigdy nie może być słuszne, by to głupi panowali nad mądrymi!

Wrzaski i krzyki¹.

Przypomnijmy fabułę. Naczelny lekarz uzdrowiska dokonał ponurego odkrycia: wody lecznicze, którymi szczyci się jego zakład i które przynoszą sławę uzdrowisku, w rzeczywistości nie leczą, przeciwnie: trują. Zamierza w udokumentowanym artykule obwieścić tę prawdę światu. Na drodze staje mu burmistrz, skądinąd rodzony brat. Enuncjacja zrujnuje reputację uzdrowiska, a co za tym idzie, eko-

nomiczną podstawę jego egzystencji: gdy przestaną przyjeżdżać kuracjusze, miasto padnie. Mamy klasyczny konflikt: samotny bojownik o bezwzględną prawdę versus władza niestroniąca od kłamstw i manipulacji w imię swoich interesów. Tyle tylko, że tym razem nie są to jej tajne, przekręciarskie interesy. Miasto, owszem, stoi na truciźnie, ale gdy runie, rzesze mieszkańców czeka nieuniknione bezrobocie i głód. Zawiązuje się więc, jak pokazuje norweski klasyk, najpierw niewypowiedziana, a potem coraz bardziej jawna zmowa mieszkańców, którzy pragną ścisłego utrzymania tajemnicy. Chcą bez oporów, najzupełniej świadomie, oszukiwać przyjezdnych – byle tylko ci zostawiali część swoich dochodów w ich portfelach. Doktor-weredyk nie potrafi tego znieść, puszczają mu nerwy. I rusza w tę swoją wścieklą szarżę już nie przeciw burmistrzowej władzy (która sobie stoi z boku i zaciera ręce), tylko przeciw zwartej większości. Przeciw współobywatelom zbitym w szarą masę, niemądrą, ale sprytną, bez wahania przedkładającą wymierne korzyści nad szacowną moralność, wiedzoną instynktami stadnymi, bardzo łatwo manipulowalną. Zrozpaczony do szaleństwa lekarz obraża i wyzywa na bój wielogłowego potwora, który skwapliwie zmienia się z zatroskanej demokratycznej zbiorowości w zdyscyplinowaną nagonkę. I rusza na zwierza.

Tak naprawdę jeszcze bardziej gorzki, przygnębiający i generalnie upiorny jest dopiero dalszy ciąg wydarzeń. Najpierw pojawia się teść doktora, właściciel miejscowej garbarni i główny truciciel uzdrowiskowych wód. Właśnie skupił za bezcen akcje uzdrowiska. Wydał na nie pieniądze zapisane w testamencie swoim wnukom. Jeśli zięć zachowa się rozsądnie i odwoła oskarżenia – podpisze się pod fałszem – akcje pójdą

¹ Henrik Ibsen *Wróg ludu*, w: *Dramaty wybrane* w przekładach Anny Marciniakówny, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014, s. 225 i n.



HENRIK IBSEN *WRÓG LUDU*, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2015, REŻ. JAN KLATA,
FOT. MAGDA HUECKEL



w górę i jego dzieci znów będą zabezpieczone jak należy. Jeśli się uprze, „to tak, jakby odzierał ze skóry Katrinę, Petrę i synów”. Akcja skupowania akcji nie pozostaje długo tajemnicą w mieście – i oto u doktora zjawiają się sympatyczni przedstawiciele zwartej większości. Gratulują przekrętu dokonanego wspólnie z teściem. Wyrażają żal, że nie byli dopuszczeni od początku do przedsięwzięcia. Oferują pomoc w dalszych szalbierstwach. Jeśli spojrzymy na tę sytuację oczami lekarza, który przecież po prostu wykrył konkretne, jednoznaczne zło, truciznę, i miał za swój obowiązek – elementarny, niepodlegający kalkulacjom i intrygom – ostrzeżenie współziomków, to może i nam przynajmniej na chwilę włosy na głowie staną dęba ze zgrozy.

Aliści nasz doktor to bynajmniej nie ucieleśniona niewinność biorąca w łeb od niegodziwego świata, a zacytowana tyrada nie jest jedynie retorycznym wzmożeniem wywołanym wiecowym napięciem. Pozycja samotnego defensora prawdy w gąszczu kłamstw mimowiednie pompuje mowę poczuciem wyższości. Upaja pozytywnością. Daje pozorne prawo do szafowania wielkimi kwantifikatorami. Do rozpędzania się w generalizacjach, które – i na tym polega fenomenalnie uchwycony paradoks – są ponad wszelką wątpliwość słuszne w opisie mechanizmów zbiorowego działania, ale przecież jednak krzywdzą przynajmniej niektórych bliźnich, nie do końca zasługujących na rolę bezmyślnych baranów w stadzie. Nie mówiąc już o tym, że ów rozmach sączenia wszystkich ryczałtem tuczy miłość własną weredyka tak skutecznie, jak kukurydza sftuszczonej wątroby gęsi hodowanych na foie gras. W trójkącie, gdzie w jednym wierzchołku umieszczona jest pryncypialność ideowca, w drugim pragmatyka władzy,

a w trzecim mechanika działań zwartej większości, nie ma pól bezwzględnych racji, napięcia tworzą się w nieprzewidywalnych kierunkach i z pewnością nie podlegają automatycznym rozstrzygnięciom. Żeby to dziś obserwować na żywcą, zapewne nie jest niezbędna sztuka teatralna z 1882 roku², ale dalebóg niewiele tekstów dramatycznych ukazuje te odwieczne dylematy tak precyzyjnie i wielostronnie.

Czemu prezentuję tak obszernie klasyczną scenę szarzy upojonego misją „wroga ludu” na twarde częstokoły obronne zwartej większości? Chyba dlatego, że boleśnie mi jej zabrakło w dorobku teatru polskiego sezonu 2015/2016. A tak niewiele brakowało, by się w nim znalazła! *Wroń ludu* wystawiono jesienią ubiegłego roku w Starym Teatrze. Tylko że Jan Klata całą tę kluczową sekwencję bezapelacyjnie z przedstawienia wywalił. Dając w zamian swoisty talk show. Akcję spektaklu zawieszano, elektrycy zapalali światło na widowni i Juliusz Chrzastowski podejmował pogawędkę z publicznością. O zatruciu powietrza w Krakowie, zapewne równie niszczącym jak ścieki z garbarni chytrego teścia. O sprzedanej prasie, która zawsze czuje, skąd wieje wiatr. O uchodźcach z Bliskiego Wschodu na granicach; w dniach premiery to był najgorętszy temat, dziś pewnie bywa przykryty przez inne wydarzenia.

Pisałem dość obszernie o poetyce tego przedstawienia³ i nie chcę doń szczegółowo wracać. Nad decyzją reżyserską Klaty warto się jednak przez chwilę zatrzymać, tak bardzo wydaje

² Żeby przypomnieć sobie tę datę, włączyłem wyszukiwarkę Google, a tam natychmiast wpadł mi w oko odsyłacz do zamieszczonego na stronie FilmPolski.pl opisu telewizyjnego przedstawienia z 1983 roku i wybite pogrubioną czcionką zdanie „*Wroń ludu* – dramat napisany w roku 1882 w Rzymie i Tyrolu, to jedna z niewielu sztuk w dorobku Ibsena, która tchnie optymizmem”.

³ Por. *Wroń ludu*, „Odra” nr 11/2015.

się znamienna. Inscenizator musiał przecież mieć świadomość, że gdy wyciągnie jedną z podstawowych cegieł konstrukcyjnych dramatu – wręcz jego zwornik – budowla mu się rozchwije. Ale może właśnie była dlań nadto sztywna? Nadto konwencjonalna? Facet stoi na mównicy i krzyczy groźnemu tłumowi w twarz oskarżenia, słuszne, ale obelżywe – może w oczach reżysera z takiej sceny wiało nudą? Sztampą? Więc radykalnym gestem wyjął cegielkę i rzucił na stosik innych, wcześniej usuniętych podpórek. Postacie poubie-rano od czapy, po części z secondhandu, po części z kreskówki, dano im do rąk groteskowe rekwizyty, namówiono na trochę clownady, na estradowe numery. Widownia otrzymała sporo widowiskowych atrakcji niekoniecznie wiązanych logiką – plus skrzyżowanie sondy ulicznej z dyskusjami w telewizji informacyjnej. A potem kilku zakapturzonych facetów mazało sprayem po ścianach słowo „won”, a jeden dopisał jeszcze „huju”, bez należytej znajomości ortografii. I tyle zostało z systemowej analizy mechanizmów społecznych.

Tradycyjalnie nastawieni recenzenci zrymowali się wobec takiej skali uproszczeń i paralogizmów. „Nie podejrzewam – pisała Elżbieta Baniewicz – by publiczność nie była w stanie zrozumieć sensu sztuki bez owego performansu. Obraża on inteligencję widza i jest zwyczajną ideologiczną agitką.”⁴ Cóż, skłonny jestem sądzić, że Kłata, gdyby zdecydował się na replikę, mógłby i jej, i mnie, i paru innym czepialskim odpowiedzieć hardo, że właśnie przeciwnie: to on, nie my, inteligencji widza hołduje. Bo co to za wyzwanie intelektualne: analiza jakiegoś problemu wyłożona wprost, kawa na ławę,

niechby i w dobrych emocjach aktor-skich, i w przyzwoitej temperaturze emocjonalnej. Iść do teatru, by po prostu dowiadywać się, co dawno żyjący autor miał do powiedzenia o mechanizmach świata? Gdzie tu wyzwanie, gdzie pole twórczej interwencji? Trzeba przekaz brać w nawias. Zaznaczyć dystans, na przykład poprzez degradację społeczną postaci bądź ich odrealnienie. Dołożyć swoje: skojarzenia, asocjacje, dygresje, myślowe skoki w bok. Zając, zabawić publiczność szalonymi wybrykami wyobraźni, włożyć w widowisko tysiąc odsyłaczy, cóż z tego, że niekonkluzywnych? Niech działają samą liczbą. A z tematu wieczoru zostawić rudymenty; na tle semantycznego rozgardiaszu i tak zabrzmią niczym wielka myśl, odkrywcza, błyskotliwa, wpisana we współczesny język. Widz doceni i że go nie zanudzono uporczywym komplikowaniem obrazu, i że dostał na talerzu konkluzję prostą jak cep, i że nawiązywano z nim pochlebne porozumienie: to wszystko nie jest tak do końca serio, stary, spoko. Czyż nie tak powinien wyglądać inteligentny wieczór nowoczesnego teatru?

Przed paroma miesiącami Maciej Nowak ogłosił był na naszych łamach manifest teatru popularnego. Rozmawiałem potem o tym pomysle z twórcami i obserwatorami życia scenicznego, wysłuchiwałem wielu opinii. Notowałem powszechne kłopoty – u siebie też – ze zdefiniowaniem samego pojęcia „teatr popularny”, z określeniem jego gatunkowych cech. Formułowano coś ostrożnie – i natychmiast uciekano w gorliwe zastrzeżenia: że nie chodzi ani o teatr lekki czy rozrywkowy, ani intelektualnie ułatwiony, ani estetycznie przystępny, a już za żadne skarby nie może to mieć nic, ale to nic wspólnego z teatrem środka, która to kategoria działa na co niektórych artystów – a zwłaszcza

na komentatorów – niczym święcona woda na biesy. I w miarę tych debat kiełkowało we mnie coraz mocniejsze podejrzenie, że cała idea ma charakter zastępczy. Kryptonimujący. Że mniej idzie o nowe programowanie teatru, bardziej o jego odblokowanie. O zdjęcie pewnego odium, niewypowiedzianego, ale krążącego niczym obłok trującej pary po salach wydziałów reżyserii, gabinetach dyrektorskich, nad klawiaturą komputerów krytyków – w myśl którego mówienie ze sceny do widowni wprost, bez obowiązku mnożenia dystansów, dygresji i dekonstrukcji, jest działaniem poniżej godności twórcy. A teatr zbyt dobrze skonstruowany, zapięty, domknięty – właśnie jak ta wykluczona ze sceny kulminacja dramaturgiczna *Wroga ludu* – jest kompromitująco mało ambitny, bo nie zostawia miejsca wolnej wyobraźni. Jesliby tak było, gra toczyłaby się o sporą stawkę: o przemodelowanie wewnątrzrodawkowej hierarchii artystycznej i pewne – bo przecież nie całkowite, gdzieżby – ograniczenie reżyserskiego ego w funkcji podstawowego probierza artyzmu. Tudzież dopuszczenie na szczyty aksjologicznej drabinki także innych, jak najbardziej twórczych cenności. Takich jak komunikatywność. Jak jasność i celność scenicznego wyводу. Jak wiara w prymat myśli nad kalejdoskopem widowiskowych numerów. Jak, *horribile dictu*, służebność sensowi, który się chce przekazać i kielznanie własnej pomysłowości właśnie w imię tego celu.

Tak projektowane – jeśli je dobrze odczytuję – rozepchnięcie katalogu wartości we współczesnym teatrze niczego by w nim, rzecz jasna, nie niszczyło ani nie unicestwiała. Scena wolnych skojarzeń im. Jana Kłaty kwitłaby dalej – ma swoich zaprzysięgłych fanów-widzów, tudzież oddanych prawodawców-komentatorów. I na zdrowie. Ale młode-

mu ambitnemu reżyserowi ślęczącemu nad egzemplarzem przynajmniej nie przychodziłoby do głowy, że trzeba z miejsca odszukać w tekście kluczowe sceny i je rach-ciać skreślić, bo tak i tylko tak funkcjonuje nowoczesny, godny swego dumnego miana teatr.

2.

Miałem pisać o czymś innym. Gdy Maciej Nowak zdradził się z chęcią wystawienia u siebie, w poznańskim Polskim, *Scen myśliwskich z Dolnej Bawarii*, niegranej u nas, pół wieku liczącej sobie sztuki i zapytał, czy byśmy jej nie drukowali – a nam się sztuka w lekturze spodobała – pomyślałem, że jako zastępcza gajowego Maruchy wizytujący knieje i zagaje polskiego teatru, mam przynajmniej powinność zdać sprawę ze scen myśliwskich, które toczą się na naszych terenach łowieckich. Kto strzela, kto prowadzi nagonkę, kto jest zwierzyną. Polowań było niemało, także w ostatnim sezonie.

A.

BASIA

Urodziłam się we wsi Borówka. Trudna wieś...
Po jednej stronie góra, po drugiej góra.
Jak w kotle ta wieś schowana.
Wiosną zalewa ją woda, zimą śnieg zasypuje, latem gorące powietrze dusi, jesienią pięknie jest.
Nie lubię tej wsi...
Bardzo nie lubię...
Od początku, od dziecka, że to moje miejsce nie jest czułam.
Woda mi tu nie smakuje, kwiaty nie pachną, potykam się ciągle.
Uciec nie ma za co... a jak nie ma za co... to nie ma gdzie.
Wystudzona coraz bardziej jestem.
Chłodna się robię, a gorącą wolę być.

⁴ Elżbieta Baniewicz *Aktualny czy wieloznaczny*, „Twórczość” nr 5/2016.

Wieś Borówka nie leży w Dolnej Bawarii. Ale zasadniczo nie różni się od miejsca akcji sztuki Martina Sperra ani składem społecznym, ani sposobem życia. Ma mieszkańców idealnie wklejonych w pejzaż, pogodzonych z monotonną egzystencją, w ramach której przez całe życie nie nastąpią żadne zmiany. Wydeptali swoje ścieżki, wygnietli życiowe legowiska, umieją się między nimi poruszać. I są wśród nich, jak zwykle, ci, którym to nie pasuje. Kandydaci do roli zwierzyny łownej.

Para się szamocze. Przede wszystkim kobieta. Baśka od początku dusi się w ciasnocie życia pomiędzy księdzem, sklepem i wiejską zabawą, w towarzystwie tych samych ludzi od urodzin po śmierć. Tyle rozumie, że powinna zdobyć się na odwagę i uciec. Pierwszego lepszego obcego – jajogłowca z plecakiem, co się przypadkiem zaplątał między opłotki – ciągnie w krzaki, jakby nieświadoma, czy świadomie pomijająca oczywistość, że ich za chwilę z tych krzaków cała wieś za tyłki wyciągnie i postawi pod pręgierzem. Jej Jasiek, z którym ma dziecko, ale po ślubie nie są, miastowego amanta łomocze, ją tylko odsyła do rodzinnego domu, do brata. Skąd dziewczyna ucieka, pryska do miasta, trafia do koleżanki, uwodzi jej faceta. Ale kurwą nie zostaje. Wraca, jak przywiązana.

Jasiek też jest niepokodzony ze swoim życiem parobka, którego nie najmłodsza żona miejscowego bogacza zatrudnia i molestuje po kątach. Chłopak nie ma w sobie takiej nienawiści do wsi jak Baśka, zwyczajnie pije, lamentuje, haruje i da capo. Gdy dzikim szczęściem wygra w totolotka, pojedzie do Warszawy wydawać pieniądze bez sensu, będzie przeżerać się kawiozem, kupować najdroższy garnitur i najdroższą stołeczną lafiryndę, żeby się nasycić. I się nie nasyci. Wróci do domu i nie

będzie mógł zrozumieć, że powrotu nie ma, bo dla wsi poprzez samą odmianę losu – cóż, że chwilową – stał się obcy do imentu. Teraz Baśka się do niego łąsi, czuje większą więź niż kiedykolwiek. On ją poniewiera, prowadzi po wsi na krowim łańcuchu, patrzy, jak dziewczyna chce się wieszać, jakby czekał, że tym jej poświęceniem jakoś się naładuje. Ale nie może być o tym mowy. Zostaje ich skazanie na siebie, przez chwilę nawet czule. Chwilę przed polowaniem. Bo wieś dłużej nie ścierpi u siebie dwojga nie-swoich, mutuje się w morderczo skuteczną zwartą większość. Baśka zapłonie żywcem w podpalonej nie wiedzieć przez kogo stodole. Jasiek pójdzie za to siedzieć – bo wszyscy widzieli, jak ją prowadził do tej stodoły, na łańcuchu.

Katarzyna Dworak i Paweł Wolak, aktorsko-dramatopisarskie małżeństwo z Legnicy napisało tę dramatyczną balladę jako drugą część wiejskiego tryptyku. Pierwsza część mówiła o wiejskim diable, człowieku skażonym złem, w końcu utopionym przez gromadę. Wystawili ją w swoim Teatrze im. Modrzejewskiej. Trzecia część będzie miała premierę za chwilę, na początku jesieni 2016 w Lubuskim Teatrze w Zielonej Górze, gdzie rok temu przedstawili część środkową, tę, o której tu mowa, dając jej tytuł *Gdy przyjdzie sen*⁵.

Zielonogórski spektakl ma oryginalną, nieczęsto stosowaną dziś u nas konwencję. Mamy płyciutką, reliefową scenę, dwa długie rzędy ław a za nimi ścianę, na której Adrianna Dziadyk wyświetla multimedia: kruki i inne gotyckie ptaszyska. Na ławach przez

⁵ Paweł Wolak, Katarzyna Dworak (PiK) *Gdy przyjdzie sen*, reżyseria, ruch sceniczny: Paweł Wolak, Katarzyna Dworak (PiK), scenografia i kostiumy: Małgorzata Bulanda, muzyka: Jacek Hałas, projekcje multimedialne: Adrianna Dziadyk. Premiera w Teatrze Lubuskim im. Kruczkowskiego w Zielonej Górze, wrzesień 2015.



GDY PRZYJDZIE SEN – TRAGEDIA MIŁOSNA, LUBUSKI TEATR IM. KRUCZKOWSKIEGO, ZIELONA GÓRA 2015, SCENARIUSZ I REŻ. PAWEŁ WOLAK I KATARZYNA DWORAK (PIK), FOT. GOPHOTO.PL



cały czas siedzi osiemnastka wykonawców: zespół aktorski in corpore. Tworzą chór i słowny, i muzyczny; gdy trzeba, zmieniają się w perkusyjne instrumenty. Skupieni, szczerze przejęci. Ich asceza robi wrażenie, nadaje opowieści balladowy charakter, ale i uwypatnia grozę samosądu. Gorzej z indywidualnymi etiudami, do których wychodzą z szeregu: tu widowisko osuwa się w konwencję pompacyjnego melodramatu. Skądinąd gatunku, którego teatralni awangardysty boją się śmiertelnie (i gardzą nim), a teatr, który chce być popularny, powinien śpiesznie nauczyć się jego chwytów. Tu jeszcze nie umie i przesadza. Ale przecież gdyby nie ten mankament (i widowiska, i tekstu), sceny myśliwskie z lubuskiego mogłyby być jednym z ważniejszych punktów kończącego się właśnie sezonu.

B.

Była molestowana przez ojca. Milczała. Przełamała milczenie dopiero, gdy zauważyła, że stary za chwilę dobierze się do jej córki. Napisała książkę, zyskała rozgłos, pokazali ją w telewizji. Zyskała sławę. Zdradę. Kogo zdradziła? Swoich, własną mikrospołeczność, rodzinę, na którą doniosła światu, książce, ekranowi. Zwarta większość nigdy jej nie wybaczy. Jej – nie ojcu, który jest stary, lubiany i przecież „nic takiego złego nie robił”, nie matce, która, wszystko na to wskazuje, doskonale przez cały czas wiedziała, co się dzieje. Ona będzie zwierzyną, na nią będą łowy, okrutne, bo czynione bez fizycznej przemocy, w sferze samej tylko społecznej komunikacji. Z użyciem dotkliwie raniącej broni o nazwie ostracyzm. Reportaż Katarzyny Surmiak-Domańskiej pod wymownym tytułem *Mokradelko* jest poruszającą wiwi-

sekcją motywacji mieszkańców prowincjonalnej dziury, którzy pospół składają się na myśliwską nagonkę. Ich zawiści (ile zarobiła na tych książkach i telewizjach!), ich grupowej lojalności (nad nas się wywyższyła, na naszych doniosła), ich naturalnego immoralizmu, bezrefleksyjnego przyzwolenia na zło. To robi wrażenie. W lekturze. Bo w teatrze⁶ jest z tym niestety gorzej.

Znowu z przyczyn czysto realizacyjnych. Brakuje po prostu dramaturgii. Zadziwiające: Mikołaj Grabowski zrobił bez liku tekstów, którym trzeba dopiero nadać sceniczną formę, powieści, faktograficznych montaży. Tu zdaje się iść po linii najmniejszego oporu: inscenizujemy reportaż, niech więc po scenie chodzi reporterka i milcząco słucha, a że aktorka nie będzie miała co ze sobą zrobić, to już mniejsza. Jakieś postacie pojawiają się na chwilę, pretekstowo; w reportażu, owszem, niczego więcej od nich nie chciano, ale na scenie muszą się przecież oblec w jakieś ciało i muszą mieć elementarny powód, żeby się pojawić. Bez tego są tylko ożywionym papierem. Widowisko jest śmiertelnie tautologiczne wobec tekstu, ilustruje go niczym automat. Jeśli uruchamia emocje, to zewnętrznie, historycznie, jak nie przy mierząc z słabego serialu. Nawet scenografia z kawałkiem obskurnej klatki schodowej zdaje się kwintesencją niefunkcjonalności. Co najgorsze teatr nie podejmuje wysiłku, by sublimować opowieść, nie wnosi do niej własnej dynamiki. Może to z pozoru wyglądać na szlachetną, szorstką powściągliwość, ale tak naprawdę jest tylko zaniechaniem.

⁶ Katarzyna Surmiak-Domańska *Mokradelko*, adaptacja, reżyseria, opracowanie muzyczne: Mikołaj Grabowski, scenografia i kostiumy: Katarzyna Kornelia Kowalczyk, światło: Michał Grabowski. Premiera w Teatrze Nowym w Poznaniu 7 listopada 2015.

W poznańskich recenzjach dało się wyczytać niezadowolenie z niedostatków scenicznych, ale znamienne było nade wszystko palące przejęcie się samą tematyką. Oskarżeniem. Dramatycznością polowania. Komentarze krzyczały, że miasto, które tolerowało latami Wojciecha Kroloppa i Juliusza Paetza, musi się wreszcie zmierzyć ze złem, na które tyle lat z lubością przy mykało oczy. Czuło się nabrzmiewające zapotrzebowanie na potężne społeczne katharsis i tym mocniej bolało, że teatr tym razem jeszcze nie bardzo potrafił mu sprostać⁷.

C.

W przestrzeń spektaklu⁸ wchodzimy przez scenę, aktorzy są już w rolach, część rozprowadza widzów, inni krążą w jakimś bezprzypadkowym oszołomieniu. Scenografia jest jak ikonostas: wielka ściana po sufit z balkonikami na czterech czy pięciu poziomach, na nich postacie z odpowiednimi inskrypcjami, niczym przykurzone rzeźby z barokowych kapliczek. Wszystkie osoby mają przy imionach bądź określeniach swojej roli przymiotnik „Święta, Święty”.

⁷ Nie potrafił do końca także w widowisku *Po co psuć i tak już złą atmosferę* firmowanym przez Fundację Boto i też granym w Teatrze Nowym, choć scena pysznienia się życiowymi tryumfami dyrygenta-pedofila wbijała w fotel i wywoływała nieomal odczuwalny w powietrzu wstyd. Nie pasuje ten spektakl do przeglądu scen myśliwskich, chyba żeby opowiedzieć go jak przedziwne polowanie à rebours, gdzie nagonka, poznańska zwarta większość, nie dopuszcza myśliwych do zwierzyny zasługującej na odstrzał, niejako bierze ją pod ochronę.

⁸ Agata Duda-Gracz *Kumernis, czyli o tym, jak świętej panience broda rosła*, reżyseria, scenografia i kostiumy: Agata Duda-Gracz, muzyka: Łukasz Wójcik, ruch sceniczny: Tomek Wesołowski, reżyseria światła: Kasia Łuszczczyk. Premiera w Teatrze Muzycznym w Gdyni 30 października 2015. Część opisu powtarzam za swoją recenzją z przedstawienia opublikowaną na stronie internetowej Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

Niektóre sekwencje zapowiadane są słowem „apokryf”.

Z towarzyszeniem chórów śpiewających a capella wzniosłe kantyleny Łukasza Wójcika Agata Duda-Gracz rozpoczyna parafrazowanie, a w gruncie rzeczy odwracanie klasycznych żywotów świętych. W centrum jej opowieści jest sprymitywizowany, ludowo-knajacki bezrefleksyjny katolicyzm, na który składają się niewypełnione żadną treścią rytuały (niedziela w kościele, komunie etc.), zaś istotą społecznego życia jest przemocowy patriachat z brutalnością schamialych facetów i sprowadzeniem kobiet do ról służących. Spektakl opowiada losy trzech dziewczyn – od dzieciństwa po dorosłość – usiłujących znaleźć sobie w tym obrzydliwym świecie jakieś miejsce. Benwenutę ojciec tłucze bez powodu, a potem wydaje za obleśnego rówieśnika; gdy jednak ojca szlag trafi, córka trwać będzie przy grobie w niekończącym się czuwaniu. Ludka jest, wszyscy wiedzą, walnięta – a może tylko wymyśliła sobie taką ucieczkę? A Kumernis przyjmuje dziecinne oświadczyń młodzianka Cyryla, oboje łączą się krwią i obiecują sobie zachowanie czystości aż do ślubu. Cyryl jednak zwleka z oświadczeniami, wieś przebąkuje o jego ciągotach do Alberta, żołnierza, co z wojny wrócił. Zazdrosny Albert oskarża Kumernis, że ciągnęła go do łóżka. Cyryl poddaje narzeczoną próbie ziemi, barbarzyńskiemu obrzędowi nakarmienia dziewczyny błotem; przeżyje, znaczy niewinna. Kumernis przeżywa, ale przez chwilę zdaje się martwa. Wtedy Cyryl kamieniem zabija Alberta i idzie się wieszać. A Kumernis potem krzyżują – od obrazu jej wiszenia na krzyżu zaczęła się ta mityczna, więc kolistą opowieść.

Wiesza ją zbiorowym wysiłkiem miejscowa społeczność w ramach nie-

wątpliwie najdrastyczniejszych w polskim teatrze scen myśliwskich. Świat spektaklu jest jak z obrazów Jerzego Dudy-Gracza: odrażający w ohydzie, w brutalnej cielesności, w naturalnym okrucieństwie ludzi wobec siebie – choć obdarzony jest też rodzajem czułości, trochę takim, jakim traktuje się ułomnych. Agata Duda-Gracz precyzyjnie portretuje życie polsko-katolickiej prowincji, z odwiecznym pijaństwem w remizie, procesjami na święta, upiornymi prezentami na komunię, z życiem uczuciowym, na poły zwierzęcym, na poły beznadziejnym, z nadziejami na miłość, z miejsca wykołowanymi przez nieprzychylny los. Ludzie są brzydcy. Wszyscy. I utwierdzają swoją brzydotę przez klasyczne zachowania stadne, przede wszystkim

nietolerancję dla każdego, kto nie pasuje do zbiorowości. Czemu Albert fałszywie oskarża Kumernis? Czy tylko z zazdrości o Cyryla? Czy i z obawy, że jeśli nie wkupi się w szeregi zwartej większości, będzie następnym obiektem polowania a postura i moc zabijaki już go nie obroni? Czemu Cyryl torturuje ukochaną? Z zawiedzionej miłości czy raczej z bezwolnego poddania się żądaniu stada? Czemu Kumernis wędruje na krzyż (odniesienia do apokryficznej legendy o zamianie twarzy z Chrystusem są tu marginalne⁹)? Symbol jest chrześcijański, ale ofiara – pogańska, to znaczy myśliwska.

⁹ Miały znaczenie w innym dramaturgicznym opracowaniu tego mitu. Por. Piotr Tomaszuk *Ofiara Wilgefortis*, „Dialog” nr 5/2000.



KUMERNIS, CZYLI O TYM, JAK ŚWIĘTEJ PANIENCE BRODA ROSŁA, TEATR MUZYCZNY, GDYNIA 2015, SCENARIUSZ I REŻ. AGATA DUDA-GRACZ, FOT. GREG NOO-WAK

Spektakl grany jest w gdyńskim Teatrze Muzycznym, prezentującym na co dzień repertuar popularny w najbardziej elementarnym sensie tego pojęcia: musicale, komedie, także farsy. Rozszerzenie spektrum repertuarowego o taką pozycję byłoby pewnie bliskie myśleniu z manifestu Nowaka, choć dziś jest przede wszystkim szokiem. Patrzy się z zadziwieniem, jak namówieni przez Agatę Dudę-Gracz aktorzy, przyzwyczajeni przecież do swego rodzaju scenicznego błyszczenia, obnażają niepiękne ciała, czasami grube, niemłode, źle poubierane. Ale z jeszcze większym zadziwieniem ogląda się widzów, którzy przecież, przynajmniej w pewnej swojej liczbie, przyszli do rozrywkowego teatru nie za bardzo wiedząc, na co idą. Widziałem *Kumernis* dwukrotnie. W obydwu przypadkach w trakcie ponad dwugodzinnego, biegnącego bez przerwy przedstawienia wyszło może parę, może paręnaście osób, przytłoczonych scenicznym obrazem. Pozostali oglądali spektakl w absolutnej ciszy. Potem klaskali długo, namiętnie i... bezskutecznie; Duda-Gracz w nieco infantylnej chęci utrzymania powagi do samego końca zabrania aktorom kłaniać się po spektaklu. Najmniej przejęci zdawali się widzowie branżowi, przynajmniej niektórzy, żywiołowo nieakceptujący – z niektórymi rozmawiałem – takiego teatru, by tak rzec,

sunącego na widza całą swoją masą, wściekle ofensywnego, niezostawiającego miejsca na oddech, na wymyk, na złapanie dystansu. Na mniej duszny sposób obcowania z widowiskiem.

Nic w tym nowego, Agata Duda-Gracz od dawna źle mieści się w mainstreamowych tabelach i ocenach. Co, jak sądzę, jest bezpośrednią implikacją diametralnego rozminięcia się jej teatru właśnie z owym katalogiem wartości scenicznego artysty, który być może, jak rozmaite jaskółki zwiastują, była już o tym mowa – uda się niebawem przynajmniej poszerzyć. Krótki przegląd scen myśliwskich w teatralnej Polsce (ograniczony tylko do mijającego sezonu) świadczy co nieco o kłopotach z jakością formy, w jakiej są one prezentowane, z niedostatkiem środków scenicznych (albo ich niedostatecznym naoliwieniem), świadczy również o nieprzyzwyczajeniu, czy też odzwyczajeniu i sceny, i widowni od podobnej tematyki. Ale też i o tym, jak mocno taki teatr – jak go tam zwać, może popularny, może całkiem inaczej – jest oczekiwany. Ewidentnie działa nawet w swych niedoskonałych przejawach, samą potencjalnością. Co tylko utwierdza w przekonaniu, że rozpoczęty ferment w myśleniu o teatrze, jego roli, stosunku do widza i stosunku do samego siebie może przynieść, gdy się rozwinie, same dobre skutki.

Felieton

Klincz

• TADEUSZ NYCZEK •

Szlag mnie trafia. Krew mnie zalewa. Nie mogę ich słuchać, nie mogę na nich patrzeć, choć oczywiście patrzę i słucham, bo nie mam wyboru, są wszędzie. Przesadzam, oczywiście nie wszędzie. Można w końcu nie otwierać telewizora, gazety, komputera, nie słuchać radia i tak dalej. Ale jak uniknąć żony, którą też szlag trafia i coraz częściej głośno przeklina? Znajomi też robią swoje. Każde spotkanie zaczyna się od krzyków, że znowu coś gdzieś spieprzyli, fachowców zamienili na ignorantów, kretyńską ustawą załatwili dobrze działający system. Byłe nie było, jak było. Byłe udowodnić, że wszyscy poza nimi się mylili, mylą i będą mylić. Ich brutalna pewność siebie jest obezwładniająca. Ich nieskrywana nienawiść do wszystkiego i wszystkich prowokuje do pytań o sens dialogu z kimś takim.

A jednak co i rusz słyszę głosy nawołujące do podejmowania kontaktu. Trzeba ich zrozumieć, powiadają. Trzeba się wczuć w ich sytuację. Skoro tak się zachowują, coś bardzo musi ich boleć. A jak kogoś boli, powinniśmy się nad tym bólem z empatią pochylić.

Jasne. Jesteśmy mądrzejsi, racjonalniejsi, więc zrozumiejmy, wczujmy się. Jesteśmy lepsi, bo oni tego nie robią. Nie umieją, a co gorsza nie chcą. Wiadomo, mądry głupiemu ustępuje.

No właśnie. My będziemy rozumieć i ustępować, a oni, mając nas za mentalne łajzy i moralne ścierki, z tym większą satysfakcją wejdą nam na głowę.

Zrozumieć – proszę bardzo. To nie takie trudne. Ale wczuć się? Podzielić ich uczucia? Przecież niewykonalne. Logicznie rzecz biorąc można by dzielić z nimi tylko nienawiść. No i wracamy do początku. Budzę się rano i nienawidzę.

Pamiętacie Szymborską i jej słynną *Nienawiść*, która tak ich rozwścieczyła przed dwudziestoma paroma laty?

Religia nie religia –

byłe przykleknąć na starcie.

Ojczyzna nie ojczyzna –

byłe się zerwać do biegu.

Niezła i sprawiedliwość na początek.

Nawozy sztuczne

Potem już pędzi sama.

Nienawiść. Nienawiść.

Twarz jej wykrzywia grymas

ekstazy miłosnej.

Wiersz był niewątpliwie o ich nienawiści, dlatego tak się poczuli dotknięci. A jaka jest moja? Taka sama? Bo ja wiem. Skoro odrzucam ich nienawiść, moja musi być jakaś inna. Ale co to znaczy inna nienawiść? Jest w ogóle jakaś inna? Czyżby lepsza? Lepsza, bo moja? Bez żartów.

Nie minęło wiele lat, a Jarosław Marek Rymkiewicz, tym razem ich bard, odbił piłkę równie słynnym wierszem *Do Jarosława Kaczyńskiego*:

To co nas podzieliło – to się już nie skleci

Nie można oddać Polski w ręce jej złodziei

Którzy chcą ją nam ukraść i odsprzedać światu

Jarosławie! Pan jeszcze coś jest winien Bratu!

Tym razem myśmy się wściekli, bo kto to widział, takie obraźliwe brednie pisać. Tymczasem dla nich to nie była brednia, a czysta prawda.

Ta gra w ping-ponga, albo w moje-twoje, trwa od niepamiętnych czasów. Złe emocje dewastują wszystkich jednakowo. A przecież ludzie wymyślili kiedyś największy w całych naszych dziejach gest bezinteresowny, czyli sztukę. Miała być dowodem, że stać nas na satysfakcję bez zobowiązań i dobro bez uzasadnień. Ale od czego postęp, nasz cywilizacyjny bóg codzienny. Z czasem zrobiliśmy ze sztuki oręż wojenny i towar wymienny, frymarczymy nią i atakujemy, jakby już doprawdy wszystko było do przerobienia na broń i pieniądze. Ponieważ śmierć (zwłaszcza cudza) jest podniecająca, nauczyliśmy się walczyć nawet muzyką i obrazem. Muzyka łagodzi obyczaje? Może niektórym. Ale przecież ktoś wymyślił pieśni wojenne i marsze wojskowe. Krasnoludki? Wiewiórki?

Kiedy przy bezinteresownej adoracji świata pozostali już tylko artyści naiwni, ci „poważni” z impetem zaatakowali rzeczywistość, uznając, poniekąd słusznie, że ktoś musi patrzeć politycznemu łajdactwu na ręce i głośno krzyczeć, gdy spółka pana, wójta i plebana zbyt brutalnie wkracza w relacje międzyludzkie. Skutki bywały różne, bo spółka dysponowała nierównie mocniejszymi argumentami w grze na przewagi. Mogła równie dobrze wygnać z Rzymu Owidiusza, co dwadzieścia wieków później uśmiercić Mandelsztama i Meyerholda. Odwety były nieproporcjonalnie okrutne, bo akurat wymienione ofiary wcale nie należały do zajadłych wojowników; wystarczyło jednak, że zachowywały się nie po myśli spółki.

Stalinizm był jak na razie ostatnią epoką europejskiej kulturze, w której wykańczano pisarzy i artystów w imię poprawności ideologicznej. Dziś nawet w Chinach zamyka się

Felieton

ich najwyżej w obozach albo więzieniach. W liberalnej kulturze zachodniej artyści mają o tyle lepiej (gorzej?), że mało kto przejmując się ich ekstrawagancjami, są traktowane jako naturalny przejaw konstytucyjnej wolności. Wściekłość najbardziej radykalnych z nich, nie znajdując rozładowania w reakcji świata, który najwyżej wyjmie pieniądze na bilet do teatru czy galerii, obraca się czasem w samodestrukcję skorpiona, co w bezsilności gryzie sam siebie. Przypomnijcie sobie akcjonistów wiedeńskich z lat sześćdziesiątych, którzy na oczach podniecone publiczności ciągli się żyłkami, pili własny moc, smarowali ekskrementami, przywiązywali do krzyża.

„Im bardziej czasy się radykalizują, tym bardziej postawa artystów musi się radykalizować” – ogłasza teraz Dorota Nieznalska, bohaterka głośnego procesu sprzed kilkunastu lat wytoczonego jej za „obrazę uczuć religijnych”, jak głosi jeden z absurdalniejszych zapisów ustawowych. Na razie nikt jeszcze otwarcie nie deklaruje bojkotu państwowych instytucji, jak aktorzy i artyści w stanie wojennym; szczęśliwie dzisiejszy pejzaż kultury bardzo już się różni od tamtego socjalistycznego i od państwa coraz mniej zależy. Ale kto wie, co się stanie, gdy państwo w rękach monopartii posunie się jeszcze dalej w identyfikowaniu z peerelowskimi strukturami?

Wpędzono nas w kolejną pułapkę. Jesteś z nami czy z nimi? Bo uważaj – to my mamy rację. Oni kłamią (oczywiście), manipulują (oczywiście), oszukują (oczywiście). W dodatku mówimy do ściany, bo oni nas nie słuchają, a nawet jeśli, nigdy nie podzielą naszych racji. Mają siłę i nie muszą.

Najgorsze, że nasze istnienie tak bardzo straciło na znaczeniu. Kiedyś za jeden wiersz, za jedną piosenkę można było na lata wypaść z publicznego obiegu, jeśli nie gorzej. Za to ten jeden wiersz i tę jedną piosenkę znali wszyscy (nawet jeśli „wszystkich” ująć w umowny cudzysłów), i w tej powszechności była prawdziwa siła. Dziś nasz głos przypomina pisk pośród wrzasków. W najlepszym wypadku zainteresuje się nim lokalna kruczata różańcowa albo jakiś nadgorliwy poseł, któremu ktoś powiedział, że w niewłaściwym kościele dzwonią.

Ale jednak wymagasz od siebie poważnych decyzji, co robić i w jakiej sprawie. Więc wybierasz, idziesz, stajesz do boju. Jeśli posłuchasz Nieznalskiej, będziesz się radykalizował, bo tego wymaga racja pogarszającego się stanu. Nim się obejrzysz, zostaniesz żołnierzem swojej/naszej sprawy, im radykalniejszym, tym lepszym. Musisz mieć świadomość, że także coraz bardziej nienawidzonym przez tych nie z twojej strony. Skutek prosty: na placu boju nic się nie zmienia, może oprócz wzmożonego napięcia, gorętszych słów, obustronnie zwiększonego samozadowolenia z dobrze wykonanej roboty. Ty się umocnisz w swojej racji, oni w przekonaniu, że już całkiem zbzikowałeś.

Mógłbyś coś zmienić, gdybyś zaczął robić coś całkiem przeciwnego: na przykład porzekał swoje zabawki na polu minowym między wami. Ostrożniej dobierał słowa i gesty. Szukał miejsc, które wciągnęłyby was do wspólnej gry. Ale tego nie zrobisz,

Nawozy sztuczne

bo zwolennicy zaczną podejrzliwie patrzeć na ciebie, a przeciwnicy uznają, że mięknie. Widzisz, że znalazłeś się na polu niczym, to znaczy zagospodarowanym przez tych, co od początku wolą stać z boku. – Udają niezależnych – myślisz, choć masz sobie za złe to pogardliwe „udają”. Bo może jednak nie udają? Wolą prawdziwą niezależność? Wtedy przypominasz sobie słynną frazę Camusa z jego mowy noblowskiej: „Każdy artysta znajduje się dziś na pokładzie galery epoki. Musi się na to zgodzić, nawet jeśli sądzi, że galera pachnie śledziem, że nadzorców jest naprawdę zbyt wielu i, co gorsza, źle wyznaczono kierunek. Jesteśmy na pełnym morzu. Artysta, podobnie jak inni, musi wiosłować, jeśli to możliwe, nie umierając, to znaczy tworząc nadal”. I zawracasz do swoich, chwytasz wiosła.

Nie masz poza tym dobrego języka. Wszystkie po setkach eksperymentów doszczętnie się wytarły, poza tym większość nadal jest zwyczajnie niezrozumiała dla szeregowców i kaprali obu armii. Sięgnijmy dalej do Camusa: „Żeby [...] mówić o wszystkich i do wszystkich, trzeba mówić o tym, co wszyscy znają, i o wspólnej nam rzeczywistości. Morze, deszcz, potrzeba, pragnienie, walka ze śmiercią, oto, co nas wszystkich jednoczy. Podobni jesteśmy do siebie przez to, co widzimy razem, co cierpimy razem. Sny zmieniają się wraz z ludźmi, ale rzeczywistość świata jest naszą wspólną ojczyzną. Ambicja realizmu jest więc słuszna, bo głęboko złączona z artystyczną przygodą. Bądźmy więc realistami. Lub raczej usiłujmy nimi być, jeśli to możliwe”.

Camus pisał to w roku 1957, kiedy stary, dobry realizm leżał już od paru dekad lat na śmietniku sztuki. Autor tych słów był tego świadom, doskonale wiedział, że dramat powszechnej komunikacji jest praktycznie nierozwiązywalny. Ale przynajmniej próbował być przeciw sztuce, która jest „oszukiwaniem luksusem”, czyli stawianiem siebie ponad porozumienie z każdym człowiekiem.

Powtarzam sobie codziennie, że nienawidzę swojej nienawiści. Ale równocześnie z całą rozpaczą wiem, że i tak nic się nie zmieni. Że nienawiść będzie spokojnie kwitła pomimo naszych prób jej oswojenia, odczarowania, zaprzeczenia. Będziemy się dalej nienawidzić od rana do nocy, wypominać sobie tę nienawiść w swoich pismach, telewizjach, internetach, prywatnych spotkaniach, teatrach, książkach i wystawach. Będziemy się nią walić po mózgach i sercach najzupełniej bez nadziei, że czyjaś racja przedostanie się do przeciwnej racji i choć trochę przeciągnie ją na swoją stronę.

Znów będziemy po cichu liczyć, że może nasze dzieci, nasze wnuki albo prawnuki coś zmienią, jakoś się dogadają. Ale rozum nam podpowie, że gdyby tak miało być, to by dawno już było. Ile już razy na to liczyliśmy?

Więc nic się nie zmieni? Nic. Chyba że przyjdzie jakiś kataklizm, który wszystko wywróci do góry nogami. Bo jak nie, to po nich, których nienawidzimy, przyjdziemy my, których oni nienawidzą, i będzie dokładnie to samo. Choć my sobie oczywiście powiemy, że z pewnością będzie lepiej, bo to my będziemy górą.

Ku apoka- lipsie

• CARYL CHURCHILL •
• MICHAŁ LACHMAN •
• JACEK KOPCIŃSKI •

CARYL CHURCHILL

PRZEŁOŻYŁA MAŁGORZATA SEMIL

Aby ci o tym donieść

Ja sam uszedłem, aby ci o tym donieść
Księga Hioba. Moby Dick

OSOBY:

- SALLY
- VI
- LENA
- PANI JARRETT

Wszystkie przekroczyły siedemdziesiątkę.

Miejsce akcji: za domem Sally.

Kilka krzeseł nie od kompletu; jedno może być kuchenne.

Czas: letnie popołudnie.

Wiele takich popołudni, ale akcja trwa bez przerwy.

1.

PANI JARRETT Idę ulicą płot otwarta furtka wewnątrz siedzą trzy kobiety,
znam je z widzenia.

VI Nie patrz teraz ktoś nas obserwuje.

LENA Ta pani?

SALLY Pani Jarrett, to pani?

PANI JARRETT Więc weszłam.

SALLY deszcz złapał Rosie i nie mogła wejść

VI zapomniała kluczy

SALLY przedostała się górą

LENA dobrze mieć sąsiadów którzy

SALLY mur taki wysoki

Vi Rosie to jej wnuczka
 PANI JARRETT ja mam syna, Franka
 Vi ja mam syna
 PANI JARRETT cierpi na bezsenność
 Vi rzadko wpada. Ale Thomas
 LENA to jej siostrzeniec
 SALLY raz dwa by zrobił te półki
 Vi duży stół
 SALLY słoje drewna
 Vi taki stół może służyć do końca życia
 SALLY pamiątka rodzinna
 LENA tyle że wszyscy jemy trzymając talerze na kolanach
 PANI JARRETT nie ma to jak stół
 LENA lubię jak jest stół
 Vi wszystkie mamy klucze do wszystkich bo tu się nie da obejść dookoła
 a w ogóle górą bym nie dała rady
 PANI JARRETT chyba że się gdzieś zapodzieją
 Vi nie ja wszystkie wiem na gwoździu
 SALLY w imbryku
 Vi w imbryku?
 SALLY Elsie je wkłada i wyjmuje
 LENA w szparę w podłodze
 Vi torebek używam tylko jak w kubku
 SALLY trzyma za palec robi krocze i bęc
 LENA Barney bez przerwy w tym swoim ipodzie
 SALLY ja bym tak samo
 LENA strasznie błądy
 Vi w kieszeni całe światy
 LENA trochę się niepokoję o Kevina i Mary, nigdy żadnych czułości
 SALLY ale kto to może wiedzieć
 PANI JARRETT nie uwierzyłybyście co się dzieje
 LENA w czerwcu dwadzieścia lat
 Vi musiałyśmy być w kapeluszach
 SALLY różowy a ja nie
 Vi więc go dałaś Angeli
 SALLY nie pamiętam Angeli
 LENA podkrążone oczy
 Vi w końcu miałaś zielony ale ci nie pasował
 LENA oczywiście nie mogę słowem pisać
 Vi a Maisie przeszczęśliwa
 LENA to jej siostrzenica
 SALLY kwanty
 Vi właściwie nie rozumiem
 SALLY ja nawet nie umiem sumować
 LENA już się nie sumują
 Vi fale i cząsteczki jeszcze jako tako ale dalej to już w ogóle
 SALLY w dzieciństwie świetnie rachowała, wymieniała dwie duże liczby

Vi i kiedy my liczyłyśmy w pamięci
 LENA ja nie potrafiłam bez ołówka
 SALLY ona już miała odpowiedź i to zawsze prawidłową
 PANI JARRETT zawsze szybko przeliczałam szylingi i pensy
 Vi a my się myliłyśmy
 LENA teraz z systemem dziesiętnym jest łatwiej
 SALLY zawsze miała rację
 LENA i Vera
 PANI JARRETT Za pieniądze kierowników wyższego szczebla odłupa-
 no od skały czterysta tysięcy ton kamieni, by runęły na dachy i każ-
 dy z odłamków trafił w głowę Konkretne dziecko. Pogrzebało wioski,
 a nowe podziemne społeczności ocalańców, tam gdzie się dało, wy-
 kształciły zdolność żywienia się umarłymi i porozumiewania się stu-
 kaniem i stękanem. Celebryci dźwignęli się na linach przy błyskach
 fleszy. Czas mijał. Ci, u których zachował się układ trawienny, jedli
 szczury, a mocz wymieniano na grzyby. Dzieci się rodziły, ale wkrótce
 ślepy. U niektórych grup zanikł popęd płciowy, członkowie innych,
 zgodnie z zasadami nowej moralności, pierdolili się bez przerwy z kim
 popadło. Młoda kobieta pełzną z jednej społeczności do drugiej za-
 klinowała się i tylko jej głowa dotarła do nowych towarzyszy. Opowie-
 ści o tych, co na powierzchni, powtarzano w kółko, aż powstały mity
 o mężu, który przygotowywał ucztę, o żonie, która przepłynęła ocean,
 o homoseksualnym kochanku, który fruwał, o dziecku, które czytało
 w myślach, o gadającym psie. Wznoszono do nich modły i narodzi-
 ły się sekty tolerancyjne i zażarcie nienawidzące. Śpiewano pieśni, aż
 suchość gardła unicestwiła mowę. Ulewne deszcze przeniknęły przez
 szczeliny i zalały tunele, umożliwiając wreszcie krzyk przed utonięciem.
 Ocalańcy byli teraz samotni i w różnym stopniu tracili zmysły.

2.

SALLY sklep na rogu
 LENA nie lubię
 Vi mini Tesco
 LENA trochę daleko
 PANI JARRETT dawniej był bar z rybą i frytkami
 Vi tego drugiego już nie ma
 SALLY stary sklepikarz
 Vi tygodniowe zakupy wyszły mi siedemnaście szylingów
 LENA ile to jest na
 PANI JARRETT piętnaście szylingów i siedemdziesiąt pięć pensów
 Vi ale też nic nie zyskałyśmy
 SALLY kto ci robi zakupy, jeśli nie wychodzisz?
 LENA wychodzę
 Vi a Kevin pomaga?
 SALLY zawsze mogę
 Vi ale dobrze ci zrobi jak sama pójdziesz

SALLY w ogóle dobrze jest wyjść
 LENA wychodzę
 SALLY tu przyszedł
 LENA to nie jest takie łatwe
 SALLY teraz to antykwariat ale przedtem była ta kawiarnia
 Vi nigdy nie było tam kawiarni
 SALLY Niebieskie coś, jakieś zwierzę
 PANI JARRETT byłam tam
 SALLY jeż albo coś innego nieprawdopodobnego
 Vi chyba nie
 SALLY może to było kiedy
 LENA aha
 SALLY to pewnie tak jasne
 Vi kilka rzeczy mnie ominęło, kiedy mnie nie było
 PANI JARRETT nie było cię?
 LENA ale krótko
 Vi sześć lat
 SALLY no właśnie tak, Niebieska Antylopa
 Vi teraz są antykwariaty ale na drugim końcu
 SALLY tak trzy sklepy się zamknęły
 Vi manikiurzystka i stary dentysta
 SALLY chodziłaś do niego?
 Vi był okropny
 SALLY bardzo niedobry
 Vi „teraz może troszkę zboleć”
 SALLY o mój Boże
 Vi pół godziny drogi ale o niebo lepiej
 LENA powinnam się wybrać do dentysty
 SALLY na przegląd
 LENA już z pięć lat
 PANI JARRETT byle tylko zęby nie bolały
 LENA kolejny obowiązek, jeszcze jedno co muszę, jakoś nie mogę się
 SALLY mogę ci dotrzymać towarzystwa
 LENA jeżeli się wybiorę
 SALLY albo na jakieś zakupy
 Vi powinna sama wychodzić
 LENA wychodzę
 SALLY i kurczaki z rusztu się zamknęły
 Vi sklep żelazny
 SALLY nie między jednym a drugim był jeszcze gabinet odnowy
 LENA młotek i szpadel
 Vi chyba sporo mnie ominęło
 SALLY niekoniecznie, wszystko jakoś się toczy, nie za bardzo te lata
 pamiętam
 Vi pamiętam co się działo tam gdzie byłam, to jasne
 SALLY tak to jasne
 Vi chociaż się zaciera, bo jedno podobne do drugiego

SALLY z pewnością
 Vi chyba że były jakieś atrakcje jak na przykład bójka
 PANI JARRETT były bójkę?
 Vi albo romanse
 LENA wychodzę z domu tyle że nie jest to łatwe
 PANI JARRETT Najpierw przepełniły się wanny bo celowo marnowano
 wodę w ramach akcji karania spragnionych. Baseny pływackie zato-
 piły ośrodki wypoczynkowe a kawa spływała po nogach stołów. Rzeki
 popłynęły z powrotem do swoich dorzeczy i do źródeł będących stru-
 mykami pośród mchu. Kucyki wdrapały się na wzgórza i tuliły się do
 turystów. Jolki, kecze, kajaki, kanu, szkunery, deski, pontony, kamizelki
 ratunkowe i odwrócone parasolki, instruktorzy pływaccy i dmuchane
 materace, gumowe kaczki i pumeksy unosiły się na gieldzie. Fale zmio-
 tły diabelskie młyny i zwłokami topielców barykadowano drzwi. Potem
 ściana wody nadeszła z morza. Wioski znikły a miasta znalazły się na
 ich dachach. Czasami dzieci wpadały do rynien, ale inne latawcami
 łowiły mewy. Jednych zabijało pragnienie, innych woda, którą wypili.
 Gdy wody powoli opadły, tysiące ludzi pozostały na dachach, żywiono
 ich z helikopterów a bohaterowie i niewolnicy łopatami zgarniali szlam
 do wiader przechowywanych w muzeach powodzi.

3.

Vi wszechświaty równoległe
 SALLY fikcja
 Vi naukowcy
 SALLY ciekawe historie
 Vi drugi sezon
 LENA ja oglądałam trzeci
 SALLY czy Elliott
 PANI JARRETT nie mów nam
 SALLY dla mnie za dużo tych wszechświatów
 LENA jak jestem w domu to oglądałam
 Vi widziałaś wszystko
 SALLY ale czujesz się lepiej
 LENA po prostu nagle mija, któregoś dnia budzisz się rano i jest
 w porządku
 SALLY niesamowite
 LENA jak inny świat
 Vi wszechświat
 PANI JARRETT nie lubię Elliotta
 Vi jak on patrzy na tę swoją żonę
 LENA chcą żebyś tak myślała
 SALLY myślę tak ale jednak
 Vi a teraz te pieniądze
 SALLY Ursula jest podła
 Vi żal mi Ursuli

SALLY moim zdaniem okaże się że to Ursula
 PANI JARRETT czterech mężów
 LENA chcą, żebyś tak myślała
 Vi uwielbiałam ją w pierwszym sezonie
 LENA no właśnie
 SALLY ale te wszechświaty, które trzeba ogarnąć
 LENA w trzecim sezonie
 Vi i te bardzo bardzo maleńkie
 SALLY tak, nasze ciało
 Vi miliony maleńkich stworzonek
 LENA aż mi ciarki chodzą po plecach
 Vi pchły na kocie
 LENA mikroby na pchle
 Vi oj
 LENA oj
 Vi przepraszam
 LENA patrz, co zrobiłaś
 PANI JARRETT co ona zrobiła?
 LENA nie wymawiamy
 Vi dobrze się czujesz?
 PANI JARRETT co, chodzi o pchły?
 Vi nie
 LENA koty
 Vi ciii
 LENA nic ci nie jest?
 SALLY wszystko w porządku dziękuję
 Vi przepraszam ogromnie przepraszam
 SALLY trzeci sezon
 LENA częsteczki
 Vi tylko czy pomagamy nie wymawiając?
 LENA nie zaczynaj z tym
 SALLY dobrze, nie musisz
 Vi może powinniśmy po prostu mówić, na przykład czarno-biały, pręgowany, długowłosy, krótkowłosy, syjamski
 PANI JARRETT mam ślicznego pręgowanego ale to dachowiec
 LENA przestań
 Vi powie się przy niej i nic złego się nie stanie to się przyzwyczai, że nie dzieje się nic złego
 LENA przestań
 Vi pomagam
 PANI JARRETT zemdleje?
 SALLY nie nie ja
 LENA no widzisz?
 Vi przepraszam, po prostu zaczynam się
 SALLY wiem, że to głupie
 Vi nie
 SALLY wiem, że mnie czasem nienawidzisz

Vi nie, ja
 LENA no widzisz?
 SALLY po prostu musisz się z tym zmierzyć
 Vi muszę się zmierzyć?
 SALLY jaka ty potrafisz być nieprzyjemna
 LENA no widzisz?
 Vi o, więc to moja wina, zawsze musi być czyjaś wina
 LENA przestań
 PANI JARRETT niech powie
 SALLY mnie to nie przeszkadza
 Vi nie nie
 SALLY jest dobrze
 Vi wiem, że nie powinnam
 SALLY to opowiedz nam o trzecim sezonie
 PANI JARRETT nie mów nam o trzecim sezonie
 LENA tylko wspomnę, że Elliott
 Vi nie mów
 PANI JARRETT Chemikalia przeciekły przez pęknięcia w pieniądzach.
 Pierwszymi objawami była drażliwość i mdłości. Nasiliła się przemoc domowa i w metrze wybuchały awantury. Trzykrotnie wzrosła absencja w szkole i dwadzieścia cztery placówki trzeba było objąć specjalnym nadzorem. Właściciele psów sprząтали wymiociny swoich pupili z obawy przed karami. Liczne poronienia z wielokrotności możliwości terapii po stracie. Napływ zagranicznych chirurgów plastycznych nie nadążał za mnogością wrodzonych deformacji. Maski gazowe w różnych kolorach były dostępne w sprzedaży lub zapewniał je Narodowy Fundusz Zdrowia z trzymiesięcznym okresem oczekiwania. Czasem rak zaczynał się w płucach a czasem na opuszkach albo na klawiaturach. Pozostałych obywateli ewakuowano do obozów w północnej Kanadzie, gdzie ich sterylizowano i represjonowano, miasto oddano w pacht lisom, a te niebawem je porzuciły, gdyż nie było kublów na śmieci.

4.

LENA więc ile zer
 Vi miliard ma dziewięć
 SALLY nie
 Vi trylion
 SALLY miliard ma dwanaście
 Vi nie, chyba przyjęliśmy amerykańskie nazewnictwo
 SALLY chcesz powiedzieć, że miliard to nie jest milion milionów?
 Vi to tysiąc milionów, a trylion
 SALLY eee nie podoba mi się
 PANI JARRETT a co to jest zyilion?
 Vi potem jest gugol i gugolplex a to nie to samo co
 LENA mówi się zyilion ale czy to rzeczywista

VI piszą, że w Paryżu jest tyle to a tyle kloszardów a prezydent Bush pyta,
ile zer ma kloszard
SALLY zastąpił debila
LENA jakiego debila?
SALLY jak byłam mała na każdą głupotę był dowcip o Małym Debilu, co
powiedział Mały Debil, kiedy
VI a co powiedział?
LENA nie mówi się debil
SALLY wciąż trzeba zmieniać słowa, których wolno używać, bo każde staje
się
VI czy robiliśmy sobie żarty z debila? Tak się mówi w Ameryce czy
LENA przecież nie wolno tak żartować nie z umysłowo
SALLY z Irlandczyków, długo były dowcipy o Irlandczykach
PANI JARRETT „czarni, psy i Irlandczycy – wstęp wzbroniony”
SALLY pamiętam
VI i wcale nas to nie oburzało
LENA teraz łatwiej się oburzamy
VI ale muszą być dowcipy o głupotach bo każdy może zrobić coś głupiego,
to zabawne
LENA nie można wybierać jakiejś jednej grupy
SALLY ale z siebie możesz
VI i możesz ze mnie
SALLY co powiedziałam, kiedy zeskoczyłam z
VI komicy chyba tak robią sami z siebie się
SALLY ale my oczywiście wiemy, że są inteligentni
LENA więc w innych krajach tak robią?
VI co, żartują sobie z głupich?
LENA wymyślają, że to jakiś sąsiad jest
SALLY ludzie zawsze nienawidzą sąsiadów
VI tak zwłaszcza tych najbliższych
SALLY Serbowie i Chorwaci, Francuzi i Anglicy
LENA ale jest jakaś historia
SALLY a wszyscy spoza myślą, że są tacy sami
VI katolicy i protestanci, sunnici i szyici
PANI JARRETT Arsenal i Tottenham
SALLY no właśnie
LENA Kain i Abel
VI czy Abel żartował z głupoty Kaina i z tego powodu go zabił
LENA dziwne że potrzebna była jakaś historia o tym jak się zaczęły za-
bójstwa bo
SALLY szympanasy
LENA ale człowiek oczywiście się zastanawia, więc tworzy historię
VI okazało się, że to nie jest trudne
SALLY za każdym razem inną
VI nie wiem dlaczego, nigdy nie wiedziałam dlaczego
PANI JARRETT ale się przekonałaś, że to nie jest trudne, tak?
LENA nieważne

SALLY to nie zawsze jest łatwe, na wojnie wielu mężczyzn nie oddało ani
jednego strzału
VI nie, w porządku, niech wie
PANI JARRETT co mam wiedzieć?
VI powiedz jej, no powiedz
LENA ona niechący
SALLY dawno temu
LENA niechący zabiła męża
VI nie niechący
LENA w obronie własnej
PANI JARRETT jak to zrobiłaś?
VI przypadkiem miałam w ręku nóż kuchenny
LENA tak naprawdę po prostu pech
VI więc kiedy mu oddałam
PANI JARRETT czyli to było w porządku, nie, obrona własna
SALLY to bardziej skomplikowane
LENA prawnicy
SALLY zabójstwo
VI sześć lat, co było połową
PANI JARRETT i tak długo
VI pierwsze dwa lata
LENA sprawy nabierają tempa
SALLY jak wszystko
PANI JARRETT człowiek się przyzwyczaja
SALLY więc to akurat jest dobrze ale jeżeli całe życie tak ci nabiera tempa
LENA nie zaczynaj z tym
SALLY chciałabym podróżować w czasie
VI puk puk
LENA kto tam?
VI hipopotam
SALLY to dowcip sześciolatki.
PANI JARRETT Głód się zaczął gdy osiemdziesiąt procent żywności prze-
kierowano do programów telewizyjnych. W drodze do pracy ludzie
oglądali śniadanie na odtwarzaczach. Kiedy zabrakło ryżu, organizacje
charytatywne rozdawały smartfony, żeby umierający mogli patrzeć na
gotowanie. Cała rezerwa żywności w Newcastle stanowiła główną na-
grode w loterii, a zwycięzcę umieszczono na dwadzieścia cztery godziny
w jadalni, gdzie pięćdziesięciu kucharzy sztafetowo siekało a głosy pu-
bliczności decydowały o tym, co i w jakiej kolejności ma konsumować.
Samochody wymieniano na mało używane mięso. Dzieci podczas lekcji
zasypiały i już się nie budziły. Piętnastu krajom odebrano członkostwo
ONZ, bo ich populacja spadła poniżej setki. Grubi sprzedawali siebie na
plasterki dopóki przyciśnięci głodem sami nie zaczęli także zjadać siebie
po kawałku. W końcu głodujący natarli na ośrodki telewizyjne, zabito
ich i w większości puszczone z dymem. Dopiero gdy programy kulinarne
wyparł seks z drużynami piłki nożnej, produkty z wolna zaczęły spływać
do sklepów i ryż ponownie dostarczano z powietrza.

5.

Vi ludzie zawsze chcą latać
 LENA latać jak ptak
 SALLY zawsze tego chcą najbardziej a ty czego
 LENA niewidzialna
 Vi języki, ja bym chciała mówić wszystkimi
 SALLY ale teraz latamy
 PANI JARRETT samoloty to nie to samo
 Vi pojechać do dowolnego kraju i rozumieć
 SALLY i nikt nie patrzy przez okno
 LENA patrzą na ekrany
 Vi podoba mi się, że dają różne filmy, których nigdy
 SALLY z góry na chmury
 LENA tak, co by Juliusz Cezar pomyślał albo
 SALLY i jest tak, jakby się było w jakimś bardzo nieprzyjemnym pokoju
 Vi chcą, żeby się zapomniało o tym, że się jest w powietrzu
 LENA bo człowiek mógłby się bać, że jest w powietrzu
 SALLY bo mówiąc o lataniu nie to się ma na myśli
 Vi latanie jak ptak na niebie
 LENA ale gdyby ludzie umieli, gdybyśmy wszyscy
 Vi to niedobrze
 LENA wyobraź sobie te tłumy
 SALLY w godzinie szczytu
 LENA wydzielone pasma
 SALLY stada
 Vi jak szpaki, dobrze by było, te rozmaite kształty
 LENA stada gołębi, zdają się zmieniać kolor
 SALLY nie, nie wyczuwalibyśmy się nawzajem, wpadalibyśmy na siebie
 Vi bo ludzie chcą latać sami
 LENA wzbijać się jak skowronek
 Vi albo zawisnąć jak co?
 LENA jak pustułka
 Vi jak pustułka, tak
 LENA albo orzeł
 Vi szybować jak orzeł
 PANI JARRETT nie chciałabym być gołębiem
 Vi nie jesteśmy ptakami, jesteśmy tylko sobą ale możemy
 SALLY gołębie są jak szczury
 LENA gołębie nie są
 Vi patrzeć z wysokości
 SALLY jak drony z kamerami
 LENA Barney ma dron, sterowany pilotem, widzi się zupełnie tak jak
 gdyby
 Vi tego nienawidzę bo bombardują a nie są zagrożone
 LENA to tylko zabawka
 SALLY czy to w porządku że się bombarduje jak się jest zagrożonym?

Vi ale nie nie chodzi o to co się widzi tylko o to uczucie
 LENA szybowanie i pikowanie
 SALLY jak pływanie pod wodą, naprawdę w górę i w dół
 Vi nie, tylko jeśli się umie nurkować
 LENA nie znoszę zanurzania głowy
 Vi ptaki są lepsze niż ryby
 PANI JARRETT nie chciałabym być rybą
 LENA ale niewidzialna, tego to bym chciała
 SALLY Tyle o tych ptakach, nie bardzo lubię o ptakach, bo zaraz schodzi
 na koty, jak jest o gołębiach to zaraz jest o kotach, kot wśród gołębi, kot
 sąsiadki miał gołębia taka trzepotanina i nie mógł go uśmiercić, nie
 chciał, tylko się bawił, znowu go chwycił, ptak był cały poharatany, ktoś
 go musiał fuj, a gołębie jak szczury, jak szczury to koty szczury koty
 szczury są paskudne wszędzie istna plaga, tylko ile metrów od szczura
 i gołębie są paskudne, szczury są paskudne, koty są paskudne, ich ugry-
 zienia są trujące, jak kot ugryzie, to rana się jątrzy, ale nie o to chodzi,
 nie o to chodzi, wiem, to jest tylko wymówka, żeby dać jakiś powód,
 wiem, że nie mam powodu, wiem, że to tylko koty, same koty są tym
 koszmarem, bo są kotami i muszę je trzymać na dystans, nie wpusz-
 czać ich, muszę być pewna, że nie pomyślę o kocie, bo jeśli pomyślę,
 to muszę się upewnić, że nie ma żadnych kotów, a mogą być wszędzie,
 przechodzą przez mur, są na ulicy mogą wejść przez okno muszę obejść
 cały dom i sprawdzić czy wszystkie okna są pozamykane i nie wiem,
 czy dobrze sprawdziłam, nie pamiętam, bo za bardzo się bałam, żeby
 zauważyć i muszę jeszcze raz obejść wszystkie okna z powrotem do
 kuchni, z powrotem do sypialni z powrotem do kuchni z powrotem do
 sypialni z powrotem do kuchni z powrotem do sypialni z powrotem do
 drzwi, drzwi mogą się gwałtownie otworzyć przy wietrze a nawet jak
 nie ma wiatru listonosz może na przykład przypadkiem może wrzucać
 dużą przesyłkę i popchnąć drzwi i się otworzą, bo nie były porząd-
 nie zamknięte a wtedy kot bo kot potrafi przejść przez bardzo bardzo
 wąską a jak już wejdzie to może być wszędzie może być pod łóżkiem
 w szafie na najwyższej półce z zimowymi swetrami dla kota to idealne
 miejsce do spania albo w koszu na śmieci albo pod poduszkami na
 kanapie albo w szafce z garnkami albo w szafce z jedzeniem kot może
 się zwinąć na puszkach z pomidorami kot może wleźć między dżemy
 i miód kot może być w puszcze z herbatnikami kot może być w lodówce
 w zamrażarce w szufladzie z zieleniną w pudełku z serami w szafie na
 szczotki w wiadrze z mopem kot może być w piekarniku w górnym
 piekarniku pod pokrywą brytfanki w pudełku zapalek za obrazem pod
 dywanem z powrotem do sypialni kot może być pod łóżkiem w pie-
 rzynie w powłoczce w garderobie kot może być w bucie na wieszaku
 pod moją sukienką w wełnianej czapce w rękawie płaszcza kot może
 być w każdej z szuflad więc wszystkie wyciągam wywracam wszystko
 z nich wyrzucam – kot za książkami na półce za płytami dvd kot może
 być w imbryku razem z kluczami kot może być na suficie kot może być
 na drzwiach kot może być za mną kot może być pod moją ręką kiedy

ją wyciągnę. Potrzebuję kogoś kto mi powie że nie ma żadnego kota, muszę kogoś zapytać czy czuje kota, muszę kogoś zapytać czy myśli że kot jakoś mógł się tu dostać i ten ktoś musi powiedzieć że wykluczone, muszę mu uwierzyć, musi to być ktoś komu wierzę, muszę wierzyć że nie mówi tego ot tak sobie, muszę wierzyć, że wie że nie ma żadnego kota, muszę wierzyć, że nie ma żadnego kota. A potem na chwilę się z tego cieszyć.

LENA orły, orły bywają narodowe

Vi orły są faszystowskie

LENA Ameryka ma orła

Vi no

PANI JARRETT ja bym mogła być orłem

SALLY bardzo często faszystowskie

LENA dla orła to właściwie żenada, nawet nie wie

Vi orzeł by nie miał za dużo empatii

SALLY na dobrą sprawę kos także nie

Vi kosy narodowe się nie zdarzają

LENA a religie mają jakieś swoje ptaki?

Vi gołąbek pokoju

SALLY święty ibis

LENA mogłyby być ptasie rytuały

SALLY sypanie ziarna dla ptaków

Vi wierni mogliby wydawać ptasie dźwięki

LENA oczywiście duch święty bywa przedstawiany jako

SALLY to gołąbek pokoju

Vi myślałam, że duch święty jest niewidzialny

LENA wolałabym sama być niewidzialna

PANI JARRETT Wiatr wzbudzony przez firmy budowlane był początkowo muśnięciem na policzkach ale wkrótce wywrać głowy na nice. Wojsko wystrzeliwało sieci by schwycić porwane samochody ale te obwieszane dziesiątkami wrzeszczących, którzy z wolna odpadali, na ogół przelatwały mimo. Budynki przemieszczały się z Londynu do Lahore, z Kioto do Kansas a ocalałych lokatorów internowano bo nie mieli dokumentów podróży. Niektórych wiry powietrzne unosiły coraz wyżej i wyżej, a bliskie mdłości skołowane rodziny robiły sobie selfie żeby ewentualnie kiedyś je pokazywać. Dzielnice biedy zmiotło. Z nieba luął deszcz zwierząt domowych. Jedno z kociąt stało się sławne.

6.

Sally, Vi i Lena śpiewają razem; ich śpiew współbrzmi. Pani Jarrett podejmuje melodię. Śpiewają dla siebie samych w ogrodzie, nie występują dla publiczności.

PANI JARRETT Choroba się zaczęła, kiedy dzieci wypily cukier pochodzący od małp. Włosy wypadały, stopy puchły, narządy zanikały. Unoszone wiatrem włosy gwałtownie przeleciały przez świat. Kiedy wpadły do oceanu dorsze pozdychały i rybacy nawzajem wysadzali w powietrze

kutry. Samoloty z chorymi pasażerami odsyłano na Antarktydę. Niektórzy kładli się do łóżka obok swoich zmarłych, inni zamykali drzwi na klucz i biegli przed siebie dopóki nie padli. Ochotnicy i poborowi od siódmego roku życia doglądali chorych i zbierali zwłoki. Rządy czyściły skażone tereny i umawiały się ze sprzymierzeńcami, że będą nawzajem bombardowały swoje stolice. Prezydenci popełniali samobójstwo. Ostatni ocalańcy nabyli odporność a zmutowany wirus wytępił wieloryby.

7.

SALLY tęsknię za pracą

Vi a ja wcale za pracą nie tęsknię

SALLY uczysz się hiszpańskiego

Vi zakochałaś się

SALLY troszkę

PANI JARRETT jesteś zakochana?

Vi miałaś daleko do pracy

SALLY oczywiście bywało bardzo nudno

Vi zna się wszystkich i tak dalej

SALLY tak ale wciąż te katary, katary, anginy, kaszle, katary

Vi „poproszę antybiotyk”

SALLY a przecież czujność jest konieczna

Vi bo czasem

SALLY nie wolno przegapić raka

Vi a zdarzyło ci się?

SALLY straszna sytuacja

PANI JARRETT ja chodzę do tego doktora Meadowsa

SALLY odpowiedzialność

PANI JARRETT ale niesposób się zapisać

Vi zazdroszczę ci, bo robiłaś coś dobrego

SALLY sprawiałaś przyjemność swoim klientom

PANI JARRETT a co?

Vi fryzjerka

PANI JARRETT ja się sama strzygłam i męża strzygłam

SALLY opowiadali ci o swoich kłopotach

Vi opowiadali

PANI JARRETT zresztą nie najlepiej wyglądało

SALLY i nie musiałaś układać im życia tylko włosy

Vi to prawda

SALLY za to ja musiałam im

Vi a czasem mogłaś

SALLY czasem mogłam

Vi bo włosy są trywialne

SALLY tak, ale czasem z inną człowiek się czuje odnowiony

Vi albo zdołowany jeśli się nie podoba

SALLY przez pierwszy dzień czy dwa

Vi wracała co parę dni
 SALLY żeby skrócić i potem znowu skrócić?
 Vi skrócić, zmienić kolor, wreszcie musiałam
 PANI JARRETT nie włosy stanowiły problem
 Vi nie to stanowiło problem
 SALLY i naprawdę nie tęsknisz za tym
 Vi teraz jak o tym mówimy to tak
 SALLY chociaż lubię mieć dzień dla
 Vi tak, że są popołudnia
 PANI JARRETT kiedy kilka lat temu przeprowadzałam dzieci na przejściach
 SALLY oczywiście po południu no i rano i w porze obiadowej
 PANI JARRETT po miesiącu zrezygnowałam
 LENA już nie mogłam
 Vi uwielbiałaś to biuro
 LENA tak
 Vi takie prestiżowe
 LENA Bywało w porządku całymi tygodniami, ale nagle znów mnie po-
 walało. Jest się tak daleko od ludzi przy sąsiednich biurkach. E-mail był
 lepszy niż rozmowa. Teraz mnie znowu walnęło
 Dlaczego nie mogę po prostu?
 Po prostu nie mogę.
 Dziś rano siedziałam na łóżku i nie mogłam włożyć skarpetki. Po-
 wietrze było zbyt gęste. Trudno się ruszyć, trudno zrozumieć po co się
 w ogóle ruszać.
 Po południu nie jest tak źle, więc się tu przywlokłam.
 Nie lubię tu być. Nie mam powodu.
 Po co o tym mówić? Po co poruszać ustami i generować mowę. Po co
 się z kimś widzieć? Po co o kimś wiedzieć?
 Było wpół do czwartej i tak dużo czasu minęło, a jest za dwadzieścia
 pięć czwarta.
 Gdybym pomyślała o jakimś miejscu, gdzie mogłabym być, gdzie jest
 coś ładnego jak na przykład morze, to by było gorzej, bo m orze by było
 jak pusty pokój, więc już wszystko jedno i lepiej być w pustym pokoju
 bo jest mniej rzeczy które w ogóle nic nie znaczą.
 Wolałabym usłyszeć coś złego niż coś dobrego. Wolałabym nic nie sły-
 szeć.
 Wciąż i tak jest wszystko jedno.
 I tak jest wszystko jedno.
 Jest wszystko jedno.
 SALLY twoje lekarstwo chyba niespecjalnie
 Vi bierzesz je?
 LENA z tego się tak łatwo nie
 SALLY to nie jest zwichnięta kostka
 PANI JARRETT zrobiłam sobie biodra
 Vi czy to jest
 PANI JARRETT dwa nowe biodra i mogę cały dzień chodzić
 SALLY kolano mi

Vi kręgosłup od tego czesania przez cały dzień na nogach
 SALLY tak ja przynajmniej na siedząco
 Vi właśnie
 SALLY ale też biegałam
 Vi zatęskniłam kiedy musiałam przestać
 PANI JARRETT to znaczy kiedy byłaś
 Vi sześć lat
 PANI JARRETT a potem wróciłaś do czesania?
 Vi nie w tym samym zakładzie, nie tak już dobrym
 SALLY byłaś w kilku różnych
 Vi długo w ogóle nie pracowałam
 PANI JARRETT to nie fair bo to była obrona własna prawda
 Vi tak
 LENA naprawdę nie fair
 SALLY to bardziej skomplikowane
 LENA obrona własna
 SALLY naprawdę całkiem fair
 LENA tak uważasz?
 SALLY bo gdybym powiedziała
 LENA co byś powiedziała?
 SALLY powiedziała co się stało
 LENA co się stało?
 SALLY to było skomplikowane
 PANI JARRETT byłaś tam prawda?
 SALLY w kuchni
 Vi coś wypilaś oczywiście
 SALLY wszyscy i dlatego
 Vi chcesz powiedzieć
 SALLY po prostu mówię że ja nie całkiem
 Vi co? No powiedz co? Chcesz powiedzieć że
 SALLY nie opowiedziałam dokładnie jak było bo
 Vi opowiedziałaś
 SALLY nie bo wzięłam pod uwagę jaki on był
 LENA to nie było morderstwo
 SALLY mogłoby być tylko tyle mówię gdybym nie
 Vi gdybyś nie co?
 SALLY gdybym nie powiedziała tego w sposób który zadziałał
 PANI JARRETT skłamałaś przed sądem?
 SALLY to moja przyjaciółka, więc rzecz jasna, że
 Vi myślałaś, że kłamiesz
 SALLY myślałam, że nie mówię całej
 Vi myślisz, że go zamordowałam?
 SALLY naprawdę nie chodzi o definicję
 Vi myślisz, że jestem morderczynią?
 SALLY to właściwie nie
 Vi cały czas myślałaś, że
 SALLY to było tak dawno temu

VI myślisz
 SALLY dla mnie nieważne czy jesteś
 VI a dla mnie tak
 SALLY tak dawno temu
 VI myślisz
 SALLY słuchaj, przepraszam
 VI nie co
 SALLY przepraszam, nie powinnam była
 VI co
 SALLY nawet nie wiem o co mi
 LENA co powiedziałaś?
 SALLY już nawet nie wiem co powiedziałam
 PANI JARRETT co widziałaś?
 SALLY z całą pewnością już nie wiem co widziałam
 VI myślisz, że jestem morderczynią
 SALLY może i byłaś nie wiem czy myślisz, że jesteś morderczynią
 VI nie
 SALLY dobra więc może nie byłaś
 VI ja też nie pamiętam
 PANI JARRETT nie pamiętasz, co sama
 VI nie umknęło mi
 SALLY no i proszę
 VI tęskniłam za strzyżeniem i tęskniłam za jedzeniem
 LENA więzienne jedzenie
 VI co wcale nie znaczy że dobrze gotuję
 PANI JARRETT Frank dobrze gotuje
 VI w więzieniu brakowało mi jabłek i przekąsek
 PANI JARRETT Pożary wybuchły w dziesięciu miejscach równocześnie.
 Cztery przypadki podłożenia ognia przez dzieci i polityków, trzy
 wywołał pijacy przez swoją nieostrożność, dwa pożary spowodował
 bezprecedensowy samozapłon suchej trawy na słońcu, jeden wierzą-
 cy uznali za karę boską za dysmorfizm płciowy. Zajmowały się młode
 drzewka, stacje benzynowe, driady i książki. Wzniecano ogień by po-
 wstrzymać ogień, który pożerał dęby, wiewiórki i strażaków. Samochody
 gnały od jednego pieca do drugiego. Domy eksplodowały. Niektó-
 rzy strzelali do płonących łabędzi, niektórzy strzelali do swoich dzieci.
 Wreszcie wiatr zagnał ogień do oceanu gdzie od słonej wody ocaleńcy
 mdleli. Osmalone obszary ogłoszono odrębnym krajem bez ludności,
 bez wzrostu i bez polityki. Okopcone pnie odzyskiwano i przerabiano
 na dzieła sztuki i herbatniki.

8.

VI Thomas skończył stół
 SALLY chciałabym go zobaczyć
 VI posiedzimy przy nim zanim go odstawi
 LENA kupił go jakiś bogacz

VI nie jakiś bogaty bogacz co by go kupował jako dzieło sztuki
 SALLY sztuka to idiotyzm
 VI kupują tylko po to, żeby sprzedawać nawet nie patrzą
 SALLY Rosie maluje bardzo
 VI wyłącznie dla siebie
 LENA i zdjęcia zawsze lubiałam
 SALLY telefonem łatwo
 LENA zdjęcia ptaków morskich, gannetów
 PANI JARRETT co to są gannety?
 VI czarne, rozłożyste skrzydła
 LENA to kormorany
 VI puffiny to te z dziobami, nigdy nie widziałam
 SALLY trzeba pojechać gdzieś, gdzie są skały
 LENA gannet jest duży i biały
 PANI JARRETT jak mewa
 LENA większy
 SALLY nie jak albatros
 VI albatros na szyi
 LENA lata przez całe lata i nigdy nie siada
 VI ptaki bywają przerażające
 SALLY ptaki?
 VI jeśli nagle pikują
 PANI JARRETT nie, to nietoperze, wplątują się we włosy
 SALLY tak naprawdę to nie
 LENA tak mi mówili jak byłam mała
 SALLY nietoperze są gorsze bo latają zakosami
 VI „chodź tu do mnie nietoperku dam ci sera i koperku”
 LENA co to jest?
 VI nie wiem po prostu to znam
 LENA boisz się ptaków to coś dopiero nietoperzy
 SALLY Elsie rozgania ptaki
 LENA Elsie, mówisz o tym psie?
 VI Elsie zdechła pięć lat temu
 SALLY mówię o małej Elsie
 LENA kolacja z Kevinem i Mary
 SALLY odniosłaś wrażenie
 LENA bardzo radośni, pyszna jagnięcina
 SALLY czasem lubię gotować
 PANI JARRETT Frank lubi kotlety jagnięce
 LENA bardzo lubię kuchnię
 SALLY kuchnia mojej babci
 LENA moja bardziej przypomina szafę
 SALLY moją trzeba pomalować
 LENA Rosie się tym zajmie?
 SALLY sama tylko potrzebuję czasu
 PANI JARRETT nie mogę wejść na drabinę
 LENA na taki sam ciemnopomarańczowy albo może

Vi Nie mogę lubić kuchni, już nie mogę lubić kuchni, jeśli się kogoś zabiło w kuchni to tej kuchni już się nie będzie lubiło. Straciłam tamto mieszkanie, ale nawet tu gdzie teraz jestem kuchnia przypomina mi tamtą kuchnię, zupełnie inny kolor, kuchenka jest po innej stronie, i okno, ale może to zapach gotowanego jedzenia, to przez mięso, gotowanie mięsa, krew, jeśli mięso jest krwiste, nieczęsto jadamy mięso, jeśli się kogoś skaleczyło i widziało się krew to już się ma inne odczucia, kiedy upadł pierwsza myśl, jak dobrze, jak dobrze, a potem że to błąd, wróć, wróć, wtedy jest ten koszmar, wymaż to, to koszmar i wtedy nic już nie jest takie samo, on już nigdy nie jest żywą osobą nie jest gdzieś, już nigdy nie jest tak samo z moim synem to najgorsze nigdy mi nie wybaczy jak rozmawiać z dwunastolatkiem jeśli się zabiło jego ojca nie sposób wyjaśnić wszystko całe małżeństwo jak to było nie chce się sprawić by znienawidził własnego ojca chce się żeby znienawidził własnego ojca ale to by nie było w porządku nie chce się żeby pomyślał że się chce żeby znienawidził własnego ojca, miał dwanaście lat, odwiedzał mnie, trudno jest rozmawiać z dwunastolatkiem, jeżeli się go nie widuje stale trzeba mówić takie rzeczy jak sprzątnij u siebie w pokoju albo czy oderobiłeś lekcje czy chcesz obejrzeć film, myślałam, że będzie już całkiem dorosły ale mnie zwolnili przedterminowo trzeba się dobrze zachowywać, sześć lat miał osiemnaście był dorosły mieszkał sam przeniósł się na północ ma własne życie cieszę się, że ma własne życie, ma nową partnerkę, czasem dzwoni, przynajmniej dzwoni, to najgorsze gorsze nawet niż krew i to miotanie się i to co poszło nie tak to koszmar i ten koszmar trwa i koszmar niewidzenia go on ma własne życie, czasem mnie to nachodzi w kuchni albo w nocy jeśli się obudzę czasem bo jest gorąco to gorzej, że nie mogę normalnie oddychać, to wszystko powraca nocą ale rano się wstaje i już jest lepiej, nastawić czajnik ale to jest wciąż obecne, nie tam w kuchni ale zawsze jest.

LENA Maisie dobrze gotuje

Vi mam szczęście z Maisie

SALLY te wszystkie siostrzenice

Vi mam szczęście z nimi wszystkimi

LENA Maisie piecze

Vi tak ale nie żadne wymyślne ciasta

LENA jakiś biszkepcik na przykład

VI siostron torty urodzinowe

SALLY Rosie jedzie do Chin

VI Rosie?

LENA na wakacje czy?

SALLY na uniwersytet

VI będzie się uczyła mandaryńskiego?

LENA zawsze chciałam pojechać do Japonii

SALLY najpierw się wybierz do Tesco

VI to było podle

SALLY nie

VI tak

SALLY žart

VI ha

LENA dla mnie było śmieszne

PANI JARRETT Potworna wściekłość Potworna wściekłość Potworna wście-
kłość Potworna wściekłość Potworna wściekłość Potworna wściekłość
Potworna wściekłość Potworna wściekłość Potworna wściekłość Po-
tworna wściekłość Potworna wściekłość Potworna wściekłość Potwor-
na wściekłość Potworna wściekłość Potworna wściekłość Potworna
wściekłość Potworna wściekłość Potworna wściekłość

Vi dlaczego kura nie przeszła przez jezdnię?

SALLY dlaczego kura nie przeszła przez jezdnię?

VI nadjeżdżał samochód

SALLY to było po prostu głupie

LENA słońce zaszło

SALLY o tej porze dnia o tej porze roku cień pojawia się wcześniej

LENA ale i tak jest miło

VI tu jest zawsze miło

PANI JARRETT mnie się tu podoba

SALLY w takie popołudnia jak to.

PANI JARRETT Wtedy podziękowałam za herbatę i poszłam do domu.

K O N I E C

Escaped Alone © Copyright by Caryl Churchill

Wszelkimi prawami do wykorzystania tej sztuki dysponuje agencja Casarotto Ramsay and Associates Ltd, Waverley House, 7-12 Noel Street, London W1F 8GQ, Great Britain. Przed jakimkolwiek wykorzystaniem scenicznym tekstu należy zwrócić się o zgodę do agencji.

Rozmowy na koniec świata

• MICHAŁ LACHMAN •

BIBLIJNA FUTUROLOGIA

Brytyjska pisarka Caryl Churchill, która poświęciła swoją twórczość przy-

Autor jest anglistą, pracuje na Uniwersytecie Łódzkim, jest badaczem historii i teorii współczesnego dramatu angielskiego i irlandzkiego oraz tłumaczem. Jest autorem wstępu do polskiego wydania dramatów Martina McDonagha (2002) oraz współredaktorem książki *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych* (2006). Opublikował *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych* (2007).

glądaniu się, jak zużywa się język, jak degraduje się polityka, jak historia zmienia się w pole walki i konfliktu, i jak działa zinstytucjonalizowana przemoc, teraz postanowiła opisać zbliżającą się apokalipsę. Bieg jej sztuk zawsze wyznaczało podsycane nieufnością przekonanie o krańcowości

i schyłkowości cywilizacyjnych osiągnięć, którymi inni woleli się chlępić i przechwalać. We wczesnej twórczości postawa ta wiązana była z wpływem teatru Brechtowskiego, ze specyficznym historyzmem i czasowością jako czynnikami, które wplatają świat wartości uniwersalnych w przyziemną i doraźną tkankę codzienności i jej bieżących uwarunkowań. Dziś z perspektywy czasu widać, że Brechtowski historyzm i dystans były jedynie przejawem ogólnego sceptycyzmu albo po prostu wrażliwej niepewności. W jej świetle właśnie nietrwałość, zużywalność, ograniczona przydatność do spożycia charakteryzuje zarówno wytwory materialne naszej kultury, jak i idee, na których – ponoć – ma się ona wspierać. W sztuce *Aby ci o tym donieść* Caryl Churchill, jako dojrzała pisarka – w tym roku obchodzić będzie siedemdziesiąte osme urodziny – kreśli szczególny, mocno ironiczny, ale i niepokojący obraz końca świata, umieszczając swoje postaci w niewielkim przydomowym ogródku, z którego, jak się okazuje, widać więcej.

Pisząc o apokalipsie i wizji końca świata, wkracza się nieuchronnie



Caryl Churchill (ur. 1938) jest brytyjską dramatopisarką, autorką kilkudziesięciu sztuk teatralnych wystawianych na całym świecie. W „Dialogu” drukowaliśmy wcześniej jej *Egzemplarz* (3/2003), *Gdzieś daleko* (9/2004), *Siedmioro żydowskich dzieci* (5/2009), *Love and information* (4/2013).

w język zawieszony między biblijnym fatalizmem a futurologiczną dekompozycją rzeczywistości. Obie te perspektywy dają o sobie znać w sztuce, której akcja rozwija się niejako dwutorowo. Krucha tkanka osobistych wspomnień i doświadczeń, którą tkają cztery ko-

biety w podeszłym wieku wspominające swoje długie życie i wymieniające uwagi o najbliższej rodzinie, stanowi tło dla ich wewnętrznych monologów. To w nich owa spokojna lokalność, zagnieźdzona w błogim letargu prywatnego doświadczenia obejmującego kil-

ka zaledwie ulic, parę znanych sklepów i garść nieco filozoficznych dylematów, zderza się z czymś globalnym, ostatecznym, z nieprawdopodobnie dynamiczną, zdeformowaną wizją świata wymykającego się kształtom i regułom racjonalności. W szalonych monologach starych kobiet umieszcza Caryl Churchill coś w rodzaju surrealistycznej deformacji świata rodem z dzieł Salvadora Dalego. Lecz niesamowite wizje destrukcji i wynaturzenia osadzone są w realności rozpoznawalnego świata: powodzie, kataklizmy i kryzysy giełdowe, zapaści rynku nieruchomości i awarie laptopów – wszystko to pozornie podąża tropem znanych nam scenariuszy, ale w rzeczywistości jest obrazem nieludzko zintensyfikowanego strachu, paniki, braku oparcia w tym, co do niedawna postrzegaliśmy jako ciągłość i stabilność naszych przewidywań na temat świata.

Rozszczepienie obrazu świata i podzielenie go na warstwy, języki, dyskursy, nieprzystawalne doświadczenia od zawsze charakteryzowało twórczość Caryl Churchill. Świat jej sztuk zawsze składał się z wielu realności, w których obecna jest przeszłość i teraźniejszość, fakt czy dokument i fikcja, wyrosła na podłożu ideologii. Autorka należy bowiem do pisarek z gruntu politycznych, a naturalnym terytorium jej działania są współczesne ideologie, fobie władzy przekładane za pośrednictwem języka i politycznej frazeologii na życie człowieka, którego świat, zamieszkany co prawda przez konkretne jednostki, podlega brutalnemu kształtowaniu przez zbiorowość.

Caryl Churchill od zawsze niesłychanie trafnie diagnozuje mechanizm przemocy – symbolicznej, językowej, ideologicznej – któremu podlega zbiorowość, a za nią konkretni ludzie. Twórczość angielskiej dramatopisar-

ki rozwija się zgodnie z prądami społecznych i ekonomicznych przemian powojennej Europy: od lewicująco-anarchistycznej fascynacji Brechtem i jego alienującym spojrzeniem, przez zainteresowanie filozofią Foucaulta i teorią władzy dyskursywnej, aż po warunki życia w społeczeństwie post-przemysłowym, jak je zdefiniowali między innymi Zygmunt Bauman i Daniel Bell. Na wszystkich tych „etapach” teoretyzowania i teatralizowania kondycji współczesności postaci w dramatach Caryl Churchill nigdy nie mają całkowitej kontroli nad własnym językiem, nad imaginariem pojęciowym, a zatem nad światem i rzeczywistością. Zawsze ich mowa okazuje się odziedziczona po jakiejś ideologii, zaświadcza istnienie form przemocy i bezprawia, stygmatyzuje w sposób, który pod warstwą bieżącej codzienności odsłania mechanizmy i siły zinstytucjonalizowanej władzy. Jej bohaterami są ludzie prywatni, którzy mówią i myślą językami teorii kulturowej, a ich relacje biegają po stykach społecznych i politycznych konfliktów. Ostatecznie są to podmioty mówiące jednocześnie rozbieżnymi językami; jednostki wywłaszczone z własnej osobowości, która wyparowała pod naporem toksycznych wyziewów dwudziestowiecznych intelektualnych prądów i uprzedzeń, czyli całej inżynierii społeczno-kulturowej, socjologii, ekonomii i gospodarki neoliberalnej uzależniających szczęście od aktualnego kursu walut i notowań giełdowych.

HISTORIE ZAKWESTIONOWANE

Dla Caryl Churchill tożsamość zbiorowa i jednostkowa to konflikt języków i dyskursów oraz stojących za nimi silnych tożsamości ideologicznych. Nie znam postaci w jej sztukach, którym

udałoby się wyrwać z matni powiązań leksykalnych, struktur zdaniowych bezpardonowo kształtujących ich świat, światopogląd i postępowanie. Wszystkie te ofiary współczesnych gramatyk dominacji i przemocy czują wyraźnie, że żyją w nieswoim świecie, że myślą o nim i o nim opowiadają nieswoimi językami, że wypełniają go wartościami zrodzonymi na obcym gruncie. Każda z takich postaci przechodzi przez torturę odhumanizowanej brutalności i każda na jakimś etapie swojego życia rozumie, gdzie powinno znajdować się szczęście, gdyby tylko dało się je odnaleźć, a także jak mogłoby wyglądać język faktycznie oddający tożsamość mówiącego, gdyby tylko dało się go od nowa ukuć. Właśnie tym smutnym odkryciom poświęca autorka swoje sztuki, w których nie ma szczęśliwych postaci.

Wczesne sztuki Caryl Churchill, jak chociażby najbardziej znane i komentowane *Cloud Nine* (1979) i *Top Girls* (1982), uderzają bezpośrednio w coś, co Janelle Reinelt nazwała „zamkniętymi systemami reprezentacji”¹. Zderzając odległe epoki historyczne i utożsamiane z nimi języki oraz światopoglądy, wytrącają ich interpretacje z utartych kolein, a jednocześnie kwestionują pozornie oczywisty i obiektywny system wartości, jaki za nimi stoi. *Top Girls* to historia kobiety, która naśladując bezpardonową ikonę kobiecej emancypacji lat osiemdziesiątych, Margaret Thatcher, porzuca córkę i postanawia poświęcić się samodzielnej karierze. Czyni to jednak kosztem własnej siostry. To ona przejmuje opiekę nad dzieckiem, a w konsekwencji zmienia się w niewolnicę domowego ogniska. Tym, co nadaje sztuce prawdziwą uniwersalność, jest zestawienie

obrazów Anglii lat osiemdziesiątych z ahistoryczną, wyimaginowaną sceną spotkania kobiet pochodzących z różnych epok historycznych, a nawet różnych porządków rzeczywistości. Oto przy jednym stole w ekskluzywnej restauracji zasiada Papieżycza Joanna i Szalona Małgorzata z obrazu Pietera Bruegela Starszego (*Dulle Griet*, 1562), a obok nich mniszka buddyjska i szkocka podróżniczka. Wszystkie te kobiety, realne i fikcyjne, musiały poświęcić coś ze swojej wolności i tożsamości, by realizować własne powołanie. W ich opowieściach, ironicznie i prześmiewczo skonstrastowanych, obnażona zostaje przemoc ideologiczna i symboliczna, której uniwersalne działanie spycha i redefiniuje jednostkę w ramach ogólnie przyjętych kategorii, bez względu na to, czy jest ona historyczną postacią, czy tematem malarskim, czy żyje w średniowiecznym Rzymie, czy we współczesnym Londynie.

Postaci Caryl Churchill wpłątane zostają w historię będącą skrzyżowaniem „ekonomicznych, religijnych i politycznych sił, które dyscyplinują” człowieka nie tylko w wymiarze kulturowym, ale i obyczajowym.² Ostrze krytyki w jej dramatach skierowane jest w większości przypadków przeciw narzucanemu systemowi wartości, kodeksowi postępowania, doktrynie wspieranej i legitymizowanej przez instytucje i tradycje zakorzenione w praktykach społecznych i politycznych i w ten sposób zuniwersalizowane jako prawdy absolutne i formy uprawnionej przemocy. W *Vinegar Tom* (1976), sztuce poświęconej prześladowaniu czarownic, kobieta wymykająca się społecznym normom i łamiąca tabu dochodzi do wniosku, że

¹ Janelle Reinelt *After Brecht. British Epic Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, s. 83.

² Janelle Reinelt *Caryl Churchill and the Politics of Style, w: The Cambridge Companion to Modern British Playwrights*, ed. Elaine Aston and Janelle Reinelt, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 175.

kiedy tylko udaje jej się osiągnąć szczęście, od razu ktoś uznaje ją za grzesznicę. Zestawiając jednostkowe przypadki przemocy społecznej z uniwersalnymi obrazami społecznych wartości i doktryn, zmieniając epoki historyczne i przerzucając mosty między systemami politycznymi, autorka w rzeczywistości uprawia działalność parapolityczną, której celem jest obnażanie ideologicznych nadużyć i niesprawiedliwości. Fakt, że w jej sztukach wartości mają wymiar społeczny i kształtowane są w konkretnych warunkach ekonomicznych³, potwierdza jedynie oczywistą w jej przypadku tezę, że zinstytucjonalizowane formy przemocy stanowią niezbywalny składnik każdego systemu politycznego, ponieważ, jak zauważył jeden z krytyków: „formy zbiorowego zniewolenia mogą ulegać zmianie, jednak zniewolenie nigdy nie znika”⁴. Strategia kompozycyjna większości sztuk Caryl Churchill polega na budowaniu obrazu historii, społeczeństwa czy rzeczywistości politycznej z fragmentów znanych formuł i rozpoznawalnych obrazów, z części historycznej spuścizny, którą zwykło się pisać przez duże H, a następnie na poddawaniu tych konstrukcji rozmaitym zabiegom dekompozycyjnym.

Tego rodzaju strategia nosi oczywiście ślady wpływu współczesnej historiografii spod znaku nie tylko Foucaulta, którym Caryl Churchill inspirowała się bezpośrednio przy pisaniu swoich dramatów⁵, ale Haydena White’a i Franka Ankersmita, u których historia pozostaje w dużej mierze tworem o znamionach literackości, a u Ankersmita

w dodatku balansuje między naukowością a metaforycznością.⁶ Dlatego też wiele sztuk Caryl Churchill, które łączą historyczne obrazy ze współczesnością, prezentuje nie fakty, lecz interpretacje, budując zdystansowane, abstrakcyjne metafory przeszłości i zestawiając je z równie wyalienowanymi obrazami dnia dzisiejszego. *Cloud Nine* otwiera ją scena dziejąca się w Afryce, w tej jej części, która w dziewiętnastym wieku znajdowała się pod kontrolą Wielkiej Brytanii. To tu, w atmosferze wiktoriańskiej poprawności skrzętnie pielęgnowanej w otoczonej sawanną posiadłości angielskiej arystokracji dokonuje się kulturowa i seksualna kolonizacja – ziemi, czarnej służby i angielskich kobiet. Clive, głowa rodziny, jednakowo instrumentalnie traktuje czarny personel swojej posiadłości, kochankę oraz żonę. Ta ostatnia, wprowadzając młodą dziewczynę w tajniki dorosłego życia, instruuje ją, mówiąc, że „za męża nie wychodzi się dla przyjemności”. Ten ironiczny i przejawskawiony obraz wiktoriańskiej kolonizacji zestawiony zostaje w akcie drugim ze scenami dziejącymi się w Londynie lat siedemdziesiątych. Tu tematem jest rewolucja seksualna, której energia ogniskuje się na kruszeniu społecznych tabu odziedziczonych po okresie wiktoriańskiej dominacji. Sceny masturbacji i seksu oralnego przeplatają się z próbami zdefiniowania tożsamości postaci pogubionych i niepewnych w epoce, która powoli zrzuca z siebie gorset przestarzałej poprawności. Strategia budowania ogólnych historycznych paralel, między którymi przechadzają się postaci dramatyczne poszukujące jakiejś, choćby nietrwałej, definicji siebie, a jedno-

³ Reinelt *After Brecht*, op.cit., s. 83.

⁴ Philip Roberts *About Churchill. The Playwright and the Work*, Faber and Faber, London 2008, s. 66.

⁵ Było tak chociażby podczas pisania *Cloud Nine* oraz sztuki poświęconej państwu policyjnemu zatytułowanej *Softcops*. Por. Roberts, op.cit., s. 71.

⁶ Por. Frank Ankersmit *Historiography and Postmodernism*, „History and Theory”, nr 28/2, 1989, s. 151, a także Alun Munslow *Deconstructing History*, Routledge, London and New York 1997, s. 70.

częśnie obarczone koniecznością walki z drapieżnymi uzurpacjami kultury, pozostaje najbardziej rozpoznawalną techniką pisarską we wcześniejszym okresie twórczości Caryl Churchill.

TEKST JAKO ZDARZENIE

Twórczość Caryl Churchill rozwijała się w tym momencie historii, w którym historyczne narracje powoli zaczęto uznawać za przejaw instytucjonalizowanej przemocy, a w bardziej przyziemnym ujęciu – za propagandę i grę interesów. W wymiarze artystycznym to okres wychodzenia artystów z instytucji i bratania się z codziennością, z realnością otwartej przestrzeni, z ulicą. Eroza koncepcji tradycyjnego muzeum nabierająca kształtu w pismach chociażby Arthura Danto odpowiadała analogicznym zmianom w dziedzinie teatru i sztuk performatywnych. Sztuka uprawiana w miejscach publicznych, happening i teatr w miejscach nieteatralnych, eksperymenty takich praktyków performansu jak Chris Burden czy Marina Abramović nie pozostały bez widocznego wpływu na dramaturgię. W zasadzie można pokusić się o stwierdzenie, że pisarstwo Caryl Churchill jako typowej angielskiej dramatopisarki wchłonęło w siebie doświadczenie performansu w jego antytekstowym, zdarzeniowym impulsie. Ostatecznie warto zadać pytanie, co stało się z dramatem jako tekstem, u twórców tak wrażliwych na język jak ona, w wyniku ich zetknięcia się z performatywnymi praktykami sztuki i teatru. Współpraca autorki *Top Girls* z alternatywnymi, eksperymentalnymi grupami Monstrous Regiment i Joint Stock częściowo pozwala udzielić odpowiedzi na takie pytanie.

Obie te grupy były, jak wiadomo, w awangardzie teatralnych przemian

w latach siedemdziesiątych, wprowadzając nie tylko nową tematykę sztuk, ale przede wszystkim inne metody współpracy między reżyserem, pisarzem a aktorami. Monstrous Regiment, którego nazwa zaczerpnięta została z traktatu Johna Knoxa, przywódcy ruchu reformacyjnego w Szkocji w szesnastym wieku, skupiał się na wystawianiu nowych tekstów dramatycznych powstających w większości w procesie zbiorowej kreacji i improwizacji. Założona w 1974 roku przez Williama Gaskilla i Maxa Stafforda-Clarka Joint Stock Company również stosowała kreację zbiorową, a ponadto prowadziła rozległe badania i warsztaty terenowe stanowiące przygotowanie do powstania tekstu dramatycznego. Obie te grupy wyprowadziły pisarza z izolacji, uczyniły z aktora partnera współodpowiedzialnego za kształt i treść sztuki, a przy okazji zmierzyły się z problemami społecznymi rodzącej się gospodarki neoliberalnej, której dojrzałą formułę obserwujemy dziś.

Pierwsze kontakty z Monstrous Regiment, które miały miejsce podczas ich wspólnej pracy nad *Vinegar Tom*, Caryl Churchill wspomina jako zupełnie nowy i zaskakujący etap twórczości: „Moje dotychczasowe pisanie odbywało się w całkowitej samotności. Nigdy nie rozmawiałam z nikim o swoich pomysłach, a tekst sztuki pokazywałam innym osobom dopiero, kiedy był już skończony”⁷. Podobnie było w przypadku Joint Stock i Maxa Stafforda-Clarka, który wypracował bardzo złożony i długofalowy proces warsztatowego przygotowania tekstu sztuki. Podczas pracy na *Cloud Nine*, której centralną częścią jest dyskusja na temat seksualnych i obyczajowych tabu, aktorzy opowiadali o wła-

⁷ Roberts, op.cit., s. 58.

sných doświadczeniach, wychowaniu i rodzinie, na warsztaty zapraszano ekspertów i konsultantów, a ostateczny kształt sztuki napisanej przez Caryl Churchill stanowił właśnie wypadkową tych jednostkowych, prywatnych, a często bardzo intymnych historii. Jedną z najbardziej poruszających i zarazem szokujących scen sztuki ma swoje źródło w opowieści kobiety, która zatrudniona była w budynku teatralnym jako woźna i która przez przypadek sama opowiedziała aktorom własną historię – historię na tyle ważną, że postanowiono uczynić z niej istotny wątek w dramacie, a także z niej zaczerpnąć tytuł sztuki. Jak wspomina były kierownik literacki Royal Court, Rob Ritchie, zespół aktorski pracujący przy produkcji *Cloud Nine* wykorzystywany był podczas prób „jako materiał badawczy. Cała grupa dobrana została pod kątem różnorodności doświadczeń życiowych i charakterów, a nie techniki aktorskiej”⁸. Linda Bassett, aktorka współpracująca z Churchill od lat siedemdziesiątych i odtwarzająca jedną z ról w *Aby ci o tym donieść*, wspomina tygodniowy pobyt na angielskiej prowincji, który był czymś w rodzaju terenowej eksploracji warunków życia angielskich rolników i drobnych przedsiębiorców wykorzystanej później przy pisaniu *Fen*, sztuki o wykupie angielskiej ziemi przez międzynarodowe korporacje i wielki biznes. W dramacie tym słysząc energię i autentyczność rozmów prowadzonych z konkretnymi ludźmi na temat ich przyszłości, lęków i warunków życia.⁹

Przy okazji, szczególnie w kontekście ostatnich zawirowań politycznych związanych z przyszłością Unii Europejskiej, warto zwrócić uwagę na kilka opinii dotyczących rozwijającego się wówczas bez kontroli kapitalizmu w wydaniu międzynarodowym. Jeden z rolników przedstawionych w *Fen* żali się na wspólny rynek, twierdząc, że zabiera on miejsca pracy. Ponadto zmusza rolników do absurdałnych decyzji, narzucając logikę globalnej gospodarki. Rolnicy zmuszeni są hodować „japońskie rzodkiewki”, a następnie sprzedawać je „Pakistańczykom, którzy i tak ich nie lubią”¹⁰. Wszyscy w okolicy są wściekli, ponieważ żyją wśród przyjezdnych, których nie znają. Jedyne, co opłaca się zrobić, to sprzedać ziemię bogatemu inwestorowi, bo – jak ironicznie stwierdza jedna z postaci – „instytucje finansowe londyńskiego City są nieśmiertelne”¹¹. Widmo problemów z integracją europejską, jak widać, dawało o sobie znać już na początku lat osiemdziesiątych.

Sztuki te zwracają zatem uwagę na problem relacji między spontanicznymi rozmowami i improwizacyjnymi działaniami poprzedzającymi powstanie tekstu, a tekstem jako gotowym i zamkniętym dziełem. Sama autorka przyznaje, że nie do końca można wyznaczyć klarowną granicę między tymi dwoma impulsami – swobodnej improwizacji i dookreślonym w kształcie i znaczeniu utworem. Przy okazji pracy nad tekstem *Light Shining in Buckinghamshire* Churchill podkreślała:

Niesłuchanie trudno dokładnie wyjaśnić, na czym polega relacja między warsztatową pracą a gotowym tekstem. Dramat jako taki nie jest przecież w żadnym stopniu impro-

¹⁰ Caryl Churchill *Fen*, w: *Plays 2*, Methuen, London 1996, s. 170.

¹¹ Tamże, s. 161.

wizacją; to gotowy tekst, a aktorzy nie napisali w nim ani jednej linijki. Jednak wiele postaci i scen wyrosło z pomysłów, które zrodziły się w trakcie naszych wspólnych improwizacji zarówno podczas warsztatów, jak i później w trakcie prób do spektaklu.¹²

Oczywiście kluczowy problem polega na tym, na ile sam zamknięty tekst potrafi ocalić i przekazać ten performatywno-improwizacyjny impuls. Na ile jednostkowe historie zachowują świeżość i wartość świadectwa jako zdarzenia niepowtarzalnego i ważnego dla konkretnej osoby w konkretnym czasie. Ponadto czy tekst jako tekst pozostawia na tyle dużo swobody przyszłym aktorom, by potencjał improwizacyjny przekazać dalej i odtworzyć przy kolejnych próbach inscenizacji. Jest to do pewnego stopnia pytanie o możliwość wpisania w tekst jego performatywności, która z założenia powinna być podstawową cechą tekstu dla teatru, jednakże, jak wiadomo, jej siła i znaczenie różni się w różnych epokach i tradycjach teatralnych, a także w dziełach poszczególnych pisarzy. Z czasem, jak się zdaje, dramaty Caryl Churchill eksplorowały właśnie ten aspekt pisania dla teatru – czyli otwierały się na zdarzeniowość tekstu jako języka wypowiadanego w danym momencie przez konkretną osobę. Fakt, że z czasem jej sztuki coraz wyraźniej pozbywają się zewnętrznych, dookreślonych kontekstów historyczno-politycznych, że znika z nich psychologia w tradycyjnych sztukach budująca charakter i tożsamość postaci, świadczy o tym, że autorka właśnie aktorom i reżyserom pozostawia znaczącą część odpowiedzialności za ostateczny kształt dzieła, że tworzy pustą przestrzeń oczekującą na osobiste, jednostkowe i autentyczne

¹² Caryl Churchill *A Note on the Production*, w: *Plays 1*, Methuen, London 1996, s. 184.

dookreślenia powstałe w procesie pracy warsztatowej, która byłaby lustrzanym odbiciem procesu powstawania samego tekstu.

OSOBOWOŚĆ ROZSYPANĄ

Późniejsza twórczość Caryl Churchill, czyli utwory powstające mniej więcej od połowy lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, to działania na języku i postaciach, które demontują ich spójność, a nawet logikę. Już wcześniej, chociażby właśnie w *Fen*, realistycznym rozmowom angielskich farmerów przysłuchiwała się postać chłopca przeniesionego z końca dziewiętnastego wieku we współczesność. Ta swoista ludzka inkarnacja wyzysku przypominała współczesnym postaciom, że zamieszkuje na tych ziemiach już niemalże sto pięćdziesiąt lat. Pewien rodzaj demontażu psychologicznego pozwala utworowi dramatycznemu uzyskać spójność dopiero, kiedy połączy się ze sobą dwie odległe epoki, dwa odmienne języki, dwie skrajnie różne koncepcje społeczne – to cecha charakteryzująca późniejsze o wiele silniej zdekonstruowane sztuki Caryl Churchill. Już Max Stafford-Clark wspomina, że w trakcie niektórych prób towarzyszących pisaniu dramatów pisarka prosiła aktorów, aby grali rozmaite role.¹³ W wyniku tego uwalniano się od konkretnej psychologii i emocjonalnego kontekstu, w ramach których aktor tradycyjnie buduje swoją interpretację. Odrzucając centralną pozycję, jaką w literaturze zajmuje psychologia postaci, a szerzej, koncepcja spójnej osobowości, wobec której orientują się sposoby odczytania i interpretacji dzieła, daje możliwość penetracji rejonów odległych, pozornie niespójnych, a czasami ze sobą sprzecz-

¹³ Roberts, op.cit., s. 61.

⁸ Philip Roberts, Max Stafford-Clark *Taking Stock. The Theatre of Max Stafford-Clark*, Nick Hern, London 2007, s. 70.

⁹ Linda Bassett *Linda Bassett: sharing a fenland cottage with Caryl Churchill changed my career*, „The Guardian” z 30 stycznia 2014, <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/30/linda-bassett-caryl-churchill-sharing-cottage-fens> (dostęp: 4 lipca 2016).

nich. W takich dramatach jak *Gdzieś daleko*¹⁴, *Siedmiorga żydowskich dzieci*¹⁵, *Here We Go* czy właśnie *Aby ci o tym donieść* wypowiedzi postaci przypominają rozsypaną mozaikę. Zdania kończą się w pół słowa i nakładają na siebie, a ich logika nie tworzy się w ramach spójnej sytuacji, lecz w efekcie dających o sobie znać procesów psychicznych i skojarzeniowych, wspomnień oraz lęków, dla których spójna i przezroczysta forma komunikacji stanowiłaby barierę nie do przejścia.

Syndrom rozszczepionych i rozsypanych osobowości postaci sugeruje również niemożność sformułowania jednego logicznego wytłumaczenia czy interpretacji ich zachowania. Postaci ukazane zostają jako pola oddziaływania sił i emocji, których źródła są dla nas niejasne, a ich wpływ wielopoziomowy. Można odnieść taki obraz człowieka do teorii współczesnego społeczeństwa od „płynnej nowoczesności” Zygmunta Baumana, przez teorie społecznych interakcji spod znaku „aktora sieci” Brunona Latoura, aż po wizję panperformatywnej logiki społeczeństwa i gospodarki, o której pisze John McKenzie w *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*. Jednakże, jak podkreślają krytycy, w późniejszym, dojrzałym piśarstwie Caryl Churchill widać przede wszystkim próby poszukiwania sposobów na zbudowanie „szerszego politycznego tła”¹⁶. Jak w formie współczesnego dramatu postawić istotne pytania dotyczące „społeczno-politycznej” kondycji człowieka? Kwestia istotna szczególnie w momencie, kiedy fragmentacja osobowości i doświadczenia, zapośred-

niczona dodatkowo przez interwencje społeczeństwa zdominowanego przez media, wykroczyła daleko poza zdezaktualizowaną propozycję teatru Brechtowskiego, na którym autorka *Top Girls* uczyła się rzemiosła. Caryl Churchill poszukuje więc formy bardziej ascetycznej, lapidarnej i ograniczonej do niewielu słów. W ten sposób rozbudowuje kontekst, który jako niewypowiedziana obecność urasta do roli aktywnego elementu współtworzącego sensy obecne w dramacie.

W sztuce *Gdzieś daleko* najpierw przysłuchujemy się rozmowie małej dziewczynki z babcią. Wynika z niej, że w domu przetrzymywani są i maltretowani uchodźcy wojenni. Następnie akcja przenosi się o kilka lat do przodu i oto znajdujemy się w firmie produkującej dziwne, ekstrawaganckie kapelusze. Mała dziewczynka zdążyła już dorosnąć i stać się mistrzynią w tym fachu. W miarę upływu czasu sztuka zmienia się w oniryczną i odrealnioną wizję państwa policyjno-totalitarnego. Wyszukane kapelusze noszą bowiem ustawieni w kolumny więźniowie prowadzeni na egzekucję. Wszystkiemu towarzyszą koszmary sennie, w których przemykają zakrwawione szczury, a zrzućeni na kupę martwi ludzie zostali zabici przez kawę, heroinę, benzynę, piły łańcuchowe, lakier do włosów, wybielacz i kwiat zwany naparstnicą. Tego rodzaju wizje zdominowane przez obsesyjnie budowane obrazy językowe pozbawione logicznej koherencji dają wgląd w zbiorową traumę. Autorka wypełnia myśli swoich postaci treścią bardziej lub mniej uświadomionych lęków, w których zderzają się realistyczne obrazy z wiadomości telewizyjnych i język komentarzy politycznych ze zdeformowaną strukturą podświadomych lęków.

Ta metoda budowania świata i postaci nadaje się zarówno do kreowa-

nia uniwersalnej i pojemnej narracji historycznej (w przypadku *Siedmiorga żydowskich dzieci*), jak i do odsłaniania prywatnych, jednostkowych stanów emocji, z czym mamy do czynienia w *Here we go*. Wyjątkowo kontrowersyjna krótka sztuka *Siedmiorga żydowskich dzieci*, która w kalejdoskopowym skrócie opowiada o ewolucji Żydów od narodu wyganianego i prześladowanego do narodu, który sam prześladuje, opowiedziana zostaje za pomocą prostych zdań „Powiedz jej” lub „Nie mów jej”. Za ich pomocą odtwarzana jest zawiła przeszłość narodu, a jednocześnie ujawniona jego wewnętrzna strefa strachu. Natomiast w *Here we go* przysłuchujemy się poszatkokanym i urywanym wymianom zdań, które wypowiadają uczestnicy stypy. Ich wydobywające się z głębin pamięci obrazy zmarłego, ale także własne emocje i wspomnienia balansują na cienkiej granicy przemilczenia i konfesji, ujawniają lęk przed samotnością i strach przed nadmiernym ekshibicjonizmem. Kluczowa jest w tym przypadku właśnie forma, której nie spaja logiczna psychologia. Głosy mają charakter przypadkowych erupcji i zwierzeń, które wyrwywają się na światło dzienne niejako wbrew samym rozmówcom – zawstydzonym faktem ich pojawienia się. Postaci te ze zdziwieniem odkrywają siebie w tych wypowiedziach i ma się w ich przypadku wrażenie, że dopiero w tej dziwnej popogrzebowej aurze po raz pierwszy same siebie oglądają z bliska.

BUNT BIOMASY

Aby ci o tym donieść idzie podobnym torem. Przysłuchujemy się tu rozmowom trzech kobiet w podeszłym wieku popijających herbatę w przydomowym ogródku. Dołącza do nich czwarta, któ-

ra pełni rolę nieco zewnętrznego obserwatora i komentatora, wygłaszając przy tym wizyjne monologi. Sam tytuł dramatu zaczerpnięty został z Księgi Hioba, a dokładnie z przypowieści o słudze, który jako jedyny ocalały donosi panu o zabiciu jego ludzi i wprowadzeniu zwierząt przez Sabejczyków (Księga Hioba, 1:15). Cztery stare kobiety grają u Caryl Churchill podobną rolę żyjących świadków – świadków rzeczywistości odchodzącej w niebyt, w którym znikają domy i sklepy, ich dawne życie, doświadczenia sprzed lat. Są one zantropomorfizowaną pamięcią codziennego życia, przestrzenią emocji, które jednocześnie produkują ponure wizje przyszłości. Ich poszatkokowane, eliptyczne, przerywane i na nowo wznawiane ciągi komunikacyjnych wymian z jednej strony wskazują na codzienność i zwykłość prywatnej konwersacji, z drugiej odbijają w swojej rozchwybotanej, rozchwianej i niepewnej logice rozczłonkowanie doświadczenia. Wygląda to tak, jakby rozmówczynie nie potrafiły uchwycić własnych przeżyć i zamknąć ich w języku rozwiniętym w formie dłuższej argumentacji. Ich mowa to ciąg drobnych erupcji, obserwacji i zdziwień, ujętych w równie lapidarne struktury niepełnych, ułomnych zdań.

Kobiety rozmawiają o rodzinie, o lokalnym Tesco, o tym, że kiedyś na jego miejscu można było kupić „fish and chips”, o wizycie u dentysty, o oglądaniu telewizji, o głupocie prezydenta Busha, o konfliktach między narodami i o strachu przed lataniem oraz o moralnych kontekstach używania dronów do zabijania ludzi. Gdzieś spomiędzy tych trywialnych słownych interakcji wyłania się tragiczna historia jednej z kobiet, która we własnej kuchni zabiła męża. Spędziwszy w więzieniu sześć lat, właśnie wyszła na wolność.

¹⁴ Druk. w „Dialogu” nr 9/2003.

¹⁵ Druk. w „Dialogu” nr 5/2009.

¹⁶ Elaine Aston *But not that: Caryl Churchill Political Shape Shifting at the Turn of the Millennium*, „Modern Drama”, nr 2 (56)/2013, s. 147.

CARYL CHURCHILL *ESCAPED ALONE*, ROYAL COURT THEATRE, LONDYN 2016, REŽ. JAMES MACDONALD,
FOT. JOHAN PERSSON



Ale czy było to morderstwo, czy popełniła ten czyn w afekcie albo w akcie samoobrony? Tego nie wiemy. Ani sama zainteresowana, ani obecna przy całym zdarzeniu przyjaciółka nie chcą ostatecznie wyjawić prawdy. Moralne implikacje tego czynu, jako swoście nierozliczonej winy, czuje zarówno sama zainteresowana w nękających ją koszmarach i trudnych relacjach z synem, jak my wszyscy, przysłuchując się odrealnionym, potwornym monologom wewnętrznym, które sprawiają wrażenie zrodzonych w głowach osób dotkniętych moralnym i fizycznym cierpieniem. Zresztą każda z zaprezentowanych u Caryl Churchill kobiet cierpi na jakąś fobię.

To w owych długich monologach świat rozpada się i rozkłada jakby w płynną masę, która obejmuje człowieka i materię nieożywioną. Kierują nią dziwne, absurdałne prawa, jakby wymieszała się logika ludzka z logiką przyrody, logika technologii z logiką biologii, świat ożywiony z nieożywionym, jakby cały żywy oraz nieżywy materiał tworzący świat stopił się w jedną magmę rządzoną regułami znanymi, acz źle zastosowanymi i owocującymi szeregiem z góry zaplanowanych katastrof. Kilka obrazów i scenariuszy, które pojawiają się w monologach starszych kobiet, to śmieszne, ironiczne i przewrotne wizje kataklizmów, a jednocześnie złowieszcze przepowiednie ukazujące rozpleniające się zarazki i deformacje, zniszczenie i choroby jakby przenoszone za pośrednictwem niewidocznego dla oka wirusa. Są tu tony kamienia roztrzaskujące główki dzieci i grupy ludzi ocalonych z kataklizmu, którzy w drodze dziwnej ewolucji nabyli umiejętność żywienia się zwłokami innych. Część osób utraciła całkowicie popęd seksualny, a część wynalazła sankcję moralną zmuszającą ich do nie-

ustającej kopulacji. Współczesny obraz potopu przybiera swojskie, choć nie mniej destrukcyjne formy: z brzegów występuje woda w basenach, a kawa wylewa się z filiżanek i zalewa stoły kawiarne. Rzeki płyną w tył, ku swoim źródłom. Znikają miasta i wsie, a po ustąpieniu powodzi błoto i nieczystości gromadzi się w muzeach.

Moje ulubione fragmenty tych niestworzonych, choć jakże prawdopodobnie brzmiących scenariuszy dotyczą sytuacji, w których w dziwnej koniunkcji łączy się właśnie świat nieożywiony z ożywionym, kiedy materia przedmiotów martwych wraz ze zwierzętami i przyrodą dostają niewytłumaczalnego kręćka i zaczynają zachowywać się tak, jakby cały świat postanowił nagle odrzucić logikę i reguły dotychczasowej egzystencji i zjednoczyć się w zbiorowym buncie przeciw człowiekowi. Od zupełnie absurdałnych obrazów chemikaliów, które wyciekają przez pęknięcia w pieniądzach, poprzez właściwości psów zbierających z chodników wymiociny swoich pociech, aż po raka, który rozwija się wewnątrz laptopów, autorka buduje rzeczywistość podobną a zarazem inną od tej, którą znamy. Czytając jej szalone ciągi skojarzeń, nie ma się wrażenia nierealności, tylko poczucie, że jesteśmy o krok od podobnych scen, od których dzieli nas jedynie mniejsza intensywność zupełnie identycznych absurdów.

W społeczeństwie dotkniętym głodem organizacje charytatywne rozdają smartfony, żeby umierający z braku jedzenia mogli oglądać programy kulinarne. Choroby wywołane są spożyciem cukru wyprodukowanego z małpy. Po gigantycznych pożarach z niedopalonych resztek produkuje się ciastka i dzieła sztuki. W całym tym chaosie życia i śmierci wszystko – ludzie, przedmioty i materia – zmienione

zostaje w dziwną formę biomasy cierpiącej na choroby i doświadczającej katastrof. Umysły starych kobiet u Caryl Churchill produkują obrazy świata, który buntuje się przeciw ludzkim regułom życia i wymyka się spod kontroli. Widać w tym ślepe zagubienie współczesnej cywilizacji, która podejmując próby ratunku, coraz bardziej zapada się we własny chaos.

Zdaniem recenzującego premierę *Aby ci o tym donieść* Michaela Billingtona siła tego tekstu Churchill ma swoje źródło w jego minimalizmie, w tradycji pisanie sztuk, która wywodzi się z estetyki Becketta i Pintera.¹⁷ Zdaniem Billingtona obrazy „szybko degradującego się życia na naszej planecie” wyglądają szczególnie dramatycznie, jeśli ogląda się je z perspektywy zalanego słońcem ogródka. Siłą temu apokaliptycznemu przesłaniu nadawał fakt, że podczas premierowego wystawienia sztuki w Royal Court monologi kobiet kierowane były bezpośrednio do widza,

co zdaniem Lindy Bassett powodowało, że ich surrealistyczne obrazy stawiały się jeszcze trudniejsze do ogrania. W jednym z wywiadów po premierze aktorka przyznaje, że na początku zupełnie nie wiedziała, jak należy wygłaszać tekst, który nie operuje normalną psychologią i nie prezentuje osobistych emocji, a jest czymś w rodzaju naukowego wykładu albo prognozy. Żeby lepiej zrozumieć myślenie przesyczone katastrofizmem, Linda Bassett oglądała dokumenty i materiały, w których ofiary kataklizmów opowiadały o swoich tragicznych przeżyciach.¹⁸ Jak podkreśla aktorka, rytm tego tekstu odnaleźć trzeba samemu i dopasować go do minimalistycznych fragmentów i impresji, które skomponowała Caryl Churchill. Poza tym, zdaniem aktorki, najważniejsze są uczucia, a nie intelektualne rozumienie sensów. Nie należy obawiać się scen, których nie udaje się od razu zrozumieć. Wystarczy poczuć ich siłę.

¹⁷ Michael Billington „Escaped Alone” review – Caryl Churchill’s wry chit-chat cradles catastrophe, „The Guardian” z 28 stycznia 2016, <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/28/alone-together-review-caryl-churchill-royal-court-london> (dostęp: 4 lipca 2016).

¹⁸ Linda Bassett *Sunshine and terrible rage: Linda Bassett on Caryl Churchill’s „Escaped Alone”*, z Lindą Bassett rozmawiał Chris Wiegand, „The Guardian” z 10 lutego 2016, <https://www.theguardian.com/stage/2016/feb/10/linda-bassett-caryl-churchill-escaped-alone-royal-court> (dostęp: 4 lipca 2016).

Pusta noc

MIT POSTAPOKALIPTYCZNY W DRAMACIE WSPÓŁCZESNYM

• JACEK KOPCIŃSKI •

„Noc, przy zmarłych spędzona, nazywa się – pusta!” – napisał Bolesław Leśmian w autobiograficznym wierszu *Do siostry*.¹ Aleksandra Lesman umarła na gruźlicę w 1921 roku, pochowano ją na Powązkach w Warszawie, gdzie

Autor jest historykiem literatury i krytykiem teatralnym, kierownikiem Ośrodka Badań Nad Polskim Dramatem Współczesnym IBL PAN i redaktorem naczelnym miesięcznika „Teatr”. Wykłada na UKSW i wydziale „Artes Liberales” UW. Ostatnio wydał antologię *Transformacja. Dramat polski po 1989 roku* (t. 1-2, Warszawa 2012-2013). Wkrótce ukaże się zbiór jego szkiców teatralnych *Powrót „Dziadów”*.

szesnaście lat później spoczął także poeta. Użyte przez Leśmiana określenie

„pusta noc” nie weszło do słownika ogólnopolskiego, jest regionalizmem, z którego poeta wywiódł wstrząsającą wizję pustki metafizycznej po stracie bliskiej osoby: „Brak tego, o kim łkasz... / Zgniją oczy – i wyraz tych oczu – i usta, / Śmierć patrzy w kość, a nie w twarz!...” – pisał nad trumną. Leśmian czuwał przy zmarłej, a potem odprowadził ją do grobu jak nakazywała nie tylko żydowska tradycja. „Kiedy śmierć zajrzy do chaty mazurskiej, zbierają się z wieczora krewniacy i sąsiedzi, zasiadają dokoła stołu z kancjonałami w rękę i śpiewają pieśni pogrzebowe. Jeden ze starszych zadaje pieśń i prowadzi silnym głosem śpiew nad umarłym. To się nazywa pusta noc” – wyjaśniała Emilia Sukertowa w przedwojennej opowieści etnograficznej.² Wiedzą do dziś, co znaczy „pusta noc”, na Pomorzu, Podlasiu, Warmii i Mazurach, Polesiu i w tej części Małopolski, którą współcześnie nazywamy Lubelszczyzną – z Zamościem, gdzie Leśmian miał dom, i Iłżą, gdzie spędzał wakacje.

LEKCJA WIARY I LĘK PRZED ŚMIERCIA

Obrządek czuwania przy zmarłym znany był w społecznościach katolików, prawosławnych i protestantów; praktykowany był także przez Żydów, gdzie do dziś regulowany jest przepisami (jak taki obrządek wygląda w domu współczesnej rodziny izraelskiej, możemy zaobserwować w świetnym filmie *Shiva* Ronit i Shlomiego Elkabetzów). To zwyczaj bardzo stary, archaiczny, Słowianie znali go, zanim zostali ochrzczeni, i zanim ich pogańskie „żale” czy „zgliszcza” zamieniły się w chrześcijańskie cmentarze. Czuwanie nie zostało włączone do kościelnych obrzędów pogrzebowych i do dziś funkcjonuje na zasadzie przenikania się dwóch porządków, ale nie transformacji jednego w drugi. Podczas czuwania śpiewa się religijne pieśni żałobne, odmawia modlitwy różańcowe i litanie, przy trumnie ustawia się krzyż i zapala świece, ale ksiądz, jeśli się pojawi, jest tu gościem. Czuwanie nie jest obrzędem liturgicznym, jak pogrzeb katolicki, a jedynie formą pobożności, ukształtowaną bardziej przez ludowe wierzenia niż wiarę. Trzeba od razu dodać, że pogrzeb chrześcijański jest liturgią, ale nie jest sakramentem, „zmarły znajduje się już poza porządkiem ekonomii sakramentalnej”³. Co oznacza, że tu, na ziemi, żywi nie mają już żadnego bezpośredniego wpływu na duszę zmarłego i jej pośmiertne losy. Grzebiącym chrześcijanom towarzyszy jedynie mocna wiara, że dusza po śmierci człowieka znajduje się w rękach samego Boga (wierni „polecają ją Bogu”, świadomi istnienia sądu szczegółowego, który następuje tuż po

śmierci człowieka), a prowadzony przez kapłana obrządek pogrzebania ciała ma tę wiarę w nich umocnić⁴. W sferze duchowej pogrzeb chrześcijański jest więc przede wszystkim lekcją ludzkiej godności i wiary skierowaną do żywych, dodajmy: w Kościele przez wieki udzielaną po łacinie, a więc w języku, którego lud nie rozumiał. Obrządek czuwania przy zmarłym był więc dla niego ważny, bo odbywał się w przestrzeni dobrze znanego języka i dziedzicznych obyczajów, choć ze świadomością znaczeń religijnych żałoby i jej chrześcijańskiego pierwowzoru. Nad trumną opłakiwało się zmarłego tak, jak Jezusa Chrystusa przy grobie w Wielką Sobotę, a lament, który rozlegał się w noc czuwania i podczas drogi na cmentarz, był – jest – odwzorowaniem lamentacji Najświętszej Maryi Panny.

Krzyk bólu, łzy, wspomnianie, żegnania i modlitwa, a także stosowny poczęstunek to jednak tylko powierzchnia dramatu inscenizowanego w domu nad ciałem zmarłego. Głębiej kryje się archaiczna świadomość obecności realnej duszy, wiara w możliwość wpływania na jej losy oraz lęk przed śmiercią, która może spaść na żywych z powodu kontaktu z nieżyjącym. Stwierdzając to, wkraczamy w sferę wierzeń ludowych, które stanowią właściwą kanwę obrzędu „pustej nocy” i towarzyszących mu trzydniowych praktyk pośmiertnych, opisywanych przez etnografów. W tym okresie ciało i dusza nieboszczyka wymagają specjalnego traktowania, każdy bowiem fałszywy gest czy nierozważne

¹ Tekst przygotowany z okazji konferencji „Ethnos-The-aton”, która odbyła się w Instytucie Sztuki PAN w dniach 10-11 marca 2016 roku.

² Bolesław Leśmian *Do siostry*, w: *Poezje wybrane*, opracował Jacek Trznadel, Ossolineum, Wrocław 1983, s. 219.

³ Emilia Sukertowa *Mazurzy w Prusach Wschodnich*, Orbis, Kraków 1927, s. 116.

⁴ Pogrzeb chrześcijański – obowiązujące normy postępowania, www.archpoznant.org.pl/serwis/artykuly/2002/1/pogrzeb.html, data udostępnienia 14 sierpnia 2016.

⁵ „Obrzędy pogrzebu zawierają zazwyczaj cztery główne momenty: pozdrowienie wspólnoty słowami pocieszenia i nadziei, liturgia słowa, Ofiara eucharystyczna i pożegnanie zmarłego, w którym jego dusza polecana jest Bogu – źródle życia wiecznego, podczas gdy jego ciało zostaje złożone do grobu w oczekiwaniu na zmartwychwstanie”, Katechizm Kościoła Katolickiego, cz. II, rozdz. IV (1667-1690) „Inne celebracje liturgiczne”, s. 676, Pallotinum, Poznań 1996.

słowo mogą ściągnąć niebezpieczeństwo. Ciało zmarłego może zakazić żywych i sprowadzić na nich choroby, a nawet śmierć, natomiast dusza może nie opuścić domu, a tym samym nie przedostać się tam, dokąd powinna trafić po śmierci człowieka. Z zemsty czy w oczekiwaniu pomocy będzie nękać najbliższych. We wszystkich praktykach tych trzech wyjątkowych dni i nocy chodzi więc o bezkolizyjne rozstanie z umarłym i przejście jego duszy w zaświaty. Zmarły nie jest jednak przeciwnikiem żywych, on potrzebuje pomocy i jest w tym dramacie przedmiotem wykonywanych czynności. Owszem, niekiedy kapryśnym, ale to ze strachu o swój pośmiertny los: „W Kopaniarzach miejscowa ludność zapewnia z przekonaniem, iż pusta noc jest ostatnią chwilą pobytu duszy zmarłego przy ciele. Bowiem podczas eksportacji kroczy ona normalnie między uczestnikami pogrzebu. Stąd też w czasie pustej nocy we wsi tej obok zwłok ustawiają puste krzesło «dla duszy zmarłego», tak, by mogła ona w razie potrzeby spocząć”⁵. Dusza jest bezradna, jak w średniowiecznym wierszu: „Dusza z ciała wyleciała, / Na zielone łące stała / Stawszy, silno zapłekała”⁶. Dusza zmarłego czeka na zlitowanie świętego Piotra („Podzi, duszo moje miła! / Powiedź cie do rejskiego, / Do krolestwie niebieskiego”), natomiast żywi drżą ze strachu i zdają się na przewodnika ceremonii, który wypowie odpowiednie słowa, by skutecznie uwolnić zmarłego z tego świata. Obawiają się, ponieważ ich właściwym przeciwnikiem jest

sama śmierć, która wcześniej zabiła jednego z domowników, a teraz czyha na następnych. To ze względu na nią w domu zaslania się lustra, zapala świece, ustawia krzyż, a po wyprowadzeniu ciała otwiera wszystkie okna i przewraca krzesła, stale bacząc, by nie pominąć żadnej czynności. Posługując przy ciele zmarłego, żywi grają ze śmiercią o jego duszę, bardziej jednak o własne życie, a grze tej towarzyszy skrywana groza.

W filmowym dokumencie Witolda Brody *Pusta noc* grozy nie dostrzegamy, bo autor, znany wykonawca muzyki tradycyjnej, zarejestrował tylko próby wiejskiego chóru ćwiczącego pieśni pogrzebowe⁷. Pokazane w tym samym filmie pożegnania ze zmarłym mają już inny charakter. Dorośli mężczyźni wpatrują się w napięciu w twarz nieboszczyka, ponieważ jej absolutne znieruchomienie zaprzecza wszystkiemu, co niesie doświadczenie życia. Jeśli dziś wraca się do obrzędów „pustej nocy”, to chyba nie tylko dla odtworzenia dawnych, pozrywanych więzi, czemu przede wszystkim służą wspólnie wykonywane pieśni i oracje pogrzebowe. Śpiewy pogrzebowe, jak pisze Roch Sulima, także „regulują i neutralizują przeżycie bólu oraz lęku w obliczu nie wiadomego. Towarzyszy im więc doznanie katharsis, jak też zespół znaczeń rytualno-magicznych, przy pomocy których opanowuje się sytuację «zmiany», «zerwania» itp. Ważną funkcją jest funkcja prezentacyjno-godnościowa. W śpiewnikach pogrzebowych, a nade wszystko w pogrzebowych oracjach konstruuje się wizerunek «drugiego» człowieka”⁸. Śmierć, którą na co dzień obserwujemy w telewizji czy kinie, przestała być prawdziwą antagonistką

⁵ Ryszard Kukier *Ludowe obrzędy i zwyczaje pogrzebowe na ziemi lubawskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” nr 3/1965, s. 441.

⁶ *Skarga umierającego*, w: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*, Wybór i opracowanie Wiesław Wydra, Wojciech Ryszard Rzepka, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 280-282.

⁷ Por. <https://www.youtube.com/watch?v=XhtZUI8o07I>, data udostępnienia 17 sierpnia 2016.

⁸ Roch Sulima *Słowo i etos*, FAZMW „Galicja”, Kraków 1992, s. 79.

ką dramatu ludzi współczesnych, a jej nieobecność odbiera im godność czy wręcz człowieczeństwo. Czyż nie po to, by odtworzyć swój własny dramat spotkania ze śmiercią, czyli sobą większym i prawdziwszym, ludzie na wsiach znowu wyciągają swoje stare śpiewniki, a kiedy ktoś umiera, zatrzymują zmarłego w domu i wykonują dawne czynności?

PUSTA NOC VERSUS DZIADY

Mimo powrotu tu i ówdzie do dawnych praktyk, domowy obrzęd jednak zanika, a przyczyny tego procesu od lat wyjaśniają kulturoznawcy i antropolodzy. Mnie jednak bardziej interesuje, dlaczego praktyka „pustej nocy”, której ślady w literaturze staropolskiej i ludowej są tak wyraźne i znaczące, nie stała się inspiracją także dla pisarzy romantycznych i nie uległa za ich sprawą artystycznej symbolizacji i mitologizacji? A przecież, jak pisze dalej Sulima, ze śpiewami pogrzebowymi „zespolona jest funkcja estetyczna, stawiająca uczestników obrzędu wobec takich wartości jak wzniosłość i piękno. Stąd też teksty związane z obrzędem pogrzebowym stają się, nawet poza obrzędem, znakami (symbolami) fundamentalnych treści egzystencjalnych, świadectwem stosunku wobec sytuacji, których przekroczyć się nie da”. Dlaczego więc znaki te nie weszły do romantycznego paradygmatu, który stanowi centrum naszej zbiorowej wyobraźni? Adam Mickiewicz, mówiąc podczas swoich wykładów w Paryżu o słowiańskich zwyczajach ludowych, w ogóle nie wspomina o obrzędzie „pustej nocy” i przebywaniu żywych z duszą umarłego. Musiał go znać, a przynajmniej o nim słyszeć, z jakiegoś jednak powodu pominął go czy też zignorował.

Jak wiemy, Mickiewicz w wierzeniach i obrzędach słowiańskich szukał fundamentu dla polskiego dramatu narodowego, a w słynnym *Wykładzie XVI* uznał za taki kult duchów i uroczystość przyzywania zmarłych zwaną Dziadami.⁹ „Zastawia się tam pospolicie uczta z rozmaitego jadła, trunków, owoców i wywołują się dusze nieboszczyków” – napisał wcześniej we wstępie do *Dziadów* części II. Fascynował go kontakt żywych z duszami, ale powrotnymi, które odbyły już jakiś rodzaj wędrówki w zaświaty i których samo zjawienie rozstrząsało rzeczywistość doświadczaną empirycznie, a poznawaną racjonalnie.

„Wiadomo, że Słowianie wierzyli w Boga jedyne, dawcę nagrody i kary, że przyjmowali istnienie pierwiastka złego, walczącego z dobrym, wreszcie że uznawali nieśmiertelność. Ten potrójny dogmat stanowił całą ich religię”¹⁰ – wyjaśniał w jednym z pierwszych wykładów paryskich. Słowianom brak było jednak „idei objawienia, bezpośredniego stosunku człowieka z Bogiem”, idei, która w religiach pierwotnych przyjmowała kształt mitologii. Słowianie od wierzeń przeszli od razu do wiary chrześcijańskiej, a miejsce mitologii zajęła w ich wiejskiej kulturze baśń, do której Mickiewicz odwoływał się wielokrotnie. W niej poszukiwał nęcącego go pierwiastka „cudowności” i z baśni wyprowadził kluczową dla IV części *Dziadów* figurę upiора, który należy do dwóch światów jednocześnie. Przede wszystkim jednak pociągał go obrządek, który był działaniem sprawczym, pozwalał otwierać zaświaty i kontaktować się z duchami. Na *Dziadach* Mickiewicz oparł własną, romantyczną mitologię wybitnej jednostki,

⁹ Adam Mickiewicz *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, przełożył Leon Płoszewski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 191-201.

¹⁰ Tamże, s. 69.

która siłą miłości, współczucia albo poetyckiego natchnienia wznosi się wzwyż, przekracza „ziemskie kolisko”, a niekiedy nawet staje twarzą w twarz z samym Bogiem. W *Dziadów* części III pogański obrządek zostaje podniesiony do poziomu liturgii chrześcijańskiej i staje się podwaliną mitu mesjańskiego, dla którego rytuałem będzie działanie teatralne. To poprzez kolejne wystawienia dramatu Mickiewicza *Dziady* tak zawładnęły naszą wyobraźnią. Natomiast „pusta noc” zajmuje w niej miejsce zupełnie marginalne, jak na marginesie dzieła Mickiewicza żyje dwuwiersz: „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać / Tam domku i gniazdeczka”.

Można na mity romantyczne w dziełach Mickiewicza spojrzeć jak na artystyczne wypełnienie niedostatku mitologii w kulturze słowiańskiej. Mity te wypełniały zarazem istotny brak, na który cierpiała zracjonalizowana kultura Oświecenia, wyrażały przeciwieństwo tęsknotę artystów za transcendencją, ich wiarę w nieśmiertelność duszy dążącą do zjednoczenia z bóstwem, a także przekonanie o sile poezji opartej na wyobraźni i sprawczym słowie. Pewnie dlatego „pusta noc”, której najważniejszym bohaterem pozostaje śmierć, a załęknioma dusza zmarłego ciągle jeszcze przebywa na ziemi, nie dostąpiła takiej romantycznej mitologizacji. Owszem, ten charakterystyczny dla ludowej kultury polskiej i żydowskiej obrzęd daje o sobie znać w niektórych dramatach (na przykład w *Księdzu Marku* Słowackiego czy *Legionie II* i *Sędziach* Wyspiańskiego), kiedy jednak Leśmian pisał swój tren po śmierci siostry, zaczął go od wyjaśnienia terminu... „Pusta noc” nie otwiera bowiem zaświatów, raczej grób, do którego zostaje złożony umarły po trzech dniach groźnego przebywania z żywymi. Patrząc na

trupa, żywi patrzą w twarz własnej skończoności, o której Leśmian napisał z rzadkim w jego wierszach naturalizmem. Wiersz kończy fraza modlitewna, która jednak nie niweluje bólu i przerażenia. Śmierć, truchło, grobowca ciemność, lęk budują w nim przeżycie bezwzględного końca ludzkiej egzystencji, a obraz litościwego Boga tulącego ludzkie szczątki nie jest wizją zmartwychwstania.

NEGATYW

Jako istotny motyw literacki i teatralny ludowa „pusta noc” czekała więc na swój czas, a będzie to epoka zwątpienia i rozpacz, która z obrzędu czuwania przy zmarłym uczyni antyobrzęd, wyrażający niewiarę człowieka nowoczesnego, rozpad wspólnoty jednoczonej rytuałem, kres kultury opartej na fundamencie religijnym i duchową śmierć żywych. Pół wieku po Leśmianie wraz z Tadeuszem Różewiczem wkraczamy w epokę pustki, która po śmierci duszy wypełniła metafizyczną i sakralną przestrzeń Europejczyków. W *Duszyccie* poeta napisał: „wśród ogłoszeń w gazecie/ zawiadomienie/pogrzeb odbędzie się/ wyprowadzenie zwłok// więc to tak// tu chodzi o ciebie/zwłoki to ty/z czego zwłóczy się ciało/z niczego z duszyczki”¹¹. W dramacie do dziś najbardziej wstrząsającym negatywem „pustej nocy” pozostaje *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta, w którym spragnione przestrzeni młode małżeństwo zastrasza starą współlokatorkę, a potem przez wiele długich godzin w ciszy asystuje jej agonii, przywołując w wyobraźni sytuację czuwania. „Jest tak, jakbyśmy całą noc czuwali nad nią” – powie mężczyzna na kilka godzin przed śmiercią starej.

¹¹ Tadeusz Różewicz *Duszycca*, w: *Poezja* t. II, s. 356, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

Ta noc jest dla nich wyjątkowa, oboje nawiedza lęk przed własną śmiercią. Mężczyzna boi się zasnąć: „Gdy zasypiam, czuję że umieram” – tłumaczy żonie, a potem zaskakująco rozwija swoją myśl: „Nic nie boli. Coś się od nas oddziela i potem nie może wrócić. Krąży nad zamkniętym ciałem i nie ma kiedy wejść”. Kwestia mężczyzny jest aluzją do średniowiecznych pieśni, a zarazem brzmi tak, jak ludowe opowieści zbierane przez etnografów badających pochówkowe obrzędy. Ale to nawiązanie à rebours. Wyobrażenie oddzielenia własnej duszy od ciała staje się w *Drugim pokoju* symbolem śmierci wewnętrznej bohatera.

Herbert radykalnie zmienił tradycyjną dramaturgię „pustej nocy”: zmarłego zastąpił umierającą, a czuwających uczynił sprawcami jej śmierci i właściwymi trupami (za życia). Odnosimy wręcz wrażenie, jakby to stara kobieta czuwała przy młodych, a nie młodzi przy starej kobiecie. W istocie jednak po obu stronach ściany zagnieżdża się śmierć i to ona jest głównym bohaterem tego dramatu. Herbert odwrócił motyw „pustej nocy”, ale go nie wyczerpał. Doszło do paradoksu, o ile bowiem *Dziady* podniesione przez Mickiewicza do poziomu mitu indywidualnego i zbiorowego powracały w dramaturgii późniejszej jedynie na zasadzie cytatu czy nawiązania do romantycznego arcydramatu – czym innym jest ich teatralne „życie po życiu” – o tyle obrzęd „pustej nocy” zaczął przenikać do nowych sztuk w postaci niezapośredniczonej, za każdym razem podlegając oryginalnej transformacji pod piórem autorów, którzy do dziś próbują go uzgadniać z kondycją ludzi współczesnych i stanem naszego świata. Autorzy ci świetnie znają morfologię ludowego obrzędu, co może być pewnym zaskoczeniem, i z rozmysłem zamieniają jego

tradycyjne elementy w fantazmatyczne figury i sytuacje, wśród których dominuje figura żywego trupa i sytuacja rozmowy ze zmarłym.

Po motyw czuwania przy zmarłym i pogrzebu sięgnęli więc pod koniec dwudziestego wieku dramaturgowie starszej generacji: Wiesław Myśliwski i Janusz Głowacki. Głowacki w *Antygonie w Nowym Jorku* pokazał, jak groteskowy rytuał pogrzebania wykradzionych (i zamienionych!) zwłok bezdomnego w nowojorskim parku przywraca godność ludziom wykorzenionym i wykluczonym. Z kolei w *Requiem dla gospodyni* Myśliwski zderzył nad ciałem zmarłej martwą tradycję z pustą nowoczesnością, reprezentowaną przez bohaterów polskiej transformacji. Wkrótce potem „pusta noc” pojawiła się w dramatach pisarzy młodszych. Bohaterem groteskowego *Nonduma* Lidii Amejko jest człowiek, który nie może umrzeć i dopiero pomoc czuwającej przy nim posługaczki Emilii przełamuje ten kryzys. Prosta kobieta uczy mężczyznę, że warunkiem śmierci jest świadomość własnego życia wyrażona w opowieści, do czego bohatera zmusza przybyły w drugim akcie Psychopomp. Dowiedziawszy się, kim jest, Nondum przechodzi na „drugą stronę”, która w Epilogu „tylko dla wierzących” jest niebem. Podobnie w *Katarantce* Tomasza Mana, gdzie samotne odcho-dzenie starej kobiety przybiera kształt powtórki z życia, podjętej jednak nie we wspomnieniach czuwających, ale przez samą bohaterkę, która w pewnej chwili rozdwa się, jakby już umarła, a jej dusza rozmawiała z ciałem. W kilku dramatycznych retrospekcjach rekapitułuje swoje życie, które kończy się spotkaniem z aniołem. Samotność umierania w świecie współczesnym jest tematem *Nieskończonej historii* Artura Pałygi, gdzie śmierć starej Dwornicz-



kowej wydarza się w ścianach pustego mieszkania, a uczestnikami ceremonii pożegnania zmarłej stają się sprzęty domowe. Dworniczkowa już za życia była dla innych właściwie niewidoczna i dopiero śmierć ożywi ją w oczach sąsiadów. Wszyscy zaczynają doświadczać jakiejś tajemniczej przemiany wewnętrznej, a pogrzeb uczyni z nich na chwilę prawdziwą wspólnotę. Z kolei w sztuce Szymona Bogacza *W imię ojca i syna* czuwanie przy zmarłym daje impuls do nigdy nieodbytej rozmowy ojca z synem o jego narodzinach, dojrzewaniu, małżeństwie rodziców i własnym. Podobnie w bardziej skomplikowanym *Zimnym bufecie* Zyty Rudzkiej, gdzie trudną rozmowę z nieżyjącą matką podejmuje podczas czuwania dorosłe rodzeństwo uwikłane w zupełnie inną śmierć – dziecka. Umarłe dziecko pod postacią zjawy pojawia się także w *Trash story* Magdy Fertacz. Będzie nim nieopogrzebana lokatorka domu

nad rzeką, niemiecka dziewczynka, która w czasie wojny popełniła samobójstwo. Po latach Ursulka zmusza żyjących, polskich lokatorów domu, do rozrachunku z własnym sumieniem. Nieopogrzebane i nieopłakane ofiary wojenne powracają też we wspomnieniu czuwających nad zwłokami robotnika ze Wschodu w *Ciemnym lesie* Andrzeja Stasiuka. „Pusta” będzie także tytułowa *Noc* z groteskowego dramatu tego samego autora. Bohaterem tej „słowiańsko-germańskiej tragifarsy medycznej” jest polski złodziej, który podczas rabunku zostaje zastrzelony przez niemieckiego jubilera, oczekującego na przeszczep serca. Serce Polaka zostaje oddane Niemcowi, a dzięki duszy, która wstępuje w ciało zmarłego, obaj bohaterowie rozmawiają ze sobą podczas długiej nocy czuwania.

Motyw „pustej nocy” w dramacie współczesnym uruchamia dziś różne dyskursy: kulturowe, filozoficzne, psy-

chologiczne, antropologiczne i społeczne¹². Chciałbym się przyjrzeć nieco dokładniej tej literackiej i teatralnej egzystencji trupa złapanego w sieć współczesnej problematyki. W tym celu sięgam po trzy z wymienionych utworów.

„REQUIEM DLA GOSPODYNI”, CZYLI ZEMSTA ŚMIERCI

Dramat Myśliwskiego *Requiem dla gospodyni* jest inscenizacją obrzędu, który się w tradycyjnym znaczeniu nie udaje, doprowadza jednak do zasadniczej zmiany w grupie ludzi przypadkowo zebranych nad trumną. Biblijnym pierwowzorem tej kryzysowej sytuacji jest przypowieść Jezusa o królu, który przygotował ucztę weselną dla swojego syna i zaprosił biesiadników, ale nikt z zaproszonych nie przyszedł. Król wezwał więc ludzi z ulicy i ugościł ich (Mt. 22.1-14). Podobnie dzieje się w przypadku Gospodarza, który po śmierci żony wynajął śpiewaków, naszykował izbę i poczęstunek, ale nikt z sąsiadów nie przyszedł. Nawet córki Gospodarza unikają czuwania, młodsza wpada i wypada z domu żałoby, molestowana przez niby-narzeczonego, starsza razem ze swoim amerykańskim partnerem odwiedza ojca, a potem znika na dłu-

żej. Późnym wieczorem pastuch Boleś sprowadza do domu przypadkowych ludzi. Jedzą, piją cytrynadę i rozmawiają, podczas gdy w pokoju zmarłej Śpiewacy wykonują pieśni. Będzie to jedyny dopełniony element obrzędu, choć postawa muzyków pozostaje w całkowitej sprzeczności z ich zadaniem, wręcz je profanuje. Podczas poczęstunku mężczyźni deklarują niewiarę, wulgarnie odnoszą się do córki Gospodarza, zażywają narkotyki i rozmawiają o pieniądzach. W domu żałoby nikt się nie smuci ani nikt nie płacze. Rodzina unika czuwania, a przybysze, zwłaszcza Turyści, po prostu ignorują obecność zmarłej Gospodyni. Ciało za ścianą nie wywołuje w nich nawet większego skrępowania, nie mówiąc już o lęku czy grozie. Jedna z turystek wykazuje co najwyżej zainteresowanie obyczajem czuwania, popisując się wiedzą etnograficzną. Określenie „pusta noc” jest adekwatną metaforą mentalności tych „nowych” ludzi.

Paradoksalnie, dalecy od rozpaczyszą także Gospodarz i Boleś, jednak z zupełnie innego powodu. Gospodarz wie, jak powinien się zachować po śmierci żony i jak powinna się zachować wspólnota żywych po odejściu jednego z jej członków. Dobrze zna swoje zadania i wypełnia je sumiennie, komentując zaniechania bliźnich. To on jest w dramacie głosem powinności i rozczarowania, z jego ust padają surowe oceny ludzi, którzy przestali żyć wiarą, zatarli moralność, zobojętnieli na tradycję. Dla niego Gospodyni nie umarła, nie ma więc powodu rozpaczać przed pogrzebem jej ciała, któremu należy się przede wszystkim szacunek, tak jak duszy wieczny spoczynek. Gospodarz mówi więc do żony jak do żywej osoby, ale przecież z dystansem traktuje Boleś, który co i raz przybiega z nową informacją zasłyszaną od Gospodyni. Nie

12 Przykładem ujęcia antropologicznego jest niedawno ogłoszony artykuł Ewy Wąchockiej *Wspomnienia i powroty. Intymne rytuały żałoby we współczesnym dramacie*, w: *Świat (w) polskiej dramaturgii najnowszej. W lekturze i na scenie*, pod redakcją Jacka Kopcińskiego, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2016. Autorka bada w nim znaczenie motywu żałoby w sztukach Zyty Rudzkiej (*Zimny bufet*), Szymona Bogacza (*Ojciec nasz*) i Artura Pałygi (*Nieskończona historia*), a teoretycznym kontekstem dla jej analiz jest antropologia doświadczenia Victora Wittera Turnera i Edwarda M. Brunera. Według Ewy Wąchockiej współczesna polska dramaturgia „przenosi punkt ciężkości z sytuacji żałoby jako płaszczyzny opisu szerszych procesów społecznych, u których podłoża leży postawa wobec śmierci, na naturę samego przeżycia, a właściwie nawet – sposób jego ujęcia” (s. 12).



wierzy w obecność duszy zmarłej i chyba wcale nie chciałby jej spotkać po śmierci. Inaczej Boleś, który w oczach innych ludzi nie odróżnia rzeczywistości od fikcji. Dla pastucha nie ma jednak czegoś takiego jak fikcja. Jego wyobraźnia pozwala mu przebywać w różnych wymiarach rzeczywistości, światach podlegających różnym formom kreacji: boskiej i ludzkiej. Boleś obserwuje film we włączonym telewizorze jak równoległy wariant swojego życia i przez ten sam odbiornik potrafi dostrzec to, co dzieje się za ścianą. Spotyka dusze osób zmarłych przed chwilą i przed wielu laty, co sprawia, że nie ma wieku, a czas jest dla niego wiecznym trwaniem. Boleś nie dzieli świata na fizyczny i metafizyczny, dawny i obecny, daleki i bliski, przed i po śmierci. Swobodnie pokonuje jego różne wymiary, odczuwając rzeczywistość jako jedną, czasową i przestrzenną całość.

Już sama kreacja postaci o takiej świadomości jest czymś wyjątkowym, przypomina bowiem dawno utraconą przez ludzi wrażliwość. Na tym jednak nie koniec – za sprawą Bolesia w sztuce materializuje się niewidzialne i oto w pierwszym akcie *Requiem* trzy razy zjawia się dusza Gospodyni. Oglądamy ją w postaci dziewczyny, która nie chce iść za starszego mężczyznę, potem młodej mężatki w ciąży, tyrającej w domowej kuchni, na koniec zniszczonej życiem kobiety, załamanej odejściem starszej córki z domu. W dramacie milcząca umarła odzyskuje nie tylko ciało, ale i głos. Nie będzie to jednak głos pogodzenia ze światem, ale niezgody, bólu, rozczarowania. W utworze Myśliwskiego to nie żywi lamentują nad umarłym, ale umarła skarży się żywym, to znaczy nam, włączonym w obszar nadzwyczajnej wrażliwości Bolesia, którego zdrobniałe imię dobrze wyraża kondycję ludzką. Gospodyni mówi

po śmierci, bo za życia nigdy nie mogła sobie pozwolić na taki lament. „Pusta noc” staje się więc nocą takiej jej obecności, którą można nazwać podmiotową. Już sam obraz tej postaci – jej spracowanych rąk, wydętego brzucha, zmarszczek – pozostaje wystarczającym znakiem jej doświadczenia. Myśliwski zasłania przed naszymi oczami ciało umarłe, natomiast z żywego, dojrzewającego i starzejącego się ciała ożywionej Gospodyni czyni znak i narzędzie sądu. Nie tylko nad życiem, ale i społecznością, której była częścią. Gospodyni staje się w dramacie prawdziwą antagonistką Gospodarza, co komplikuje jednoznaczną interpretację sztuki jako requiem dla odchodzącej tradycyjnej kultury wsi.

W akcie drugim pastuch usiłuje nakłonić zebranych ludzi do czuwania przy zmarłej, a widząc ich obojętność, szuka po wsi duszy Żyda Chaima, który mógłby go wesprzeć. Zdesperowany, ogłasza wreszcie jak na mszy rezurekcyjnej: „Gospodyni żyje! Nie umarła! Żyje!”¹³, a potem zwabia zebranych do pokoju, zamyka za nimi drzwi i zastawia je meblami. Finałową scenę wypełnia długi monolog Bolesia przemierzany z obrazami zza ściany widocznymi w telewizorze. Obojętnym na śmierć kobiety parobek bez wieku urządza prawdziwy seans grozy, który budzi najgorsze skojarzenia. Zatrzaśnięci wpadają w panikę i rozpacz, usiłują wydostać się z pokoju, walą w drzwi, płaczą i krzyczą. Scena zdradza wymiar eschatologiczny: „Nie jestem żaden Boleś! Jestem, co jestem. Wiem tylko z Bogiem, co jestem!” – woła boży uzurpator, który urządza prawdziwy koniec świata. Zza drzwi dobiegają krzyki po-

¹³ Wiesław Myśliwski w: *Transformacja. Dramat polski po roku 1989*, t. II, wybór i wstęp Jacek Kopciński, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa 2013, s.727. Dalsze przytoczenia za tym wydaniem.

tępionych, a w telewizorze ukazują się twarze zrozpaczonych, które po chwili zastępuje obraz łąki, na którą wbiega stary pastuch, wołając Gospodynię. Ostatnim słowem Boleś zawiadamia o własnej śmierci i pada, a śpiewanie za ścianą „przechodzi w forte”, bo nie jest to już lament nad zmarłym, ale głos apokalipsy. Noc nieudanego czuwania zamienia się w noc zemsty na ludziach i destrukcji ich „pustego” świata.

ŻYCIE NA GROBACH, CZYLI „CIEMNY LAS”

Dokładnie w połowie akcji *Ciemnego lasu* Andrzeja Stasiuka ginie jeden z bohaterów, a jego ciało zostaje umieszczone w centralnym punkcie przestrzeni scenicznej. „Pokój o wiejskim charakterze” w dużym domu właścicieli ziemskich, zostaje zamieniony w pokój czuwania przy zmarłym. Inscenizacja czuwania jest tradycyjna, zgodnie z oczekiwaniami Starego, który

przypomina Gospodarza ze sztuki Myśliwskiego. To on urządził czuwanie. „Zwłoki ubrane są w ciemny garnitur i białą koszulę. Ciało leży na stole jak na katafalku. U wezglowia palą się dwie świece. Dwie inne «w nogach». Wszyscy zebrali się wokół stołu: Stary, Łysy, Ojciec, Matka i Syn. Siedzą, czuwają przy zwłokach.”¹⁴ Stary i Łysy to robotnicy ze Wschodu, którzy na co dzień ścinają drzewa w pobliskim lesie. Na stole leży ich najmłodszy kompan, którego przywaliło drzewo, gdy samotnie pracował na pół dodatkowej dniówki, by godnie ugościć żonę. Ojciec, Matka i Syn to właściciele, rodzina, która na czarno zatrudnia drwali, płaci im groźsze, straszy zwolnieniem i nieustannie kontroluje. Służą im do tego Przyrząd, czyli symulator wirtualnej rzeczywistości, którym Ojciec imituje naloty bom-

¹⁴ Andrzej Stasiuk *Ciemny las*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 49. Dalsze przytoczenia za tym wydaniem.

ANDRZEJ STASIUK *NOC, CZYLI SŁOWIAŃSKO-GERMAŃSKA TRAGIFARSA MEDYCZNA*, TEATR POLSKI, SZCZECIN 2011, REŻ. JULIA WERNIO, FOT. WŁODZIMIERZ PIĄTEK



bowe i obławę, a Syn bawi się w wojnę dla zabicia czasu. Teraz Przyrząd okryty jest czarnym materiałem, podobnie jak duży ekran, na którym Ojciec śledzi poczynania robotników. Nowoczesność ustępuje więc tradycji, a udawane życie – realnej śmierci oznaczonej stosownymi symbolami.

Akcja tragigroteski Stasiuka rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, gdzieś na terenie obecnych Niemiec, gdzie przebiega granica między Zachodem i Wschodem. Niczym w spełnionej wizji Witkacego mieszkańcy bogatego Zachodu nie muszą już pracować, bo robią to za nich przybysze, są więc wypoczęci, zdrowi i długowieczni (mają po sto lat z okładem!), ale dokucza im dekadencja i splin. Syn zażywa więc duże ilości narkotyków, Ojciec ma coraz większą nerwicę, a Matka tęskni za dawnymi czasami, które właśnie podczas czuwania przestają być dla nas zagadką. Matka „śpiwnie, modlitewnie, inkantacyjnie” powtarza nad zwłokami słowa, które zna z młodości, a będą to... polskie litanie i modlitwy żałobne! „Wieczne odpoczywanie racz mu dać Panie...” – rozlega się w pokoju. Tak modlili się ludzie, których przywożono do pracy w drewnianych wagonach, tłumaczy zaskoczonemu Synowi stara kobieta. „Można było sobie wybrać: pszczelarza, woźnicę, murarza, rolnika... Stali w szeregu i czekali. Pokazywałeś palcem i zabierałeś do domu”. Ze wspomnień snutych przy zmarłym wyłania się mroczna rzeczywistość wojenna, do której woli nie wracać bardziej świadomy Ojciec. Niczego nie rozumiejąc ze strasznej przeszłości, Matka poddaje się sile sentymentu i razem ze Starym modli się nad ciałem potomka dawnych niewolników ze Wschodu, których wykorzystywali zebrani wokół żałobnicy. Sytuacja jest absurdalna i zarazem symboliczna. Długowieczna

Matka i Stary modlą się słowami polskich modlitw nie tylko za Młodego, ale także za ożywione we wspomnieniu ofiary niemieckiej okupacji, dzięki którym, jak wtrąci Ojciec, las za oknem rośnie tak bujnie...

Czuwanie przywraca na chwilę godność dawno zmarłym i niepochoowanym. Sytuacja nabiera wzniosłości, której nie potrafi się oprzeć nawet cyniczny Syn. Ten siedemdziesięcioletni mężczyzna jak współczesny nastolatek reaguje na śmierć z głupawym zdziwieniem, a kiedy świadomość jej istnienia wreszcie do niego dociera, zaczyna doświadczać przyspieszonego procesu dojrzewania. Śmierć odnawia w nim poczucie samej rzeczywistości, a rytuał, choć przez Syna wyśmiewany, napędza go lękiem. Przez chwilę nikt nikogo nie udaje i niczego nie symuluje. Wkrótce w willi zjawi się też młoda żona zmarłego robotnika, elektryzując Syna swoim seksapilem. Bohater po raz pierwszy w życiu ulega prawdziwemu pożądaniu, a dla spełnienia swoich pragnień gotowy jest oddać majątek i pozycję, co Wdowa sprytnie wykorzysta. Rzeczywistość można symulować sztucznymi wąsami albo udawanymi odgłosami nalotu, jednak tylko prawdziwy dramat może ją naprawdę przekształcić. Także w wymiarze zbiorowym. Po konsolacji nad zwłokami Młodego przychodzi czas na dziejową roszadę, która dokonuje się według dobrze znanych reguł kulturowej mimikry wyłożonych już na początku przez Łysego: „Będziemy spali w ich łóżkach, będziemy jedli ich jedzenie. Po prostu się wprowadzimy i będziemy ich naśladować. To nic trudnego. W gruncie rzeczy to idioci. Dlatego umrą. Zajmiemy ich miejsce”. Trumnę ze zwłokami Młodego odnoszą więc do lasu Chińczycy, którzy teraz będą rąbać ciemny las, podczas gdy w domu zamieszkają towarzysze

zmarłego, zastępując dotychczasowych właścicieli. Końca świata nie będzie, bo Wschód, skąd przybywają kolejne ofiary, jest nieskończony. Budowana na grobach cywilizacja będzie trwać.

W PUŁAPCE KRZYWDY I WINY, CZYLI „ZIMNY BUFET”

W czasie jednej nocy czuwania przy zwłokach starej kobiety rozgrywa się akcja *Zimnego bufetu* Zyty Rudzkiej, a tytuły poszczególnych części sztuki przywołują tradycyjne fazy „pustej nocy”. „Wybieranie ubrania”, „mycie ciała”, „ubieranie ciała”, „opowieści pochówkowe”, „wyprowadzenie ciała”. Autorka wprowadza też do nazw poszczególnych części sztuki samo określenie „pustej nocy”, bezpośrednio nawiązując do obrządków na Podlasiu (o czym mówiła też w jednym z wywiadów). Mimo tych nawiązań, w warstwie fabularnej sztuka ostentacyjnie rozmija się z realiami wiejskiego obrządku, a nazwy jego poszczególnych faz są w niej jedynie sygnałami odprowadzania niegdyś obyczajów i odczuwanego sensu. *Zimny bufet* jest próbą wpisania nowoczesnego sposobu przeżywania śmierci najbliższych w archaiczną strukturę rytualną i duchową, z całą świadomością groteskowości tego zamierzenia, która odbija się w ironicznym języku dramatu i jego „postdramatycznej” kompozycji (utwór ma dwa prologi).

W mieszkaniu w bloku, gdzie umarła kobieta, zjawia się dwoje jej dorosłych już dzieci. On to ginekolog-położnik, od lat opiekujący się starą, zniedołężniałą matką i jako profesjonalista biorący na siebie przygotowanie jej ciała do pochówku. Ona to nowoczesny trener „life coachingu”, od dawna unikająca kontaktów ze zmarłą. W sztuce pojawiają się jeszcze dwie postacie.

Pierwsza to Stiuningowany Wnuczek, który najpierw chciał okraść starą kobietę, a potem opiekował się nią i odwiedzał aż do śmierci. Opowiada nam historię tej dziwnej przyjaźni osobiście, w dwukrotnie podejmowanym monologu, który przewija się przez sceny dialogowe jak opowieść jednego z czuwających w tradycyjnym obrzędzie. Drugą, bardziej tajemniczą postacią jest Demo Barbi, która raz wydaje się być opiekunką społeczną, a raz lalką, którą bawi się zdzieciniała bohaterka. „Ja tylko pilnuję, żebyś przeszła do lamusa” – oświadcza.¹⁵ Jej tożsamość nie jest więc może tak istotna, jak archaiczna funkcja, którą pełni, dobrze znana czuwającym na Podlasiu, którzy jednak nigdy nie nazwaliby zaświatów „lamusem”. Demo Barbi przypomina niekiedy samą śmierć, obdarzona podobnie zgryźliwym humorem jak jej alegoryczna poprzedniczka z *Rozmowy mistrza Polikarpa ze śmiercią*.

Jednak najbardziej tajemnicza jest w dramacie sama umarła, reprezentowana przez trzy mówiące postacie: Matriochę, Matrionę i Matrioszkę. Już sam status zmarłego, który zachowuje jakąś formę życia i rozmawia z żywymi, jest silnym śladem wyobraźni archaicznej – w sztuce uruchamianej na wesoło, w formie pastiszu dramatu o symbolistycznej proveniencji. Rudzka ożywiła zmarłą w trzech skłóconych ze sobą postaciach, odpowiadających różnym aspektom osobowości matki i właśnie taką, potrójoną konfrontuje z synem i córką. W *Zimnym bufecie* nie działanie bohaterów jest dramatyczne, ale ich mówienie. W zaskakująco skonstruowanych kwestiach dochodzi do zderzenia wyobrazonego z faktycznym, przypominanego z obecnie przeżywa-

¹⁵ Zyta Rudzka *Zimny bufet*, Panga Pank, Kraków 2012, s. 46. Dalsze przytoczenia za tym wydaniem.

nym, realnego z symbolicznym. Scena mycia ciała zmarłej, za sprawą dialogu, który syn prowadzi z matką, przypomina sytuację sprzed jej śmierci, kiedy kobieta naprawdę mogła jak dziecko strofować dorosłego mężczyznę. Rudzka dramatyzuje świadomość bohatera, w której pod wpływem nadzwyczajnych okoliczności zachodzą różne psychiczne procesy: budzą się wspomnienia, odzywają kompleksy, wracają dawne lęki, odradza się młodzieńczy bunt. Matka w oboju dorosłych widzi dzieci, chłopca i dziewczynkę w ubrankach do pierwszej komunii, ale też oni patrzą na matkę-staruszkę jak na dziecko, nawet niemowlę. Kołyska staje się grobem i na odwrót: „W każdym początku epilog” – mówi w *Prologu drugim* Stiuningowany Wnuczek.

Rudzka zaznacza, że mówi „bez patosu”, w dramacie dominuje bowiem konkretnie biologiczno-psychologiczny. Oto rodząc się, odbieramy życie matce (kiedyś często dosłownie, bo w połogu), by następnie samej czy samemu dać życie, oddając (z czasem) własne. Ucieczka przed dojrzałością czy też infantylizacja dorosłych już dzieci dokonywana przez rodziców wydaje się tą samą próbą cofnięcia czasu, czyli zatrzymania opisanego procesu. Próba przeprowadzana na poziomie własnej i cudzej psychiki, naruszającej jej naturalny rozwój, powodującej niekiedy silne zaburzenia osobowości, czego wyrazem jest w dramacie Rudzkiej posmiertna schizofrenia matki i niemal edypalne przywiązanie do niej syna.

O wiele bardziej drastyczną formą unieruchomienia mechanizmu narodzin i śmierci jest jednak aborcja, do której matka nakłoniła własną córkę. Zabieg przeprowadził jej rodzony brat, działający na prośbę matki. Oto domowe obrządki „odprawiane” przy nieżywej matce uwolniły w jej dzie-

ciach wspomnienie zupełnie innego zmarłego, a właściwie nienarodzonego. W części *Siedzenie przed podróżą* siostra i brat są już po pogrzebie, chociaż matka, tym razem jako Matronka, ciągle im towarzyszy, stale ich upupiając. Rdzawa ma na sobie komunijne białe lakierki i podkolanówki, choć suknię dorosłej kobiety. Znowu wspominają dzieciństwo z matką, która zawsze ich terroryzowała, i ojcem, który uciekł do RFN. Ale w pewnym momencie nękające widmo matki znika, a w rozmowie tych dwojga pojawiają się inne dzieci, te, których kiedyś brzemienna córka nie zdołała urodzić. Teraz wypadają z traumatycznych wspomnień Rdzawej jak najmniejsza laleczka z rosyjskiej zabawki... Na pytanie Antosia o przyczynę dawnego wyjazdu z domu, młoda kobieta odpowiada z goryczą: „Pojechałam? Nigdy nie wyszłam z tego domu. Moje dwa aniołki w niebie piszą list do ciebie. Prę... Prę... Prę brudy do wiadra”. Ta wstrząsająco ironiczna kwestia stanowi centrum sztuki Rudzkiej.

Grób w tej sztuce rzeczywiście zamienia się w kołyskę, tyle że dla dwojga małych trupków, które po latach oplakuje Rdzawa. Czuwanie przy umarłej staje się nocą rozpacz żywej: „Gdybym była sama... byłabym tchórzem... nic bym nie zrobiła... dlaczego mi pomogłeś?” – pyta, a potem szybko przełącza się na zapominanie, którego uczy swoich pacjentów. „Czy to tak trudno uwierzyć, że mamy nigdy nie było...”. To straszne pytanie najlepiej wyraża kondycję ludzi współczesnych, którzy w sytuacji skrzywdzenia i winy pozostają duchowo bezradni, bo jako niewierzący nie mogą odwołać się do Bożego miłosierdzia, przyjąć sakramentu spowiedzi, dostać przebaczenia i pojednania ze zmarłym. Jedynym wyjściem jest nowoczesna higiena psy-

Omawiane i wspomniane przez Autora dramaty „Dialog” drukował w następujących numerach:

- Zbigniew Herbert *Drugi pokój* 4/1958,
- Janusz Głowacki *Antygona w Nowym Jorku* 10/1992,
- Wiesław Myśliwski *Requiem dla gospodyni* 10/2000,
- Lidia Amejko *Nondum* 12/2001,
- Tomasz Man *Katarantka* 4/1998,
- Artur Pałyga *Nieskończona historia* 2/2010,
- Szymon Bogacz *W imię ojca i syna* 11/2009,
- Zyta Rudzka *Zimny bufet* 1/2012
- Magda Fertacz *Trash story* 4/2008,
- Andrzej Stasiuk *Ciemny las* 2/2007, *Noc* 2/2005.

chiczna, czyli trening wymazywania pamięci, a w wariacie głębszym i bardziej optymistycznym – teatr.

KATASTROFA – WNIOSKI

O ciągłości polskiej dramaturgii dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku świadczy przede wszystkim transmisja motywów katastroficznych, a dramatyczna „pusta noc” to ważny składnik postapokaliptycznej wyobraźni polskich autorów współczesnych. W ich sztukach skarżą się żywi i umarli, ale ich lament, choć przywraca im podmiotowość, nie ma oczyszczającej mocy. Podobnie samo czuwanie, choć praktykowane, traci dawny wymiar duchowej transgresji i przypomina życie w krypcie razem z trupami po końcu świata. Dramatyzacje katastrofy przyjmują postać tragigroteskową. W *Requiem dla gospodyni* przy ciele nieboszczeni gromadzą się ludzie przypadkowi, a ich zachowanie jest profanacją obrzędu. W ostatniej scenie utworu pojawia

się obraz zagłady jako kary za bezdusność, głupotę i pychę współczesnych. Nieco inaczej w *Ciemnym lesie*, gdzie śmierć skłania ludzi do odnowienia dawnego rytuału, ale czuwanie wywołuje w nich jedynie pamięć o dawnych, wojennych ofiarach. Fundamentem współczesnego świata dobrobytu i wycisku są bezimiennne groby przybyśzów ze Wschodu zakopanych gdzieś w lasach. Z kolei w *Zimnym bufecie* czuwanie przybiera kształt uwertury do prywatnej żałoby, która jest jednak niemożliwa, bo wina zamienia zmarłą w zjawę nękającą bliskich. Konfrontacja dzieci ze zjawą matki ujawnia inne trupy, zagrzebane w szpitalnym śmietniku i metodycznie odcinanej pamięci bohaterki dramatu. Na ludowym obrzędzie, który przez wieki praktykowano po to, by transmisja między światem żywych i umarłych dokonywała się w sposób bezpieczny, ufundowany został mit permanentnej katastrofy, doświadczanej przez pojedynczych ludzi i całą wspólnotę.

Varia

- NOWE SZTUKI •
 - Z AFISZA •
-

• Nowe sztuki •

PETER ARNOTT

PROPAGANDA SWING

Na początku lat trzydziestych ubiegłego wieku niemiecka scena jazzowa była jedną z najciekawszych w Europie, ale sytuacja muzyków, cenionych przez publiczność berlińskich klubów i kabaretów, zmieniła się diametralnie po dojściu Hitlera do władzy. Jazz był dla nazistów dekadencją formą twórczości, za którą – poza Afroamerykanami – mieli stać Żydzi. Jednak w roku 1939 w wysokich kręgach rządowych pojawiła się myśl, że swing i jazz mogą zostać wykorzystane w celu propagowania idei faszystowskich. Jednym z autorów tego pomysłu mógł być ulubieniec von Ribbentropa, Karl Schwedler, znany jako Charlie. Po akceptacji przez Goebbelsa został on głównym wokalistą grupy Charlie and his Orchestra, której zadania skupiały się na rozpowszechnianiu idei Hitlera, propagowaniu idei światowego spisku żydowskiego, zwracaniu uwagi na straty aliantów na frontach drugiej wojny i informowaniu, że zwycięstwo Niemiec jest tylko kwestią

czasu. Historia jazzu w służbie Trzeciej Rzeszy wykorzystana została przez pochodzącego ze Szkocji Petera Arnotta, który na jej podstawie stworzył dramat *Propaganda Swing* (jego prapremiowa inscenizacja odbyła się w angielskim Coventry na scenie Belgrade Theatre).

Sztuka, oparta na prawdziwych, zaskakujących losach artystów, którzy w faszystowskich Niemczech najpierw zepchnięci zostali na margines jako wykonawcy „zdegenerowanej” muzyki, by w czasie drugiej wojny światowej powrócić jako pracownicy ministerstwa propagandy, prezentuje wiele autentycznych postaci i zdarzeń. Prócz Charlie’go czy Heinricha Hinkela wśród jej bohaterów pojawiają się znani niemieccy muzycy (Lutz Templin, Anita Spada i Lale Andersen – pierwsza wykonawczyni *Lili Marleen*), konferansjer berlińskiego kabaretu Scala (Otto Stenzl) czy spiker, z przekonaniem prowadzący emitowane na terenie Anglii propagandowe programy radiowe głoszące wyższość hitlerowskich Niemiec (William Joyce, używający pseudonimu Lord Haw-Haw). Arnott wprowadza też postać narratora. Monologi

Billa Constanta (postać o znaczącym nazwisku, której losy nawiązują do biografii świetnego reportera CBS Williama L. Shirera) tworzą ramę dramatycznej opowieści, prezentowanej jako projekcja jego wspomnień. Głosy postaci, które wybrzmiewają w sztuce, są głosami osób, z którymi ten nowojorczyk zetknął się przed laty, a które wciąż słyszy w swojej głowie.

Wszystko, co dzieje się na scenie, jest emanacją pamięci Billa i dowodem siły jego wyobraźni. Kiedy w roku 1938 relacjonował wydarzenia z Wiednia, poznał niemiecką piosenkarkę Lale Anderson (Arnott nieznacznie zmienia pisownię nazwiska). Niesiony pragnieniem kontynuowania romansu, ale też przeczuć znaczenia nadchodzących zdarzeń, trafia do Berlina. W swoich programach relacjonuje mieszkańcom Stanów Zjednoczonych atmosferę w mieście, które – chociaż znalazło się na skraju wojny – wciąż się bawi. Jednak dość szybko zdaje sobie sprawę, że w kraju szaszło wiele dziwnych i przerażających zmian. Ponieważ obraca się w środowisku muzyków, słyszy przede wszystkim o problemach komunizujących artystów, o cenzurowaniu jazzu i wielu kompozytorów o niewłaściwym pochodzeniu, zamykaniu sklepów płytowych i klubów z „dekadencką” muzyką. A także o konkretnych zaleceniach władzy dotyczących zachowania wykonawców na scenie. Kiedy cenzura dotyka także i jego programów, rezygnuje z nadawania. Pozostaje jednak w Berlinie jako obserwator niemieckiej rzeczywistości i świadek sukcesu big-bandu Charlie’ego, który – czasem szantażem, a czasem dając im jedyną okazję pracy – zaangażował najlepszych muzyków. Tekst dramatu zestawia perspektywę amerykańskiego reportera z perspektywą angielskiego zdrajcy

(Lord Haw-Haw) i codziennością niemieckich artystów, którzy w bardzo różny sposób – od konformizmu po autodestrukcję – radzą sobie w trudnych czasach.

Propaganda Swing ma charakter sztuki radiowej, przeznaczona jest jednak do prezentacji scenicznej. Arnott umieścił w niej konkretne dyspozycje wykonawcze. Postaci zabierające głos często mówią do mikrofonów, zwiększając wrażenie fikcyjności i lokując akcję na granicy pomiędzy relacją i prezentacją. Efekty dźwiękowe tworzone są na żywo, przed publicznością. Sugerowane są projekcje, rysujące okoliczności konkretnych scen. Dramat zwraca uwagę na losy niemieckich muzyków, rzetelnie prezentując bardzo interesujący i słabo (przynajmniej w Polsce) znany wątek z historii III Rzeszy. Rysuje różne postawy, będące reakcją na zniewolenie. Zakazany jazz prezentowany jest jako metafora wolności, a jego formę aprobowaną przez władzę traktować można jako jej namiastkę. Didaskalia sugerują wykonywanie muzyki na żywo. Wszystko to sprawia, że *Propaganda Swing* jest tekstem wielopłaszczyznowym – zarówno w warstwie tematycznej, jak i w zakresie wprowadzonych środków. I chociaż istnieje niebezpieczeństwo, że inscenizacja – zamiast skupiać się na dramacie wewnętrznego zniewolenia czy opowiadać o konformizmie – podkreślać będzie wątki romansowe i grać muzycznymi (i wizualnymi) atrakcjami, ważnym motywem każdej z tych wersji może stać się nierozstrzygalny dylemat, dotyczący hierarchii abstrakcyjnych wartości. Ciekawe realia, interesująca historia i atrakcyjna prezentacja nie odsuwają przecież pytania o to, czy miłość może być ważniejsza niż wolność.

Piotr Dobrowolski

BERLIN: AUTORENTHEATERTAGE / DNI AUTORÓW TEATRALNYCH 2016

Tegoroczna edycja festiwalu Autorentheatertage w berlińskim Deutsches Theater była przeglądem różnorodnych tematycznie niemieckojęzycznych utworów scenicznych napisanych w ostatnim czasie lub wystawionych w minionym sezonie teatralnym na scenach w Niemczech, Szwajcarii lub Austrii. Festiwal pokazał, i tym razem, że niemieckojęzyczna dramaturgia jest silna, różnorodna i przede wszystkim, że cieszy się wielkim zainteresowaniem. Jest również pielęgnowana przez dzisiejszy teatr. Świadczą o tym już same liczby: z dziewięćdziesięciu spektakli powstałych w minionym sezonie jury obejrzało pięćdziesiąt i wybrało dwanaście zaprezentowanych następnie w Berlinie. Przyjemnym zaskoczeniem był przy tym fakt, że spektakle z małych, prowincjonalnych teatrów nie ustępowały poziomem przedstawieniom ze znanych, wielkich scen. Także festiwalowy konkurs cieszył się powodzeniem, gdyż nadeszło aż sto siedemdziesiąt pięć utworów.

Co najmniej kilka prezentowanych dramatów należy uznać za sztuki niezwykłe. Należą do nich omówione poniżej *I'm searching for I:N:R:I (eine kriegsfuge)* (Szukam I:N:R:I [fuga wojenna]) Fritza Katera (pseudonim autorski Armina Petrasa, który w Polsce jest bardziej znany jako reżyser), *In einem dichten Birkenwald, Nebel* (W gęstym brzozowym lesie, mgła) Henrietty Dushe, dramatopisarki dość jeszcze mało znanej, ale wyraźnie obecnej w tym sezonie w niemieckim

krajobrazie teatralnym oraz *Das Gelübde* (Ślubowanie) Szwajcara Dominika Buscha.

FRITZ KATER „I'M SEARCHING FOR I:N:R:I (EINE KRIEGSFUGE)”

Sztuka Fritza Katera rozpoczyna się od miłości. Maibom i Rieke są od siedmiu lat parą kochanków w Berlinie lat pięćdziesiątych. On rozmyśla o ślubie, ale na razie musi udać się jako reporter w podróż do Brazylii i na Kubę. Kiedy po miesiącu wraca, okazuje się, że Rieke zniknęła – może została uprowadzona. Maibom rozpoczyna poszukiwania.

Okazuje się, że kochankowie wiedzą o sobie niewiele. Ich skrywana przeszłość i zmienione tożsamości wychodzą na jaw stopniowo w kolejnych scenach. Maibom wcale nie jest reporterem, jest polskim Żydem i pracuje dla izraelskiego wywiadu, ścigając po całym świecie przestępców wojennych. W życiu Niemki Rieke znajduje się mroczny rozdział dotyczący wojny, gdyż w młodości, zmuszona przez sytuację, służyła nazistom i ma na sumieniu życie człowieka.

Pierwsze sceny dramatu Katera mają formę długich monologów oscylujących między epickim opowiadaniem i refleksją, i przechodzą jedynie z rzadka w grę sceniczną. Ta liryczna proza teatralna kojarzy się w pierwszej chwili z teatralnymi adaptacjami powieści, jest tu jednak samodzielną formą utworu. Dalsze sceny sztuki, od chwili poszukiwań zaginionej, do spotkania kochanków i ich rozmowy-rozrachunku oraz próby wspólnej ucieczki z Niemiec, stają się – chwilami niepozabawioną parodią

– wersją sfilmowanych kryminałów Chandlera czy Hammetta. Ich charakter koresponduje wyraźnie z kinematografią nouvelle vague lub filmu noir, ale i w tej części dramat Katera nie jest sceniczną adaptacją produktów kinowych, lecz oryginalnym tekstem stworzonym świadomie dla teatru, mimo wyraźnych odniesień do kina.

I'm searching for I:N:R:I rozgrywa się w różnych miejscach – głównym punktem jest Berlin Zachodni, obok niego akcja toczy się w Hawanie, Tel Awiwie, Bonn-Bad Godesbergu i w nadreńskim lesie w Eifel – i obejmuje okres od roku 1941 do letnich miesięcy w 1989, na krótko przed upadkiem muru berlińskiego, przy czym historia opowiadana jest w skokach czasowych. Łączy ona w sobie niczym fuga muzyczna – zresztą „eine kriegsfuge”, fuga wojenna, to podtytuł sztuki – wiele różnych wątków: miłości i zdrady, ucieczki, wykończenia i braku ojczyzny, wojny i holokaustu, cudu gospodarczego i końca NRD, nienawiści i przemocy. Mimo początkowych zmyleń i zawiłań, niejasnych tożsamości i fragmentarycznej formy, dramat splata umiejętnie wielkie tematy w jedną całość. Uduje mu się także włączenie mitologicznego wątku Orfeusza i Eurydyki – Maibom schodzi tu do Hadesu przeszłości i próbuje – bezowocnie – wydostać stamtąd swoją Rieke.

Dramat Katera jest przede wszystkim opowieścią o ranach, jakie pozostawia wojna, śladach historii, których nie sposób wymazać – po żadnej stronie walczących – o uczynionych spustoszeniach duchowych, niemożliwych do zapomnienia, nawet przy wielkim wysiłku woli. Miłość nie zawsze może wszystko przewyciężyć, zdaje się mówić autor, przeszłość jest czasem silniejsza niż ona. Fritz Kater spogląda

wstecz na historię z bardzo szczególnej perspektywy. Jego refleksja sięga głębi, dowodząc, że i po wielu latach temat wojny nie został jeszcze wyczerpująco przepracowany, że i dzisiaj, chociaż powstało już tyle utworów na ten temat, można odkryć w niej nieznanne aspekty, przedstawić ją jeszcze inaczej i artystycznie nowatorsko. Teatralny utwór Katera styka się tutaj z powstałym w roku 2014 filmem Christiana Petzolda *Phoenix*, przyjmującym podobną perspektywę i intensywnie dotykającym bolesnej przeszłości (film ogranicza się jednak do spraw katastrofy niweczącej żydowsko-niemieckie współżycie). Melancholia, wspólna obu utworom, potrafi poruszyć głęboko odbiorców, mimo że zupełnie brakuje w nich wielkich efektów.

Silną stroną *I'm searching for I:N:R:I* jest także jego przekraczanie granic kulturowych, gdyż sztuka ta jest nie tyle utworem niemieckim, ile dramatem wspólnym dla krajów Europy, prowokującym namysł nad wspólnymi (bez względu na strony barykady, po których się wtedy znajdowano) tragicznymi losami tego kontynentu. Poprzez wplecenie różnych elementów europejskiej kultury: mitologii greckiej, francuskiego filmu (i kina amerykańskiego w tej części, w której zostało ono przyswojone przez Europę, jak na przykład film noir), polskiej opowieści Arkadego Fiedlera *Dywizjon 303*, po-brzmiewającego echa powieści Marka Hłaski, Heinricha Bölla i Ericha Marii Remarque'a oraz skojarzeń z filmem *Zawód reporter* Antonioniego a także muzyki Bacha i jazzu dramat Katera tworzy ogólnoeuropejski utwór dramatyczny.

Tytuł jest trudny do rozszyfrowania i pozostawia liczne możliwości interpretacyjne, I:N:R:I nawiązuje do skrótu

łacińskiego I.N.R.I. (inri) z tablicy krzyżowej – Jezus Nazarejczyk Król Żydów – i do tytułu obrazów niemego kina Roberta Wienego z roku 1923 opowiadającego o biblijnym ukrzyżowaniu; być może jest on tu apelem lub memento w obecnych niespokojnych czasach. Zapewne można go też rozumieć jako kontrapunkt tego – w najlepszym sensie – egzystencjalnego europejskiego kryminału.

Warto jest też zwrócić uwagę na bardzo udaną inscenizację spektaklu ze sceny kameralnej w Schauspiel Stuttgart w reżyserii Jossiego Wielera, który, podobnie jak dzieje się to przy wykonywaniu utworów muzycznych, wydobył z partytury słownej liczne odcienie. *I'm searching for I:N:R:I* unaocznia możliwości – także te literackie i filmowe – jakie kryje w sobie teatr, który w dialogu z innymi gatunkami sztuki potrafi zachować własny urok i autonomię.

HENRIETTA DUSHE

IN EINEM DICHTEN

BIRKENWALD, NEBEL

Utwór Henrietty Dushe jest sztuką napisaną dla trzech kobiet i trzech męskich głosów w różnym wieku. Tyle tylko da się powiedzieć z pewnością o postaciach, które łączy ogólnie opisywana sytuacja, rysująca się powoli poprzez słowa: wszystkim im życie wymknęło się kiedyś spod kontroli i jego dotychczasowy zwykły i zorganizowany przebieg przestał być dłużej możliwy. Dlaczego? W jakim momencie się tak stało i jakie życie wiedli przedtem? Z przywoływanych przez postaci z wielkim trudem i niepozabawionych sprzeczności urywków wspomnień nie można się dowiedzieć tak naprawdę niczego dokładniej, ale niektóre ze szkicowanych

momentów są poruszające: ktoś nagle nie rozpoznaje swoich kilkuletnich dzieci, komuś innemu nogi odmawiają posłuszeństwa i nie może przekroczyć progu swojego biura, jeszcze ktoś inny przeżywa drobny wypadek samochodowy. Mgliste wyobrażenia z przeszłości rzucają cień na obecną sytuację, której bohaterowie, mimo wysiłków, nie potrafią ogarnąć: nic nie jest już dla nich oczywiste, stają się ofiarami bezwoli, tracą z biegiem czasu wszystko (tak twierdzą), ale kim są, co robią – o tym mówią niewiele, być może nawet nie są świadomi swojego położenia. Tytuł *W ciemnym brzozowym lesie, mgła* zdaje się być dobrą metaforą określającą stan ducha rozkojarzonych i mało szczęśliwych postaci.

Dushe komponuje swoją niezwykle muzyczną i rytmiczną w brzmieniu opowieść zagadkowo. Postaci mówią w niej pojedynczo, podwójnie, we troje, chwila jako chór. Ich wzajemne powiązania są niejasne, dlatego też trudno odgadnąć, czy chodzi tu o sześciu samotników i ich monologi, które przypadkowo nakładają się na siebie tam, gdzie i życiowe doświadczenia wydają się przez moment bardzo podobne, czy też chodzi o chaotyczne zwierzenia jednej postaci – rozszczępionej na trzy – kobiety i jednego – scenicznie roztrzonego – mężczyzny? A może są to trzy siostry (bracia?) lub jedynie abstrakcyjne wypowiedzi, dokumentujące stan duchowy pacjentów chorych na depresję, nie zaś bezpośrednie wyznania osób dotkniętych nagle przez kryzysy życiowe?

W dramacie Henrietty Dushe wszystko jest zagadkowe, konsekwentnie niejasne i niezrozumiałe dla widza, ale w owej tajemniczości i niejednoznaczności tkwi także czar utworu. Zainteresowanie autorki zwrócone jest nie

w stronę zwykłego codziennego życia i jego problemów, ale w stronę zwyczajnych ludzi, którzy nie mogą już zachowywać się „tak jak należy”, gdyż z powodów dla nich samych niezrozumiałych życie omija ich, idzie dalej, zostawiając ich w tyle w chwili, gdy ich dotychczasowe funkcjonowanie w społeczeństwie przestaje być możliwe. Ten dramat stoi na przeciwnym biegunie świata niż materialistyczna rzeczywistość dwudziestego pierwszego wieku i stawia pod znakiem zapytania skuteczność złotych środków zaklinanych w poradnikach życiowych i przedstawiających zawsze „kryzys jako szansę”.

Nie każdy kryzys albo cios losu można przezwyciężyć samomotywowaniem, dyscypliną czy pomocą lekarską, nie na wszystko istnieją gotowe recepty i nie każde osobliwe przeżycie kończy się happy endem, zdaje się sugerować autorka. Henrietta Dushe zajmuje się tymi, którzy ponieśli porażkę i nie stanęli po niej ponownie na nogi, ludźmi, którzy żyją teraz w jakby innym świecie, równoległym do tego, który powszechnie znamy. Jest to świat pozbawiony energii i aktywności, świat smętku, ale nie jest on jednak miejscem wielkich tragedii, chociaż jedna z sześciu postaci zdaje się wybierać radykalne rozwiązanie w postaci odebrania sobie życia. Jednakże i ten epizod nie jest w sztuce Henrietty Dushe jednoznaczny, bo może wcale nie umiera tu człowiek, ale tylko jego młodość, iluzje czy wcześniejsze nadzieje.

Fascynujący w swojej konstrukcji i poetycki dramat wprowadza stałe zdezorientowanie wobec uznawanych powszechnie pewników. Jest on deziluzją, która nie przygnębia, wizją niemożliwego ratunku, która nie budzi lęku. Tu i ówdzie powtykane są także

inne wątki jak fragmenty dzieciństwa spędzonego jeszcze w socjalizmie, inne sposoby reakcji na odczuwane cierpienie u mężczyzn i u kobiet czy też obojętność medycyny względem fenomenów, których nie potrafi ona zmierzyć żadnym ze swoich przyrządów.

Zaprezentowane na Autorentheater-tage przedstawienie z prowincjalnego Landestheater Detmold w reżyserii Malte Kreutzfelda zasługuje także na wyróżnienie, gdyż jest zrobione z dużym wyczuciem i dokładne w szczegółach, pozostawiając zarazem niejednoznaczności i abstrakcję tekstu. Kreuzfeld interpretuje bez zawężania i tworzy na scenie, uzupełniając muzyczną warstwę Henrietty Dushe motywem z pieśni Schuberta, lekki i poetycki nastrój.

DOMINIK BUSCH

DAS GELÜBDE

Jeszcze innym rodzajem niezwykłości jest rzadko spotykana w dzisiejszych czasach postawa, którą można znaleźć w sztuce *Das Gelübde* Dominika Buscha, autora znanego jak dotąd przede wszystkim publiczności teatralnej w Lucernie.

Podczas powrotnego lotu z Afryki, gdzie młody lekarz Tim odbywał w slumsach półroczną praktykę, dochodzi do katastrofy samolotowej. Tim wychodzi z niej cało. Ale podczas spadania maszyny przyrzeka, że jeżeli się uratuje, wróci z powrotem do afrykańskiej placówki i zostanie tam już na zawsze. Propozycję poprowadzenia ośrodka otrzymuje tuż przed swoim wyjazdem od belgijskiego kolegi, który przechodzi właśnie na emeryturę. Tim nie planował takiej przyszłości – jego dalsze życiowe

kroki są ustalone: podjęcie pracy w lokalnej klinice, rozpoczęcie wspólnego życia z oczekującą dziecka narzeczoną, zakup domu, w czym chętnie pomogą rodzice. Ale nagle wszystko wygląda inaczej.

Tim nie jest bujającym w obłokach idealistą i to nie imperatyw szlachetnego poświęcenia się sprawie ubogich zaprowadził go do Afryki (choć swoje obowiązki spełnia tam w bardzo zaangażowany sposób), jak dotąd religia nie odgrywa w jego życiu szczególnej roli i nigdy jeszcze nie kierował się przy podejmowaniu decyzji religijnymi pobudkami. Sam uważa się za trzeźwego specjalistę, „urzędnika” medycyny, koncentrującego się podczas wykonywania zawodu wokół spraw praktycznych – czynności pomocnych dla ludzkiego ciała.

Komu młody lekarz ślubuje w spadającym samolocie, trudno jest mu powiedzieć, on sam unika słowa „Bóg” czy podobnych religijnych określeń i mówi raczej o „ten-nie-wiem-kto”, ale mimo to czuje wyraźnie, że nie może złamać danego przyrzeczenia. Cóż jednak zrobić z dotychczasowymi zobowiązaniami? Narieczona liczy na niego, kariera zawodowa czeka, rodzice spoglądają z radością na przyszłość syna i omówili już, jak mu pomóc w otrzymaniu kredytu z banku. Dominik Busch wyostreza silnie pojawiający się nagle konflikt. Co dzieje się, kiedy ktoś chce się wyrwać z zaplanowanej struktury? Narieczona i rodzice chcą za wszelką cenę zatrzymać dawnego Tima tam, gdzie go sobie wyobrażają, i przykuć go do wzorców życiowych, które jak dotąd budowali wspólnie z nim. Wśród najbliższych Tim trafia na mur oporu i kompletny brak zrozumienia.

Sztuka Buscha zbudowana jest formalnie z dwóch różnych części. Jest

najpierw płaszczyzną tekstową a następnie dramatem replik. Początkowy pobyt w Afryce i chwile podczas awarii samolotu przekazują dramatyczne teksty narracyjne (skierowane na emocjonalne opisy z wewnętrznej perspektywy podmiotu i przekaz zewnętrzny lokalnego afrykańskiego kolorytu lub sytuacji lotniczej katastrofy). Późniejsze sceny dialogów – mierzenie się ze sobą odmiennych postaw i filozofii życiowych – to sceny realistyczne tradycyjnego teatru kameralnego. W tym miejscu utworu widać jeszcze niekiedy niepełne doświadczenie autora – takie wrażenie powstaje też może poprzez podkreślanie przez Buscha egoizmu, ograniczoności myślenia i płytkości bliskich Tima, prowadzących wygodne życie, chociaż sztuka nie jest szablonową krytyką świata Zachodu. Tekst Buscha przekonuje jednak o wiele bardziej tam, gdzie opisuje dalekie miejsca i dramatyczne sytuacje i gdzie autor korzysta z własnej artystycznej formy wyrazu.

Co kieruje naszym życiem? Co sprawia, że podejmujemy czasem ważne postanowienia – jakby się zdawało – wbrew rozsądkowi? Dlaczego niektórzy wybierają trudną drogę? Fikcyjna indywidualna historia Tima (zdarzająca się też w rzeczywistości, jeśli pomyśleć na przykład o losach piosenkarza Cata Stevensa) to uniwersalna historia z tajemnicą. Podjęcie pracy w krajach Trzeciego Świata, praca w hospicjum, decyzja o urodzeniu dziecka, które nie będzie zdrowe, to radykalne wybory, z którymi można się spotkać w życiu.

Sztuka Buscha nie daje odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się dzieje i czemu czasem także i ludzie uważani za bardzo racjonalnych podejmują irracjonalne kroki. Inspiruje ona do przemyśleń, czy rzeczywiście rozumne kalkulacje

i logiczny wybór lepszego mogą być gwarancją dobrego życia. Na jakich wartościach budować, żeby było udane? I co oznacza udane życie? Utwór Buscha nie ma odbiorców szybkim i gotowym rozwiązaniem.

Iwona Uberman

AHARON LEVIN I YARON EDELSTEIN PFFFFF

Ileż było takich powieści, a zwłaszcza ileż było takich filmów! Na skutek jakiejś intrygi albo knowań, albo nieporozumienia czy wyjątkowo pechowego zbiegu okoliczności zostawały uruchomione procedury ataku nuklearnego, czyli tak naprawdę proces zagłady ludzkości. I jakieś dzielne komando bądź samotny rycerz rzucał się ocalić świat, co mu się udawało na kilka sekund przed hekatombą. Zagrożenie nuklearne, zwłaszcza w czasach, gdy świeża była pamięć Hiroszimy i Nagasaki, miało najzupełniej realny wymiar; ludzkość parokrotnie była blisko żegnania się z samą sobą. W miarę upływu dziesięcioleci broń jądrowa, nieużyta, zablokowana perspektywą wzajemnego unicestwienia się jej posiadaczy, stawała się coraz bardziej fantomem, rekwizytem sensacyjnych fabuł, stopniowo zresztą grzęznących w jałowym schemacie.

Czy ta, by tak rzec, mentalna neutralizacja zagrożenia aby na pewno wciąż obowiązuje? Czy nie zaczyna coraz częściej śnić się nam w nocy, że któryś z dość w sumie licznych guzików

atomowych na świecie trafi w łapki zupełnie do tego niepowołane, a dźwięk alarmu i słowa spikera „Stan gotowości, to nie ćwiczenia, stan gotowości, to nie ćwiczenia” w jakimś miejscu ziemi rozlegną się naprawdę?

Taki komunikat w sztuce Aharona Levina i Yarona Edelsteina rozlega się o 3.30 nad ranem na pokładzie izraelskiego okrętu atomowego „Delfin” przemierzającego głębiny Zatoki Perskiej. I to naprawdę nie ćwiczenia. To kapitan okrętu postanowił dać widowiskowy wyraz swemu załamaniu i depresji. „Synowie mego pokolenia! – napisał w odezwie. – Wy, szczęśliwcy albo nieszczęśnicy – czy jakkolwiek nazwać tych, którzy nie chcą wiedzieć, słyszeć i widzieć. O, cudowna i beztroška ślepoto! Pod waszymi stopami pełza płomień, który buchnie i zagrzmi niczym wulkan, grzebiąc wszystko w prochu i strumieniach lawy, tymczasem wy stąpacie po ziemi jak dawniej, jak gdybyście mieli posiąść wieczność. Wy, którzy nie jesteście zdolni pojąć doniosłości chwili i czynów, jakich ona wymaga – jakim językiem do was przemówić? Blisko dziesięć minut temu wdrożyłem plan operacyjny «Pffffff».

Uzyskanie kodu do odwołania ataku nie jest możliwe, ponieważ został połączony. Szkoda każdej chwili, nie ma innego wyboru, jak tylko wdrożyć w trybie natychmiastowym i w pełnym zakresie akcję «Nigdy więcej».”

Plan operacyjny „Pffffff”, jak by się ktoś pytał, to elektroniczne uzbrojenie pocisków jądrowych na okręcie, zwolnienie bezpieczników, obranie kursu prosto na południowe wybrzeża Iranu i wystrzelenie pocisków w kierunku prowincji Teheran.

Co może zrobić gwałtownie zwołany sztab kryzysowy w siedzibie rządu Izraela? Otóż nic nie może zrobić.

W trosce, by „Delfin” mógł skutecznie działać, uproszczono procedury decyzyjne, między innymi znosząc obowiązki kontrasygnowania rozkazu. Niebezpieczeństwo, że kapitan zechce w ten sposób dać wyraz swemu pesymizmowi co do przyszłości ludzkości, najwyraźniej nikomu nie przyszło do głowy. Za cztery godziny izraelskie pociski atomowe zniszczą Teheran – ale nie wyrzutnie irackich rakiet ułożonych na południu kraju, te zaś, bez dwóch zdań, zamienią w odwecie cały Izrael w nową, większą Hiroszimę. Ani armia izraelska, ani na przykład sojusznicze okręty amerykańskie nie są w stanie zatrzymać „Delfina”. Jest w stanie to zrobić, jak się zdaje, jedynie armia... iracka. Rodzi się pomysł, żeby zawiadomić Teheran i wystawić mu własny okręt, gwoli ratunku przed zagładą. W tym celu do siedziby premiera ściągnięty zostaje jeden z dowódców Hamasu, Mukawama, który ma uwiarygodnić łączność. Tylko że Teheran też nie ma pocisków, które mogłyby zniszczyć „Delfina”; tak się tylko chwalili w propagandzie. Połączenie zostaje przerwane, władze irackie przyskają z miasta. Władze izraelskie nie mają na to szans.

Co jeszcze mogą zrobić? Postarać się przetrwać. Jako elita kraju.

MINISTER OBRONY Nie mówię, że wyjdziemy z tego bez szwanku, ale co cię nie zabije, to cię wzmocni. Ten obiekt jest przecież całkowicie odporny i chroniony. W przypadku uderzenia jądrowego, siłą rzeczy rząd będzie musiał zapewnić bezpieczeństwo wybranym jednostkom, niezbędnym do przetrwania żydowskiej inteligencji. Mowa o nas, rzecz jasna; do tego paru noblistów, dwóch-trzech szefów kuchni, zwierzęta jadalne – samiec i samica z każdego rodzaju, rzeźnik, (spogląda na Mukawamę) hydraulic, le-

karz i... wszystkie modelki do dwudziestu lat, najponętniejsze w kraju, w stosunku, powiedzmy, dziesięć modelek na każdego mężczyznę. Nie będzie łatwo, mam tego świadomość. Ale ponieważ społecznie na nas wielka odpowiedzialność zapewnienia ciągłości rasy żydowskiej, to przynajmniej postaramy się stworzyć optymalne warunki do stałej, codziennej stymulacji płciowej, która pobudzi przyrost naturalny.

Wszyscy *potakują, kiwając głowami z powagą.*

CZECZI Zaraz, coś tu nie gra.

Wszyscy *spoglądają na niego z obawą.*

CZECZI A do czego ci nobliści?

Chyba nie dość jasno dałem dotychczas Państwu do zrozumienia, że ton sztuki Aharona Levina i Yarona Edelsteina nie jest do końca poważny. Akcja nieustannie przenosi się z okrętu – gdzie marynarze w coraz głębszej panice szukają wyjścia z sytuacji – do gabinetu premiera. A tu jest wesoło. I dlatego, że przywódca kraju odbiera nieustannie telefony od kochanki, z którą miał spędzić noc w apartamencie prezydenckim hotelu Amsterdam. I dlatego, że kryzys wynika z całego szeregu historycznych nieporozumień, które, po kolei relacjonowane, czynią z dawnych i obecnych rządzących sylwetki kabaretowo karykaturalne. I dlatego, że dialogi współczesnych polityków są mieszaniną patetycznej gadaniny z partykularnymi interesami i koncepcjami. Takimi, jak owa orgietka z najpiękniejszymi dziewczynami kraju w planach Ministra Obrony. Ma ona, owszem, wymiar groteskowy. Aliści można powiedzieć, że to groteska wisielcza; jeśli zabezpieczenie siedziby premiera przed atakiem atomowym jest w takim stanie, jak wszystkie procedury, o których jest mowa, to los

zgromadzonych elit jest nie do pozazdroszczenia. Mogą sobie jedynie fantazjować o dziesięciu modelkach na głowę.

Dygnitarze nie są wiele warci, ale tak czy owak żegnają się z życiem. I tyso im się robi dopiero, gdy się okazuje, że apokalipsy nie będzie. Albowiem marynarze zaszlachtowali dowódcę, rozcięli mu brzuch, wywlekli jelita i gdzieś w zwojach flaków znaleźli połkniętą kartkę z kodami odwołania operacji, noszącej, że przypomnę, wysoce militarny kryptonim „Pffffff”.

Sztuka Levina i Edelsteina jest trochę groteską, trochę makabreską, w znacznej części uszczypliwą satyrą polityczną, hołduje też często stosowanej w izraelskiej dramaturgii metodzie obniżania tonu, łączenia wysokiego z niskim; wystarczy wspomnieć twórczość innego Levina, Hanocha. Sporo tu jest ciężkiego humoru i skrajnie niesmacznych konceptów. Autorzy potrafią jednak spleść grubą karykaturę z elementarnym niepokojem, który pozostaje serio i dotyczy całego świata, nie zaś tylko rozpalonego do czerwoności kawałek ziemi, jakim jest Bliski Wschód.

Pffffff otrzymał nagrodę dla najlepszego przedstawienia na Festiwalu Teatru Alternatywnego w Akce w roku 2013. Jury pod przewodnictwem byłego izraelskiego ministra edukacji, Yossiego Sarida, motywowało decyzję słowami: „Sztuka została napisana i wystawiona jako czarna komedia, która pozwala bez reszty puścić wodze fantazji. Jednak po chwili namysłu może okazać się, że nie jest wcale tak nierealistyczna. Że jest o wiele bardziej rzeczywista, niż nam się wydaje”.

Utwór przełożyła z hebrajskiego Małgorzata Lipska.

Jacek Sieradzki

• Z afisza •

CZERWIEC 2016

Poruszający temat uchodźstwa i migracji *Exodus 2.0* Artura Pałygi to spektakl, którym Agnieszka Korytkowska-Mazur – reżyserka – żegna się po kilku latach ze stanowiskiem dyrektora Teatru Dramatycznego im. Węgierki w Białymstoku. Scenografia: Jacek Malinowski, kostiumy: Agata Wąs, muzyka: Michał Jacaszek, choreografia: Maciej Zakliczyński, reżyseria światła: Marek Oleniacz, konsultacje literackie: Michał Pabian.

Zadaliśmy sobie pytanie, co to znaczy być uchodźcą. Próbuje wejść w rodzaj gry, poczuć na własnej skórze i odpowiedzieć sobie na to pytanie, które z perspektywy wygodnego świata wydaje się mniej ważne, nie dotykające nas wprost. [...] To zamknięcie okresu poszukiwań i penetrowania historii Podlasia, dotykania niewygodnych tematów i zadawania trudnych pytań. To, co dzieje się w „Exodusie” pokazuje, że podlaskie historie, z których przez te lata czerpaliśmy, udało się wyprowadzić w dużo bardziej ogólne ramy.

Agnieszka Korytkowska-Mazur
www.e-teatr.pl, 4 czerwca 2016

Niezwykłe przygody Roberta Robura nie-dokończona powieść Mirosława Nahacza – zmarłego tragicznie w 2007 roku pisarza uznawanego za jednego z najciekawszych

w swoim pokoleniu – trafiła na scenę TR Warszawa jako *Robert Robur*. Adaptacja: Krzysztof Garbaczewski, Jakub Żulczyk, reżyseria: Krzysztof Garbaczewski, scenografia: Aleksandra Wasilkowska, kostiumy: Sławomir Blaszczyński, wideo: Robert Mleczko, muzyka: Jan Duszyński.

Tu Wersalu nie będzie! sztuka, którą napisali Marta Keil, Piotr Grzymiśławski, zespół aktorski oraz libański artysta, razem reżyser spektaklu Rabi Mroué przypomina tragicznie zmarłego przed kilku laty Andrzeja Leppera, jednego z najbardziej kontrowersyjnych polskich polityków. Prapremiera w Teatrze Polskim im. Konieczki w Bydgoszczy. Współpraca dramaturgiczna: Marta Keil, Piotr Grzymiśławski, współpraca scenograficzna: Marta Kuliga, muzyka: Łukasz Maciej Szymborski, Piotr Wawer junior, światła: Robert Łosicki.

Prapremiera komedii, której bohaterami są aktorzy i reżyser, autorstwa Bogusława Schaeffera, zatytułowanej *Demon Teatru*, czyli *mniej o to w warszawskim Teatrze Ateneum*. Reżyseria i scenografia: Andrzej Domalik, kostiumy: Dorota Roqueplo, muzyka: Mateusz Dębski, choreografia: Liwia Bargieł, reżyseria światła: Prot Jarnuszkiewicz, konsultacja wokalna: Anna Lobedan.

Sztuka Jarosława Murawskiego *Być jak dr Strangelove (czyli jak przestałem się bać i pokochałem mundur)* – inspirowana twórczością Stanleya Kubricka historia obłąkanego amerykańskiego generała Jacka D. Rippera, który wydaje pilotom rozkaz niesprowokowanego ataku jądrowego na ZSRR – miała prapremierę w wałbrzyskim Teatrze Dramatycznym im. Szaniawskiego. Reżyseria: Marcin Liber, dramaturgia: Jarosław Murawski, scenografia, kostiumy i światło: Mirek Kaczmarek, muzyka: Filip Kaniecki/MNSL.

Jest to, w skrócie mówiąc, opowieść o szaleńcach u władzy, o indywidualnym szaleństwie, które może prowadzić do katastrofy, może spowodować katastrofę na nas wszystkich, ale także o zbiorowym szaleństwie, o poparciu dla tego szaleństwa. O zbiorowym szaleństwie, które może mieć charakter autodestrukcyjny. Z takim szaleństwem mieliśmy wielokrotnie do czynienia w historii. Ono w jakiś upiorny sposób powraca i właśnie chcemy się przyjrzeć temu, co sprawia, że mimo doświadczeń historii, mimo kolejnych dziesięcioleci wciąż mamy do czynienia z nawrotami pewnego sposobu myślenia o świecie. Może jest to jakaś wada w istniejącej strukturze społecznej, skoro to zagrożenie, mimo całego kontekstu historycznego, ciągle wraca.

Marcin Liber

www.walbrzyszek.com, 16 czerwca 2016

Żołnierz polski Macieja Łubieńskiego i Michała Walczaka – one-mąż show w wykonaniu Rafała Rutkowskiego wyreżyserowany przez Michała Walczaka pod szyldem Warszawskiego Teatru Makabry zaprezentowano w Dzikiej Stronie Wisły.

K. albo wspomnienie z miasta Agnieszki Jakimiak w reżyserii Weroniki Szczawińskiej – spektakl, który miał premierę w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu

– nawiązuje do zrealizowanego przez ten duet artystyczny na tejsze scenie przedstawienia *Kłęski w dziejach miasta*. Kostiumy i aranżacja przestrzeni: Dagny Szwed, muzyka: Krzysztof Kaliski.

Chcieliśmy pogłębić nasz research przeszłości Kalisza o jeden wątek – czas społeczności wielokulturowej, społeczności żydowskiej, która przecież kiedyś stanowiła niemal jedną trzecią mieszkańców tego miasta. Sięgamy do tego czasu, ale też próbujemy zobaczyć, jak brak tych ludzi i ich kultury wpłynął na dzisiejszy Kalisz.

Agnieszka Jakimiak

„Ziemia Kaliska” nr 23, 10 czerwca 2016

Cudowna według reportażu Piotra Nesterowicza opisującego tak zwany zaślubowski cud z 1965 roku, kiedy czterastoletniej mieszkance podlaskiej wsi ukazała się Matka Boska – miała premierę w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku. Adaptacja i reżyseria: Zuzanna Bojda, scenografia: Dominika Grzybek, kostiumy: Beata Bojda, muzyka: Griot Groove, wizualizacja i reżyseria światła: Tomasz Ziółkowski, opieka artystyczna: Agnieszka Korytkowska-Mazur. Temat ten trafił już wcześniej na scenę – w spektaklu Teatru Wierszalin z Supraśla *Wszyscy święci, czyli zaślubowski cud* według tekstu i w reżyserii Piotra Tomaszuka.

Scenariusz *Anioła za lodówką* napisała Grażyna Radziszewska. Spektakl dla najmłodszych, opowiadający o aniele, który ma utrudnione działanie, bo zgubił aureolę i ze wstydu schował się za lodówką, przywołuje historię przedwojennego Lublina, który był w jednej trzeciej miastem zamieszkanym przez społeczność żydowską. Premiera w Teatrze im. Andersena w Lublinie. Reżyseria: Daniel Arbaczewski, scenografia: Amir Genisław, muzyka:

Rafał Rozmus, wizualizacje: Bogusław Beniu Byrski.

Marty Guśniowskiej *Podróż na czerną ścieg* miała premierę w warszawskim Teatrze Lalek Guliwer. Reżyseria: Marián Pecko, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Robert Mankovecký.

Sztuka *W kole* Krystyny Miłobędzkiej została przygotowana pod szyldem Teatru Baj w Warszawie, a grana będzie na podwórkach praskich. Reżyseria: Sebastian Świąder, dramaturgia: Justyna Lipko-Konieczna, scenografia i kostiumy: Katarzyna Proniewska-Mazurek, ruch sceniczny: Małgorzata Suś.

Prapremiera sztuki *Dachowanie* Kuby Mokrosińskiego w Bałtyckim Teatrze im. Słowackiego w Koszalinie w ramach Sceny Inicjatyw Aktorskich. Tekst przeznaczony dla młodzieży gimnazjalnej, o charakterze profilaktycznym – ostrzegający przed uzależnieniami od wszelkich używek. Reżyseria: Żanetta Gruszczyńska-Ogonowska, Marcin Borchardt, scenografia i kostiumy: Beata Jasioneck, choreografia: Kacper Wojcieszek.

W szczecińskim Teatrze Współczesnym adaptacja opowiadania Katarzyny Kotowskiej *Wieża z klocków*, monodram o matce adoptującej dziecko. Spektakl zrealizowany jako koprodukcja z Fundacją Mam Dom i Sceną Wspólną w Poznaniu. Reżyseria: Arkadiusz Buszko. Występuje: Magdalenka Myszkiewicz.

Sztuka *Kto nas odwiedzi* Igora Sawina miała prapremierę w warszawskim Och-Teatrze. Rzecz dzieje się w nawiedzonym przez duchy szkockim zamku, zamieszkanym przez milady i jej kamerdynera. Reżyseria: Cezary Tomaszewski, scenografia i kostiumy: BRACIA w składzie: Agnieszka

Klepcka i Maciej Choraży, światło: Antoni Gralek. Wystąpili Jadwiga Jankowska-Cieślak i Jan Peszek.

Komedia Szymona Jachimka *Umowa o arcydzieło* miała prapremierę w gdyńskim Centrum Kultury na Scenie SAM. Reżyseria: Magdalena Bochan-Jachimek, kostiumy: Agnieszka Bartosz.

Stefan Peca, dramaturg rumuński młodego pokolenia po raz pierwszy na polskiej scenie. Prapremiera sztuki *Bucharest Calling* w warszawskim Teatrze Współczesnym. Przekład Joanna Kornaś-Warwas, reżyseria i opracowanie muzyczne: Jarosław Tumidajski, scenografia i światło: Mirek Kaczmarek.

Trójka na głowie nagradzana w międzynarodowych konkursach sztuki niemieckiego dramaturga Carstena Brandaua miała prapremierę w słupskim Teatrze Lalki „Tęcza”. Przekład: Iwona Nowacka, reżyseria: Michał Tramer, scenografia: Bartholomäus Martin Kleppek, muzyka: Gregor Sonnenberg, Kathrin Ost.

Impreza to pierwszy tekst Johna Re-tallacka – brytyjskiego dramaturga i reżysera – trafiający na polską scenę. Prapremiera w łódzkim Teatrze Powszechnym. Sztuka dla młodych widzów, wkraczających w dorosłość, zrealizowana w edukacyjnym cyklu. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Andrzej Jakubas, Jarosław Staniek, scenografia: Wojciech Stefaniak, opracowanie muzyczne: Bartosz Adamiak.

Sztuka *Szczekające psy* Richarda Zajdlica – opowiadająca o londyńskich trzydziestolatkach – miała gościnie prapremierę w Teatrze TrzyRzecz w Warszawie. Zrealizowana przez grupę niezależnych artystów: Ivo Paczkowski (przekład), Maciej

Wiktor (reżyseria), Maja Zaleska (scenografia), Iwona Augustynowicz (kostiumy) i Krzysztof Chodkiewicz (muzyka).

Tekst *Z twoją córką? Nigdy!* Antonína Procházki zrealizowany w ramach Sceny Inicjatyw Aktorskich w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Przekład: Jan Węglowski, reżyseria: zespół, opieka artystyczna: Witold Mazurkiewicz, scenografia: Alicja Wątor.

Tekst *Maliny Prześlugi* – zdobywca Grand Prix w Konkursie na Sztukę Teatralną dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu – po raz drugi na scenie. Historia Marchewki, który uniknął śmierci w rosale i Bałwana, który w obawie przed roztopieniem wyrusza z nim w świat, zatytułowana *A morze nie*, została zrealizowana w toruńskim Teatrze „Baj Pomorski”. Reżyseria i inscenizacja: Zbigniew Lisowski, scenografia: Dariusz Panas, muzyka: Mateusz Jagielski, ruch sceniczny: Zbigniew Lisowski. Prapremiera, przygotowana rok wcześniej we Wrocławskim Teatrze Lalek nosiła tytuł *Może morze*.

Najśłynniejszą powieść Stanisława Lema – *Solaris* z 1961 – na teatralną scenę zaadaptował i wyreżyserował Wojciech Kościelniak. Premiera w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Scenografia: Damian Styrna, kostiumy: Bożena Ślaga, muzyka: Piotr Dziubek.

Lem napisał to tak: Jak mamy porozumieć się z oceanem Solaris, jeżeli nie potrafimy już tego uczynić między sobą? Rozumiem to w ten sposób: jak mają się porozumieć różne cywilizacje, skoro my sami, będący także odrębnymi cywilizacjami, nie potrafimy porozumieć się ze sobą? Dla Lema inną cywilizacją jest nie tylko ta kosmiczna, ale także ta ludzka. Nawet człowiek sam ze sobą nie potrafi się porozumieć, bo w nim,

w jego mózgu istnieje jakby inna nieznaną cywilizacja. To nasze wyparte myśli, emocje, dążenia. Sądzę, że jest to ciekawe spojrzenie na relacje międzyludzkie również w kontekście politycznym, socjologicznym, moralnym. Słuchamy tylko siebie i to tylko siebie z dzisiaj. O tym, co myśleliśmy i mówiliśmy wczoraj, chętnie zapominamy. Jesteśmy coraz bardziej samotni na poziomie poglądów, polityki, płci, jak i samego siebie. Coraz bardziej samotni, oddaleni. Myślę, że trzeba się temu przyglądać. To przecież tematy bliskie dramatom dzisiejszej Polski, Europy i świata.

Wojciech Kościelniak
„Dziennik Polski” nr 146, 24 czerwca 2016

Noc Helvera Ingmara Villqista • druk. w „Dialogu” nr 3/2000 • w warszawskim Teatrze Druga Strefa. Reżyseria i scenografia Sylwester Biraga, kostiumy Beata Borowska.

Pożegnalny spektakl w Teatrze im. Osterwy zrealizował dyrektor artystyczny lubelskiej sceny – Artur Tyszkiewicz. To inscenizacja sztuki zmarłego 6 czerwca w wieku lat dziewięćdziesięciu Petera Shaffera *Amadeusz*. Przekład: Kazimierz Piotrowski, scenografia i kostiumy: Justyna Elminowska, muzyka i opracowanie muzyczne: Jacek Grudzień, choreografia i ruch sceniczny: Jarosław Staniek, reżyseria światła: Mateusz Wajda.

Dramat Samuela Becketta *Wtedy gdy* wyreżyserował w słupskim Teatrze Rondo Wiesław Dawidczyk.

Dominik Nowak – od stycznia dyrektor Nowego Teatru im. Witkacego w Słupsku – wystąpił w monodramie *Novecento* Alessandro Baricco • druk. w „Dialogu” nr 9/2005 • w przekładzie Haliny Kralowej i w reżyserii Ivo Vedrała (w 2010 roku spektakl zrealizowali ci sami twórcy w krakowskim Teatrze Nowym) i wyreżyserował sztukę

Bóg mordu Yasminy Rezy • druk. w „Dialogu” nr 10/1996 • w przekładzie Barbary Grzegorzewskiej, scenografia i kostiumy: Tomasz Brzeziński.

Szalbierz György Spiró • druk. w „Dialogu” nr 7/1987 • premierowo w kieleckim Teatrze im. Żeromskiego. Przekład: Mieczysław Dobrowolny, reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Magdalena Gajewska, kostiumy: Zofia de Ines, muzyka: Piotr Klimek.

Nina i Paul – książka niemieckiego dramtopisarza i autora książek dla dzieci Thilo Refferta, opowiadająca o pierwszym zakochaniu – po raz drugi na scenie. Premiera w rzeszowskim Teatrze „Maska”. Przekład: Lila Mrowińska-Lisewska, reżyseria: Laura Sonik, scenografia: Katarzyna Bublewicz, muzyka: Miłosz Markiewicz, ruch sceniczny: Magdalena Widłak.

Odbyła się olsztyńska premiera (w Teatrze im. Jaracza) zrealizowanej w koprodukcji z częstochowskim Teatrem im. Mickiewicza (prapremiera w kwietniu) sztuki Jordi Galcerána *Kredyt*. Przekład: Rubi Birden, reżyseria: Maciej Kowalewski, scenografia: Katarzyna Kiersznowska, muzyka: Bartosz Dziedzic, kostiumy: Pola Gomółka.

Mayday z Raya Cooneya miał swą dzieciątą premierę w Gdańsku na Scenie Teatralnej NOT. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Stefan Szaciłowski, scenografia: Maja Zaleska, kostiumy: Katarzyna Piątek.

Napisana w 1958 roku *Pomoc domowa* Marca Camolettiego, który w nowych przekładach Bartosza Wierzbęty wrócił po latach na polskie sceny z *Boeingiem*, *Boeingiem*, miała premierę w Krakowie w Teatrze „Bagatela” im. Boya-Żeleńskiego. Reżyseria: Paweł Pitera, scenografia:

Joanna Schoen, reżyseria światła: Marek Oleniacz.

Drugi raz na afiszu farsa *Hotelowe manewry* Michaela McKeevera. Premiera w Teatrze Nowym w Zabrzu. Przekład: Bogusława Plisz-Góral, reżyseria i opracowanie muzyczne: Marcin Sławiński, scenografia: Anna Sekuła, kierownictwo muzyczne: Marzena Mikuła-Drabek.

Contents

Plays

JACEK KOZŁOWSKI *GREAT OTHERS: DEPRESSION*. SZYMBORSKA, RYMKIEWICZ, BIELICKA 75

Three monologues, between a stand-up comedy and a monodrama. The author allows to speak a Noble prize winner in poetry, a catastrophic writer and a comedy actress as three icons of Polish culture. The monologues are very funny and full of allusions, but their factual theme is the feeling of isolation, and taming of death and violence associated with an artist's exposure to public view. The cabaret and breaking the rules of political correctness stand-up convention is enriched by the theatrical effect of „cosmic solitude”.

MARTIN SPERR *HUNTING SCENES FROM BAVARIA (JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN)* 124

Shortly after the war Abram arrives to a small town. He has recently left prison, where he stayed for some obscure reason: most likely punished for his homosexuality. Now he has nowhere to go. Abram is feared by everyone, from the ordinary inhabitants to his mother, who is tired of the continuing problems caused by her son. The reluctance to accept Abram and Abram's disagreement with the rules of the town will eventually lead to tragedy.

CARYL CHURCHILL *ESCAPED ALONE* 181

Four elderly women sitting in the garden at the back of the house. The story, if sometimes banal (about the fear of cats) and sometimes cruel (about the murder of the husband), takes on apocalyptic overtones: ecological disasters, power of the media, economic inequalities. A short, hour-long story about the fear of the world.

Essays, Studies

AROUND POPULAR THEATRE 5

Jan Czapliński, Małgorzata Dziewulska, Piotr Morawski, Piotr Olkusz, Agata Siwiak, Michał Zadara talk about the idea of popular theatre in the context of Maciej Nowak's manifesto *We, or new public theatre* published in „Dialog” no. 6/2016.

FRAGMENTS OF HISTORICAL MANIFESTOES OF POPULAR AND FOLK THEATRE 25

PIOTR OLKUSZ *JEAN VILAR'S SECULAR RELIGION* 48

Jean Vilar, the most famous French director associated with the idea of popular theatre, left a great mark on post-war cultural policy in France. But in fact, most of his views had been formed already in the period of Vichy, when the collaborative state - for the first time in the history of France - was in favour of massive financing of theatres, that were to serve the idea of democratization of art. Although public theatre of the period attracted artists of different political orientations, they formed a special, almost mystical way of talking about culture, which was used to build a national community over social divisions.

WALDEMAR KULIGOWSKI *THE AUDIENCE AND FESTIVALS* 59

Maciej Nowak's manifesto *We, or new public theatre* is a pretence to look at the expectations of the public in the context of the definition of popular culture and the phenomenon of festivalization of cultural life. If the audience is divided by class differences, and culture remains fun for the elite, the slogans for the accessibility of theatre may be treated as sublimation of conflicts and inequality. At the same time the access to culture very often means no impact on anything.

JOANNA CRAWLEY *THE SICKNIKS* 95

The history of stand-up, which is rooted in the vaudeville tradition of Anglo-Saxon world, not so much critical as commercial, popular and aesthetically homely. Today, stand-up is tomfoolery, business and tradition, but also a conversation and a form of political activism.

AGNIESZKA JAKIMIAK *HOW TO READ THE WORLD. IN THE EYES OF JOHN OLIVIER* 105

Last Week Tonight by John Oliver is a comedy show using the format of television current affairs as staffage for acute satire on absurd acts of government, corporate embezzlement and unfair regulations. A similar phenomenon has never existed in Poland. No satirical program has managed to change public debate, even harder it is to find a satirist or comedian whose work would be a point of reference for politicians and the legal profession. Even the fast-growing in Poland art of stand-up and improvised theatre are rarely used to take a political stance.

MONIKA WĄSIK *THE THEATRE OF FRANKNESS BY MARTIN SPERR* 113

The author's fascination with the tradition of folk drama may be seen in dramas by Martin Sperr - the first of the authors of the the sixties generation who initiated a discussion on the new Volksstück in Germany. This German-language folk drama is a literary hybrid, a liquid genre, eluding a clear definition - it seems to be rather free variation of authorial intentions, a mixture of literary tradition and aesthetic influence, and finally a spontaneous commentary on reality.

JACEK SIERADZKI *HUNTING SCENES IN THE FAMILY CIRCLES* 164

In the context of *Hunting scenes in Bavaria* printed in „Dialog” and staged at the Polski Theatre in Poznan a report on other similar performances on Polish stages - of meaningful message and emotional weight. It seems that they correspond to the clear need of the public and despite some artistic imperfections respond successfully to the expectations that can be formulated in relation to popular theatre.

MICHAŁ LACHMAN *CONVERSATIONS AT THE END OF THE CENTURY* 200

Caryl Churchill, who dedicated her work to examining how language wears off, how politics degrades itself, how history turns into a battlefield, and how the institutionalized violence works, decided to describe the impending apocalypse. The work of Caryl Churchill in the context of her play *Escaped Alone* printed in this issue.

JACEK KOPCIŃSKI *THE EMPTY NIGHT. POST-APOCALYPTIC MYTH IN CONTEMPORARY DRAMA* 214

„Empty Night” - the death watch - is an important component of the developing lately post-apocalyptic discourse. In dramas mentioned in the text both the living and the dead complain, but their lament, if it restores their subjectivity, has no purifying power. Likewise, the watch, though practiced, is losing its former spiritual dimension of transgression and resembles more living in a crypt with the corpses after the end of the world. The dramatization of the disaster takes on a tragic and grotesque form. On the folk ritual practiced for centuries in order to make the transfer between the world of the living and the dead secure the myth of permanent disaster experienced by individual people and the entire community was founded.

Columns

Tadeusz Bradecki, Marek Beylin, Tadeusz Nyczek

Varia

NOTES ON PLAYS: Peter Arnott *Propaganda Swing*; Berlin: Autoretheatertage (Fritz Kater „I'm searching for I:N:R:I (eine kriegsfuge)”, Henrietta Dushe *In einem dichten Birkenwald, Nebel*, Dominik Busch *Das Gelübde*), Aharon Levin i Yaron Edelstein *Pfffff*; PLAYBILL

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / WRZESIEŃ 2016 / NR 9 (718)

Copyright by „Dialog” 2016

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 Ćirlić, 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 Pańków (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, Piotr Szymanowski, 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 Prenumeraty 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. 15,5. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku we wrześniu 2016. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Bogusław Kierc
ŁZAWĘ ZJAWY

Michel Vinaver
BULWAR BETANCOURT

Tomasz Man
LIŻĘ TWOJE SERCE

Amanita Muskaria
CICHA NOC

Max Prosner
JUDY

Yasmina Reza
BELLA FIGURA

Sandra Szwarc
SUPERNOVA LIVE

INDERS 3555 42 PL ISSN 0012-20 41



Cena: 10 zł (w tym 5% VAT)