

DIALOG

LIPIEC-SIERPIEŃ 2017 7-8 (728-729)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

DRAMATURZYŃCY

Artur Pałyga

Tracy Letts

Viliam Klimáček

Marta Guśniowska

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / LIPIEC-SIERPIEŃ 2017 / NR 7-8 (728-729)

Copyright by „Dialog” 2017

Spis treści

Instytucja

OBRONA KONIECZNA	5
Dorota Buchwald	

Z samych siebie...

DRAMATURŻNICY	21
Joanna Crawley	

• REWIZOR. BĘDZIE WOJNA!

Artur Pałyga	30
--------------	----

CHLESTAKOW PRZEJĄŁ WŁADZĘ	60
Jacek Sieradzki	

NIE ZNACIE DNIA ANI GODZINY	62
Piotr Mitzner	

Po przyjęciu

DEMOKRACJA W TEATRZE	66
Tadeusz Bradecki	

Role kobiece

• MARY PAGE MARLOWE

Tracy Letts	69
Przełożyła Małgorzata Semil	

MAŁA REWOLUCJA Z UDZIAŁEM MERYL STREEP	104
Krzysztof Tomasik	

Nawozy sztuczne

ROMEO	114
Tadeusz Nyczek	

Przeszłość-jako-historia

HISTORIA JAKO EKSPERYMENT	123
Alun Munslow	

Przełożyli Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera

ŚWIADECTWO JAKO PERFORMANS	141
Magdalena Marszałek	

SKARBY Z WRAKU NIEWIARYGODNOŚCI. KONIEC HISTORII I WIDMA	152
Dorota Sosnowska	

REKONSTRUKCJA JAKO PROFANACJA ARCHIWUM	162
Dorota Sajewska	

KOŚĆ TEATR MEDIA DEON	171
-----------------------	-----

Rebecca Schneider

Przełożyli Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera

MORFOWANIE HISTORII	186
---------------------	-----

Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera

Po bandzie

GDZIE SILNI SĄ SŁABI	198
----------------------	-----

Marek Beylin

Wolność śmiechu

• DZIWNE CZASY, DZIWNA MIŁOŚĆ, DZIWNE ŻYWOTY

DIVNÁ DOBA, DIVNÁ LÁSKA, DIVNÉ ŽIVOTY	221
---------------------------------------	-----

Viliam Klimaček

Przełożył Andrzej S. Jagodziński

CHOĆ JEDNA MOJA SZTUKA MOGLĄBY MNIE PRZEŻYĆ	223
---	-----

Rozmowa z Viliamem Klimačkiem

SĄSIEDZI	230
----------	-----

Andrzej S. Jagodziński, Justyna Jaworska, Jakub Krofta, Weronika Parfianowicz-Vertun,

Piotr Ratajczak, Maria Wojtyszko

Przeczekalnia

• POCZEKALNIA SZEŚC-DWA-ZERO

Marta Guśniowska	241
------------------	-----

PISANIE RÓL DLA PSÓW I ŁOSI	274
-----------------------------	-----

Rozmowa z Martą Guśniowską i Krzysztofem Bitdorfem

Varia

KONTEKSTY: REWOLUCJA	281
----------------------	-----

Katarzyna Dudzińska

NOWE SZTUKI:

ÖDÖN VON HORVÁTH, DUŠAN DAVID PAŘÍZEK NIEMAND	286
---	-----

LUTZ HÜBNER, SARAH NEMITZ ABEND ÜBER POTSDAM	288
--	-----

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL EUROKONTEXT W BRATYSŁAWIE:

VALÉRIA SCHULCZOVÁ/ROMAN OLEKŠÁK RODÁCI	291
---	-----

PAVOL WEISS ZO ŽIVOTA LUDSTVA	292
-------------------------------	-----

PETER PIŠŤANEK RIVERS OF BABILON	293
----------------------------------	-----

Z AFISZA	295
----------	-----

Contents	304
----------	-----

Instytu- cja

• DOROTA BUCHWALD •

Obrona konieczna

• DOROTA BUCHWALD •

Nie popełnia przestępstwa, kto w obronie koniecznej odpiera bezpośredni, bezprawny zamach na jakiekolwiek dobro chronione prawem.

Art. 25 KK par. 1

Teatry publiczne, publiczne instytucje artystyczne są w Polsce DOBREM WSPÓLNYM i powinny bezdyskusyjnie podlegać ochronie. Tak jak bezdyskusyjne jest prawo każdego do dostępu do wytworzonych przez nie dóbr kultury. Kto tego nie rozumie, działa na szkodę kultury i wspólnoty, która tę kulturę wytwarza. Dyskutować trzeba i należy wyłącznie o kształcie i zakresie tej ochrony. Nie popełniam przestępstwa, głosząc takie tezy, ale narażam się z całą

pewnością zwolennikom bezwzględnej krytyki instytucjonalnej, ekonomicznym liberałom i prywatnym przedsiębiorcom.

QUALIA, CZYLI PIĘKNO W OKU PATRZĄCEGO

Brak wiedzy przedmiotowej i świadomości procesów historycznych wśród

Autorka jest dokumentalistką, historyczką teatru i edytką, dyrektorką Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

sfer urzędniczych, brak spójnej polityki teatralnej na poziomie ogólnokrajowym,

Tekst ukaże się po angielsku w numerze 3 „Polish Theatre Journal” poświęconym krytyce instytucjonalnej i został wygłoszony na konferencji *Teatr jako instytucja i przedsiębiorstwo. Rekonesans*, która odbyła się w dniach 28 i 29 czerwca w Instytucie Teatralnym (organizatorzy Katedra Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Instytut Teatralny, Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych).

radikalna krytyka instytucjonalna¹ oraz presja wywierana z wielu stron na publiczne teatry uniemożliwia lub w poważnym stopniu blokuje w Polsce myślenie o publicznym teatrze – publicznej instytucji artystycznej – jako o czymś dobrym, właściwym, pożytecznym i koniecznym. Bez zmiany perspektywy patrzenia i współdziałania polityczne, partykularne i merkantylne interesy złożonego i wielobarwnego środowiska teatralnych graczy mogą spowodować, że jeszcze istniejący dziś w Polsce system dotowanych teatrów publicznych ulegnie niedługo tak głębokiej destrukcji, że ku zdziwieniu aktorów biorących udział w tej grze zniknie przedmiot ich pożądanego. Bo to, niestety, nie obiektywnie oszacowane dobro społeczne, ale chęć posiadania, zawłaszczania instytucji – często skryta pod hasłami o odpowiedzialności, misji, demokratyzacji, społecznej kontroli, transparentności w dystrybucji publicznych pieniędzy etc. – jest powodem z jednej strony bratobójczej walki, która wykrwawia środowisko teatralne, a z drugiej strony urzędniczej asekuracji i arogancji, powodującej brak zrozumienia i niewłaściwą interpretację zapisów *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* dotyczących *autonomii* instytucji artystycznej, której gwarancją jest dotacja podmiotowa.

Konsekwencją tej wewnętrznej walki i braku współdziałania jest słabość każdego sektora (teatry działają w pierwszym, drugim i trzecim sektorze gospodarki) i łatwość, z jaką udało się wmówić środowisku pogląd, że o wszystkich działaniach władz wobec

kultury musi decydować ekonomia. Zdumiewa mnie skuteczność miękkich narzędzi nacisku, które powodują w instytucjach uruchomienie irracjonalnego systemu samoograniczeń zamiast skutecznego lobbingu w sprawach zwiększania dotacji (dlaczego potulnie godzić się na mniej niż należne zgodnie z prawem 100%?). Nie rozumiem, dlaczego fundacje, stowarzyszenia i teatry prywatne nie potrafią przyjąć do wiadomości i zaakceptować faktu, że ich lepsze funkcjonowanie i rozwój uzależnione są wprost proporcjonalnie od kondycji publicznych instytucji artystycznych, z których czerpią całymi garściami? Dlaczego nie broni się instytucji, które powinny być wzorcowe i wyznaczać standardy jakości – od jakości artystycznej po jakość zarządzania i respektowania praw pracowniczych? Dlaczego nie walczy się o zwiększenie w budżetach samorządów środków przeznaczonych na kulturę? Kto ustala limity wydatków? Urzędnicy i radni. Ale prawo głosu w tej sprawie mają – powinni mieć – wszyscy interesariusze. Prawo nie nakazuje likwidacji starego teatru, aby w jego miejsce powołać nowy. Prawo umożliwia finansowanie różnych przejawów kultury, tworzenie nowych instytucji, które mogą i powinny zaspokajać zwiększające się i zróżnicowane potrzeby twórców i odbiorców. Trzeba po prostu wspólnie i skutecznie walczyć o więcej.

Wierzę, że jeszcze jest możliwa obrona i utrzymanie systemu instytucjonalnego teatru publicznego w Polsce nie jako reliktu postkomunistycznego, nie jako zachowania zmurszałego status quo (bo jakiego, przecież po 1989 roku naprawdę nic nie zostało takie samo), nie jako bastionu konserwatywnego wstecznicstwa, ale jako wartości, której istnienie i oddziaływanie dla całego systemu,

w jakim funkcjonuje kultura, jest i może być dobroczynne. Moim zdaniem, systemu istnienia dotowanych instytucji publicznych (przede wszystkim artystycznych, czyli teatrów i filharmonii) trzeba bronić za wszelką cenę – wynika to nie tylko z naszej historii (choć także!, czemu nie?), ale też z wiedzy, jaką czerpiemy z doświadczenia innych krajów, w których takiego systemu obronić się nie udało. Namawiam do takiej właśnie zmiany w perspektywie patrzenia na teatry, ponieważ obawiam się, że w krytycznym zapamiętaniu przeoczymy moment bezpowrotnej utraty tego, co jeszcze może być ocalone jako narzędzie do budowania wspólnoty i dziedzictwo, które nie obciąża, ale daje nadzieję. Taką perspektywę pozwala wytyczać świadomość procesów, wiedza historyczna i doświadczenie zdobyte przez innych.

MODEL SAMOUZGADNIAJĄCY SIĘ I SCHODY DO NIEBA

Czasami, żeby znaleźć lepsze argumenty w obronie postawionej tezy lub teorii, pomocny jest model, wizualizacja pozwalająca spojrzeć na sprawę przestrzennie i symbolicznie. Modele i metafory teatralne są chyba najczęściej wykorzystywane przez różne nauki. Najbardziej zużyta, ale też podstawową dla wielu późniejszych koncepcji, związanych szczególnie z postrzeganiem i pracą mózgu jest alegoria teatru Kartezjańskiego. Umieszczenie teatru w samym centrum procesu percepcji jest tak wielkim uznaniem dla tego wynalazku ludzkości, że choćby z tego powodu należy mu się (tak, należy mu się!) niekwestionowane miejsce w sferze dóbr publicznych.

Chciałabym i ja przywołać dwa, trochę modyfikujące koncepcję Kartezjusza, modele teatralne, przydatne dla zrozumienia powodów, dla których uważam,

że w obronie instytucji artystycznych powinna mieć zastosowanie najbardziej nawet radykalna obrona konieczna. Oba związane są z pracą mózgu i procesem budowania świadomości. Każda bowiem decyzja (także ta dotycząca instytucji artystycznej zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz tej instytucji), żeby była mądra i odpowiedzialna, musi być poprzedzona zdobyciem odpowiedniej wiedzy, czyli uzyskaniem świadomości.

Wiadomo, że fenomen świadomości nie jest prosty do zrozumienia i potrzeba tu pomocy ze strony psychologii, socjologii, biologii i fizyki kwantowej. Ale bardzo teatralne i przemawiające do wyobraźni jest rozumowanie Alwyna Scotta oparte na koncepcji hierarchicznej struktury umysłu, w której „z atomów powstają cząsteczki, neurony tworzą mózg, a z indywidualnej świadomości osób powstaje wspólna kultura”². Ten sposób organizacji pracy umysłu przedstawia Scott w postaci symbolicznych schodów, których każdy stopień jest konieczny do utworzenia całej struktury. Jeśli przeniesiemy tę metaforę na teatralną rzeczywistość, to można zobaczyć, że te schody – czyli teatralną kulturę w naszym kraju – zbudowała historia publicznych instytucji. Nie miejsce tu na ich detaliczne przypomnienie, ale w 2015 roku odświeżyliśmy sobie w pamięci dwieście pięćdziesiąt lat tego procesu, który zaczął się od świadomego gestu króla Stanisława Augusta ustanawiającego instytucję teatru publicznego. Wiedza i świadomość, w jaki sposób powstawały i funkcjonowały instytucje artystyczne, a także ich historyczna przeszłość i zasługi nie są być może – według niektórych badaczy – dostatecznym argumentem do ich finansowania z publicznych pie-

¹ Ten rodzaj krytyczności pojawia się na przykład w tekście Agnieszki Jakimiak *Nie ma się czego wstydzic*, opublikowanym w Dwutygodniku nr 173 z listopada 2015 roku, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/6264-nie-ma-sie-czego-wstydzic.html?print=1> (dostęp 5 lipca 2017).

² Alwyn Scott *Schody do umysłu*, przełożyła Halina Barańska, Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004, s. 146.

niędzy dzisiaj³, ale nie można tego nie brać pod uwagę. Instytucje – w dużej mierze inicjowane oddolnie, przez obywateli i samorządy nie pozostały przecież w pierwszej fazie ewolucji. Zmieniały się, przekształcały wraz z okolicznościami politycznymi i ekonomicznymi. Jeśli jednak oko patrzącego prawidłowo ustawi swój transfokator, to powinno dostrzec, że w tym długim procesie instytucje ciężko pracowały i wywalczyły sobie swoją pozycję – mocną i wysoką – nie dopuszczając do podania w wątpliwość konieczności utrzymywania ich z publicznych pieniędzy, nie dając się zepchnąć rządcy w rejon czystych mechanizmów ekonomicznych i ocalać (a nawet teoretycznie wzmacniając w ostatniej nowelizacji *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*⁴) swoją autonomię. Teatry publiczne – oddawane do dyspozycji różnym, zmieniającym się twórcom i zespołom – wciąż dają gwarancję wolności twórczej i zawodowego, socjalnego i ludzkiego bezpieczeństwa.

Instytucja artystyczna, dotowana z publicznych pieniędzy, jest podstawą dla utrzymywania tej uzyskanej i wypracowanej przez lata wysokiej pozycji, jaką w naszym kraju ma teatr w stosunku do innych sztuk. Właśnie dlatego, że ma różne obowiązki, powinien mieć także swoje przywileje, które pozwolą te obowiązki wypełnić. Wbrew niektórym krytykom obecnego stanu organizacyjnego nie mamy w Polsce za dużo teatrów.⁵ Liczba 120 robi może wrażenie, ale pięćdziesiąt tysięcy miejsc na widowiskach wszystkich scen publicz-

nych to nie jest wcale tak wiele – mamy po prostu średnie i małe sale. Jeżeli jednak przemnoży się pięćdziesiąt tysięcy przez 365 dni w roku, to zasięg rażenia teatru publicznego wcale nie jest taki mały. I to jest jego wielka wartość, którą trzeba obronić, dając mu możliwość dalszego stałego działania i tworzenia oryginalnych wartości w różnych miejscach, wartości nierzadko dostosowanych do bardzo lokalnych potrzeb.

Dla zobrazowania tak rozumianej pozycji teatru publicznego, przyda się metafora budowania świadomości zaproponowana przez Ericha Hartha:

w samouzgadniającym się modelu, który zaproponowałem, istnieje teatr, a akcja, która toczy się na jego scenie jest analizowana przez obserwatora. Jednak inaczej niż w poprzednich próbach rozwiązania tego problemu, w których umieszczano teatr na najwyższym poziomie aktywności mózgu, ja sądzę, że unifikacja jest ułożona w jednym miejscu, w którym informacje sensorów są jeszcze nie zmienione i zachowują zależności przestrzenne oryginalnej sceny – na dnie piramidy sensorycznej, a nie na jej szczycie. Tam właśnie wszystkie sensoryczne wskazania i wrażenia mózgowe obmyślają, jak pomalować scenę. Tam także jest obserwator: jest to reszta mózgu patrząca w dół, i do pewnego stopnia biorąca udział w pracy. Świadomość, która powstaje w tym samouzgadniającym się procesie, nie tylko unifikuje bezpośrednie informacje zmysłów, ale także staje się łącznikiem dla wszystkiego, co nas otacza, przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.⁶

Tak jak teatr.

Świadomość jest więc kluczowa. Świadomość i samoświadomość będąca hamulcem zabezpieczającym przed bezrefleksyjnym przeszczepianiem cudzych

³ Dragan Klaić *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją*, przełożyła Edyta Kubikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Konfrontacje Teatralne/Centrum Kultury w Lublinie, Warszawa-Lublin 2014, s. 14.

⁴ Nowelizacja, która weszła w życie 1 stycznia 2012 roku.

⁵ Krzysztof Jasiński *Finansowanie teatrów jest skandaliczne*, <http://jagiellonski24.pl/2015/03/14/jasinski-teatr-arcydrmatyczny/> (dostęp 12 maja 2017).

⁶ Erich Harth *Self-referent mechanisms as the neuronal basis of consciousness*, w: *Toward a science of consciousness*, por. Scott Schoddy *do umysłu*, op.cit., s. 146.

1230

USTAWA

z dnia 31 sierpnia 2011 r.

o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw¹⁾

Art. 1. W ustawie z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. z 2001 r. Nr 13, poz. 123, z późn. zm.²⁾) wprowadza się następujące zmiany:

1) art. 5 otrzymuje brzmienie:

„Art. 5. 1. Podmioty prowadzące działalność kulturalną na zasadach określonych w art. 3 mogą otrzymywać dotacje celowe na realizację zadań państwowych.

2. Organizacje pozarządowe prowadzące działalność kulturalną mogą otrzymywać dotacje celowe z budżetu państwa z części, której dysponentem jest minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, na zadania objęte mecenatem państwa, w tym dotacje celowe na finansowanie lub dofinansowanie kosztów realizacji inwestycji.”;

2) uchyla się art. 6;

3) w art. 6a ust. 3 otrzymuje brzmienie:

„3. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia:

- 1) tryb nadawania odznaki „Zasłużony dla Kultury Polskiej”;
- 2) warunki jakie musi spełniać wniosek o nadanie odznaki,
- 3) wzór i sposób noszenia odznaki — biorąc pod uwagę wzornictwo stosowane w polskiej falerystyce.”;

4) w art. 7 ust. 5 otrzymuje brzmienie:

„5. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego określi, w drodze rozporządzenia:

- 1) wzór odznaki Medalu oraz miniatury Medalu,

2) wzór wniosku o nadanie Medalu oraz wzór legitymacji potwierdzającej nadanie Medalu,

3) tryb wydawania legitymacji potwierdzającej nadanie Medalu i warunki wydawania jej duplikatu,

4) sposób noszenia odznaki Medalu oraz miniatury Medalu

— z uwzględnieniem stopni Medalu oraz warunków, jakie powinny spełniać wnioski o nadanie Medalu.”;

5) w art. 7a ust. 3 otrzymuje brzmienie:

„3. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w drodze rozporządzenia, a organy stanowiące jednostek samorządu terytorialnego, w drodze uchwały, określają szczegółowe warunki i tryb przyznawania nagród, o których mowa w ust. 1 i 2, biorąc pod uwagę charakter działalności osoby fizycznej lub prawnej lub rangę osiągnięcia w zakresie twórczości artystycznej oraz upowszechniania lub ochrony kultury.”;

6) w art. 7b ust. 3 otrzymuje brzmienie:

„3. Minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, w drodze rozporządzenia, a organy stanowiące jednostek samorządu terytorialnego, w drodze uchwały, określają szczegółowe warunki i tryb przyznawania stypendiów, o których mowa w ust. 1, oraz ich wysokość, mając na uwadze wspieranie rozwoju umiejętności artystycznych oraz upowszechnianie kultury i opieki nad zabytkami.”;

7) w art. 9 ust. 3 otrzymuje brzmienie:

„3. Instytucje kultury, dla których organizatorami są jednostki samorządu terytorialnego, mogą otrzymywać dotacje celowe na zadania objęte mecenatem państwa, w tym dotacje celowe na finansowanie lub dofinansowanie kosztów realizacji inwestycji, z budżetu państwa z części, której dysponentem jest minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego.”;

8) art. 11 otrzymuje brzmienie:

„Art. 11. 1. Organizator wydaje akt o utworzeniu instytucji kultury, w którym określa jej przedmiot działania, nazwę i siedzibę, a także określa czy dana instytucja kultury jest instytucją artystyczną w rozumieniu ust. 2. Może być utworzona instytucja kultury prowadząca działalność kulturalną w więcej niż jednej formie organizacyjnej, wymienionej w art. 2.

¹⁾ Niniejszą ustawą zmienia się ustawy: ustawę z dnia 22 marca 1989 r. o rzemiośle, ustawę z dnia 24 sierpnia 1991 r. o Państwowej Straży Pożarnej, ustawę z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, ustawę z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, ustawę z dnia 13 listopada 2003 r. o dochodach jednostek samorządu terytorialnego oraz ustawę z dnia 16 listopada 2006 r. o opłacie skarbowej.

²⁾ Zmiany tekstu jednolitego wymienionej ustawy zostały ogłoszone w Dz. U. z 2002 r. Nr 41, poz. 364, z 2003 r. Nr 96, poz. 874, Nr 162, poz. 1568 i Nr 213, poz. 2081, z 2004 r. Nr 11, poz. 96 i Nr 261, poz. 2598, z 2005 r. Nr 131, poz. 1091 i Nr 132, poz. 1111, z 2006 r. Nr 227, poz. 1658 oraz z 2009 r. Nr 62, poz. 504.

wzorców, które być może w innych uwarunkowaniach historycznych, politycznych i ekonomicznych działają prawidłowo i wyglądają na lepsze od naszych, ale przeniesione mechanicznie wcale takie być nie muszą. Przegląd takich systemów daje zbiorowa praca *System organizacji teatrów w Europie* pod redakcją Karoliny Prykowskiej-Michalak⁷. Z przeglądu tego wynika, że w każdym z krajów europejskich system kształtował się swoiście, w odpowiedzi na rozpoznawane potrzeby społeczne. Niektóre rozwiązania mogą być inspirujące dla przyszłego wzmocnienia instytucji artystycznych w Polsce, ale żaden z tych modeli nie da się przenieść do naszej rzeczywistości w skali jeden do jednego.

Świadomość przeszłości czy tradycji jest dla teatru – także jako instytucji – bardzo ważna, ale nie musi oznaczać i przecież nie oznacza ani muzealności, ani nietykłości. Tradycja teatralna jest równoprawnym graczem w naszym samouczącym się modelu. Tradycja – jak uważają antropolodzy – „we współczesnym kontekście przestaje być czymś oczywistym, danym, gotowym i przyjmowanym bezrefleksyjnie, a staje się uświadamianą własnością określonej społeczności, która może podlegać projektowaniu, negocjacji, intencjonalnym modyfikacjom, różnym przetworzeniom służącym różnym celom”⁸. Tak o tradycji w teatrze myśli się przecież od zawsze. I równie trafnie ten stan oddają słowa Waldemara Kuligowskiego o tym, że „tradycja nie może zostać pozostawiona sama sobie: jest

przedmiotem troski, walki, dumy, czasem wręcz adoracji”⁹. A to jest przecież jedna z powinności teatru publicznego, z którą mierzy się także instytucjonalnie. Teatr publiczny jest naszą tradycją.

Konteksty to kulisy w kognitywnej teorii świadomości Bernarda Baarsa, który również posłużył się w niej teatralną metaforą. Dla zobrazowania Global Workspace, czyli Globalnej Przestrzeni Roboczej pozwalającej na oddziaływanie wyspecjalizowanych procesorów przetwarzających informację, Baars przywołał scenę, wchodzących i wychodzących, dialogujących ze sobą aktorów, reflektor uwagi. Reżysera, scenografa i widownię obdarzył odpowiednimi funkcjami – znów polemizując i odchodząc od teatru kartezyńskiego. Odwróć tę metaforę, próbując opisać ideę, która w październiku 2015 roku zgromadziła przedstawicieli środowiska teatralnego w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku.

GRUPA ROBOCZA

Rok 2015 potraktowaliśmy w Polsce rzeczywiście jako rok bilansu i ewaluacji projektu społecznego i kulturowego, jakim jest teatr publiczny i jego dwustupięćdziesięcioletnia historia. A także – co nie było bez znaczenia – pierwszych trzech lat funkcjonowania znowelizowanej *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*¹⁰. To, co z tego historycznego przeglądu wyniknęło, udało się zebrać w kilku wnioskach ze spotkania zorganizowanego z inicjatywy Instytutu Teatralnego, Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowe-

⁷ *System organizacji teatrów w Europie*, red. Karolina Prykowska-Michalak, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2016.

⁸ Agata Bachórz, Lesław Michałowski *Gdzie bije prawdziwe serce Kaszub? Przypadek dyskursu o nieuprawnionej tradycjonalizacji*, w: *Kreacje i nostalgii. Antropologiczne spojrzenie na tradycję w nowoczesnych kontekstach*, pod redakcją Grażyny Woronieckiej, Cezarego Obrachty-Prondzińskiego i Doroty Rancew-Sikory, Gdańsk 2009.

⁹ Waldemar Kuligowski *Antropologia współczesności*, Universitas, Kraków 2007, s. 80.

¹⁰ *Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 roku o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw*, Dz.U. 2011 nr 207 poz. 1230.

go oraz Stowarzyszenia „Teatr jest nasz” w Europejskim Centrum Solidarności w Gdańsku. Ponad pięćdziesiąt osób reprezentujących najrozmaitsze punkty widzenia – lokalne i ogólnokrajowe, interesy związkowe i stowarzyszeniowe, opcje polityczne, nauki ekonomiczne i socjologiczne, badania teatralne, organizacje pozarządowe etc. – zgodziło się co do tego, że system organizacji i finansowania teatru publicznego w Polsce, choć niejako odziedziczony po poprzednim systemie politycznym, jest DOBREM WSPÓLNYM i że mimo wszystkich jego wad i ograniczeń utracić go nie można. Ustalono, że trzeba system wspierać, znajdując jednocześnie rozwiązania prawne dla wzmocnienia jego autonomii i możliwości niestandardowego działania. Nie znaleziono argumentów dla twierdzenia, że istnienie obok siebie stu dwudziestu teatrów publicznych i ponad sześciuset innego typu organizmów teatralnych działających na innych podstawach prawnych jest zagrożeniem i niebezpieczeństwem. Zdecydowanie silniejszy był pogląd, że teatry działające w różnych sektorach gospodarki są od siebie zależne i powinny podjąć wspólne działania, aby lepiej, skuteczniej i sensowniej walczyć o regulacje prawne dające instytucjom i organizacjom stabilność, a wszystkim większe budżety na kulturę. Zgoda była również co do tego, że ewentualne zmiany powinny być wypracowane oddolnie i dopiero wtedy zaproponowane władzom do wprowadzenia.

Osiągnięcie tego konsensusu nie było łatwe, ponieważ interesariusze teatralni są bardzo zróżnicowani i skupieni na swoich potrzebach, a te potrzeby są często sprzeczne. Największym problemem w jakimkolwiek planowaniu wspólnych prac okazał się brak zaufania i wzajemna deprecjacja. Na wspólnym podwórku stoją barykady i trwają

walki zamiast negocjacji i zawiązywania koalicji. Jedni nie akceptują gustu artystycznego panującego w teatrach repertuarowych, inni uważają, że instytucja ma zbyt dużo przywilejów w stosunku do innych – stowarzyszeń i fundacji – działających na teatralnym polu, jeszcze inni żądają instytucjonalizacji własnej działalności, czyli równego dostępu do publicznych środków z uwagi na tę samą misję, którą wypełniają. Udało się jednak ustalić wspólny plan działania i wyłonić ze zgromadzonych Grupę Roboczą, która zajęła się pracami według trzystopniowego planu: 1) opracowanie dobrych praktyk do stosowania przez samorządy i teatry od razu; 2) przygotowanie ewentualnej propozycji zmiany w rozporządzeniu ministra kultury dotyczącym teatrów; 3) rozpoznania, czy dwa pierwsze kroki były wystarczające, czy też dla osiągnięcia celu trzeba podjąć prace nad przygotowaniem specjalnej ustawy teatralnej. Ale podjąć je wspólnie, wypracowując kompromis wszystkich zainteresowanych stron.

DOBRE PRAKTYKI, CZYLI DLACZEGO WARTO CZYTAĆ AKTY USTAWODAWCZE I WŁAŚCIWIE JE INTERPRETOWAĆ

W rozdziale 2 obowiązującej obecnie, znowelizowanej w 2012 roku *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* kluczowy jest art. 11, który mówi o wyjątkowości instytucji artystycznej:

1. Organizator wydaje akt o utworzeniu instytucji kultury, w którym określa jej przedmiot działania, nazwę i siedzibę, a także, czy dana instytucja kultury jest instytucją artystyczną w rozumieniu ust. 2. Może być

utworzona instytucja kultury prowadząca działalność kulturalną w więcej niż jednej formie organizacyjnej, wymienionej w art. 2.

2. Instytucjami artystycznymi są instytucje kultury powołane do prowadzenia działalności artystycznej w dziedzinie teatru, muzyki, tańca, z udziałem twórców i wykonawców, w szczególności: teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralskie.¹¹

Ustawa określa również sposoby wyłaniania dyrektora takiej instytucji (trzy) i komisji konkursowej (dziewięciosobowej). Mówi między innymi o tym, że instytucja może być prowadzona/współprowadzona przez różnych organizatorów, że pracowników w takiej instytucji można zatrudniać w sposób elastyczny, że instytucja gospodaruje samodzielnie przydzieloną i nabytą częścią mienia oraz prowadzi samodzielną gospodarkę w ramach posiadanych środków, kierując się zasadami efektywności ich wykorzystania.

Ważny jest też punkt 3. w artykule 28:

Organizator przekazuje instytucji kultury środki finansowe w formie dotacji:

1) podmiotowej na dofinansowanie działalności bieżącej w zakresie realizowanych zadań statutowych, w tym na utrzymanie i remonty obiektów;

2) celowej na finansowanie lub dofinansowanie kosztów realizacji inwestycji;

3) celowej na realizację wskazanych zadań i programów.

Ustawa mówi o tym, że organizatorzy mogą się ze sobą porozumiewać w celu utworzenia lub prowadzenia wspólnej instytucji oraz mogą powierzać zarządzanie instytucją osobie fizycznej lub prawnej.

¹¹ Nie są to jednak jedyne formy organizacyjne prowadzenia działalności kulturalnej o charakterze artystycznym, ponieważ katalog tych form zawarty w art. 11 ust. 2 ma charakter jedynie przykładowy.

Prawo stwarza więc bardzo otwarte możliwości dla funkcjonowania publicznych instytucji kultury – w tym tych artystycznych, które jeszcze szczególnie wyróżnia. Prawo nie limituje ani liczby, ani wielkości tych instytucji, ani dziedzin sztuki, które w ich ramach mogą się rozwijać. Zachęca wręcz do tego, żeby obok istniejących tworzyć instytucje nowe. Otwartość tego prawa jest pierwszym i podstawowym argumentem za tym, aby istniejące instytucje nie godziły się na degradację, obniżanie rangi i dotacji, a całe środowisko teatralne na przyjęcie perspektywy, że trzeba komuś zabrać, aby komuś dać, że trzeba zlikwidować jedną instytucję po to, żeby powołać inną. Lobbying na rzecz teatru w urzędach i edukacja władz samorządowych, którym podlega większość instytucji, powinny polegać na zmianie wektorów. Organizowanie i utrzymywanie instytucji artystycznych nie jest przecież karą nałożoną przez władze centralne, jest przywilejem i sensowną inwestycją we własną markę, wyborców, obywateli i mieszkańców. Przeprowadzone właśnie na zlecenie Instytutu Teatralnego pilotażowe badanie ekonomiczne teatrów ujawniło, że jedna złotówka dotacji generuje zysk ekonomiczny dla regionu, w którym stale działa taka instytucja, w wysokości średnio 3,36 zł¹².

¹² Badanie zostało oparte na założeniu o dwustopniowym oddziaływaniu instytucji na system społeczno-ekonomiczny poprzez efekty bezpośrednie mierzone wpływami wytwarzanymi przez ruch turystyczny generowany przez teatr na terenie gminy oraz wydatkami teatru (wynagrodzenia osobowe i bezosobowe, ubezpieczenia społeczne i inne świadczenia, zakup usług obcych, zużycie materiałów i energii, podatki i opłaty), a także przez efekty indukowane szacowane za pomocą wskaźnika, który został skonstruowany w oparciu o tzw. model mnożnika keynesowskiego (który uwzględnia np. wzrost wydatków wywołany zwiększeniem przychodów w regionie, na przykład płac, wynikających z działania podmiotów przemysłów kreatywnych). Autorem metodologii badania jest dr hab. Rafał Kasprzak, prof. SGH.

Samorządy nie mogą więc traktować utrzymania instytucji artystycznej jako straty i obciążenia dla budżetu. To jest wielobranżowa inwestycja.

Grupa Robocza spotkała się kilka razy w roku 2016. Po przeanalizowaniu zapisów Ustawy i przypadków budzących wątpliwości interpretacyjne opracowane zostały *Dobre praktyki* dotyczące sposobu wyłaniania i powoływania dyrektora teatru oraz wzór umowy, która jest zawierana pomiędzy wyłonionym kandydatem na dyrektora i organizatorem. Te dwa dokumenty zbierają, doprecyzowują i domykają wytyczne przygotowane wcześniej przez związki i stowarzyszenia twórcze oraz MKiDN. Bardzo mocno zostały w nich podkreślone właśnie te otwarte możliwości zastosowania rozwiązań, które już w prawie istnieją, tylko nie wiadomo dlaczego się z nich nie korzysta. Przede wszystkim bardzo ważny dla sensowności działania instytucji artystycznej jest czas podejmowania decyzji dotyczącej zmiany dyrektora. Ważne jest też, aby ta decyzja podejmowana była bardzo świadomie i na podstawie prawidłowo i rzetelnie przeprowadzonej oceny – nie tylko ilościowej/ekonomicznej, ale przede wszystkim jakościowej/artystycznej.

W naszej Globalnej Przestrzeni Roboczej w Instytucie odbyły się rozmowy z przedstawicielami samorządów szczebla miejskiego i wojewódzkiego – bo to im podlega dziewięćdziesiąt dzieł w Polsce. Zostały omówione i przedyskutowane poszczególne zapisy i informacje umieszczone w *Dobrych praktykach*. Celem tych spotkań było wzmocnienie samorządów, żeby nie bały się sięgać po rozwiązania najlepiej rokujące i najsensowniejsze dla instytucji, którymi zarządzają, po ekspertów, po różne pozaekonomiczne możliwości ewaluacji pracy teatrów.

Duża część rozmowy poświęcona była także edukacji historycznej – niewielu samorządowych urzędników wie, dlaczego po 1989 roku teatry znalazły się pod zarządem władz lokalnych.

Wciąż tli się nadzieja, że Instytut Teatralny i Grupa Robocza jako reprezentacja środowiska, pozostaną Global Workspace – przestrzenią, w której te wielostronne rozmowy i dyskusje będą mogły się toczyć stale i przynosić wypracowane rozwiązania, z których wszyscy będą mogli skorzystać.

Grupa Robocza ma dwie sekcje – jedną pracującą nad sprawami instytucji publicznych i drugą, poświęconą organizacjom trzeciego sektora (grupom niezależnym, fundacjom i stowarzyszeniom). Z inicjatywy drugiej sekcji w marcu 2016 roku powstała Federacja Teatrów Niezależnych, która ma umożliwić skuteczniejszy lobbying dla rozwiązań legislacyjnych umożliwiających NGOom stabilniejszą działalność.

Materiałów do pracy dla Grupy Roboczej dostarczają także efekty organizowanego przez Instytut Teatralny od 2015 roku Dnia Teatru Publicznego – socjologiczno-teatrolologiczne i ekonomiczne badania publiczności i teatrów. Pierwszy raport jest dostępny na stronach elektronicznej Encyklopedii Teatru Polskiego.¹³

Przygotowując ten Dzień, staramy się również pracować nad świadomością środowiska, dyrektorów, zespołów, widzów i nad relacjami pomiędzy teatrami a organizatorami. Dla wzmocnienia wszystkich stron. Ogólnopolska akcja łącząca wszystkie teatry publiczne ma ujawniać i wciąż wystawiać na widok publiczny istnienie sieci dotowanych teatrów, ich lokalną działalność i ponadlokalne znaczenie dla kultury. Ich ważność.

¹³ <http://www.encyklopediateatru.pl/ksiazka/569/publicznosc-2016-mv-jestesmy-kulturalna-kolejka-a-niezadne-chamstwo-raport>

SCHODY ROBIA SIĘ CORAZ WĘŻSZE I KRĘTE

Rok 2015 pozwolił zbilansować nie tylko dwieście pięćdziesiąt lat, ale także ostatnie dwadzieścia pięć lat, bo cezura zmiany ustrojowej wyznaczyła dla teatru nową sytuację. Funkcjonująca w PRL sieć teatrów państwowych została zdecentralizowana i oddana w zarząd samorządom.¹⁴ Ale siecią pozostała, pomimo widocznych z perspektywy ćwierćwiecza rys i pęknięć.

Jednym z narzędzi do analizy stanu teatru publicznego w Polsce jest rocznik *Teatr w Polsce*, który Instytut Teatralny wydaje od 2010 roku. Oprócz typowo almanachowych zestawień dokumentacyjnych znajdują się w nim również sezonowe analizy efektów pracy środowiska teatralnego.

Co widać z poziomu ogólnopolskiej statystyki? Pozornie jest znakomicie – większość wskaźników jest w fazie wzrostu. Po transformacji ustrojowej w 1989 roku nie tylko zachowaliśmy stan teatrów, ale ich liczba nawet się zwiększa, pojawiają się nowe instytucje publiczne, działa bardzo wiele grup i zespołów zorganizowanych jako fundacje i stowarzyszenia, są prywatne firmy teatralne, rośnie ogólna liczba widzów, przedstawień, uruchamia się mobilność, rośnie liczba wydarzeń dodatkowych. Rośnie także suma całkowita budżetów teatrów publicznych.

¹⁴ Decentralizacja rozpoczęła się w latach 1990-1993.

Nastąpiło wtedy wydzielenie teatrów narodowych i pojedyncze, trochę rozpoznawczo-eksperymentalne przypadki przekazywania teatrów samorządom miejskim. W latach 1993-1994 wdrażany był tak zwany program pilotażowy – więcej teatrów przekazano samorządom miejskim, ale tak naprawdę teatry wciąż otrzymywały pieniądze z budżetu państwa, tyle że za pośrednictwem zarządów miast. Reforma administracyjna w roku 1999 zdecentralizowała teatry ostatecznie. Pod bezpośrednim nadzorem państwa pozostają trzy teatry narodowe, a reszta, czyli 120, została oddana w zarząd marszałkom województw, prezydentom miast i władzom powiatowym.

Statystyka – przez możliwość porównania – ujawnia jednak niewidoczne na pierwszy rzut oka tendencje i mikro-przesunięcia, które w dłuższej perspektywie mocno wpływają na kierunek zmian, jakim podlega teatr publiczny w Polsce. Przede wszystkim zmienia się struktura budżetu i zatrudnienia. Dotacje (ten fundamentalny przywilej teatru publicznego) – choć nominalnie podobne kwotowo lub nawet nieco wyższe – stanowią coraz mniejszą część budżetu, w związku z tym część brakującą teatry są zmuszone uzupełnić podniesieniem ceny biletu, sponsoringiem, pozyskaniem dodatkowych środków celowych, lżejszym, popularniejszym repertuarem. Przez dwadzieścia pięć lat przystosowywania się do funkcjonowania w gospodarce rynkowej zespoły artystyczne w teatrach publicznych zmniejszyły się mniej więcej o połowę (na przykład w 1990 roku w Starym Teatrze w Krakowie etatowych aktorów było dziewięćdziesięciu, a w Teatrze Powszechnym w Warszawie – pięćdziesięciu. W sezonie 2016/17 jest odpowiednio – czterdziestu pięciu i dwudziestu pięciu). Rozrasta się pion zarządczy i administracyjny, pojawiają się zupełnie nowe stanowiska i funkcje. Rotacja w zespołach artystycznych jest bardzo mała, a nowo powstałe teatry publiczne zespołów artystycznych nie mają w ogóle (Teatr Miejski w Lesznie, Kujawsko-Pomorski Teatr Muzyczny w Toruniu, Teatr Varieté w Krakowie). Duże części poszczególnych grup zawodowych pozostają poza instytucjami, tworząc niezależne grupy i zespoły bądź pracując u licznych prywatnych impresariów produkujących obwoźne spektakle. Większość chciałaby pracować w instytucji, bo to ona zapewnia bezpieczeństwo socjalne, komfort pracy, rozwój zawodowy, ambitny i poszukujący repertuar.

Rosnąca liczba festiwali świadczy o tym, że w budżetach miast następują znaczące przesunięcia. Samorządy wolą finansować wydarzenia, a nie codzienną pracę instytucji. Zmusza to teatry do konkutowania o środki, co wzmacnia komercjalizację. Dotacje celowe są stematyzowane i odzwierciedlają gust urzędników – preferują rozrywkę, spektakle muzyczne, rodzinne i tradycyjnie rozumianą edukację.

Ze statystyki wywnioskować można wiele.

NIE WYCIĄGAMY WNIOSKÓW I NIE UCZYMY SIĘ NA CUDZYSZ PRZYKŁADACH

W 2012 roku Instytut Teatralny wydał książkę Frédérica Martela *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce*, która bardzo wyraźnie pokazała, co się stało z teatrami amerykańskimi w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat, kiedy mecenat państwowy zaczął zdecydowanie wycofywać się z dotacji dla publicznych teatrów. W co zamieniły się wielkie sale Broadwayu, jak skomercjalizował się Off-Broadway i Off-Off Broadway. Jak pod wpływem ekonomii i poprawności politycznej zmieniła się struktura i organizacja pracy amerykańskich teatrów przekształconych w sceny regionalne i centra kultury, realizujące głównie potrzeby rozrywkowe i zadania edukacyjne, połączone często z jedzeniem i zakupami. Jak zmienił się repertuar teatralny i dlaczego teatr poszukujący schronił się na uniwersyteckich kampusach. Książka Martela była ostrzeżeniem dla Europy i dla nas. Jeśli teatr jest dla naszej kultury ważny – wyciągnijmy wnioski z tego, co się stało w Ameryce. I nie idźmy tą drogą!¹⁵

¹⁵ Zob. także artykuł Radosława Korzyckiego *Efekt Wow* <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7129-efekt-wow.html> (dostęp 18 kwietnia 2017).

Następna publikacja *Gra w nowych dekoracjach. Teatr publiczny pomiędzy rynkiem a demokracją* Dragana Klaića z 2014 roku (wydana przez Instytut Teatralny wspólnie z Festiwalem Konfrontacje Teatralne w Lublinie) pokazała jednak, że fala amerykańskiego myślenia ekonomicznego i politycznych decyzji przedostała się już na Stary Kontynent. Dokonany przez Klaića opis sytuacji, w jakiej znalazły się instytucje teatralne po kryzysie finansowym lat 2008-2009, jest przenikliwy i bolesny. Jakże łatwo w takich okolicznościach pozbywać się odpowiedzialności za artystyczne instytucje publiczne, za teatry, zmuszać je do różnych „racjonalizacji” – zmniejszać dotacje, likwidować, łączyć, dokładać kolejne zadania, na które – o dziwo! – pieniądze się znajdują. Festiwalizacja, koprodukcje, zmniejszanie zespołów, reorganizacje – wszystko to miało być „na chwilę”, „na przetrwanie”, ale jak zwykle w takich okolicznościach, nic nie wróciło do stanu wyjściowego.

To, co się stało z publicznymi instytucjami artystycznymi na Zachodzie, powinno być przedmiotem studiów i analiz wszystkich, którzy teatrem w Polsce się zajmują. WSZYSTKICH, bo skutki doraźnie podjętych decyzji – jak już widać – są długotrwałe i mogą radykalnie zmienić krajobraz. Zmiana dekoracji powinna być robiona nie dla samej zmiany, ale wynikać wyłącznie z bardzo świadomego rozpoznania jej sensu i potrzeby.

ALE KAŻDY CZYTA, CO CHCE...

Zwolennicy radykalnych przesunięć wymachują sztandarem z cytatem z tekstu Klaića, że jest „przeciwko automatycznemu przyznawaniu takim instytucjom prawa do publicznych do-

tacji z samej tylko racji ich wysokiego poziomu artystycznego czy szacownej przeszłości¹⁶. Poprawni politycznie urzędnicy powołują się na fragment, że: „państwowe dotacje powinno się przyznawać na podstawie sztywnych, określonych kryteriów, wykraczających poza aspekt stricte artystyczny, w trybie surowego, ale uczciwego konkursu”. I klótnia na podwórku trwa.

W 2016 roku warszawskie Biuro Kultury zamówiło i opublikowało *Diagnozę potencjału podmiotów kultury w zakresie realizacji Programu Rozwoju Kultury 2020*. Podtytuł brzmiał *Analiza sytuacji zastanej*. Autorami diagnozy byli młodzi ekonomiści pracujący pod kierunkiem profesora Jerzego Hausnera. Oko patrzącego usytuowane więc zostało w jedynie słusznej perspektywie Biura Kultury – czyli skupiło się na zarządzaniu i ekonomii. Analiza sytuacji zastanej wskazała, zdaniem autorów, że warszawskie teatry miejskie, jako beneficjenci (!) największej części budżetu na kulturę, powinny właściwie zostać pozbawione swojej autonomii na rzecz realizacji misji i zadań, które organizator – urząd miejski – wpisze do ich statutow i będzie je rozliczał nie z kreatywnego potencjału działalności artystycznej, ale z realizacji misji społecznej i od niej uzależniał swoją dotację.¹⁷ Tę budzącą najwyższe zdumienie rekomendację należy czytać jako próbę ograniczenia autonomii publicznych instytucji artystycznych. W tym samym dokumencie zapisano inne kuriozalne opinie: że instytucje są chore, ponieważ pochłaniają największą część budżetu, że teatry zdrowe finansowo powinny zostać uwolnione od „a r z m a struktury administracji publicz-

nej” i stać się firmami¹⁸, że dyrektorzy im mniej dostają pieniędzy, tym są kreatywniejsi w ich pozyskiwaniu etc. Są to proste wskazania do komercjalizacji pod szyldem chwytliwych haseł o „racjonalizacji” kosztów i zarządzania. Rekomendacją ekonomistów „od kultury” dla stołecznego Ratusza jest ewolucyjna, ale de facto całkowita zmiana sytemu – stopniowa likwidacja zespołów artystycznych, uwolnienie artystów na rynek, odejście od sytemu repertuarowego.

Bałamutność tej diagnozy polega na tym, że w badaniu de facto niczego nie zbadano (bo na pewno nie rzeczywisty potencjał kreatywny instytucji artystycznych wynikający z ich autonomii), tylko udawadniano założoną tezę, że dotacje dla teatrów publicznych to są koszty obciążające budżet, a nie inwestycje w rozwój i kulturę miasta. Autorzy *Diagnozy*... uważają, że większy potencjał kreatywny mają pracownicy agencji reklamowych wynajmujących sale teatralne niż pracujący w teatrach artyści. O czym świadczy taka diagnoza?

ZAGROŻENIA

Wchodzenie po schodach – bezpieczne i bez specjalnego wysiłku – jest możliwe dzięki propriocepcji, czyli zmysłowi orientacji, w jakim ułożeniu pozostają części ciała bez patrzenia na nie. Receptory tego zmysłu, ułożone w mięśniach i ścięgnach, dostarczają mózgowi informacji o napięciu mięśniowym, niezbędnym do koordynacji pracy mięśni. Gdy wchodzimy po schodach, mózg musi otrzymywać dane o tym, czy stopa już stanęła na kolejnym stopniu, czy jest równo ułożona, czy można się na niej oprzeć. Dopiero wtedy wysyła in-

formacje do drugiej nogi o tym, że ma się poruszyć. Wszelkie nieskoordynowane ruchy doprowadzają nie tylko do sytuacji krytycznych z powodu bezpieczeństwa, ale również demolują proces świadomościowy. Upadek na schodach może uniemożliwić dalszą wędrówkę.

Polityka teatralna¹⁹ to system złożony i oko patrzącego powinno otrzymać zintegrowany, uzgodniony przez zmysł propriocepcji komunikat o ułożeniu teatralnego ciała, żeby mogło wykonać kolejny krok, wejść stopień wyżej. Radykalni krytycy instytucjonalności spod wszelkich sztandarów, tocząc emocjonujące spory, tracą z oczu te zależności. Obarczają instytucję odpowiedzialnością i winą za wszelkie niedomogi systemu, a jednocześnie nie próbują instytucjom pomóc w egzekwowaniu ich praw. Przecież pozycję i autorytet instytucji, przede wszystkim artystycznej, oraz jej wiarygodność budują pracujący w niej ludzie.

CENTRALA NAS NIE OCALI

Pewnie niewielu widzów ostatnich spektakli *Zbójców* Friedricha Schillera – 25 i 26 marca 2017 roku – w Teatrze Narodowym zwróciło uwagę na napis namalowany na ścianie dekoracji. W kryjówce dowodzonych przez Franciszka von Moora (przeniesionych we współczesne czasy) rozbójników czyjaś ręka wymalowała na czerwono hasło „Centrala nas ocali”. Być może dlatego, że dla normalnej teatralnej publiczności ten napis mieścił się w komiksowo-soapoperowej konwencji przed-

stawienia i niezdeszyfrowany został jego subwersywny, manifestacyjny charakter. Bomba w Teatrze Narodowym więc nie wybuchła, ale została podłożona. Przez kolegów kolegom. Bo publiczność teatralna pewnie nie wie, w jakim systemie organizacyjnym działają w Polsce teatry i pewnie jej to tak bardzo nie obchodzi. Dziwi się tylko czasem, że ceny biletów są tak zróżnicowane. System najbardziej i najmocniej obchodzi artystów, którzy w teatrach pracują, i organizatorów, czyli dystrybutorów publicznych pieniędzy dla teatrów. Dla kogo więc przeznaczony był ten napis, umieszczony na ścianie długo po premierze, wyrażający stan niewiary wobec mocy publicznej instytucji teatralnej? I jednocześnie stan głębokiego przekonania, że zostało wymyślone cudowne antidotum?

„Centrala nas ocali” – zdanie to wielokrotnie powtarza się w piosence Brygady Kryzys (nomen omen), którą Michał Zadara, reżyser *Zbójców*, wzięł za hymn Centrali, swojej prywatnej firmy/organizacji, założonej w 2013 roku we współpracy z agencją artystyczną profesora ekonomii Jerzego Hausnera GAP. Firmy – jak określa ją inicjator – która „współpracuje z instytucjami publicznymi i prywatnymi, szukając sposobów, by elastycznie wykozystywać [podkreślenie DB] zasoby różnych podmiotów w procesie tworzenia sztuki”.

Centrala zarabia na sobie i tworzy sztukę, wykorzystując [podkreślenie DB] możliwości i prawa instytucji. Ale czy jest naprawdę realną alternatywą dla publicznego teatru? Ani *Fantazego*, ani wszystkich części *Dziadów*, ani *Zbójców* w reżyserii Michała Zadary Centrala nie byłaby w stanie wyprodukować. Nie daje chyba także poczucia bezpieczeństwa zawodowego

¹⁶ Kłaić, op.cit., s. 14; kolejne cytaty tamże.

¹⁷ *Diagnoza potencjału podmiotów kultury w zakresie realizacji Programu Rozwoju Kultury 2020*, s. 17, 20 i 30, i 31.

¹⁸ Tamże, s. 30; kolejne cytaty s. 28, 11.

¹⁹ Definicję polityki teatralnej sformułował już pod koniec lat dwudziestych dwudziestego wieku Jan Kochanowicz, aktor, reżyser, działacz Związku Artystów Scen Polskich. Uważał, że na politykę teatralną składają się zasady zatrudniania aktorów, organizacja życia teatralnego, sieć teatrów publicznych, szkolnictwo teatralne, wzajemne relacje artysty i mecenas, najogólniej nakreślone cele sztuki teatru polskiego, finansowanie teatrów, wszelkiego rodzaju przepisy.

i rodzinnego, skoro Barbara Wysoc-ka, współwłaścicielka Centrali, będąc w ciąży, zdecydowała się na stały angaż w zespole publicznego teatru.

Centrala działa, bo umożliwia jej to prawo obowiązujące w Polsce, ale bez rozlicznych instytucji, z którymi współpracuje, jej działalność wyglądałaby zupełnie inaczej. Mówiąc wprost: Centrala, tak jak inne organizmy teatralne działające w drugim i trzecim sektorze gospodarki, potrzebuje instytucji, czerpie z nich – czego nie ukrywa – a właściwie na nich żeruje.

SCHIZOFRENIA

Publiczne instytucje artystyczne zo-stały uznane a priori przez ekonomiczno-polityczne gremia decyzyjne za relikty poprzedniego sytemu i obarczone winami oraz wadami, których nikt nie udowodnił. Być może krytykę instytucjonalną – jak każdą modę i chorobę transformacji – trzeba przejść, ale coraz częstsze głosy krytyczne wobec krytyczności, głównie ze środowiska sztuk wizualnych, pokazują, że krytyka instytucjonalna bywa zafalszowana i może powodować w konsekwencji utratę wielu cennych dla środowisk artystycznych rozwiązań i możliwości.²⁰

Zmiana systemu – nawet jeśli była-by wypracowana i uzgodniona przez środowisko – pociąga za sobą konieczność zmian w całej polityce teatralnej, która obejmuje świadczenia socjalne i emerytalne, szkolnictwo artystyczne, prawo pracy. Na razie działalność Centrali i bardzo wielu innych teatralnych organizmów niepublicznych możliwa jest tylko dlatego, że istnieją instytucje, które dla tych zespołów i grup stanowią oparcie, odniesienie i zaplecze. Wie-

loetnie przyglądanie się tej wzajemnej relacji daje mi prawo (w ramach obrony koniecznej) do stwierdzenia, że nie rozumiem, dlaczego tak zwany sektor niepubliczny nie ma świadomości, nie może pojąć tej prostej zależności – że im lepsza kondycja teatru publicznego, tym lepsza kondycja całego teatralnego organizmu. Być może nie działa właściwie zmysł propriocepcji.

INSTYTUCJA NAS OCALI

Nie wiem, czy istnieje jeszcze dzisiaj Komitet na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze, który w 2009 roku opublikował głośny wtedy Manifest. Jeden z akapitów, zatytułowany *Przeciw likwidacji bądź osłabianiu sektora publicznego w kulturze* miał brzmienie:

Kultura jest dobrem par excellence publicznym. Dlatego instytucje publiczne powinny dawać możliwość oraz gwarancję zarówno tworzenia kultury, jak i dostępu do niej. Sprawne funkcjonowanie instytucji publicznych – działających zgodnie z logiką organizacji publicznych, a nie prywatnej własności polityków lub samorządowców – jest jednym z czynników koniecznych dla utrzymania autonomii kultury, a także nieodzownym elementem właściwej edukacji w dziedzinie kultury. Dlatego nie zgadzamy się z próbami przetrzucenia na instytucje pozarządowe oraz prywatne odpowiedzialności za tworzenie i upowszechnianie kultury w jakiegokolwiek jej dziedzinie²¹.

Szkoda, że dzisiaj takich radykalnych, choć bardzo rozsądnych głosów jest mało.

²¹ Manifest Komitetu na Rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze, <http://warszawa.ngo.pl/wiadomosc/488104.html> (dostęp 17 maja 2017).

Instytucja nas ocali, bo ma szanse wyznaczać standardy i ich przestrzegać. Instytucja publiczna ma taki obowiązek. Sieć instytucji artystycznych – teatrów publicznych – tworzy neuronową powłokę, która jest konieczna dla prawidłowego funkcjonowania kultury. Ta sieć podstawowa może się rozrastać, mogą dochodzić do niej rozpoznane przez układ propriocepcji informacje o nowych zjawiskach i potrzebach. W prawidłowo funkcjonującym organizmie o zróżnicowanych tkankach układ kinestetyczny zachowa i równowagę, i zabezpieczy rozwój. Świadomość polega również na samoświadomości – jeśli nie będziemy o siebie nawzajem dbać, pozostaniemy na poziomie instynktów i nie będziemy umieli wspinać się po nowo budowanych w naszym teatrze schodach... Jeszcze wciąż mamy szansę – jeśli zaufamy zmysłom – ocalić teatry publiczne, instytucje artystyczne jako miejsca autonomiczne i niepodległe. Niepodległe wobec zmieniających się władz i procedur, wobec dyktatów koniunktur

ekonomicznych, wobec owczych pędów za modami i uśrednionych gustów, wobec – a także – wyłącznej władzy artystów. Dla instytucji ważny jest bowiem równoprawnie odbiorca jej działań. Świadomy widz – wychowany przez niepodległy w organizacji, myśleniu i artystycznej wolności teatr – wybierze właściwych przedstawicieli do decydowania o przeznaczeniu publicznych pieniędzy.

Walczyliśmy o budżety dla kultury, twórzmy nowe instytucje. Prawo na to pozwala i do tego zachęca. Nie poddawajmy się homogenizacji organizacyjnej, bo zupełnie inne mają zadania instytucje, a zupełnie inne organizacje działające projektowo – jednego drugiego zastąpić się nie da. Istotne jest – i to jest do wspólnego wyłobbowania – żeby wszystkie te formy mogły działać równoległe i się uzupełniać.

Oddolny, sieciowy, samouzdgniający się model budowania, przebudowywania i rozbudowywania teatralnej świadomości (także zbiorowej) i organizacji nie jest utopią, jest koniecznością.

Do tematu instytucji kultury i organizacji teatru wrócimy w jednym z najbliższych numerów w związku z wystąpieniami na konferencjach poświęconych instytucjom teatralnym, zorganizowanych w czerwcu tego roku przez Instytut Sztuki PAN oraz przez Katedrę Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Polskie Towarzystwo Badań Teatralnych oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

²⁰ Pisze o tym między innymi Piotr Stasiowski w artykule *Instytucja srucja*, Biuro#2: Marzyciele, s. 68-71.

Z samych siebie...

• JOANNA CRAWLEY •
• ARTUR PAŁYGA •
• PIOTR MITZNER •

Dramaturznicy

• JOANNA CRAWLEY •

Przykro było patrzeć, jak przegrywają z Eurypidesem, Shakespeare'em, a nawet z poślednimi Niemcami o solidnych imionach Dea, Andreas i Falk. Jak otwierane dla nich drzwi zamykają się szybko z piskiem urzędniczego skandalu. Jak nawet ich sojusznicy i kibice opisując ich, używają języka ich oponentów.

Urodzeni w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pisarze, dramaturdzy, scenarzyści weszli do teatru w aurze wielkiej obietnicy i wielkiego niezrozumienia. Mówiono o nich „bezczelni”, a oni grzecznie zapisywali się na kolejne kursy i warsztaty, by od starszych i mądrzejszych dowiedzieć się, co właściwie jest z nimi nie tak. Nim sami zdążyli się zdefiniować i określić, ich wielki sympatyk i obrońca, Roman Pawłowski, zebrał ich utwory w antologii *Pokolenie porno*¹ i określił je jako

„niesmaczne” – tworząc fantastyczną platformę do promocji ich talentu, ale zarazem nadając im tożsamość kontrowersyjnych, prowokujących, trudnych do zaakceptowania.

Aby udowodnić, że są nie tylko wystawialni, ale też otwarci na krytykę, elastyczni, gotowi do współpracy, dawali się przeczołgiwać przez system jak z neoliberalnego koszmaru.

Autorka była wieloletnią krytyczką „Gazety Wyborczej”, obecnie pracuje w Irlandii jako producentka teatralna, dramaturżka, tłumaczka.

Przechodzili kolejne etapy eliminacji, startowali w konkursach, kończowali miesiącami na warsztatach, w salach prób, czekali, aż szansa zmieni się w karierę, a czytanie performatywne – w spektakl, na który będzie można zaprosić kolegów z korpo. Gdy to zawodziło – inwestowali własne oszczędności i teatr budowali sobie sami. Cały ten czas wykuwając, tocząc,

¹ Roman Pawłowski *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003.

szlifując i drażąc nowy język polskiego teatru.

TURBODOJRZEWANIE

Po 1989 roku dramat wkroczył w trudną fazę przejściową, błędząc od uniwersalnej ludowości (obrzędowne, sięgające do pierwotnych mitów teksty Piotra Tomaszuka) i neomistycyzmu (pełne nowych świętych utwory Lidii Amejko) przez przepisywanie sztuk z okresu modernizmu i Rosji rewolucyjnej, dorabianie „dalszych ciągów” (na przykład *Sen pluskwy* Tadeusza Słobodzianka), fabularyzowanie scenek z życia pisarzy (na przykład dialog Hauptmanna z sowieckim oficerem autorstwa Jerzego Łukosza).

Ale pod koniec lat dziewięćdziesiątych na biurka kierowników literackich zaczęły trafiać dziwne teksty, przypominające streszczenia najnowszych serwisów informacyjnych, reportaże z policyjnych interwencji, zapisy czatów. Na konkursach dramaturgicznych pojawiło się młode pokolenie, dla którego lekturą obowiązkową nie byli już mistrzowie wyrafinowanego dramatu maski i aluzji „z kluczem”, ale zachodni brutalisci (Sarah Kane, Mark Ravenhill), krwawy Shakespeare, bezkompromisowi Austriacy (Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard, Werner Schwab) rozliczający swój naród z zakłamania.

I tak w 2003 roku wybuchło nagle to, co zbierało się od kilku lat w szufladach, w salach prób, na festiwalach i przeglądach. Głodne nowych tekstów teatry uruchomiły szereg programów mających wyłaniać i wspierać nowe głosy w polskim teatrze. Akademicy i kuratorzy wieźli w Intercity z Berlina wiadomości o szalonym, fantastycznym i politycznie zaangażowanym teatrze niemieckim, który za wszelką cenę należy doścignąć.

Wtedy też ukazała się antologia Romana Pawłowskiego, z tekstami Ingmara Villqista, Marka Pruchniewskiego, Andrzeja Saramonowicza, Michała Walczaka, Krzysztofa Bizia, Przemysława Wojcieszka, Pawła Sali. Po publikacji antologii nowy polski dramat stał się jednym z najbardziej gorących tematów, obiektem zabiegów i troski mecenasów kultury. Ogniste dyskusje wokół nowych tekstów doprowadziły ostatecznie do stworzenia dla młodej dramaturgii ram instytucjonalnych, zachęciły wiele teatrów do uruchomienia cyklicznych „czytań”. Organizatorzy życia kulturalnego coraz częściej zaczęli ogłaszać konkursy dramaturgiczne.

Wysyp dramaturgii był oczywiście wynikiem wielu procesów. W 1995 roku ruszył ogłoszony przez Ministra Kultury konkurs na wystawienie polskiej sztuki współczesnej, mający zachęcać teatry do sięgania po polskie teksty. W 2001 roku Adam Sroka stworzył w Radomiu Tydzień Sztuk Odważnych (przemianowany później na Radom Odważny) – przegląd najnowszej polskiej dramaturgii. Rok później zorganizowano we Wrocławiu Forum Dramaturgii Współczesnej „Eurodrama”. „Dialog” nie przestawał publikować.

W sezonie 2003/2004 potrzeba świeżego dramatu, opisującego nową rzeczywistość, była już nie do zignorowania. Powstały kombinaty, grupy i zrzeszenia dramaturgiczne. Latem 2003 roku na warsztatach dramaturgicznych w Domu Pracy Twórczej w Wigrach, zorganizowanych przez Tadeusza Słobodzianka, poznali się Małgorzata Owsiany, Monika Powalisz, Radosław Dobrowolski i Jacek Papis. Wraz z Małgorzatą Mroczkowską, Pawłem Jurkiem, Pawłem Salą i Michałem Walczakiem założyli wkrótce G8 – grupę autorów teatralnych, którzy postanowili wspólnie działać i realizo-

wać własne projekty. Dwa lata później (w zmniejszonym składzie) w Fabryce Wódek „Koneser” na warszawskiej Pradze założyli wyremontowany własnymi środkami Teatr Wytwórnia.

Otworzyły się drzwi scen studyjnych. W wrześniu Teatr Powszechny w Warszawie uruchomił urzędową w teatralnym garażu scenę Garaż Pofszeczny, przewidzianą jako przestrzeń do testowania nowych tekstów, gdzie pokazano między innymi rapowaną wersję *Tłenu* Iwana Wyrpajewa (reż. Małgorzata Bogajewska, 2003), *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka (reż. autora, 2003), *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* Krzysztofa Bizia (reż. Tomasz Man, 2004). Specjalne studium dramaturgiczne stworzył w ramach projektu Teren Warszawa Teatr Rozmaitości, wkrótce przemianowany na TR Warszawa. Studenci mieli tam nie tylko zgłębiać tajniki warsztatu pisarskiego, ale także realizować swoje sztuki na scenie. Wkrótce uniezależniło się (funkcjonujące wcześniej przy Teatrze Narodowym) Laboratorium Dramatu pod kierownictwem Tadeusza Słobodzianka, a Teatr Wybrzeże z Gdańska rozpoczął projekt Szybki Teatr Miejski (który oprócz tego, że dał światu Pawła Demirskiego, wypracował też wiele technik istotnych w kolejnych latach dla polskiego dramatu dokumentalnego).

Dramaty, które dotąd mogły liczyć jedynie na prezentację podczas festiwalu, zaczęły podbijać największe sceny w kraju. Często też stawały się sztandarowymi produktami scen prowincjonalnych i niezależnych (Legnicy, Jeleniej Góry, Nowej Huty), które dzięki nim odzyskiwały dawne miejsce w hierarchii – zwłaszcza gdy opowiadały o lokalnych problemach, wykazywały miejscowe legendy, odbijały

Drukowaliśmy:

- Lidia Amejko
Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka 8/1993, *Męka Pańska w butelce* 10/1995, *Dwadrzewko* 56/1996, *Farrago* 9/1997, *Nondum* 12/2001, *Greta* 8/2006, *Silesia, silentia* 1/2016
- Jerzy Łukosz
Tomasz Mann 11/1995, *Dwa ognie* 9/1996, *Grabarz królów* 8/1997, *Hauptmann* 9/2001
- Tadeusz Słobodzianek
Car Mikołaj 5/1987, *Obywatel Pekosiewicz* 5/1989, *Prorok Ilja* 11/1992, *Merlin* 3/1993, *Kowal Malambo* 7/1993
- Tadeusz Słobodzianek i Piotr Tomaszuk
Turlaj groszek 11/1990
- Piotr Tomaszuk
Głup 3/1996, *Ofiara Wilgefortis* 5/2000, *Święty Edyp* 12/2003, *Bóg-Niżyński* 10/2005, *Statek głupców* 1/2010

skomplikowaną historię wielokulturowych niegdys miast.

Euforia i nadzieja zarażały – nie sposób było nie wierzyć, że zaraz nie opisemy świata, nie zaludnimy świata nowymi słowiańskimi Ravenhillami.

Rzeczywistość bolała, goniła, odpowiedzi przychodziły wolno. Krytycy (łącznie z wyżej podpisaną), żeby zaspokoić oczekiwania redaktorów i odcisnąć swój ślad w przyszłych podręcznikach historii teatru (a także

Drukowaliśmy:

- Sarah Kane
Mitość Fedry 9/1999, *Łaknąć* 1/2000
- Mark Ravenhill
Polaroidy 5-6/2001; *Produkt* 11/2006
- Elfriede Jelinek
Choroba albo współczesne kobiety 6/1994, *Podopieczni* 4/2015
- Thomas Bernhard
Ignorant i szaleniec 5/1974, *Obiad niemiecki* 12/1979, *Przed odejściem w stan spoczynku* 5/1980, *Naprawiacz świata* 4/1981, *Prezydent* 3/1982, *Pozory mylą* 12/1985, *Pożegnanie z Bochum – przyjazd do Wiednia* 11-12/1987, *Komediant* 2/1990, *Immanuel Kant* 11/1995.
- Werner Schwab
Zagłada ludu albo moja wątroba jest bez sensu 6/1994
- Iwan Wyrypajew
Sny 1-2/2003, *Tlen* 6/2003, *Lipiec* 78/2008, *Iluzje* 9/2011, *Pijacy* 1/2015

z autentycznej ciekawości, pasji i wiary w sens całego przedsięwzięcia), co chwila ogłaszali nastanie nowego pokolenia, trendu czy talentu. Nie dawali im spokoju. Młodzi twórcy, którzy na innych rynkach teatralnych mieliby szansę dojrzewać z dala od medialnej wrzawy, od pierwszych tekstów byli w centrum zainteresowania. Większość z ich wczesnych, często debiutanckich tekstów natychmiast stawała

się obiektem sporów na łamach prasy ogólnopolskiej. Pionierskie próby pisarskie nie wytrzymywały często tej wzmoczonej, wampirzej uwagi.

Okazywało się też, że ich sposób widzenia świata gryzie się z innymi narracjami potencjalnych, postępowych sojuszników.

OBCY OD ZAWSZE

Działających niezależnie autorów łączyły nie tyle zainteresowania i rozwiązania formalne, ale raczej diagnoza potransformacyjnej rzeczywistości. Żyjąc w nowym świecie konsumpcji, wysokich wymagań, konkurencji na rynku pracy, nie podzielali entuzjazmu dla tempa i przebiegu zmian. Sygnalizowali problemy na długo przed tym, nim na łamach prasy transformacyjne autorytety ogłosiły z pokorą „byliśmy głupi” i „głusi”.

Problemem w odrodzonej Polsce nie była już bowiem piętnująca, oficjalna władza, ale to, co przechowało się w zbiorowej mentalności. To, że za głoszenie własnych poglądów nie groziły sankcje prawne, nie oznaczało, że artyści umieli mówić i mieli na to społeczne przyzwolenie. Należało stworzyć od podstaw język, którym można by rozmawiać o cielesności, patologiach, przemocy, sprawach skrzętnie ukrywanych i wstydlivych. Proces ten można nazwać budzeniem się świadomości odrębności interesów różnych grup mniejszościowych, który na Zachodzie zaczął się już w drugiej połowie dwudziestego wieku.

IDEAŁ IN PROGRESS

Dramatopisarze odpowiedzieli na to błyskawicznie. Szokiem było już samo pojawienie się postaci kobiecej, niebędącej jedynie wampirem energie-

tycznym, stającym na drodze do szczęścia mężczyzny po trzydziestce, albo bezkrwistym ideałem, marzeniem, nieosiągalnym obiektem czy nagrodą.

Kobiety stanowiące najliczniejszą grupę uczestników kursów zaproponowały nowe, ciekawe typy i wcielenia kobiecej obcości, w tym najpopularniejszą z nich postać – dziewczęcą superbohaterkę walczącą z systemem. Był to zawsze typ niewykończony, work in progres. W *Agata szuka pracy* Dany Łukasińskiej bohaterka budowała tożsamość w pielgrzymkach między kolejnymi castingami, na kursie dla katolickich sekretarek, na zajęciach z „przełamywania stereotypów i odnawiania swojej wewnętrznej kobiety, pra-Ewy”. W *Absyncie* Magdy Fertacz Karolina odsłaniała swoje prawdziwe „ja” w pożegnaniu nagrywanym przed planowanym na dzień ślubu samobójstwem. W *Portrecie Heleny* Moniki Powalisz o „historii świadomości” dwudziestosiedmioletniej samobójczynie dowiadujemy się z wyznań, jakie przy odczytywaniu testamentu zmuszeni są poczynić ojciec, przyjaciel, kochanek i mąż.

Świat kobiet-harpii najlepiej pokazał w *Tiramisu* Joanny Owsianko. Pracownicy agencji reklamowej przygotowują nowy projekt. Jednocześnie prowadzą ze sobą otwartą rywalizację. Licytują się na orgazmy, porównują marki ubrań i plany wakacyjne. W przerwach między kolejnymi etapami bitwy opowiadają na uboczu swoje prawdziwe historie. Inne typy, jak Matka Polka i Kobieta-przedmiot to zarazem ofiary systemu i narzędzia, dzięki którym system ten nieustannie się reprodukuje. W *Matce cierpiącej* Tomasza Kaczmaraka Matka jest totalizującą metaforą, barwnym nośnikiem pustej polskiej religijności, dewocji, mitów, fobii seksualnych i społecznych. W *Gang Bang*

Pawła Sali (w którym Sandra postanawia zdobyć szczęście, sławę i szacunek, bijąc rekord odbytych w jednej serii stosunków seksualnych) czy w *O matko i córko!* Robera Bolesty (bezrobotne słuchaczki Radia Magdalena decydują się zostać telefonicznymi prostytutkami) kobiety rozumiejąc, jak nisko ceni je zarówno system nowych mediów, jak i Kościół, postanowiły wziąć swoje upodlenie we własne ręce.

Oprócz dziewczyn, które na drodze do emancypacji spotykają bariery nie do przewyciężenia, karty teatralnych scenariuszy zaludnili bohaterowie odrzuceni ze względu na swoją seksualność, niedopasowanie ekonomiczne czy fizyczne. Spragnieni prawdziwej miłości homoseksualiści, ludzie upośledzeni, chorzy na AIDS, słabi, biedni, zrozpaczeni, odmienni etnicznie. Przeżywany na nowo koszmar Holocaustu, wstyd Jedwabnego, a przede wszystkim ujawniane przez historyków nowe materiały na temat pogromów wywołały wysyp tekstów o relacjach polsko-żydowskich.

Powstające dramaty były często niesceniczne, niedoskonałe warsztatowo. Pisane za szybko, z gniewu, pod presją publicznej oceny. Większość utworów umieszczonych w pierwszej antologii Romana Pawłowskiego ma dziś ogromną wartość poznawczą, ale nie pojawiają się już raczej na scenach. Ich autorzy dostrzegali nadciągający kataklizm społeczny, ale nie starali się jeszcze budować dialogu z publicznością – swoje ostrzeżenia i diagnozy formułowali raczej jako ostre oskarżenia pod jej adresem. W grupie tekstów, które dziś można nazwać „pierwszym krzykiem” czy „brutalnymi interwencjami”, bohater był zwykle ten sam. Obcy, czyli kobieta, HIVnik, kaleka i gej, Żyd. Dopiero później miał się z tej grupy odrzuconych sformować wście-

Drukowaliśmy:

- Ingmar Villqist *Noc Helvera* 3/2000, *Beztlenowce* (*Kostka smalcu z bakaliarni, Beztlenowce, Fantom, Lemury*) 11/2000, *Entartete Kunst* 5-6/2001; *Czarodziejka z Harlemu* 10/2008, *Oddychaj ze mną* 5/2010
- Marek Pruchniewski *Kilka chwil* 1-2/1993, *Pielgrzymi* 8/2001, *Wesołe miasteczko* 5/2004
- Marek Pruchniewski i Marek Wortman *Nasz syn* 12/2006
- Michał Walczak *Piaskownica* 1-2/2002; *Rzeka* 6/2003, *Kopalnia* 8/2004, *Babcia* 9/2007
- Krzysztof Bizio *Porozmawiajmy o życiu i śmierci* 12/2000, *Toksyny* 3/2002, *Śmieci* 2-3/2004, *Autoreverse* 7-8/2005
- Przemysław Wojcieszek *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię* 10/2005, *Piosenki o wierze i poświęceniu* 6/2010
- Paweł Sala *Od dziś będziemy dobrzy* 56/2002, *Mortal kombajn* 6/2004, *Ciemno wszędzie...* 11/2005, *Szwaczki* 11/2005
- Małgorzata Owsiany *Zastępstwo* 11/2002
- Monika Powalisz *Rapsod dla krowy* 9/1992
- Małgorzata Mroczkowska *Justyna, siostra mojej* 10/2002
- Dana Łukasińska *Agata szuka pracy* 8/2004, *Olga. Eine charmant frau* 1/2011, *Hibakusha* 2/2012, *Hannah Arendt mnie nie kocha* 11/2013, *Bieżeńcy. Śledztwo* 4/2016
- Małgorzata Sikorska-Miszczuk *Śmierć Człowieka Wiewiórki* 5/2007, *Katarzyna Medycejska* 3/2008, *Walizka* 9/2008, *Zaginiona Czechosłowacja* 10/2009, *Mesjasz. Bruno Schulz* 7-8/2011, *Burmistrz, część II* 12/2011, *Popietuszek* 6/2012 *Szeherazada* 9/2014, *Kobro* 11/2014, *Kuroń* 11/2016
- Magda Fertacz *Trash story* 4/2008, *Białe baloniki* 3/2010, *Śmierć Kalibana* 3/2012
- Magda Fertacz i Łukasz Chotkowski *Fragmenty z życia małżeńskiego* 9/2014

- Julia Holewińska *Wodewil* 7-8/2007, *Ciała obce* 2/2011, *Krzywicka/Krew* 6/2013
- Sebastian Majewski *Świadectwa wzlotu, upadku, wzlotu, wzlotu, upadku i tak dalej Antka Kochanka* 1/2009, *Zmiany w rozkładzie jazdy* 10/2009, *W kwestii zwycięstwa* 6/2014, *Holoubek, syn Picassa* 12/2015
- Paweł Demirski i Michał Zadara *Tykocin* 5/2009
- Artur Pałyga *Ojciec nasz* 12/2008, *Nieskończona historia* 2/2010, *Obywatel K.* 9/2012, *W środku słońca gromadzi się popiół* 1/2014

kły, przebudzony, żądający odpowiedzi i rekompensaty kolektyw.

NIE WIERZ NIGDY TRANSFORMACJI

Zdradziła, osierociła, okradła. Transformacja była dla teatru Złą Panią, która na początku lat dziewięćdziesiątych zmieniła solidarną, żyzną, bohaterską Polskę w pustynię ludzi samotnych, chciwych i zatrutych plastikowym jedzeniem z hipermarketów. Odebrała dzieciom rodziców: poszli zarabiać na magnetowid albo przykleili się do telewizorów z *Kołem Fortuny*. Kobietom wydarła prawa reprodukcyjne i zatkała usta botoksem. Malowanych, dzielnych chłopców marki „68” i „89” podzieliła na kapitalistycznych bonzów i frajerów.

Podczas gdy pierwsze sztuki w wielu przypadkach były odpisywaniem z biografii – choćby wewnętrznej – kolejne wyrażały już niezdolność poradzenia sobie z traumatycznym doświadczeniem wielkiej zmiany.

Ci trzydziestolatkowie, którzy prze-trwali rozpad grup twórczych, likwidację festiwalu i generalne zawężanie pola

walki, zwrócili się przeciw rzeczywistości, która ich pokoleniu nie miała nic do zaoferowania.

Efektom tych niepokojów był wysyp spektakli-skarg: „Balcerowicz musi odejść”, „świat zszedł na psy, rządzą k... i złodzieje, tylko mnie – bohatera – nikt nie chce”. Kilka z nich okazało się jednak fantastycznymi traktatami na temat pamięci, dojrzałości, zobowiązań wobec historii i moralności w czasach bez reżymu.

Prywatne rozliczenie z transformacją przeprowadziła Julia Holewińska w *Rewolucji balonowej*. Opisała perspektywę trzydziestolatków, dla których lata przełomu były po prostu czasem amoku i emocjonalnego osierocenia. Przaśne, ale bezpieczne dzieciństwo w PRLu zostało przerwane przez niespodziewany atak demokracji i kapitalizmu. Dorośli zwariowali, zamienili się w handlarzy bądź żenujące karykatury biznesmenów z *Dynastii*. Wygłaszająca monolog Wiktorii wyrosła w przekonaniu, że musi uniknąć ich błędów. Odnieść sukces zawodowy, ale zachować przy tym klasę, styl, wrażliwość społeczną, godność kobiecą i czas dla rodziny. Skutkiem tych dążeń do ide-

alu jest tylko coraz większe załamanie i wyczerpanie.

W *Obywatelu K.* Artura Pałygi (zbudowanym na schemacie *Człowieka z marmuru*) dziennikarki Agnieszki nikt nie prosi już nawet o wyłączenie kamery. Wszyscy mówią o swoich przekrętach otwarcie – ogłupili społeczeństwo na tyle, że nie muszą się obawiać z jego strony najmniejszej reakcji czy potępienia.

Paweł Demirski w tandemie z Moniką Strzępką tworzyli spektakle o bezkrytycznych kredytobiorcach (*Śmierć podatnika*), biznesie, jaki można zbić na pomocy społecznej (*Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów*), czy konsekwencjach budowania pięknych, nowoczesnych placówek edukacji historycznej spod znaku Muzeum Powstania Warszawskiego (*Sztuka dla dziecka*). Godził w tak ukochane i powszechnie szanowane wartości, jak społeczeństwo obywatelskie, solidarność społeczna, wielkość pokolenia Kolumbów, nadzieja na radykalną poprawę. Podczas

gdy większość twórców koncentrowała się na krytyce konserwatystów, fanatyków religijnych czy polityki historycznej PiS, Strzępka i Demirski dobierali się do liberałów, postępców, byłych dysydentów, rzeczników wolności obyczajowej.

Sebastian Majewski przyglądał się nowej rzeczywistości z perspektywy Wrocławia i Wałbrzycha, umieszczał ją w porządku mitycznym i historycznym, opisywał ją pod własnym nazwiskiem i przybranym, jako „dobry Niemiec” Andreas Pilgrim.

Małgorzata Sikorska-Miszcuk stworzyła dla polskiej historii i absurdów nowoczesności osobny nowy idiom, wywracający popularne klisze językowe.

KAŻDY SWOJĄ DROGĄ

Weszli na rynek w momencie błędnie rozpoznanym jako koniec historii, gdy wydawało się, że już do końca świata będziemy sobie opowiadać o genezie ostatecznego zwycięstwa nad siłami mroku. Zaczęli mówić, gdy oficjalnie



ARTUR PAŁYGA *OBYWATEL K.*, TEATR NOWY, ZABRZE/TEATR DRAMATYCZNY, WAŁBRZYCH 2015, REŻ. PIOTR RATAJCZAK. FOT. PAWEŁ JANICKI

nie było już nic nowego do powiedzenia. Wychowywali się na widoku, w atmosferze podejrzliwości i niechęci. Pracowali ciężko, z niewielką zachętą i rekompensatą, często na krawędzi skandalu. Ich wczesne dramaty spotkały się też z kompletnym odrzuceniem konserwatywnej krytyki, zarzucającej im brak scenicznej metafory i „seks-realizm” (Tomasz Mościcki), brak egzystencjalnych doświadczeń oraz niewdzięczność wobec systemu, który „dał im pieniądze a odebrał rozum” (Elżbieta Baniewicz), lub wprost to, że „kochają inaczej” (Wojciech Młynarski). Ci życzliwi, próbujący objaśnić ich światu, trafiali jedynie do już przekonanych.

Późniejsze teksty przemazywały się przez małe sceny, często nie wychodząc nigdy z fazy czytań. Grupy, kombinaty, zrzeszenia rozpadały się. Garaż Pofszeczny zniknął, Szybki Teatr Miejski odszedł z Maciejem Nowakiem. Teatr Wytwórnia rozpadł się w cieniu sporów z deweloperem. Laboratorium Dramatu wrosło w rozłany na całą Warszawę kompleks teatralny Tadeusza Słobodzianka.

Z czasem okazało się, że nowy teatr potrzebuje nie tyle gotowych sztuk, ile partnerów, z którymi można tworzyć teksty, partytury czy jedynie „struktury i „zasady działania” spektakli. Na listach nominowanych w Ogólnopolskim Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej zaczęło się pojawiać wielu niepublikowanych wcześniej dramatopisarzy i reżyserów (Jolanta Janiczak, Tomasz Śpiewak, Weronika Szczawińska, Wojtek Zralek-Kossakowski, Marcin Cecko, Wojciech Faruga) i niewystawianych autorów (Sylvia Chutnik, Dorota Masłowska).

Niektórzy piszący zaadaptowali się szybko, budując ciekawe partnerstwa dramaturgiczno-reżysersko-scenograficzne (Magda Fertacz i Łukasz Chotkowski, Julia Holewińska i Jakub Kowalski, Sebastian Majewski i Jan Kłata, Artur Pałyga i Łukasz Witt-Michałowski, Anka Herbut i IP Group, Tomasz Śpiewak i Remigiusz Brzyk/Michał Borczuch/Anna Smolar). Inni znaleźli własne nisze, jak Michał Walczak tworzący *Pożar w burdelu* – swoją własną markę, szalonego, stołecznego kabaretu politycznego. Demirski i Strzępka, nie przestając tworzyć dla sceny, znaleźli nowe medium w telewizji.

Wydaje się, że *Pokolenie porno* prze-tarło drogę dla tekstów, które prawdziwą siłę pokazały dopiero lata po publikacji antologii. Tekstów poetyckich i dokumentalnych. Pisanych z ogromną świadomością mechanizmów historycznych i aktywistycznych. Obecne pokolenie piszących dla teatru jest fantastycznie przygotowane do swojej roli, przetestowane w sytuacjach skrajnych, świadome języka i jego pułapek, oswojone z nieustannymi kryzysami i rewolucjami formalnymi. Wyćwiczone na warsztatach, oswojone z krytyką, potrafiące świetnie negocjować swoją obecność medialną. Nadal interesują ich wykluczeni i tożsamości liminalne, zamiast bohaterów indywidualnych wolą jednak zbiorowych, abstrakcyjnych, patchworkowych. Ich tożsamości są także niejednoznaczne, rozpięte między wieloma różnymi rolami, jakie zdarza im się pełnić przy spektaklach i poza teatrem. Są być może najciężej pracującym pokoleniem, jakie weszło na polską scenę.

ARTUR PAŁYGA

Rewizor. Będzie wojna!

OSOBY:

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------|
| • BOBCZYŃSKI | • KUPIEC JEDEN |
| • DYREKTORKA SZKOŁY | • KUPIEC DRUGI |
| • PREZES SĄDU | • DOBCZYŃSKI |
| • LEKARZ / NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY | • KOBIETA Z DZIECKIEM |
| • MARIA | • STARSZA KOBIETA |
| • HORODNICZY | • STARSZY FACET |
| • ANNA | • MŁODY FACET |
| • SEKRETARKA | • ŚREDNI FACET |
| • KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ | • FESTYN-NAGANIACZE |
| • SZCZUR | • JAKIEŚ DZIECKO |
| • SZCZURZYCA | • JAKIŚ OJCIEC |
| • CHLESTAKOW | • PROWADZĄCY |
| • DZIELNICOWY | • GŁOS PRZEZ MEGAFON |

A K T I

Scena 1

BOBCZYŃSKI Rewizor jedzie!!!
 DYREKTORKA SZKOŁY Nie może być! Znowu?
 PREZES SĄDU A psia ich mać! Rewizorów!
 LEKARZ Horodniczego wołać! Gdzie jest Horodniczy?

Scena 2

MARIA Wyjdź, tato!
 HORODNICZY Nie idę.
 ANNA Ale wyjdź, Antoni!
 HORODNICZY Zajęty jestem. Śpię.

BOBCZYŃSKI Osoba urzędowa, jakby nie patrząc.
 SEKRETARKA Prawie że minister.
 HORODNICZY Oni wszyscy prawie że ministry. Nie wyjdę i już!
 ANNA Antoni, jakby nie patrząc, to idzie o życie. O nasze, o dziecka twojego, o wnuka, o wszystkich nas życie dalsze, jakie będzie. Wyjdźże!
 BOBCZYŃSKI Panie Horodniczy, bo on się zezłości, krzywo spojrzy. Na wszystko z innego kąta patrzeć będzie.
 SEKRETARKA Wszystkich nieszczęście spotka.
 HORODNICZY Wyjdę, jak się obudzę.
 BOBCZYŃSKI To co mu powiedzieć?
 HORODNICZY Powiedzieć, że mi się zmieniły priorytety. Tyle.

Scena 3

HORODNICZY Wezwałem was, panowie, bo mam zdecydowanie niewesołą wiadomość. Jedzie do nas rewizor.
 PREZES SĄDU Jaki rewizor?
 LEKARZ Co za rewizor?
 HORODNICZY Rewizor ze stolicy, incognito. Do tego z tajnym poleceniem.
 PREZES SĄDU To ci dopiero!
 LEKARZ Nie było kłopotów, to już są!
 DYREKTORKA SZKOŁY Jezus Maria, jeszcze do tego z tajnym poleceniem.
 HORODNICZY A ja coś przeczuwałem: dzisiaj całą noc śniły mi się jakieś takie dziwne szczury. Słowo daję, w życiu takich nie widziałem: czarne, nienaturalnie olbrzymie! Przyszły, powęszyły – i poszły dalej. Otrzymałem list.
 DYREKTORKA SZKOŁY Ale po co, za co to? Po co do nas rewizor?
 HORODNICZY Po co! Widać, tak los chciał. Dzięki Bogu, do tej pory dobierali się do innych miast. Teraz wypadło na nas.
 PREZES SĄDU Antoni, ja bym się tu doszukiwał raczej przyczyn politycznych, śliska sprawa. Znaczy się tak, że: Rosja... tak... chce prowadzić wojnę, no to ministerstwo, rozumiesz pan, podesłało urzędasę, żeby sprawdził, czy nie czai się tu gdzieś zarzewie zdrady.
 HORODNICZY Co pan! A niby mądry facet. W mieście powiatowym zdrada! Żeby to była strefa przygraniczna. A to przecież stąd trzy lata pan jedziesz i nie dojedziesz do żadnego kraju.
 PREZES SĄDU Nie, powiem panu, że pan nie tego... Pan nie... Kierownictwo ma swoje tajne plany, daleko czy nie daleko, i tak kierownictwo ma na wszystko oko.
 HORODNICZY Ma oko czy nie ma, w każdym razie ja was, panowie, uprzedziłem. Uważajcie, ja już na swoim odcinku wydałem odpowiednie rozporządzenia, wam też radzę. Szczególnie panu! Jestem przekonany, że oddelegowany urzędnik zechce przede wszystkim przeświecić podległe panu placówki – więc niech pan zrobi tak, żeby wszystko było jakoś przyzwoicie: piżamy były czyste, a pacjenci nie wyglądali jak kocmołuchy, tylko jak u siebie w domu.
 LEKARZ E tam, żaden problem, piżamy, w sumie, można włożyć czyste.
 HORODNICZY Tak, i nad każdym łóżkiem napisać po łacinie, albo w jakimś innym języku... wszystkie choroby: kto kiedy zachorował, którego dnia i o której godzinie... Niedobrze, że wasi chorzy palą takie

mocne papierosy, że na sali siekierę można powiesić. No i lepiej, żeby było ich mniej; bo jeszcze to zostanie błędnie odczytane, że u nas słaba opieka albo niedouczeni lekarze.

LEKARZ O! Jeśli chodzi o leczenie, tośmy z doktorem wprowadzili nowe metody – im bliżej natury, tym lepiej; zrezygnowaliśmy z drogich leków. Człowiek to prosta konstrukcja: jak ma umrzeć, to i tak umrze, a jak ma wyzdrowieć, to i tak wyzdrowieje. Zresztą i tak doktor nie dogadałby się z nimi, bo ani słowa nie mówi po polsku.

HORODNICZY Panu, panie sędzio, też bym radził przyjrzeć się podległym placówkom. Tam u pana, w hollu, gdzie tłoczą się petenci, woźny trzyma drobny inwentarz, który się płcze pod nogami. Sami wiecie – w takim miejscu to nie na miejscu... już wcześniej chciałem panu na to zwrócić uwagę, ale ciągle wypadało mi z głowy.

PREZES SĄDU A to ja już dzisiaj każę cały drób zabrać do kuchni. Jak pan ma ochotę, pan przyjdzie na obiad.

HORODNICZY No, a pański ławnik. Jasne, chłopina zna się na rzeczy, ale jedzie od niego jak z gorzelnii – a to też niedobrze.

PREZES SĄDU Nie, tego nie da się pozbyć: on twierdzi, że w dzieciństwie niańka go zabiła i od tej pory czuć od niego wódką.

HORODNICZY Ale to tylko taka uwaga. Co się tyczy rozporządzeń wewnętrznych i tego, co nazwano w liście grzeszkami, to nic nie mogę powiedzieć. Zresztą, co tu gadać, nie ma człowieka, który nie miałby czegoś za uszami.

PREZES SĄDU Co pan uważa za grzeszki? Grzeszek grzeszkowi nierówny. Ja otwartym tekstem mówię, że biorę łapówki. Ale jakie łapówki? Tylko szczeniaki charta. A to insza inszość.

HORODNICZY No a co z tego, że bierzesz pan szczeniaki, a nie koperty? Za to pan w Boga nie wierzysz; a ja przynajmniej jestem silny w wierze i co niedziela bywam w domu bożym. Ale już pani powinna zatroszczyć się szczególnie o nauczycieli. Oczywiście, to ludzie wykształceni i liźnili wiedzy po różnych szkołach, ale mają różne dziwactwa, naturalnie nierozłączne z tytułem naukowym.

DYREKTORKA SZKOŁY Nie daj, Panie Boże, pracować w resorcie oświaty! Wszystkiego się człowiek boi: każdy się będzie wtrącać, każdy chce udowodnić, jaki z niego mądrała.

HORODNICZY To jeszcze nic strasznego. Najgorsze to przeklęte incognito! A co ja? Strachu nie czuję, tylko tak, trochę... Kupcy, obywatele mnie niepokoją. Gadają, że im dopiekłem. A ja, mój Boże, jeśli nawet wziąłem z co poniektórych, to przecież bez żadnej nienawiści.

Scena 4

HORODNICZY Powiem pani, pierwsze, co pomyślałem, to że jestem Pan Bóg. Pani mnie zna, pani wie, że ja nie mam nic na myśli. Ale jest tu świat, który stworzyłem przez te całe wieki, od kiedy jestem na urzędzie. Ten świat się jakoś trzyma kupy. To nie było łatwe dzieło. I teraz co?

SEKRETARKA Dam panu kawusi. Posłodzę panu pół łyżeczki więcej. Może nawet łyżeczkę.

HORODNICZY Ma pani mleczko?

SEKRETARKA Dla pana zawsze coś wyduszę.

HORODNICZY Majestatyczny panie sędzio, wielce poważany panie komendancie, umiłowany panie doktorze, szanowna pani dyrektor! Wyglądacie, jakbyście w ogóle stąd nie wychodzili.

PREZES SĄDU Żarty.

LEKARZ Wolne.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Na bok.

DYREKTORKA SZKOŁY Jezu! Ja przepraszam.

HORODNICZY Nowina jest zdecydowanie niewesoła. Zaprosiłem państwa w celu zakomunikowania. Jedzie do nas rewizor!

PREZES SĄDU Kto to jest rewizor?

LEKARZ Telewizor.

HORODNICZY Niezwykle ważna osobistość. Incognito. Z poufną instrukcją.

PREZES SĄDU Co pan rozumie przez instrukcję?

LEKARZ Obstrukcję.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Tak jest!

DYREKTORKA SZKOŁY Jezus Maria! I jeszcze z obstrukcją! Przepraszam.

HORODNICZY Czuję. Przeczynałem. Dzisiaj całą noc śniły mi się jakieś takie dziwne szczury. Słowo daję, w życiu takich nie widziałem: czarne, nienaturalnie olbrzymie! Przyszły, powęszyły – i poszły dalej. Całą noc śniły mi się jakieś takie dziwne szczury. Słowo daję, w życiu takich nie widziałem: czarne, nienaturalnie olbrzymie! Przyszły, powęszyły – i poszły dalej. Słowo daję, w życiu takich nie widziałem: czarne, nienaturalnie olbrzymie! Przyszły, powęszyły – i poszły dalej. Powtarzam się.

PREZES SĄDU Déjà vu.

LEKARZ Drzwi.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Tak jest!

DYREKTORKA SZKOŁY Drzwi, Jezu, mój Jezu!

HORODNICZY No i patrzę, list. „Oprócz tego chciałem zawiadomić cię, że przyjechał urzędnik z poleceniem dokonania inspekcji, specjalnie zaś inspekcji nas. Dowiedziałem się tego od źródła, jak również, że podaje się on za osobę prywatną. Niewykluczone, że już przyjechał i mieszka incognito.”

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ To ja wiem, który. Zaparkował na kopcach. Od razu mówiłem, nie ruszać się. Nie nasz. Auto całe czarne. Parkuje na kopcach. Widać wie, co robi.

LEKARZ I jak on wygląda?

PREZES SĄDU Tak samo jak zawsze.

DYREKTORKA SZKOŁY Pan też go widział?

PREZES SĄDU Ja nie muszę widzieć, żeby sądzić.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Może jest bardziej taki zeszczupłały.

DYREKTORKA SZKOŁY Niedobrze, znaczy głodny. Lepiej, jakby najedzonych ślali.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ A po co najedzony miałby tu przyjeżdżać, tłuc się?

PREZES SĄDU A ja sądzę, że on tak samo wygląda. Że to ten sam nawet. Tylko w stroju innym.

DYREKTORKA SZKOŁY Mody w stolicy, wiadomo, są zmienne. Co u nas już niemodne, tam się robi modne. Na ten przykład brody. Ledwośmy pogolili, to tam zapuścili.

LEKARZ Żeby się odróżnić.

HORODNICZY Powiem państwu, śniło mi się, że ja jestem Pan Bóg. Śniło mi się, że jest sobie świat, który stworzyłem przez te całe wieki. Ten świat się jakoś trzyma kupy. To nie było łatwe dzieło. I przychodzą szczury.

PREZES SĄDU A zatem rewizor.

LEKARZ Co się uspokoi, ledwo co zdąży przestać się kitrasić, to znowu.

DYREKTORKA SZKOŁY Niezwykle ważna osobistość. Incognito. Z poufną instrukcją.

PREZES SĄDU Jak zawsze.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Z obstrukcją.

DYREKTORKA SZKOŁY I powiem wam, jedno jest ważne. Żebyśmy się tu razem trzymali, jak się trzymamy, i wtedy nikt nas nie wyrzuci.

HORODNICZY I potem całą noc śniły mi się jakieś takie dziwne szczury. Słowo daję, w życiu takich nie widziałem: czarne, nienaturalnie olbrzymie! Przyszły, powęszyły – i poszły dalej. Całą noc śniły mi się jakieś takie dziwne szczury. Słowo daję, w życiu takich nie widziałem: czarne, nienaturalnie olbrzymie! Przyszły, powęszyły – i poszły dalej. Powtarzam się. Przepraszam. Wszystko się powtarza. Wiadomość, jak zawsze, o tej samej treści. „Oprócz tego chciałem zawiadomić, przyjechał urzędnik.”

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Niby się zmieniło. Telefony, samochody, do granicy i w pół dnia zajedziesz, a granicy to i nawet nie ma. A wiadomości te same.

DYREKTORKA SZKOŁY Pytanie, po co.

HORODNICZY Mnie to, szczerze mówiąc, przestało zajmować.

PREZES SĄDU Żarty.

LEKARZ Wolne.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Na bok.

DYREKTORKA SZKOŁY Jezu! Ja przepraszam.

HORODNICZY Gdybym żartował, to by było śmiesznie. Jest śmiesznie?

PREZES SĄDU Będzie wojna. Szukają, kto zdradzi.

LEKARZ A co tu u nas zdradzać? I komu? Przecież już wszystko wiadomo.

Panu sędziemu pieski się urodzą i cały świat mu zaraz gratulacje składa.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Oj tak, to jednak, trzeba zaznaczyć, mocno się wszystko skurczyło.

HORODNICZY Skurczyło, nie skurczyło, ja nic nie zamierzam. Państwo chcecie, to się przygotujcie. Czyście, sprzątajcie, palcie jedne akta, porządkujcie drugie. Mnie to nie bierze.

Scena 5

BOBCZYŃSKI Coś niesłychanego! Coś niepoprawnego! Masakra! Skandal! Proszę sobie wyobrazić, idziemy! Proszę sobie wyobrazić, idziemy ulicą. Ja idę, Piotruś idzie. Krótko mówiąc, przez miasteczko. Czytamy sobie na głos list, jaki pan Horodniczy dostał był. Znaczy nie sam list jako taki, ale wyciek. Całkiem legalny. Czytamy wyciek, rozmawiamy. Incognito.

HORODNICZY A pani co uważa? O ludziach, o naszym miasteczku!

SEKRETARKA Uważam, że nasze miasteczko jest jak taki zegar z figurami.

HORODNICZY Co pani powie? Dlaczego?

SEKRETARKA Przypuśćmy – Bobkowska.

HORODNICZY Bobkowska....

SEKRETARKA Wychodzi w nocy. Chodzi od sklepu do sklepu...

BOBCZYŃSKI Zawsze myślę, zgubiła się, do domu nie trafi. Podchodzę, a ta krzyczy po nocy, że bym nie utrudniał.

SEKRETARKA Mieszka sama to i do domu nie ma po co wracać.

BOBCZYŃSKI Chodzi i za kłamki szarpie.

SEKRETARKA Sprawdza, czy pozamykane. Nie może spać, więc chodzi po mieście i sprawdza.

HORODNICZY Widziała, jak się to wszystko tutaj budowało, jak się otwierały te sklepy, jak się zamykały i jak się znowu otwierały inne. Bobkowska.

SEKRETARKA A drugi Kasiukiewicz. Od świtu na wszystkich mszach.

BOBCZYŃSKI Wchodzi, jak do siebie.

HORODNICZY Jest u siebie.

SEKRETARKA Idzie od razu pod ołtarz.

BOBCZYŃSKI Wszyscy księża go znają.

SEKRETARKA Był raz taki jeden młody. Przerwał mszę i mu zwrócił uwagę.

BOBCZYŃSKI I Kasiukiewicz, jak widział, że on odprawia, to od razu w tył zwrot. Aż przykro było.

HORODNICZY Książd odszedł. Kasiukiewicz został.

SEKRETARKA Albo Ciapura.

BOBCZYŃSKI On się nazywa Ciapura?!

SEKRETARKA Nie wybieramy sobie nazwisk. Ciapura codziennie osobiście przynosi mi pismo z nową, inną skargą podpisaną: Ciapura.

BOBCZYŃSKI Po co?

HORODNICZY Ceni sprawiedliwość.

SEKRETARKA I jest Pasikowa, która wygląda i ubiera się jak własna prababka.

BOBCZYŃSKI I Luleczko, który ma już nie wiem ile tomów kronik z podpisami wszystkich ludzi, jacy odwiedzili miasteczko i robili w nim coś, co Luleczko uznał za istotne.

SEKRETARKA I pan Gogogogol, którego co jakiś czas odkrywa jako rewelację jakiś dziennikarz ze stolicy i tak jest odkrywany jako rewelacja pan Gogogogol od wielu lat, bo umyślił sobie przepisywać ręcznie wszystko Gogola, co wydano drukiem.

BOBCZYŃSKI Bo jak przepisuje, to od razu czyta. A go zaciekało.

HORODNICZY I wystarczy.

SEKRETARKA Tak szybko?

HORODNICZY Kogo to ciekawi?

SEKRETARKA Nie musi ciekawić.

HORODNICZY Pani lubi tu żyć? W takim nieciekawym miejscu?

SEKRETARKA Załamuje mnie pan. Może jeszcze kawusi?

BOBCZYŃSKI Mówię wam, będzie wojna.

Scena 6

SZCZURZYCA Gdzie?

SZCZUR Co?

SZCZURZYCA Gdzie to miasto?

SZCZUR Tu.

SZCZURZYCA To, które tu było. Miasteczko.
 SZCZUR Czknęło ci się?
 SZCZURZYCA Jakies takie inne.
 SZCZUR Śpią.
 SZCZURZYCA Ale bez snów prawie.
 SZCZUR Żadnych, żadnych snów?
 SZCZURZYCA Jakies mizerne.
 SZCZUR Ulice na krzyż, domy na krzyż, życie na krzyż i parę snów na krzyż.
 SZCZURZYCA Takie dwa czarne szczury, które jedzą sny, tu się nie pożywią.
 SZCZUR Trzeba brać, co jest.
 SZCZURZYCA Kiedyś śnili...
 SZCZUR Śnili o gdzie indziej. To były smaczne, słodkie sny.
 SZCZURZYCA Teraz gdzie indziej to jest arbeit, arbeit.
 SZCZUR Śnili o miłości i o tym, że żyli długo i szczęśliwie pośród licznych dzieci, w perspektywie wnucząt. To były sny jasne, wypieczone i pełnoziarniste.
 SZCZURZYCA No to by nie miało dzisiaj racji bytu. Same puste sny. Puste kalorie.
 SZCZUR A jednak przyjemnie wachać stare kąty.
 SZCZURZYCA To takie miasteczko, o którego mieszkańcach myśli się z czułością, gdy się w nim nie mieszka.
 SZCZUR Stój! Czujesz?
 SZCZURZYCA Gdzie?
 SZCZUR Tutaj! Na prawo!
 SZCZURZYCA Sen czuję. Który przenika się z jawą.
 SZCZUR Nas śni.
 SZCZURZYCA Ciii.
 SZCZUR Miałem sen.
 SZCZURZYCA I jaki?
 SZCZUR Że przychodzę do sklepu.
 SZCZURZYCA Jak w życiu.
 SZCZUR Przepraszam, w tych pierogach to co jest?
 – W których?
 – W z mięsem.
 – Gównno.
 – Aha, a w z grzybami?
 – Gównno też.
 – A ta kielbasa to z czego jest?
 – Z gówna.
 – A szynka?
 – Z gównem wstrzykiwanym mamy tylko.
 – Ser?
 – Na gównie.
 – A pomidory skąd?
 – Ze szklarni, takie gównno do nich lejemy. Rurkami.
 – A do mleka lejecie gównno też?
 – Rozwadniamy gównem, żeby było więcej.
 – A jest coś nie z gówna?
 – Parówki.

– A z czego są parówki?
 – Ze śmietnika.
 – To poproszę pół kilo gówna, dwa gówna, butelkę gówna, gównno w proszku, gównno witaminowe w tabletkach, gównno w puszcze, bochenek gówna i jedno gównno luzem.
 – Proszę uprzejmie. Przysługują panu cztery gówniane nalepki z gównem. Kiedy uzbiera pan czterdzieści tysięcy, przyjdziemy panu nasrać do głowy.
 – Mam już nasrane.
 – Znajdziemy jakies wolne miejsce.
 – Mam jeszcze wolne miejsce? Wow!
 – Ups!
 – To jest informacja dnia! Mam jeszcze jakies nienasrane miejsce! Co ja z nim zrobię?
 SZCZURZYCA Uciekajmy stąd!
 SZCZUR Masz jakiś plan?
 SZCZURZYCA Przed siebie, przez łąki, przez lasy, hej, dokąś, hen, na ugor!
 SZCZUR Wszędzie jest tak samo.
 SZCZURZYCA Chyba że mordują.
 SZCZUR Chyba że mordują. Wtedy jest inaczej, poza tym tak samo. Możesz więcej pracować, możesz mniej pracować. Możesz mieć więcej, możesz mieć mniej dzieci. Możesz chodzić do kina, możesz nie chodzić do kina.
 SZCZURZYCA W stolicy?
 SZCZUR Nie ma już żadnej stolicy.

Scena 7

HORODNICZY A ja tak w ogóle. Tak zaszedłem. Nie żeby coś. Nie zachodziłem, nie zachodziłem nigdy, to myślę, zajdę. (W szkole byłem uprzywilejowany i musiałem walczyć o szacunek, bo mnie dzieci nie szanowały.) Buduję układy w tym mieście od małego dziecka. Tatuś mój, świętej pamięci, był na istotnej posadzie państwowej i dawał mi lekcje. Buduj, synu, sieci. Zaczynaj od sieci znajomych. Ludzie lubią sieci. Lubią się w nich znaleźć. Tu jest takie miejsce. Plac budowy. Błoto, betoniar-ka, rozrzucone cegły. Budowało się to miasto razem ze mną, przeze mnie, budowaniem siebie. Z boku była taka betonowa rura. Właziłem do niej i siadałem w kucki, po czym mówiłem i śpiewałem sobie byle co, w niezrozumiałym języku. To znaczy ja go rozumiałem, ale nie słowami. Dokonałem odkrycia numer dwa. Że trzeba mieć schron. Najlepiej z betonu. Tu się zakochałem. W tym mieście. Kiedy zdałem sobie sprawę, że wszyscy lepsi ode mnie wyjechali stąd do innych miast, większych. Im miasto jest większe, tym trudniej panować nad siecią – pomyślałem wtedy. Tu, z piątką tych, którzy zostali, mogliśmy w sieć złapać to wszystko na zawsze. I tyle. Tu nie ma tajemnic. Wszystko jest tak, jak się wam wydaje.

Scena 8

DYREKTORKA SZKOŁY To znowu pan.
 PREZES SĄDU Pamiętamy.

DYREKTORKA SZKOŁY Rozmawiałam z panem. Wręczałam pieniądze. Za poprzedniej władzy. Albo za przedprzedpoprzedniej. Zależy jak liczyć.
LEKARZ Pamiętamy oraz poznajemy. Proszę nie zastraszać.
DYREKTORKA SZKOŁY I przyszliśmy solidarnie, żeby się już nie oszukać.
PREZES SĄDU Niczego jeden przed drugim nie ukryć.
KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ I żeby na osobności żaden nie przyszedł, też dopilnujemy.
LEKARZ Solidarnie.
DYREKTORKA SZKOŁY Rewizorzy wyjeżdżają, a my zostajemy.
PREZES SĄDU Szemrani rewizorzy też.
CHLESTAKOW Przyszłście mnie legitymować, skurwysyny? Wynocha!
DYREKTORKA SZKOŁY Przyszliśmy oświadczyć, że jakkolwiek miasto nasze przyjazne jest turystom, jeśli się pojawią, to nie chcę przez to powiedzieć, że pańska obecność jest niepożądana.
PREZES SĄDU Obelgi pańskie zniesiemy z godnością. Wdzięczni za naukę, jaką otrzymaliśmy, mówimy otwarcie, że jesteśmy przeciwi.
KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Drugi raz nie wejdziemy do tej samej wody.
LEKARZ Czego i panu życzymy.
CHLESTAKOW Dobra, dość tych świństw. Gdzie jest Horodniczy?
KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Nie przyszedł. Nic nam nie zrobicie.
PREZES SĄDU Nie mógł. Trzymamy się razem.
LEKARZ Niecierpiący zwłoki nawał obowiązków. Innymi słowy, nie chciał.
DYREKTORKA SZKOŁY Oraz trochę chory.
CHLESTAKOW Ja go wyleczę.

Scena 9

HORODNICZY Naprędce rozwalić stare ogrodzenie, tam koło szewca i postawić płot, żeby wyglądało na plac budowy. Bo to im więcej wykopów, tym bardziej wygląda na dużą aktywność władz miasta. O Boże, zapomniałem, że koło tego ogrodu zwalone jest ze czterdzieści kup różnych śmieci. Co to za paskudne miasto: ledwo postawi się gdzieś pomnik, albo jakiś płot, diabli wiedzą skąd zaraz naniósł wszelkiego świństwa! A jak ten stołeczny urzędnik będzie pytał podwładnych, czy są zadowoleni, to żeby mi wszyscy odpowiadali: „Niezwykle zadowoleni, wielce szanowny panie”, a który tam będzie niezadowolony, to ja mu później pokażę takie niezadowolenie... O, och, ho, hoch! Moja wina, moja bardzo wielka wina. Daj Boże, żeby to wszystko uszło na sucho, a potem to już postawię w cerkwi taką gromnicę, jakiej jeszcze nikt nie postawił: każdy drań kupiec będzie musiał dostarczyć po trzy wiadra wosku. O Boże, o Boże! A jak zapyta, czemu przy szpitalu nie stanęła cerkiew, na którą z pięć lat temu została wydatkowana okrągła sumka, to żebyście nie zapomnieli powiedzieć, że budowa się zaczęła, ale wszystko spłonęło. Zresztą wysłałem w tej sprawie raport. Żeby się ktoś nie zapomniał i nie chlapanął, że budowa nigdy się nie zaczęła.

Scena 10

CHLESTAKOW Boi się pan.
HORODNICZY Śpię. Kto pana wpuścił?

CHLESTAKOW Było otwarte.
HORODNICZY Po co pan przylazł do mojego domu?
CHLESTAKOW Pomóc panu.
HORODNICZY Nie trzeba.
CHLESTAKOW Starzeje się pan.
HORODNICZY Jeszcze daję radę.
CHLESTAKOW To musi być strasznie bolesne, tak tracić znaczenie.
HORODNICZY Przeżyję.
CHLESTAKOW Nie przeżyje pan.
HORODNICZY No to nie przeżyję.
CHLESTAKOW Walczy pan o życie?
HORODNICZY Nie walczę.
CHLESTAKOW A szkoda. Mamy dziś czas walki.
HORODNICZY Taki czas walki, jaki z ciebie rewizor, oszuście.
CHLESTAKOW Nieładnie pan mówi. Tak nie powinien mówić ktoś, kto ma dom i rodzinę, i dobrą posadę państwową. Wszystko do stracenia. Na czele z dobrym imieniem. W odbieraniu dobrego imienia jesteśmy naprawdę dobrzy.
HORODNICZY Wy? Czy my? Bo nie wiem, co masz, kanalio, na myśli.
Kimkolwiek są dobrzy, o których „my” mówisz, jeśli ty jesteś z nimi, to mnie z nimi nie ma.
CHLESTAKOW No i sprawa jasna. Proszę, oto dokument. I list oficjalny, który miałem przekazać do rąk własnych. Proszę spokojnie czytać. Będę obok, jeśli pan pozwoli, żeby nie przeszkadzać.

Scena 11

MARIA To niewiarygodne, że pan miał czelność jeszcze przekroczyć te progi.
CHLESTAKOW Pani mnie z kimś myli.
MARIA Gdybyśmy mieli rottweilery, poszczułałabym pana.
CHLESTAKOW Dziecko płacze.
MARIA To moje. Babcia się nim zajmie.
CHLESTAKOW A tatuś?
MARIA Jaki tatuś?
CHLESTAKOW Jasne. Nieciekawe to miasto. Wielce nieciekawe.
MARIA Mamo!! Mały się obudził! Mamusia postanowiła dziś do pana nie wyjść.
CHLESTAKOW W czasach, gdy wszystkie miasta, miasteczka starają się być ciekawe, wy tu tkwicie w jakiejś nieciekawie. Gdyby istniał taki napój – nieciekawa, moglibyście go firmować jako najlepiej oddający ducha miasta.
MARIA Skoro już pan wlaźł jednak, niech pan chociaż powie, co się nosi w stolicy?
CHLESTAKOW Nic.
MARIA No jak? Całkiem nic?
CHLESTAKOW Nic. W tym sezonie jest moda na nic.
MARIA Niesamowite. Mamo! Idź do niego! Panie też?
CHLESTAKOW Przede wszystkim panie.
MARIA Nie wierzę!
CHLESTAKOW Brak wiary! Gdybym żył w takim mieście jak to, codziennie rano otwierałbym oczy, patrzył i wył: Boże, jak tu nieciekawie, jak tu nudno i jaki brak wiary!

MARIA Ale co zrobić, żeby było ciekawie? Co zrobić?

CHLESTAKOW A to zależy, ile macie kasy.

MARIA A ile potrzeba?

CHLESTAKOW Ciekawe pytanie, dobre, pożyteczne. Trzeba by pomyśleć.

MARIA A ile potrzeba kasy, żeby myśleć?

CHLESTAKOW Za pięćset powiem pani bez myślenia. Żart. Proszę się nie martwić, teraz się zmieni wszystko. Teraz będzie dobrze.

HORODNICZY Won mi stąd! Natychmiast!!

Scena 12

DZIELNICOWY Pytają mnie czasem, co pan o tym wszystkim myśli. Mówią: Niech pan mi powie, tak szczerze, panie dzielnicowy, co pan o tym wszystkim myśli? A ja się pytam: Oficjalnie, czy prywatnie? Bo jeśli oficjalnie, co się samo narzuca, w końcu zwykle wtedy przebywam na służbie, więc oficjalnie mówię tak: Przyszło nowe. Tak się składa, że to jest u nas zawsze aktualne. I delikwent zawsze wtedy wzdycha i mówi coś w rodzaju: – Hochsztaplerzy, sitwa, skurwysyny. A ja się oficjalnie uśmiecham i oficjalnie się z nim zgadzam, i wiem, że on też to mówi oficjalnie. Ale niektórzy mają tupet albo próbują wkraść się w łaski i pytają: A prywatnie, panie dzielnicowy? Prywatnie co pan sądzi? I kiedy mam humor, to mówię, że prywatnie to ja muszę mieć na ratę kredytu, na czynsz i rachunki. Do tego na ubrania dzieci, na nową komórkę dla starszego syna, żeby się przed kolegami nie wstydził, bo wstyd z ludźmi straszne rzeczy robi. Na prezent dla żony na imieniny. Na buty nowe, bo się rozlatują, na kredki do przedszkola dla młodszego dziecka, na zwykłe zakupy, na kurs angielskiego, który muszę robić. I szlag mnie trafia, że moją uczciwą i wytrwałą pracą policyjną przez cały boży miesiąc zarabiam na dziesięć dni z miesiąca mojego życia. A na pozostałe dwadzieścia bądź dwadzieścia jeden powinienem się wraz z całą rodziną zahibernować. A co do reszty to mnie jest, niestety, kompletnie wszystko jedno. I taki jest mój prywatny światopogląd. I słyszę od strony delikwenta pomruk zrozumienia. Tu proszę podpisać. „Człowiek demolka” mógłby pan podpisać, gdybyśmy się znali na żartach. I tak ma pan szczęście, że pan w niego nie trafiał tymi kamieniami, tylko w samochody. I że do wypadku nie doszło.

HORODNICZY Zdymisjonować mnie przyjechał. Przejąć władzę. Wyobraża pan sobie? Moją władzę! Przejąć!

DZIELNICOWY Dziękuję panu. Dalsze roszczenia na drodze cywilnej. Wyplącalności życzeń!

Scena 13

CHLESTAKOW Wejść! Zapraszam panów! Tudzież panie, jeśli są. Proszę stać. Będę przemawiał. Dziś opuszczamy złe obraną drogę, aby iść dobrą, starą, uświęconą. Dosyć nowości! Dziś powraca stare! Z nową energią! Odświeżone ubrane! Bo mamy święto powrotu! Bo wszyscy tęsknili. A kto nie tęsknił, ten jest przeciw nam. Trzeba być głupim albo mieć złą wolę, żeby nie widzieć, że nowe nie wyszło. Stolica przeprosza, że prowadziła naród ślepą drogą. Dzisiaj zwracam się do was, drodzy prowincjusze! Do was, koledzy,

tudzież koleżanki, którzyście kultywowali stare obyczaje, na ile się dało, stare wartości, stare priorytety. A jeśli niestety są wśród was i tacy, co ulegli nowym, to je wyrzycają prędzej, niż się zdaje. Koniec tych pierdół, fantazji i bajek o nowym świecie! Świat jest, jaki jest. Kto się z tym nie godzi, niech z tego świata czym prędzej uchodzi. Wszystko, co było, obejmuje władzę w mojej osobie. Powraca świat naturalny, jaki pamiętacie lub jaki zdaje się, że pamiętacie. Wiemy, że nic nie jest doskonałe, było dużo błędów. Ludzką rzeczą jest błędzić. Ale lepszy błąd stary, znany, używany niż jakieś nowe nie wiadomo co. Lepsze stare błędy niż niesprawiedliwość! Niesprawiedliwość była oczywista. Czy wszyscy mieli, na co zasługują? A niezasłużenie miało to, co miało, ilu? Na waszych oczach się dokonywały rzeczy, które wołały o pomstę do nieba. I ja jestem pomstą. Kochani! Wróciłem. Z pełnomocnictwem do przejęcia władzy. Jak ktoś chce coś dodać, krzyknąć, skomentować, niech już się ćwiczy w zaciskaniu zębów, bo mu je wybija. A niełatwo dopaść sprawców bicia przeciwników władzy. Niech żyją nowe, stare czasy! Chcę państwu wyznać, że mam dziwną wadę. Najgłośniejszą słyseć tych z was, którzy milczą. Wada przykra o tyle, że nie do zniesienia jest dla mnie ten hałas, będę zatem musiał eliminować milczków z mego otoczenia i to jak najprędzej. Jeszcze raz. Niech żyje! Niech żyje! Niech żyje!

Scena 14

ANNA Ma być festiwal tańca oraz gotowania w jednym, wiesz? Kto zwycięży, ma szansę dostać się do telewizji, gdzie będzie tańczył oraz gotował z gwiazdami, dzięki czemu zmieni swoje życie. Dziecko przewiń. Kupa. MARIA Mamuńciu, to dla nas. Gotujesz, ja tańczę. Ty przewiń wnuka, przyniosę pieluchy.

ANNA Myślisz, że bardzo będą obrażali?

MARIA Trzeba znieść wszystko. Możemy się poobrażać na próbę, ty mnie, a ja ciebie. Jak tak nie całkiem na serio i w rodzinie, to łatwiej. Potrenujemy i będzie spływać jak po kaczkach.

ANNA No to zaczynaj.

MARIA Ty zaczynaj pierwsza. Jesteś starsza.

ANNA Ale mądrzejsza. Dlatego nie zacznę.

MARIA Akurat mądrzejsza. Bardzo chciałabym powiedzieć ci coś takiego...

ANNA ...co cię zniszczy.

MARIA Ale nie do końca. Tak, żebyś się mogła odrodzić.

ANNA I nabrać nadziei.

MARIA Żeby cię znowu mogła zniszczyć. Chciałabym...

ANNA ...żeby doszło do ciebie najgłębiej...

MARIA ...najmocniej...

ANNA ...najbardziej dosadnie...

MARIA ...że jesteś nic niewarta...

ANNA ...zupełnie zbędna, jako ty. Że gdyby cię nie było...

MARIA ...każdy głupi mógłby cię zastąpić.

ANNA Że wszystko, co zrobiłaś w życiu, zrobiłaś źle i zmarnowałaś...

MARIA ...albo przegapiłaś wszystko, co...

ANNA ...nieodwracalne. Że jak ci się przyjrzeć...

MARIA ...jest w tobie coś potwornie odrażającego.
 ANNA Potwornie odrażającego.
 MARIA Żebyś patrzyła w lustrze na te swoje uszy...
 ANNA ...łuki nad oczami, dziury w nosie...
 MARIA ...podbródek...
 ANNA ...policzki...
 MARIA I żebyś widziała to, czuła...
 ANNA ...jak głupie, jak beznadziejne jest tak patrzeć...
 MARIA ...i samej dla siebie być odrażającą.
 ANNA Ale żebyś nie umiała przestać.
 MARIA I żebyś wiedziała, że nikomu nie zrobiłaś nigdy nic dobrego.
 ANNA A wszystko, co chciałaś zrobić dobrze, było żalosne...
 MARIA ...głupie, wnerwiające.
 ANNA Zmarnowałaś mi życie.
 MARIA Zmarnowałaś mi życie.
 ANNA I zmarnowałaś życie ojcu.
 MARIA I zmarnowałaś życie ojcu.
 ANNA I zmarnowałaś życie dziecku.
 MARIA I zmarnowałaś życie dziecku.
 ANNA I po co?
 MARIA I nikt tak naprawdę nie życzy ci ani wszystkiego najlepszego, ani zdrowia...
 ANNA ...ani szczęścia, ani spełnienia marzeń.
 MARIA W najlepszym, powtarzam, w najlepszym razie jest to wszystkim głęboko obojętne.
 ANNA Żeby cię szlag trafił.
 MARIA I żebyś, zanim się rozprysniesz w śmierdzący, kwaśny pył, żebyś zobaczyła, że nikt tak naprawdę za tobą nie płacze. Że nad sobą płaczą.
 ANNA Jesteś dokładnie tym wszystkim, czego najbardziej we mnie nienawidzisz.
 MARIA Kocham cię, mamusiu.
 ANNA Kocham cię, córeczko.
 MARIA Mam nadzieję, że nie bierzesz tego wszystkiego do siebie.
 ANNA Ależ nie, kochanie. Tak samo jak ty, mam nadzieję.
 MARIA Chodź, pocałujmy się.
 ANNA Czemu nie chcesz mu włożyć pieluchy?
 MARIA Ty to robisz lepiej.
 ANNA Co będzie z dziecka, od którego ojciec uciekł, a matka się nim brzydzi? Co będzie z tych dzieci? Co wy nam szykujecie za apokalipsę z naszych własnych wnuków?
 MARIA Nie histeryzuj, poczekaj, ja się przyzwyczaję.
 ANNA Czekać, czekać, całe życie czekać. Człowiek czeka na wakacje, na święta, czeka na wieczór, na sen, na poranek. Całe życie czeka, aż się życie zacznie, a ono się nie zaczyna, i nie zaczyna, i nic.
 MARIA Ależ mamuńciu, zacznie się, zacznie. Teraz się zacznie, zobaczysz! Tylko ugotuj najlepiej jak umiesz. A ja zatańczę. Świecie, nadchodzimy!
 ANNA Fantazje, wieczne fantazje! Światy się przewracały, trony z niebios strącano, bestie rodziły się i umierały, rewolucje i kontrrewolucje przetaczały się, a życie się nie zaczynało i się nie zaczyna, i nie zaczyna, i nie zaczyna.

MARIA Idzie ktoś.
 ANNA Nic, ale to absolutnie nic nie widzę.
 MARIA Ale idzie ktoś, mamuńciu, uwierz!
 ANNA Wy zawsze w coś wierzycie, dzieci, dzieci. Że idzie ktoś, idzie coś i teraz, że w związku z tym coś będzie. Dziecko kochane...
 MARIA Nigdy w nic nie wierzysz. A szczególnie, jak ci to ktoś mówi. Jakby w telewizji mówili, to byś uwierzyła, że idzie.
 ANNA A ty mi nigdy nie wierzysz i nie wierzysz. Byłe na odwrót, byłe się zbuntować.
 MARIA No i co teraz? Mówiłam, ktoś idzie?
 ANNA Ale to Bobczyński! Jaki to tam ktoś! A guzdrze się pan, a mitręży, a kramarzy, a marudzi, a grzebie się, a dłubie, a ociąga, paprze się, babrze, marudzi, wlecze się jak żółw za morze. Nie wstyd panu? A ja, kobieta, czekam, i czekam, i czekam. Prawdę chcę poznać, prawdy żądam, prawdy potrzebuję!
 BOBCZYŃSKI Rośnie chłopczyk? Rośnie? Świat czeka, świat czeka! Powiem paniom, że oddychać to nie jest taka prosta sprawa. Żeby to tak zgrać z szybkim chodzeniem, to trzeba sprytu, a sprytu.
 MARIA Kochany pan taki!
 BOBCZYŃSKI Pani Marysiu, gdyby pani, płacząc, zapragnęła wtulić się w dojrzałe ramię, polecam swoje. Należę do mężczyzn, co nie uciekają.
 ANNA No niechże pan gada!
 BOBCZYŃSKI Dziwny los ludzki, popędzać nieszczęście.
 ANNA Ale gdzie, jakie, dlaczego? Na swoją głowę nieszczęście pan ściągnie i to już w tej chwili, jeżeli natychmiast mi pan nie wykrztusi, co się stało? No!
 BOBCZYŃSKI On prawie jak minister. Asertywny, kreatywny i wyluzowany. Widać, że stolica. Że sama góra. Taka, co wygląda specjalnie tak jakoś dziwnie.
 ANNA No i co, i co, i co, i co, i co?
 BOBCZYŃSKI Surowy. Trochę żartował z pana Antoniego.
 MARIA Co mówił?
 BOBCZYŃSKI Gada: „Oj, trochę tu śmierdzi. Szlamem zajeżdża, jak w stawiku dawno nieczyszczonym”.
 ANNA Gdzie śmierdzi? Od czego?
 BOBCZYŃSKI W tym rzecz. Pyta: „Wiecie, skąd ten smród?”
 ANNA Że od nas?
 BOBCZYŃSKI Ludzie bili brawo.
 ANNA Boże wszechmogący!
 BOBCZYŃSKI Obwieścił, że trzeba będzie odebrać wam ten dom i ogród. – Horodniczy... – chrząknął, myśli nie dokończył i patrząc w niebo, rzucił od niechcenia: „Przyjdzie czas – tu jakby się zawiesił i wznowił – Przyjdzie czas, i kto wie, czy niedługo, kiedy do miast wrócą szubienice”.
 MARIA I tak to połączył? Te wątki?
 BOBCZYŃSKI Luźne skojarzenie. Konkretnie z tatusem.
 ANNA Żartował?
 BOBCZYŃSKI Normalnie rzekłbym, nieudany żart, ale dziś takie żarty brzmią dosyć ponuro.
 ANNA Boże! Moja głowa! Niech pan już lepiej idzie! Dosyć nowin!
 MARIA A festiwal?

BOBCZYŃSKI Będzie. Ale inny.
MARIA Jaki?
BOBCZYŃSKI Jeszcze nie powiedział.

Scena 15

HORODNICZY Zawołałem tu kupców... Ja ich zaraz drani! Tak się na mnie skarżyli! Zobaczycie, przekłete sprzedawczyki! Poczekajcie no, gołębaczki! Będziecie gorzko żałować, już ja wam odpłacę pięknym za nadobne. Zapiszę wszystkich, którzy przychodzili ze skargami na mnie, no i przede wszystkim te bazgrały, które gryzmoły im podania. I ogłoszę wszystkim, żeby wiedzieli: że niby w sensie, jaki honor zesłał Bóg na horodniczego, że wydaje swoją córkę nie za jakiegoś tam prostego typu, tylko za takiego, jakiego jeszcze świat nie widział, co może wszystko zrobić, wszystko, wszystko, wszystko! Wszystkim ogłoszę, żeby wszyscy wiedzieli. Krzycz na całe miasto, wal w dzwony, do diabła! Trzeba odtrąbić nasze zwycięstwo. Jak zabawa, to zabawa! No i widzisz, Anno. Co teraz będzie, gdzie będziemy mieszkać? Tutaj czy w stolicy?

ANNA Naturalnie, że w stolicy. Jak można tu zostać?

HORODNICZY No, jak w stolicy, to w stolicy; w sumie nieźle byłoby i tu. To Anno, tak sobie myślę, że horodniczość rzucam w diabły, co?

ANNA Naturalnie!

HORODNICZY A jak ty myślisz, Anno, może dostanę nominację generalską?

ANNA A jak! Jasne, że to możliwe.

HORODNICZY A, niech to diabli, dobrze być generałem! I to, jasny szlag, kusi! A kupcom powiem: „No jak tam, moje ptaszyny, jak życie? Jak schodzi towar? Co, przekupy, kramarze, skarżycie się? Kombinatorzy, zdziercy, naciągacze! Ze skargami ganiać? Co? Coście sobie ubzdurali?” No, wykombinowali sobie, że mnie umoczą! Czy wy wiecie, bies wam mordę lizał, że ten urzędnik, do którego chodziliście na skargę, teraz żeni się z moją córką? Co? No? I co teraz powiecie? Oszukujecie ludzi... Dostaniesz zamówienie rządowe, na sto tysięcy wykiwasz, i dawaj mu jeszcze nagrodę za to? I bandzioch wypycha. On jest kupcem; nie ruszaj go. Ożeż ty, mordo! Jeszcze od ziemi nie odrósł, a już wałki kręci, a jak mu kałdun wyrośnie, nabije sobie kieszenie, to i jaki chojrak się z niego zrobił! Skarżyć się? A kto ci pomógł zrobić szwindel, kiedyś budował most i wypisał papiery na drewno na dwadzieścia tysięcy, jak go nie było nawet na sto? Pomogłem ci, kozi bobku! Już żeś o tym zapomniał? Jakbym to ujawnił, mógłbym cię... No i teraz kajasz się przede mną. I niby czemu? Ano temu, że ja wygrałem, ale gdyby szala przechyliła się chociaż trochę na twoją stronę, tobyś mnie, kanalio, wdeptał w to samo błoto i jeszcze sztachetami z góry przywalił.

Scena 16

KUPIEC JEDEN / KUPIEC DRUGI Panie Horodniczy! Zapraszamy bardzo!

HORODNICZY Dajcie mi spokój!

KUPIEC JEDEN Pan się na nas gniewa, żeśmy przestali przysyłać prezenty.

HORODNICZY To stare czasy, stare obyczaje.

KUPIEC DRUGI Że już pan nie może wejść do sklepu, wybrać, co panu potrzeba dla córki, dla żony, dla wnuka.

HORODNICZY To wszystko było. To wszystko minęło.

KUPIEC JEDEN Że nic do kasy miasta od nas już nie wpływa.

KUPIEC DRUGI Nasze podatki płacimy gdzie indziej.

HORODNICZY Mnie już nic do tego.

KUPIEC JEDEN Ale gadajmy. Proszę, pan zachodzi!

KUPIEC DRUGI Dziś kupiec rządzi, czasy się zmieniły.

KUPIEC JEDEN Jak kupiec nie chce, no to nie ma siły na żadne zmiany, czy stare, czy nowe.

HORODNICZY Więc co ja mogę? Do czego wam jestem?

KUPIEC DRUGI Lepiej jak łatwiej jest, niż jak jest trudniej.

HORODNICZY Szukacie, czy zysk większy ze mnie, czy też z Chlestakowa?

KUPIEC JEDEN Pan ponoć zmienił pryncypia. My prości. Nie wiemy, co się za tym kryje.

HORODNICZY A co was obchodzi? Człowiek żyje, podczas życia myśli, dojrzewa, przeżywa emocje, wzrusza się, czyta, znów myśli, idzie pochochdzić, znów myśli.

KUPIEC DRUGI Już mi się nie podoba. Za dużo myślenia.

HORODNICZY I ta myśl go zmienia.

KUPIEC JEDEN Stary już jestem, niejedno widziałem. Widziałem kupców, którzy oddawali wszystko to, co mieli, biednym...

KUPIEC DRUGI Tyle to ma sensu, co wylać beczkę wody na piach na pustyni.

KUPIEC JEDEN ...i prostytutki, które się stały strażniczkami cnót. Słyszałem o zbrodniarzach, którzy osiągnęli świętość, oraz o świętych uwikłanych w zbrodnie. Rozumiem te potrzeby, chociaż nie dowierzam. Zwykle to samo jest pod inną nazwą. Lub w innej dziedzinie znalazło się to, czego się szukało. Nie wiem, co pan znalazł, panie Horodniczy i w jakiej dziedzinie. To nie moja sprawa.

KUPIEC DRUGI Stracił pan pracę. Stracił pan dom z ogrodem. I kto wie, co jeszcze. Wieszanie, jak przypuszczam, to chwyt retoryczny. Ale pan rozumie, tu ludzie są prości i pewne rzeczy mogą wziąć dosłownie.

KUPIEC JEDEN A musi pan myśleć o córce i żonie, i o małym wnusiu! Co z ich dalszym życiem!

HORODNICZY Co proponujecie?

KUPIEC DRUGI Dogadajmy się.

HORODNICZY Ale co mam zrobić?

KUPIEC JEDEN O to chodzi. Nic. Pan się do nas nie wtrąca...

KUPIEC DRUGI Choćby nie wiem co.

KUPIEC JEDEN My się nie wtrącamy. Każdy sobie żyje. Zgodnie, po bożemu. Praktykuje sobie swoje filozofie.

KUPIEC DRUGI Chlestakow jest nowy. On się chce narządzić, nawtrącać, namieszać. A tu zmienić, a tu. A tu i tam zajrzeć. A po co to komu?

KUPIEC JEDEN On jeszcze młody jest, nienajedzony.

HORODNICZY Co? Chce egzekwować zobowiązania, któreście dostali, jak żeście sklepy swoje budowali?

KUPIEC DRUGI Nie docenia kupców.

KUPIEC JEDEN Wiemy, gdzie uderzyć, do kogo pójść i kto nas posłucha. Chodzi nam o to, żeby dał pan pretekst.

KUPIEC DRUGI Na przykład podczas festiwalu tańca z gotowaniem.
 HORODNICZY Przecież go nie będzie.
 KUPIEC JEDEN Nie pozwoliliśmy, żeby nie było. Może coś tam inaczej będzie, ale będzie.
 HORODNICZY No dobra. Gdyby nawet. Czego wy się spodziewacie po mnie? Szczerze. Tak w otwarte karty.
 KUPIEC DRUGI Że wróci pan, zostanie pan z powrotem władzę, raz na zawsze nie wtrącając się.
 HORODNICZY Ale ja już nie chcę władzy.
 KUPIEC JEDEN I to nas właśnie w panu najbardziej ujmuje!
 KUPIEC DRUGI I to jest najlepiej!
 KUPIEC JEDEN Niech pan pamięta tylko o żonie i córce, i o małym wnusiu, którego tatuś uciekł za granicę się realizować i słodki ciężar spadł na kochających dziadków. I żeby sobie zapewnić warunki wystarczające do oddawania się pasjom, jakie pan tam ma.
 KUPIEC DRUGI Nam się tacy ludzie z pasją podobają. My takie pasje bardzo doceniamy.
 KUPIEC JEDEN Bardzo, bardzo, bardzo.
 HORODNICZY Ale czego wy chcecie, ludzie? Żeby co?
 KUPIEC DRUGI To pan jest polityk.
 HORODNICZY Jaki tam ze mnie polityk. Lokalny.
 KUPIEC JEDEN Najlepszy! Jedyny prawdziwy! Tyle lat praktyki, panie Horodniczy.
 KUPIEC DRUGI Znakomitej praktyki. Skutecznej w utrzymywaniu się przy władzy.
 HORODNICZY Chcecie, żebym go jakoś publicznie spotwarzył?
 KUPIEC DRUGI To niech pan nam powie.
 KUPIEC JEDEN Czy to będzie dobre? Żeby go spotwarzyć?
 KUPIEC DRUGI Zostaw!
 HORODNICZY To mu da możliwość riposty, zna dobrze tę sztukę.
 KUPIEC JEDEN Żeby go skompromitować?
 KUPIEC DRUGI Zostaw!
 HORODNICZY Spłynie jak po kaczce.
 KUPIEC JEDEN Wyznać publicznie, że jest pan po ich stronie?
 KUPIEC DRUGI Zostaw!
 HORODNICZY To oni decydują, kto jest po ich stronie.
 KUPIEC DRUGI Pan wie, co zadziała.
 HORODNICZY Użyteczność. Nic nie trzeba wyznawać, żadnych zmian poglądów, żadnych deklaracji. Nic nie o to chodzi w tym wszystkim. Liczy się użyteczność. Prosta użyteczność. Bez żadnych sentymentów i bez żadnych zasad. Użyteczność bezwzględna i bezwarunkowa. Nic więcej. Cała reszta to tylko przeszkody, które należy usunąć.
 KUPIEC JEDEN To samo w kupiectwie.
 HORODNICZY Trzeba dać mocny i przekonujący dowód swej użyteczności.
 KUPIEC DRUGI Większej niż przeciwnik.
 HORODNICZY Należy w tym celu zagryźć i podeptać nie przeciwnika, lecz swoich. Przeciwnik musiałby ich poznawać przez lata, więc tu nie ma szans. Wróg zawsze jakoś da się nabrać i prawie nigdy nie gryzie śmiertelnie. Nie to, co przyjaciel. Nie wrogów, lecz swoich należy usuwać.

Jeśli miałbym wybór, czy mam postawić na swojego, który dał mi dowód swojej skuteczności i pnie się do góry, czy też na wroga, który mi jest użyteczny, to nie mam wyboru. To jest jak dwa razy dwa.
 KUPIEC DRUGI Widać profesjonalistę.
 KUPIEC JEDEN Na to czekaliśmy.
 KUPIEC DRUGI Do dzieła!

Scena 17

CHLESTAKOW Zapraszam panów! Śmiało! No śmiało, mówię! Na razie nie będziemy strzelać. Żart, żart. Panowie uprzedzali, że nie będziecie ze mną rozmawiać osobno, więc zapraszam razem.
 NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY Sytuacja jakby się zmieniła.
 CHLESTAKOW Ależ skądże! Nic się nie zmieniło, póki co. Gabinet, jak widziecie panowie, bez zmian. Trochę przewietrzyłem.
 NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY To była pomyłka. Wzięliśmy pana za kogoś innego.
 CHLESTAKOW Kto to wie, kto wie. Panie prezesie sądu, proszę wejść, proszę się nie trzymać na boku. Jest pan widziany równie miło, jak koledzy pana. Kawa i ciasteczka. Wymagam, aby się częstować.
 PREZES SĄDU Ja tu jakby jestem na innych zasadach, prawda, niż panowie.
 CHLESTAKOW Prezesie, komu służy prawo?
 PREZES SĄDU Obywatelom.
 CHLESTAKOW Świetnie. Więc obywatele mówią dzisiaj moim głosem, że prawo, które nam nie służy, to złe prawo. Wchodzi pan, czy wychodzi? Nie można stać w drzwiach, bo je zamykam, bo wieje.
 PREZES SĄDU Siadę, posłucham, skoro pan zaprasza.
 CHLESTAKOW Siada pan albo wypad.
 KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ W imieniu straży miejskiej przekazuję na ręce kwiaty w stosownym bukiecie.
 CHLESTAKOW Goździki! Jak za dawnych czasów. Doceniam, doceniam.
 NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY Obraz. Batalistyczny z końmi. Proszę, niech panu służy, jak to prawo. Od wydziału, a w szczególności ode mnie.
 CHLESTAKOW Panie naczelniku wydziału kultury! Od jak dawna jest pan naczelnikiem?
 NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY Będzie już z górą z dwadzieścia pięć lat.
 CHLESTAKOW Przyrosła dupa, co? Oj, przyrosła. No to zobaczymy. Pana szczególnie czeka teraz sprawdzian.
 DYREKTORKA SZKOŁY Pozwolę sobie i ja. Uczniowie wykonali prace przedstawiające radość z życia w naszym mieście. Specjalnie dla pana.
 CHLESTAKOW Niedobrze. No bo do tej pory średnio chyba mieli powody do radości. Teraz to się zmieni. Pani także ćwierć wieku na tym stanowisku?
 DYREKTORKA SZKOŁY Z okładem.
 CHLESTAKOW Wstyd, panowie! Proszę siadać! Wstyd!
 DYREKTORKA SZKOŁY Boże dopomóż!
 CHLESTAKOW Może zaskoczę panów, ale Boga do rządzenia wzywać nie będziemy.

NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY A kogo?

CHLESTAKOW Powiem panom szczerze, bo to już teraz wolno wreszcie mówić, że najbliższa mi jest ideologia Adolfa Hitlera. To mnie uwodzi. Oczywiście bez tego całego syfu. No i jednak przegrał, czyli bez przesady.

PREZES SĄDU Pan tak oficjalnie? Już naprawdę można?

CHLESTAKOW Oficjalnie nie! Oficjalnie skądże! To moje wyłącznie prywatne poglądy!

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Hitler, pan mówi. To bardzo ciekawe. Wielu młodych ucieszyłoby się, słysząc pana.

CHLESTAKOW Hitler, Hitler. Trzeba go odkłamać, bo wiadomo, wiadomo. Nie mówię o wojnie, ale o jego rozwiązaniach społecznych, socjalnych, wzmacniających państwo, naród. Zresztą nie nadużywajmy imienia.

DYREKTORKA SZKOŁY Mnie na przykład szalenie pasjonuje Auschwitz Birkenau! Wszystkie dzieci znają obóz z racji obowiązkowych wycieczek, których surowo przestrzegam.

CHLESTAKOW Co pani nie powie? Jestem pasjonatem. Może jeszcze ciastko.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Osobiście kocham literaturę obozową. Bardzo smaczne.

CHLESTAKOW Szalenie ciekawe. Można wiedzieć, za co?

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ No tak jakoś. W ogóle. W zasadzie nie czytam innej. To mnie jakoś kręci.

NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY Dzisiejsze czasy, cóż one do tej pory mogły nam zaoferować? Płaskie to i małe. Brakuje postaci wielkiego formatu!

CHLESTAKOW Słusznie, słusznie. Podoba mi się, co pan mówi. Mleczko do kawy? Niech się pan częstuje!

DYREKTORKA SZKOŁY A tam mieliśmy do czynienia z prawdziwym cierpieniem, prawdziwym bólem i z prawdziwym męstwem. Wszystko było takie wyostrzone. Przepraszam, że mówię z pełnymi ustami. Bałam się, że umknę.

CHLESTAKOW To bardzo ważne, co pani mówi, szczególnie jako naczelnik szkolnictwa. Bardzo ważne.

PREZES SĄDU To prawda. Tam wiadomo było, dlaczego i po co.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Nie taka rozmamłana rzeczywistość.

DYREKTORKA SZKOŁY Logistycznie genialne.

NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY Jak na owe czasy bardzo nowoczesne.

PREZES SĄDU Dziś pewnie musiałoby to zupełnie inaczej wyglądać.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Warto przypomnieć, że w założeniach komory gazowe były humanitarnym rozwiązaniem. Nie to, co jakaś rzeź, rozstrzeliwania, masakry.

CHLESTAKOW No, panowie! Bardzo mnie cieszą panów deklaracje! Pojdźcie bliżej. Chwycie się za ręce. Proszę się nie wstydzić! Panie prezesie sądu? Tak się nie robi. Albo pan nas w tej chwili opuszcza, albo pan jest z nami. Apeluję o dalekowzroczność. Nie będzie tolerancji dla stojących w drzwiach. Pan czuje, jak już wszystko nabiera ciężaru, a ledwie zaczęliśmy.

PREZES SĄDU Tak. Czuję.

CHLESTAKOW I zostaje pan z nami? Nie widzę, żeby pan wychodził. Pytam, zostaje pan? To proszę do nas. I teraz wszyscy razem: Niech wróci! Uwaga! Razem. Jeszcze raz!

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ, DYREKTORKA SZKOŁY, NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY, PREZES SĄDU Niech wróci!

Scena 18

CHLESTAKOW (*przez telefon*) Wyobraź sobie, co to za matoly! Hitler to małe miki, ale w dwie minuty prawie klepnęliśmy reaktywację Auschwitz! No prehistoria, mówię ci! Ciekawe, czy to udałoby się wszędzie, czy choćby w większości, co myślisz? Samo tak poszło nieoczekiwane, jakby wiesz, wymusnęło się. No, wszystko nagrałem. Mamy ich na tacy. Raz na zawsze idą w niebyt, przeistaczają się w cuchnący dym, wyparowują w kosmos. Miejsca zwalniają się, nikt nie będzie płakał ani protestował w obliczu szokujących, podkreślam, szokujących nagrań, co myślisz? Mam zabawny pomysł, żeby puścić to podczas tej imprezy. Wszyscy pękną z szoku. Opiszę ci to zaraz wszystko w mailu, może ci się przyda do czegoś. Tylko mi dopilnuj, żeby przyjechała telewizja, radio i wszyscy, rozumiesz. Będą jaja, będą.

Scena 19

ANNA Tu jesteś... Pismo z sądu przyszło. Słyszysz? Pismo z sądu przyszło w sprawie nieruchomości, którą zajmujemy, ze środków publicznych z pominięciem prawa. Słyszysz mnie?

HORODNICZY Nieciekawe ponoć nasze życie, słyszałem. To prawda?

ANNA Co robisz?

HORODNICZY Z roślinami gadam.

ANNA Czemu z roślinami?

HORODNICZY Z ludźmi, ze zwierzętami każdy jakoś się porozumieć umie i raczej, co powiedzą, zaskoczenia nie ma. A roślina?

ANNA Roślina?

HORODNICZY A roślina?

ANNA A z jakimi roślinami gadasz?

HORODNICZY Ze zwykłymi. Z cebulą, z czosnkiem, z ziemniakami, z marchewką, zanim ją pokroję, z jabłkiem. Z tymi, co blisko człowieka mieszkają. Z człowiekiem obcują.

ANNA Każą ci się stawić. Z groźbą doprowadzenia. Patrz!

HORODNICZY Nie językiem się porozumiewają. Nie słowami. Ale zapachami, substancjami różnymi w powietrzu i w glebie poprzez korzenie. Ale one to sobie przetwarzają na słowa. Dla nich my jesteśmy niemi i głusi i robimy tylko drgania w powietrzu.

ANNA Ludzie się w połowie ucieszą, jak cię doprowadzać będą. Podzielili się. Dobczyński jest za nami. Bobczyński za nimi. Nienawidzą się.

HORODNICZY A tu mam mimozę. Wrażliwa roślina, wiadomo. Wiesz, ona się uczy. Ja ją nauczyłem, żeby we wtorki się mnie nie bała, a w piątki się bała. We wtorki dotykam jej, nie zapędzając się dalej. A w piątki ją

biję. Nie mocno. Uderzam palcem, o tak. I teraz we wtorki się nauczyła nie zwiącać, a w piątki się zwiąca od razu, kiedy się zbliżam. Ciekawe, co? ANNA Ciekawe, gdzie będziemy mieszkać i skąd na pieluchy brać. Nie wspomnę o rachunkach.

HORODNICZY Pytanie, czym ona się nauczyła, jeśli nie ma mózgu? Gdzie ona ma pamięć? Gdzie ma uczenie się? A może to nie w mózgu tkwi, co? Może gdzie indziej. Może się zafiksowaliśmy na tym mózgu. A może całe to gadanie nieważne, bo porozumiewamy się zupełnie czym innym. ANNA Dużo ludzi przychodzi i mówi, że by chcieli, żebyś wrócił. Żebyś go pokonał. Że się boją. Że nie wiadomo. Że się czepia, wtrąca. Już zapomnieli ci wszystko, na co narzekali.

HORODNICZY Ale strasznie łatwo da się te rośliny oszukać. Czegoś nie mają. Czegoś im brakuje. Patrz, one się zamykają o zachodzie słońca i otwierają o wschodzie. Płatki, pory, pączki. I teraz, patrz, ja im puszczam takie specjalne światło i się zamykają. A teraz drugie, i już, otwierają się, noc się skończyła. A potem nic nie musisz gasić, świecić. Wystarczy sygnał. One działają na sygnał. Nawet jeśli jest skłamany. Wszystkie. Zgodnie. To silniejsze od nich.

ANNA Wygrasz z nim?

HORODNICZY To jest straszne.

Scena 20

LEKARZ Zapraszam do zabawy wszystkich mieszkańców i gości! Największa, najważniejsza impreza kulturalna naszego miasteczka, coroczny festiwal tańca i gotowania w zmienionej formule i z nowym tytułem, który brzmi: Będzie wojna! Zapraszamy tańczących oraz gotujących. Będziemy się uczyć, marszu, musztry, strzelania, jeżdżenia czołgami, kuchni polowej, wojskowych wieczorków z tańcami oraz zabawami i wielu innych pożytecznych rzeczy! Mamy dla was mundury! Główną atrakcją wieczoru będzie prekonstrukcja. Zaznaczam, nie jesteśmy rekonstruktorami, nie odtwarzamy przeszłości. Jesteśmy prekonstruktorami. My projektujemy przyszłość. Prekonstrukcje zamiast rekonstrukcji. Weźmiemy udział w wojnie, która dopiero będzie. W wojnie, która będzie! Zapraszam! Zapraszam!

AKT II

Scena 1

SZCZUR Powiem ci, przychodzę do domu po pracy, odpocznę, zjem i myślę, co dalej. Wyjść gdzieś? Zrobić coś? Pogoda zwykle nie sprzyja. No i nie wiadomo za bardzo, gdzie tu iść i po co. Z drugiej strony siedzieć i nic nie robić też nie najweselej. I pstryka się te kanały, że się niby ogląda telewizor. A co ty uważasz?

BOBCZYŃSKI Coś słodkiego? Masz?

DOBCZYŃSKI Mam misie żelki.

BOBCZYŃSKI Lubisz?

DOBCZYŃSKI Nie wiem. Ale jem.

BOBCZYŃSKI Człowiek czasem musi zrobić coś dla przyjemności

DOBCZYŃSKI Po co by się żyło?

BOBCZYŃSKI Tylko widzisz, tak się porobiło, że człowiek je słodczyce i nie wie, czy je słodczyce naprawdę.

DOBCZYŃSKI Nie mów mi, bo to powoduje, że mi się o tak, wszystko trzęsie.

BOBCZYŃSKI Trzęsie cię E sto cztery, E sto dwadzieścia dwa, E sto pięćdziesiąt jeden, regulator kwasowości, substancja zagęszczająca. To jest gówno, którym karmi się ludzie z takich miasteczek jak nasze.

DOBCZYŃSKI Myślisz, że w stolicy nie?

BOBCZYŃSKI W stolicy jedzą zdrowe żarcie, żelki z kielków, czekolada z żeń-szenia. I potem taki mózg ze stolicy inaczej się rozwija niż nasz. I wszystkie wewnętrzności.

DOBCZYŃSKI Dobrze, że nie mam dzieci. I że ty nie masz dzieci. I że połowa miasteczka nie ma dzieci.

BOBCZYŃSKI Nie będą żreć gówna.

DOBCZYŃSKI A z drugiej połowy większość ma po jednym, więc mając też na uwadze tych wszystkich, którzy wyjeżdżają, żeby nigdy nie wrócić, to już za chwilę nic nie zostanie po nas oprócz tych E pięćset czterdzieści rozkładających się w ziemi przez kilkaset lat.

BOBCZYŃSKI Trutka dla robaków.

DOBCZYŃSKI A nasze kości będą świecić.

BOBCZYŃSKI I myślę sobie czasem, jak tak się nażrę tych słodczych, przydałoby się może...

DOBCZYŃSKI Przydałoby się!

BOBCZYŃSKI Żeby coś tak trzasnęło, ale naprawdę.

DOBCZYŃSKI Z drugiej strony strach.

BOBCZYŃSKI Ale jak pomyślisz, że za chwilę będziesz miał sześćdziesiąt, siedemdziesiąt, osiemdziesiąt lat...

DOBCZYŃSKI A może nie będziesz.

BOBCZYŃSKI I że to tak już pójdzie, że nic, nic i nic. To też strach.

DOBCZYŃSKI Co straszniejsze?

BOBCZYŃSKI To może warto? Tylko warto co?

DOBCZYŃSKI Hej, misie żelki! Misie, misie żelki! Jak wam jest, misie? Boicie się śmierci?

BOBCZYŃSKI Mówię ci, będzie wojna.

Scena 2

KOBIETA Z DZIECKIEM Idę. Spełnia się to, czego się najbardziej bałam, ale śniłam o tym nie bez przyjemności. I teraz jest. Idę. Ukradli mi wózek, który się przydaje do wożenia rzeczy ważniejszych niż dziecko, które i tak nie rozumie i płacze nie bardziej niż za zgubioną zabawką i zostawionym w domu psem. Tyle razy śniłam, że to wszystko zostaje poza mną i idę. Ale w tym śnie nigdy nie widziałam dziecka, które teraz niosę i które mnie ściska za szyję i dławi mnie, więc ręką próbuję rozluźnić ten uścisk i oderwać...

STARSZA KOBIETA Iść, iść, iść, iść. Tyle człowiek wynalazł środków lokomocji i wszystko to po nic. Ludzkie nogi przede mną, ludzkie nogi za

mną. Trzeba uważać, żeby się nie potknąć. To jedynie ważne – żeby się nie potknąć. I całe to wszystko sprowadza się do tego, żeby się nie potknąć. Żeby się nie potknąć. Tak się na tym skupiałam, że się potknęłam dwa razy, więc się zgubiliśmy z córką i z wnukiem. Bo z mężem już dawno. Nie znam tych ludzi. Widziałam ich, spotykałam, a teraz ich nie znam. Nawet mnie nie obchodzi, żeby sobie przypomnieć, jak się kto nazywa. Bardzo się skupiam, żeby trzeci raz...

STARSZY FACET Którzy nie idą, to ich dobijają, to ich dopadają, to ich okradają. Tylko się czeka na takich z tyłu, którzy już nie idą. Czy to są zwierzęta, czy to głosy ludzi, czy ludzie tak wyją, takie wydają odgłosy, się zastanawiam, tam z tyłu. I się nie zastanawiam, tylko maszeruję. Długo tak się nie da. Ale się wierzy, że się skończy zaraz. Wraca wiara. Wszyscy się porobili ogromnie wierzący. I nie wiem, czy uciekamy, czy gonimy kogoś.

MŁODY FACET W zasadzie wszystko można zrobić, idąc. Jak jesteś obrotny, to i na maszynie, idąc można ugotować jajko, jeśli ma się jajko. Można się myć, idąc, jeśli pada deszcz. Można spać, idąc, jeśli przed tobą, za tobą i z obu stron idą. Można całkiem odpłynąć, być zupełnie gdzie indziej. I żyć swoje życie sprzed. Z wtedy, kiedy się czuło, że to tak długo być nie może, że jest za dobrze, za błogo, za spokojnie, problemy za drobne. Kiedy płynęło sobie tak życie luzem. Teraz ścieka.

ŚREDNI FACET Zapomniałem wziąć wszystko. Wszystko tam zostało. Najgorsze, że się widzi, jakie to nic było, to wszystko. Jakie to było nic. Mój Boże! Idę i płaczę nad sobą, i się nie lubię, że nad sobą płaczę, i nic nie poradzę. Nawet nie ma po co wracać, nawet gdybym mógł. I się usprawiedliwiam, że płaczę nad sobą jak nad obcym. Że ja idący nie mam nic wspólnego z tamtym mną, ale mi go żal. A teraz się idzie z nic do nic wiadomo.

Scena 3

FESTYN-NAGANIACZE kielbaski z rusztu obrazki z czołgami sztuczna amunicja broń i sztuczna krew symulacja śmierci pozorowane morderstwo masowa mordownia w teatralnym fleszu festyn i baloniki i wata cukrowa stare odznaczenia za udział banknoty którymi wtedy płacono za chleb znaczki pocztowe z dyktatorem muzyka wojskowa tłumy rodzin z dziećmi stań na podwyższeniu wyceluj i strzelaj czujesz czujesz orgazm? – dowód na to do czego stworzony jest człowiek

Scena 4

JAKIEŚ DZIECKO Co to, tato?

JAKIŚ OJCIEC Buty.

JAKIEŚ DZIECKO Niepoukładane.

JAKIŚ OJCIEC Zwalone na kupę. Można sobie wybrać. Używane buty. Zgubione, znalezione. Z dróg, z domów, z jakichś lasów, z bardzo różnych miejsc. Jak jest wojna, to się dużo chodzi.

JAKIEŚ DZIECKO I się gubi buty?

Scena 5

KUPIEC JEDEN / KUPIEC DRUGI Domy spadły z ceny. I nieruchomości. Nareszcie, nareszcie! Wszystkie sprzedane i wywindowane w cenach jak się dało. No to się zerwał ten sznur od tej windy. Spadły. I się zabiły. Można brać za darmo. Nie bierz. Poczekaj, aż będą dopłacać. Musisz to przecież wziąć, rozebrać na gruz. A to kosztuje. Nic tak niepewnego jak nieruchomości. Byle bomba spadnie. Byle podpalenie. Byle kto przyjdzie z byle czym do zabijania i powie, że to jego teraz. A tyle się ponabierało tych kredytów na trzydzieści lat na dwieście procent. I żyło się między ratami. I co? Już nie spłacać? Bank pozostaje, choć budynku nie ma. Spłacać, spłacać. Jeżeli przeżyją. A jeśli nie, będzie się dochodzić. A teraz przerwali się na ruchomości. Wycofać wszystko z branży budowlanej. Bo wystrzeliły chleby, jabłka, mleko, ubrania poleciały w górę, torby, wózki. Zamiast w osiedle domków inwestować w koce, którymi można okryć dzieci w drodze w zimną noc. Taki koc za chwilę będzie wart fortunę. Leci w dół biżuteria. Relacje ceny złota do ceny kanapki z serem zmieniły się radykalnie na korzyść kanapki. Handel kanapkami ma przyszłość jaśniejszą niż domy i złoto. Ale hipotekę skupuj. To się przyda.

Scena 6

FESTYN-NAGANIACZE To tylko festyn, festyn! To nieprawda! My tylko bawimy się w wojnę! To są próby. Macamy, próbujemy wyczuć trendy i kierunki i jak się porusza człowiek w sytuacji, gdy nic nie wiadomo i nikomu w nic nie można wierzyć. Zanim przyjdzie rewizor, ten prawdziwy – wojna, który sprawdzi, przetrzepie, zbada i zweryfikuje, i zanim chwyci nas za gardła strach, zabawmy się. Witamy panie i panów! Już drepczemy, drepczemy, a to dopiero początek. Kiedy to się skończy? Kiedy to się skończy? Wtedy, gdy zostanie jeden. Kiedy ostatni z żołnierzy, chwając się, potykając, przekroczy granicę bólu, rozpacz i wytrzymałości, by odnieść zwycięstwo. Tylko jeden wyjdzie stąd, depcząc ciała i marzenia wszystkich pozostałych. Zapalcie światła, oto zegar przeznaczenia! Ruszamy! Ognia! Werble! Start!

PROWADZĄCY Mamy pierwsze entuzjastyczne opinie naszych widzów. Jest moc, jest wola i jest równo. Brawo! Wszystkim indywidualistom mówimy głośne baj, baj! Nasłuchaliśmy się waszych nauk, kłótni i puszenia się! Jeden rytm! Jeden organizm! Jeden prowadzący!

SZCZURZYCA Chcę krzyczeć. Mam ochotę krzyczeć.

SZCZUR Co ja mam robić, jak ty będziesz krzyczeć?

SZCZURZYCA Nie obchodzi mnie to. Chcę krzyczeć.

SZCZUR Może ja też mam zacząć krzyczeć, bo mi głupio.

SZCZURZYCA Krzycz!

PROWADZĄCY Ten krzyk domaga się ukierunkowania! Mamy propozycję. Postanowiliśmy, żeby zwizualizować wroga. Każdy zwizualizuje. W dowolny sposób. Jak kto umie. Teraz. Wiadomo, normalnie to nie jest wróg. Normalnie to najwyżej ktoś strasznie wkurzający. Ale zaostrożmy! I teraz, kiedy jest już zwizualizowany, niszczymy!

Scena 7

CHLESTAKOW Zbić człowieka. Nie macie panowie pojęcia, co to za przyjemność!

PREZES SĄDU Chciał pan powiedzieć, konieczność. Czasem to konieczność.

CHLESTAKOW Nie, panie prezesie. Ja wiem, co chcę powiedzieć. Bił pan kiedyś?

PREZES SĄDU Jak każdy, gdzieś tam, w młodości. No i dzieci, wiadomo.

CHLESTAKOW Mówię o poważnym i prawdziwym biciu, skopaniu, zgłanowaniu. Na ostro. Na full. Zwykłego człowieka. Najlepiej takiego, który się nie broni. Któryś z panów kiedyś? Proszę tylko nie zmyślać. Cisza. A widzicie, panowie! A niedobrze! A czemu? A co? Wstyd? Strach? Boimy się? Dać upust instynktom? Przecież to jest ludzkie.

KOMENDANT STRAŻY MIEJSKIEJ Nic, co ludzkie, nie jest nam obce.

CHLESTAKOW Powiem więcej, panie komendancie! Nie zgłębił swego człowieczeństwa, kto nigdy nikomu zdrowo nie dokopał! Pan nie miał nigdy takich ciągów? Nie wierzę. Panie naczelniku wydziału kultury, czy pana przemoc brzydzi? Czy jest niekulturalna?

NACZELNIK WYDZIAŁU KULTURY Wręcz przeciwnie. Nieprzypadkowo jest, rzekłbym, u kultury samych fundamentów. Jako główny temat, przedmiot rozważań, inspiracji.

CHLESTAKOW Katharsis! Jedyne prawdziwe katharsis! Pani dyrektor szkoły! Uczycie dzieci bicia?

DYREKTORKA SZKOŁY Jak dotąd, powiem szczerze i nieśmiało...

CHLESTAKOW Niech pani nie odpowiada. A jak przyjdzie wróg, to kto nas będzie bronił? Pedał?!?

DYREKTORKA SZKOŁY Na przysposobieniu obronnym może... nie wiem... powinniśmy.

CHLESTAKOW Proszę, zapraszam, panie Horodniczy. Pan chciał porozmawiać.

HORODNICZY Moja żona i córka są zaniepokojone...

CHLESTAKOW Panowie, oto człowiek! Bijcie!

Cisza.

CHLESTAKOW Przypomnę wam. Oto człowiek, który was okradał. Przez lata wykorzystywał swoją pozycję, nadużywał władzy, upokarzał was, upadlał. Zamienił wam życie w ciapę! W rozciapaną ciapę! Tacy jak on są przyczyną degradacji kraju i waszego życia. I wciąż knuje! Wciąż knuje! Z kupcami knuje! Z niewiadomo kim! Całym swoim życiem, jak i postawą obecną zasłużył na szubienicę, ale na razie nie ma takich kar w naszym kodeksie. Odejdzie więc żywy. Co nie znaczy, nietknięty. Panowie, biorę to całkowicie na siebie. Bardzo proszę, bijcie. Zależy mi na tym, abyście własną wolą doświadczali tego uczucia, które jest wyzwalające i które zwiążę nas z sobą mocniej niż cokolwiek. No! Spójrzcie, jaki jest odrażający! Popatrzcie na te uszy, na to czoło, oczy, nos, policzki, na rękę, plecy, brzuch, na te jego nogi! Nic się nie ukryje! Całe nasze życie odkłada się w ciebie! W każdej części jego ciała widać, co to za typ. Nieciekawcy. Nudny. O szpetnej, robaczywej duszy. Czy to jeszcze człowiek? Czy raczej robak? Robak, który roznosi groźne, a nawet śmiertelne choroby społeczne? Co to za miny!

Bijcie! Przecież to jest w was! Czuję! Buzuje w was przemoc. Dobra, stara przemoc. To jest sprawiedliwe. To jest ludzkie. To jest zgodne z aktualną linią. Przecież on nie jest dobry! Przecież to nie jest dobry człowiek! I wy też nie jesteście niewinni, więc nie udawajcie! Wiem, ja wiem, co w was siedzi! Ja każdego z was widzę na wylot i wiem, co mówię, kiedy mówię: Bijcie! Pani dyrektor, widzę, jak się pani waha. Niech się pani nie męczy. Proszę sobie ulżyć. Komendancie? Pan się wstydzi? Nieprofesjonalnie. Panie naczelniku? Niech się pan odwoła do swoich ukrytych fantazji. Prezesie? No co jest?! Won!! Wynocha mi stąd! Ale już! Pan zostaje, panie Horodniczy. Co? Niezła szopka? Widział pan w ich oczach? Już prawie gotowi. Za duży szok tak od razu. Za gwałtowny przeskok. Niech się uleży. Oswoją się i pan zobaczy. Następnym razem już będą zrobieni. Niech pan się nie boi. Strasznie pan błdy! Nie chcę pana bić. Wie pan? Bez przesady! Trochę sobie jaja robimy. Trochę testujemy. Sprawdzamy, co działa, co nie działa. Analizujemy, wyciągamy wnioski. Polityka. Pan siada. Może cygarko? Ale przepraszam! Za chwilę! Bo idzie do nas niespodzianka! I już, już tu będzie. Ale w tym celu pan się musi schować. O tu proszę, za ten parawanik! I cicho sza, choćby nie wiem co. Inaczej wszystkim będzie przykro, a pan się nie dowie, czego się pan powinien dowiedzieć. No, niech się pan chowa! Cygarko na potem! Proszę, pani Mario!

MARIA Pan się chciał...

CHLESTAKOW Umówić z panią, ale wie pani, nie wypada osobie urzędowej prywatnie akurat z panią się spotykać w pani obecnej sytuacji. Stąd ta forma.

MARIA Oschła. Urzędowa. Nakaz. Wezwanie.

CHLESTAKOW Tak, wezwałem panią.

MARIA Ma pan takie prawo?

CHLESTAKOW Nie wiem. Ale przyszła pani.

MARIA Przysłałam powiedzieć, jak...

CHLESTAKOW Niech pani nie mówi niczego, czego pani może pożałować, proszę.

MARIA ...jak panem pogardzam.

CHLESTAKOW Jak mi miło. Ale jednak przyszłaś.

MARIA Przysłaś?

CHLESTAKOW Pogarda to uczucie. Uczucia nas zbliżają. Przełamują lody.

MARIA Wolałam cię jednak, Chlestackow, jako drobnego oszusta.

CHLESTAKOW Kłamiesz. Wolałaś rewizora Chlestackowa. A teraz wolisz mnie. Chlestackowa króla. Samca alfa. Który przejął władzę. I nic nie poradzę, ani nie poradzisz ty, że przegrani budzą w nas najwyżej litość, a to jest mało seksowne uczucie.

MARIA Jeśli tak, to już pójdę.

CHLESTAKOW Jeśli pójdziesz, nigdy więcej nie wracaj. Palisz wszystkie mosty. Ale ty wiesz, że nie pójdziesz.

MARIA Czego chcesz?

CHLESTAKOW Żebyś wyszła za mnie.

MARIA Ponury żart.

CHLESTAKOW Ponure będzie twoje życie, jeżeli odrzucisz los, który się właśnie do ciebie uśmiecha. Wezmę cię z dzieciakiem. Dobrze mi

to robi. Ludzie chcą mieć poczucie jakiejś ciągłości, choćby symbolicznej. Jest jeden warunek.

MARIA Ty mi stawiasz warunki?

CHLESTAKOW Proszę, na kolanach błagam, przyjmij! To ważne! Tę jedną rzecz zrób dla mnie. A ja ci dam nowe życie!

MARIA Aż tak ci zależy? Na czym?

CHLESTAKOW Będziesz pierwszą damą w miasteczku, jeżeli odetniesz się od ojca. Potępisz publicznie jego ciemne sprawki, z którymi przecież nie masz nic wspólnego. Opowiesz o rzeczach, o których nie wiedzieliśmy, o tych strasznych rzeczach z czasów jego rządów. Udzielisz jednego wywiadu. Potem ślub. I władza.

MARIA Nie wierzę!

CHLESTAKOW I życie nareszcie! Życie, o którym marzysz, Mario, a którego dotąd nie zaznałaś!

MARIA A skąd wiesz, o czym ja marzę? Skąd ty wiesz?

CHLESTAKOW Wiem.

MARIA Wiesz...

CHLESTAKOW Wiem.

MARIA Co ci zrobił mój ojciec?

CHLESTAKOW Proszę, możesz przejrzeć. To są papiery, w których wszystko opisywano. Przekręty, zakręty. Wszystko czarno na białym ze wskazaniem winnego. Weź je! No weź do ręki! Zobacz. A żebyś nie myślała, że cię do czegoś zmuszam, proszę, tu masz zapalniczkę. Możesz to wszystko spalić, potem wracaj do ojca i życie sobie cicho i spokojnie, nie wtrącając się. Albo?

MARIA Albo?

CHLESTAKOW Albo oddaj zapalniczkę.

MARIA Nie chcę. Twojej. Zapalniczki.

CHLESTAKOW Dziękuję, Marysiu. Przepraszam cię, ktoś do mnie. Oj! Oj! Wejdz, proszę cię za parawan. Nie, nie tu, z drugiej strony. Bądź tak dobra, proszę. Ciekawie będzie! Polecam!

ANNA Jasiu!

CHLESTAKOW Aniu! Szok!

ANNA Ciszej! Dziecko śpi. Nie patrz tak, to nie moje. Ta latawica, córeczka, matce podrzuciła, sama poszła w tango. Powiem ci, trudno mieć dziś szacunek do młodych. Świat się całkiem rozprzął.

CHLESTAKOW Oj, rozprzął się, rozprzął. My go sprzęgniemy z powrotem. Co cię, Aniu, sprowadza w progi nowej władzy?

ANNA Wybaczam ci wszystko, wszystko, wszystko!

CHLESTAKOW Coś jeszcze?

ANNA Mój mąż to osioł. Nedorajda. Próżniak. Nic niewart jako człowiek. To porażające! Jak w błysku widzę, jak się pomyliłam co do niego kiedyś. Zresztą, czy to naprawdę była świadoma decyzja, żeby brać z nim ślub?

CHLESTAKOW Chcesz bronić domu.

ANNA Dom jest zapisany na mnie.

CHLESTAKOW To przekręt.

ANNA W moim domu możesz się czuć jak u siebie.

CHLESTAKOW A twój mąż?

ANNA On się już nie liczy.

CHLESTAKOW A córeczka? A bachor?

ANNA Chciałeś mieć nas dwie.

CHLESTAKOW No, Anno, imponujesz mi.

ANNA Nie masz pojęcia, ile uroku dodaje facetowi władza. I ile go traci, jeżeli ją traci.

CHLESTAKOW Kochasz mnie?

ANNA Konkretne pytanie.

CHLESTAKOW Kochasz mnie?

ANNA Kocham tę moc w tobie.

CHLESTAKOW Chcesz być moja?

ANNA Tak. Pragnę.

CHLESTAKOW Oddaj mi bachorka.

ANNA Po co ci?

CHLESTAKOW Daj go.

ANNA Chyba nie chcesz mu niczego zrobić.

CHLESTAKOW Chcesz być moja? Ze mną?

ANNA Tak. Mówiłam szczerze.

CHLESTAKOW Oddaj mi bachorka. Nie zadawaj pytań.

ANNA Co ja powiem?

CHLESTAKOW Ty umiesz zadbać, żeby było dobrze.

ANNA Nie obudź go, proszę!

CHLESTAKOW Daj i już się nie troszcz.

ANNA Ostrożnie. Tu główka.

CHLESTAKOW No śliczny! No śliczny! Możesz tymczasem odejść. Wy również. Dziękuję. Spada kurtyna. Oklaski! Koniec przedstawienia.

MARIA Mamo? Tato?

CHLESTAKOW Komu bachorka?

HORODNICZY Daj!

CHLESTAKOW Życzę państwu udanej, rodzinnej kolacji! *(przez telefon)* Halo? Słuchaj! To niewiarygodne, co tu się dzieje! Ten kraj nie istnieje! Ten kraj nie istnieje!!

GŁOS PRZES MEGAFON Uwaga! Pochwała marszu! Po pochwalę będziemy głosować, maszeruje dalej kto, a kto wypada. Ale najpierw sprawdźmy, kto najlepiej gada!

MŁODY FACET Kiedy maszeruję, to wszystko nareszcie zaczyna mieć sens. Wreszcie się układa życie w jakiś rytm. I nareszcie w pionie. I nareszcie z kimś. I nie muszę myśleć, działać, kombinować, tylko iść gdzie każą w równym rytmie bębna. Jestem ważny wspólnotą. Jestem ważny grupą. I tutaj niestety rymuje się z dupą. Jak ułał. Włał i wylał. Wylatuję z marszu.

GŁOS PRZES MEGAFON Nieudana mowa! Nieudana! Nikt z nas nie jest doskonały, ale niektórzy nie są doskonali bardziej.

KOBIETA Z DZIECKIEM Boję się o synka, bo nie wiem, gdzie jest. Jest mały, dopiero skończył cztery lata.

GŁOS PRZES MEGAFON To nie na temat. Defetyzm!

KOBIETA Z DZIECKIEM Wyobraźnia tworzy przeróżne obrazy różnych sytuacji, w które mógł się dostać. Nie mieć wyobraźni jest błogosławieństwem.

GŁOS PRZES MEGAFON To emocjonalny szantaż!

KOBIETA Z DZIECKIEM Chcę się na tym skupić. Że brak wyobraźni. Chcę sławić brak wyobraźni. Chcę go postulować.

GŁOS PRZEZ MEGAFON Jest szansa!

KOBIETA Z DZIECKIEM Konkret! Konkret! Konkret! Precz z abstrakcją!

Konkret! A konkret jest taki, że maszerujemy. Mamy czynność. Wykonać! Skupić się na prostym wykonywaniu równych kroków w rytm. To jak medytacja.

GŁOS PRZEZ MEGAFON Brawo! Pozostajesz!

ŚREDNI FACET Zachęcam do porzucenia wszystkich małych spraw!

Wszystkich tych upierdliwych, miękkich i rozlazłych rzeczy. Dopiero w marszu czujesz się człowiekiem. Wszystko się robi spójne i skupione. Świat nabiera zwartości. Musztra czyni cuda! Nie traćcie czasu, chodźcie z nami!

GŁOS PRZEZ MEGAFON Brawo!!!

Scena 8

DZIELNICOWY Panuje opinia, że dobry człowiek musi być moralny, nieskalanie czysty, szczególnie policjant albo ktoś w tym stylu. Może i tak, ja nie wiem, ale może jakoś inaczej rozumie moralność opinia społeczna, a inaczej ja po latach pracy, jako dzielnicowy. Oczekiwanie, że ludzie nie będą świniami, uważam za zbrodnię. Bądź też za czynność, co zbrodnię wspomaga. Ludzie i świnię zbyt wiele ze sobą mają wspólnych rzeczy. Oczekują na przykład, dajmy na to, że człowiek będzie miał poglądy jasne i sprecyzowane, co prostą drogą prowadzi do wojny, zbrodni, kryminalnych rzeczy, same ponuractwa. Oczekują, że człowiek nie będzie zdradzał, kradł i cudzołożył. Ja to rozumiem, te oczekiwania. Ale, mój Boże, jestem dzielnicowym! Więcej szkody robią ci, co oczekują, niż ci, co zdradzają, tak jakoś to widzę. Otóż łapówkarstwo pozwalało przeżyć w najgorszych systemach. Nawet w osławionym Auschwitz łapówki były jak świeże powietrze i szansa na oddech. Zgodnie z literą prawa powinienem obu was, panowie, posadzić za kratki. Lecz znam was od lat. I wiem, że nie warto. Taki czas przyszedł, że ludzie się biją. Czasem wieje wiatr, który ludziom coś odmienia w głowach. Mam wam zniszczyć życie z powodu wiatru? Z drugiej strony nie mogę was puścić ot tak, bez konsekwencji. O ileż mocniejsze będziecie mieć poczucie sensu, wpłacając konsekwencje bezpośrednio mnie niż bezdusznej instytucji państwa. To ja was bronię, zamykam i puszczam.

BOBCZYŃSKI Niech płaci Dobczyński.

DOBCZYŃSKI Niech płaci BOBCZYŃSKI.

BOBCZYŃSKI To on zaczął.

DOBCZYŃSKI On skończył.

DZIELNICOWY Błąd, proszę państwa, polegał na tym, żeście argumenty przekuli w ciosy pięścią.

BOBCZYŃSKI Bo już nie strzymałem!

DOBCZYŃSKI Jak można być po ich stronie!? Trzeba być idiotą, chamem, oszołomem!

BOBCZYŃSKI Sam pan widzi, w mordę ten bezmózg dostał zasłużenie.

DZIELNICOWY To co wolicie? Płacić czy iść siedzieć?

DOBCZYŃSKI Wolę kraty, jeśli on też będzie za kratami.

BOBCZYŃSKI Jeżeli to może mu odebrać wolność, zrzekam się wolności.

DOBCZYŃSKI Niech cię dopadnie wszystko, co najgorsze!

BOBCZYŃSKI Mózg ci wyżarło!

DOBCZYŃSKI Jak ktoś cię zarżnie, nie będę żałował!

BOBCZYŃSKI Zarżnąć to można taką jak ty świnię!

DZIELNICOWY Powiem szczerze, jest w powietrzu, zbudziło się coś, czego nie było długo, długo, długo. Stara kobieta, niejaka Bobkowska, co nie mogła spać, łąziła nocami, jest ciężko pobita. Ktoś ją posadził o próbę włamania. Spokojny dotąd i pobożny wariat, Kasiukiewicz, wpadł w szał podczas mszy. Zlinczowany, dla własnego dobra został zamknięty w zakładzie. Nie sądźcie po nazwisku! Ciapura przyszedł z nożem do urzędu i zaatakował. Siedzi. W stroju prababki, Pasikowa, wzięła jakieś prochy i nadal tkwi w śpiączce. Kronikarz miejski, pan Luleczko, ululał się i spalił kroniki, które prowadził całe życie, a pan Gogogogol chodzi po ulicach z czarnym krzyżem w dłoniach i głosi zniszczenie i apokalipsę. No i teraz wy! Nic nie poradzę, zamykam was obu.

Scena 9

HORODNICZY Czego chcecie, szczury? Dlaczego milczycie? A może moje słowa dla was są również milczeniem. Na starość stało mi się wszystko jedno. A może inaczej. Może to trudniejsze. Może sam przed sobą próbuję ułatwiać. Bo to się stało, od kiedy rośliny stały się ciekawsze. Jeżeli wszystko żyje i rozmawia z sobą, to co mamy jeść – myślałem najpierw. Wszystko się żywi sobą. Wszystko się zjada, zżera, wszystko wszystko trawi i przetrawione przemienia się w trawę. Przemiana materii jest zasadą świata – pomyślałem potem. – Jesteśmy nawozem! Szczury! To pułapka!

GŁOS PRZEZ MEGAFON I wielki finał! Nasi żołnierze przeszli już wszystko, co można przejść w marszu! Czołganie się, ucieczka przed nieprzyjacielem, bieg na dezorientację, brak słów, brak możliwości przy pełnym zaangażowaniu. Jesteście zmobilizowani. Jesteście przeczołgani. Jesteście gotowi.

CHLESTAKOW Drodzy! Najdrożsi! To był tylko test! Gra. Nic osobistego. Nie bierzcie do serca niczego, co do was tu było mówione. Zdejmijcie mundury i odłóżcie broń. Pokażemy o tym program w telewizji. Wracajcie do domów, póki jeszcze stoją. Żart. Idźcie w pokój!

HORODNICZY Patrz, nikt się nie rusza.

CHLESTAKOW Idźcie! To był show!

HORODNICZY Zaczęła się wojna.

Fragmenty *Rewizora* Gogola w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej.

Chlestackow przejął władzę

Jesienią 1980 roku w Starym Teatrze odbyła się premiera jednej z najosobliwszych interpretacji *Rewizora*, jakie zdarzyło mi się widzieć. Zmieniono Gogolowi zakończenie. Niejaki Ziemiańska, prezes sądu a tak naprawdę jeden z szarych, potulnych urzędników, doczekawszy swojej szansy wyskakiwał z szeregu, odsuwał złamanego i skompromitowanego Horodniczego, przejmował władzę nad miasteczkiem. To, do czego teatr chciał się odnieść, było jasne dla każdego: parę tygodni wcześniej, chwilę po gdańskich strajkach, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza właśnie tak podziękowała była Edwardowi Gierkowi, wybierając na I sekretarza (takiego ówczesnego prezesa) mało znanego, bezbarwnego Stanisława Kanię. Przecieraliśmy oczy zdumieni do słownością i, by tak rzec, ociężałością tej paraleli; Jerzy Jarocki przyzwyczaił

nas do subtelniejszych, bardziej wyszukanych znaków. Usprawiedliwieniem była rosnąca gorączka czasów pierwszej Solidarności, tej prawdziwej. No i to, że nie chodziło o aluzje personalne i kabaretowy odbiór. Całym spektaklem, z poprzysuwanymi akcentami (na przykład ze zredukowaniem sprawczości tamtego Chlestackowa do zera) Jarocki próbował oświeślać samo-się-nakręcające mechanizmy ówczesnej władzy, jej nicość i jej siłę.

Artur Pałyga też mówi o mechanizmach. Nie interpretuje Gogola, tylko go parafrazuje, pisząc swoisty sequel, *Rewizor po dwudziestu latach*. Próbuje uchwycić w metaforze obrazek sprzed naszych dzisiejszych, wytrzeszczonych ze zdumienia oczu. Na którym Chlestackow ma już mandat do sprawowania władzy. I nie musi się hamować ani niczego udawać. Może rządzić

Artur Pałyga (ur. 1971), autor ponad czterdziestu wystawionych sztuk, zadebiutował na naszych łamach tekstem *Ojciec nasz* („Dziennik” 12/2008), realizowanym też jako *Ostatni taki ojciec* i *Tato*. Potem drukowaliśmy *Nieskończoną historię* (2/2010), *Obywatela K.* (9/2012), dramat *W środku słońca gromadzi się popiół* (1/2014) uhonorowany Gdyńską Nagrodą Dramaturgiczną w 2013 roku, wreszcie *W promieniach* (7-8/2016). Ten rok przyniósł Arturowi Pałydze aż pięć premier: w styczniu w lubelskim Teatrze Osterwy Marcin Liber wyreżyserował jego *Klątwy*, a w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie Małgorzata Bogajewska wystawiła drukowany obok dramat *Rewizor. Będzie wojna!*; w maju Piotr Ratajczak zrobił *Mużłumanów* w Teatrze Śląskim a Paweł Passini *Pannę Nikt* we wrocławskim Teatrze Współczesnym, wreszcie w czerwcu sam autor zadebiutował jako reżyser swojej sztuki *Dada z łasiczką* w Teatrze Śląskim.



FOT. ANITA SZYMAŃSKA

jawnymi groźbami, beczelną demagogią, chamstwem stupajki, prymitywną manipulacją, metodami, które powinny mierzić, tak bardzo nadużyła ich tamta władza – ta, którą portretował Jarocki. Może z rozkoszą prowokować, napuszczać ludzi na siebie, uruchamiać ich najniższe, najbardziej kanaliowate instynkty, licząc – zapewne niestety bezpodstawnie – że, jeśli będzie trzeba, zawsze nad nimi zapanuje. A postarząły i spsiały Horodniczy, który z pewnością

nie zasługuje na przyjęcie w poczet świętych, który ma wiele za uszami, który zbudował świat pełen zła popłatanego z dobrem, bardzo mało rajski, niefundowany jednak na jednoznacznej nikczemności – ten Horodniczy patrzy na tryumfującą butę nowego porządku bezsilnie i gorzko.

Nie ma u Pałygi słynnej frazy „Z czego się śmiejecie? Z samych siebie się śmiejecie”. Być może dlatego, że nikt się nie śmieje.

Jacek Sieradzki

Nie znacie dnia ani godziny

• PIOTR MITZNER •

W październiku 1835 roku Mikołaj Gogol pisał do Aleksandra Puszkina: „Niech się pan zlituje i da jaki-bądź temat, jaką-bądź śmieszną, albo nie-

Autor jest poetą, eseistą i tłumaczem, redaktorem miesięcznika „Nowaja Polsha”, wykładowcą Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

śmieszną, ale rosyjską anegdotę”¹. Puszkina życzliwie odstąpił Gogolowi historię, której głównym bohaterem był dwa lata wcześniej w Besarabii. Tak powstał *Rewizor*.

Cenzor zdawał sobie sprawę, że rzecz jest poważna i sztuki nie przepuścił. Car był natomiast naiwny. Tak się ubawił, kiedy mu ją czytano na głos, że dał zgodę i nawet przyszedł na premierę. Po spektaklu szukał autora, żeby mu

pogratulować, ale ten uciekł. Nawet nie ze strachu przed reakcją Najjaśniejszego Pana, tylko ze złości, bo na scenie było zbyt wesoło, grano zbyt wodewilowo. A jak miało być?

Dopiero później dodał Horodniczemu kwestię: „Z czego (o oryginale: z kogo) się śmiejecie? Z siebie samych się śmiejecie”². Najbardziej zagadkową w całej sztuce. Do kogo bowiem jest skierowana? Do współtowarzyszy, oszukanych i oskubanych przez Chlestakowa? Do widzów?

Konstanty Stanisławski dokonał w swojej inscenizacji odkrycia na pograniczu nadużycia. Horodniczy mówił do góry, do Boga, czego nie da się oddać w polskim przekładzie, bo po pierwsze w oryginale mamy formę „wy” (Nad kim śmiejoties?), czyli nie tylko zbiorowość, ale też ekwi-

walent słowa „pan”. Po drugie nie jest to śmiech „z kogoś”, ale „nad kimś”, oparty na relacji: góra – dół.

Czy myśląc w tym kierunku, nie przypisujemy Gogolowi gęby i nie mordujemy komizmu *Rewizora*? Na szczęście nie, więc spróbujmy iść tą drogą. Podobno tuż przed powstaniem sztuki ogromne wrażenie sprawił na nim wystawiony właśnie słynny obraz Karła Briüllowa *Ostatni dzień Pompei*, zresztą w stylistyce kiczowatego romantyzmu. Trafiał w jego apokaliptyczne światoodczucie, apokaliptyczne, rzecz jasna, w duchu chrześcijańskim. Był przecież Gogol człowiekiem głęboko religijnym, chodził do cerkwi, spowiadał się, przestrzegał postów. Pewnie wzdychał jak Horodniczy: „O, och, och, och, grzechy moje, grzechy, dużo grzechów!”

Apokalipsa zakłada nie tylko przyjście Chrystusa, lecz wcześniej Antychrysta i ten trop pojawia się w pracach gogoloznawców. Antychryst, oczywiście, nie mógłby zapanować nad światem bez wiedzy i zgody Stwórcy. Może zresztą nie chodzi o samego Antychrysta, tylko po prostu o fałszywego proroka. „Wielu bowiem przyjdzie pod moim imieniem i będą mówić: Ja jestem Mesjaszem. I wielu w błąd wprowadzą” (Mt. 24).

Tu interpretacja *Rewizora* niebezpiecznie się zagęszcza i gmatwa. Kim bowiem jest Iwan Aleksandrowicz Chlestakow? Gogol po pierwszych sukcesach scenicznych (na których jako autor wyszedł marnie, bo nie zdecydował się na tantiemy, a wziął honorarium ryczałtem) miał zastrzeżenia, przede wszystkim do wodewilowego rytmu spektaklu. Trwał on dwie i pół godziny. Później, gdy w rosyjskim teatrze zapanował akademizm, a po nim psychologizm, *Rewizor* na scenie trwał cztery godziny.

Przed wszystkim jednak autor uważał, że „nie zrozumiano, czym jest

Chlestakow”. Ale „czym” (a więc więcej niż „kim”) jest, możemy się tylko domyslać, bo na pewno wiemy tylko tyle, że to osobnik mizernej postury, ubrany na czarno i raczej nijaki, z czym kontrastuje jego nazwisko. Zgodnie z komediową tradycją jest ono znaczące, można je wywieść od czasownika oznaczającego żłopać, zagalopować się, ale też chłostać. A jeśli przyszedł chłostać, to poniekąd spełnia rolę pejcza Bożego, czy samego Chrystusa wypędzającego przekupniów ze świątyni.

Andriej Siniawski w znakomitym eseju *W cieniu Gogola* sugeruje, że Chlestakow jest poetą, artystą, którego „monolog toczy się według zasad języka poetyckiego, kierującego myślami autora, języka, który sam siebie tworzy w porywie twórczego natchnienia”³. Byłaby to więc autokarykatura twórcy, wybuch śmiechu „nad” samym sobą, prowincjuszem bez własnego mieszkania, kimś, kogo nie zaproszono nigdy na żaden bal w stolicy.

Oto wizja Chlestakowa: „poczekalnia moich apartamentów, rano, gdy jeszcze śpię: pełno hrabiów i książąt, tłoczą się i brzęczą jak trzmiele, tylko słychać ż... ż... ż...” – tak swoją drogą podobna do *Snu Senatora*.

Gogol mógł też śmiać się z Gogolapisarza, choć przecież nie było w jego życiu nic oprócz literatury. Śmiech to ryzykowny, a jeśli zwątpienie, to absolutne. Być może doprowadziło go w końcu do spalenia rękopisu drugiego tomu *Martwych dusz*, potem do śmiertelnej głodówki – wszystko dla zbawienia własnej duszy.

Sklonność do karykatury w inscenizacji Gogolowskiego świata doprowadziła na manowce niejednego rosyjskiego reżysera, choć Meyerhold kazał traktować z powagą postaci z *Rewizora*.

¹ Mikołaj Gogol *Sobranije soczinienij*, Moskwa 1984, t. 8, s. 111.

² Wszystkie cytaty z *Rewizora* w przekładzie Juliana Tuwima, cytaty z *Martwych dusz* w przekładzie Władysława Broniewskiego.

³ Abram Terc [Andriej Siniawskij] *W tleni Gogola. „Rewizor” i „Miertwyje duszi”*, Moskwa 2005, s. 56.

Z drugiej strony pytanie: jak tu się nie śmiać? I dopiero w drugiej kolejności: jak tu się śmiać?

Jeżeli miał choćby częściowo rację Stanisławski, to Gogol nie jest okrutny dla swoich postaci, bo mieszkańcy tego prowincjonalnego miasteczka w głębi Imperium, z dala od wszelkich granic, zostali stworzeni na obraz i podobieństwo. Mają swoje na sumieniu i za uszami, ale nie są podli. Są w normie. Tworzą spójny, sprawnie funkcjonujący system, który nagle zostaje zakłócony, i to trzykrotnie: przez pojawienie się

falszywego rewizora, przez jego demaskację i w końcu przez przyjazd prawdziwego rewizora. Ten ostatni cios jest śmiertelny, zamienia ich w kukły, na które musimy patrzeć według autora przez półtorej minuty, zanim litościwie opadnie kurtyna. Półtorej minuty to bardzo długo. Tu już nie ma śmiechu, jest jakiś rodzaj zażenowania podsytego współczuciem, jak wobec marnych aktorów, jakiś świdrujący ból.

Meyerhold uciekł od tego bólu, od współczucia. Zepsuł finał *Rewizora*, bo kazał aktorom biegać nerwowo wo-



ARTUR PAŁYGA REWIZOR. BĘDZIE WOJNA!, TEATR LUDOWY, KRAKÓW 2017, REŻ. MAŁGORZATA BOGAJEWSKA. FOT. PRZEMYSŁAW SIERACZYŃSKI

kół własnych kukieł. Poszło w stronę karykatury świata zmiecionej przez rewolucję.

Stanisławski (kilka lat wcześniej, w 1921 roku) w swojej inscenizacji także miał na myśli rewolucję, ale, oczywiście na tyle, na ile mógł sobie pozwolić, użył bardziej diabolicznych środków wyrazu. Recenzent Piotr Kogan widział w tym *Rewizorze* obraz „wcielonej i nieśmiertelnej pospolitości, która patrzy na nas niezliczonymi oczyma, wyskakuje ze wszystkich kątów, chowa się i znów zjawia, chichocze. Świat zmienia się w widmo. [...] Diabeł kpi nie tylko z garstki urzędników. Szydząc z nich, szydzi z przeszłości i przyszłości, z horodniczych i poczmistrzów, z salonów, królewskich pałaców, gabinetów dyplomatów. To komedia współczesna – najbardziej aktualna i rewolucyjna satyra. Jej akcja będzie trwać, póki nie runie stary świat, nie odejdą w przeszłość ludzie-widma, w upiornym korowodzie niosący błędne ogniki”⁴.

Przechodząc od nieśmiertelnej pospolitości, poprzez diaboliadę, Kogan próbuje trochę na siłę wciągnąć Gogola i Stanisławskiego do walki o lepsze jutro. Na pewno jednak nie namawia do śmiechu.

Z czego się śmiać w *Rewizorze*? Z naiwnych, smutnych, małych ludzi? Tyle ich mamy w literaturze rosyjskiej; to i Puszkowski Eugeniusz z *Jeźdźca miedzianego*, i Akakij Akakijewicz z *Płaszcza* Gogola, i bohater *Zapisków z podziemia* Dostojewskiego. Wszyscy należą do tej samej rodziny, może są jednym osobnikiem, tyle że każdy z pisarzy pokazuje ich z trochę innej strony.

Kto twierdzi, że śmieszny jest mrówczy niepokój w instytucjach miejskich na wieść o przyjeździe rewizora, niech przypomni sobie epizody z własnej kariery zawodowej. Kto uważa, że Horodniczy ma groteskowe sny i zwidy (czarne szczury, świńskie ryje zamiast twarzy), niech pomyśli, że to objawy delirium tremens, wywołanego nagłym odstawieniem alkoholu. Śmieszne? Czy ja wiem...

Podobno nie raz widzowie pękali ze śmiechu, gdy Bobczyński prosił Chlestakowa o jedno tylko, by zechciał w Petersburgu powiedzieć temu i omemu, a może nawet Najjaśniejszemu Panu, że „w tym a tym miasteczku mieszka Piotr Iwanowicz Bobczyński”. Ja się nie śmieję.

To miasto, twierdził Gogol, jest w każdym z nas.

A jednak się śmiejemy. „Śmiech Gogola – powiada Siniawski – jest głębszy i bardziej złożony od jego westchnień i łez; gdy fasadą jest śmiech, one pozostają ukryte w piwnicach. Ale jeszcze głębiej, w fundamentach, Gogol się śmieje. Jego śmiech jest i na powierzchni, i w głębi, we wnętrzu ziemi. I jeśli «poprzez widoczny dla świata śmiech» dostrzegał «niewidoczne łzy» (*Martwe dusze*), to poprzez jego łzy dobiega do nas, jeszcze odleglejszy, bezdenny, nieznany światu śmiech – niemal że od stworzenia świata”⁵.

Czy podczas spełniania się widzeń z Apokalipsy, a więc pod koniec czasów ten śmiech ustanie? To się okaże. Tyle tylko, że wtedy nie będzie już chyba teatru, który by, zgodnie z intencjami autora, zagrał *Rewizora*, tę, według Siniawskiego „bardzo popularną i dosyć aktualną sztukę”.

⁴ Piotr Kogan, „*Rewizor*”, „*Ekran*” nr 2/1921.

⁵ Terc, op.cit. s. 29.

Demokracja w teatrze

• TADEUSZ BRADECKI •

Teatr od swego zarania był zawsze laboratorium umowy społecznej. Bo jak inaczej pogodzić sprzeczne interesy trojga, ośmiorga, trzydziestu lub nawet stu czy dwustu członków wspólnoty? Trzeba się jakoś umówić, umówić się na jakieś reguły, na jakieś obowiązujące prawa, na jakieś przywileje, na jakąś wspólną korzyść.

Z natury rzeczy skazany na dialog (bez riposty partnera po prostu nie zagrasz) każdy rzeczywisty zespół teatralny demokrację na przestrzeni stuleci ma przerobioną do spodu. Zespół rzeczywisty, czyli taki, w którym aktorzy oraz inni pracownicy pozostają przez długie lata, a nie angażowani są jedynie dorywczo na rok lub dwa. Taki zespół wartość demokracji ceni, bowiem próbowano w takim długotrwałym zespole już doprawdy wszystkiego, pełnej tyranii, tajnych grup nacisku, dominacji związków zawodowych albo terroru aktualnej diwy. Lecz mimo że taki teatralny zespół na meandrach demokracji zna się jak mało kto, bywa często zaskoczony przez swoje lenistwo (to najczęstsze) lub przez aktualnego, agresywnego sponsora. Tym sponsorem w przeszłości bywał lokalny możnowładca, czasem król. Obecnie w Polsce, i to już od dawna, jest nim, na różnych poziomach decyzyjnych, aktualny dystrybutor naszych podatków, czyli reprezentanci społeczeństwa.

Autokracja, przykład: w swoim killkunastoosobowym zespole Cricot 2 Tadeusz Kantor był autokratą totalnym. Kto nie był z nim, ten był przeciw niemu i dlatego musiał być skreślony. Pomimo to jego *Umarła klasa* stała się hitem światowym (jak najśluszniej). Pełna anarchia, przykład: słynny Odin Teatret Eugenia Barby rozszczępił się w latach osiemdziesiątych na kilkanaście grup i grupiek, z których każda miała swoją osobną nazwę, i z których żadna jednocześnie nie chciała zrezygnować z marki Odin. Rezultaty artystyczne okazały się mocno rozmaite. W dużych teatrach anglosaskich, takich jak RSC, National, kanadyjski Stratford czy Shaw, od dziesięcioleci dominuje rada nadzorcza, czyli sponsor, lub, ściślej, reprezentanci (w teorii przynajmniej)

kupujących drogie bilety widzów. To, że wybieralni reprezentanci widzów wybierają dyrektora teatru, funkcjonuje w tych zespołach bez zarzutu. Jednak za pewną, nie-małą, przez widzów płaconą, finansową cenę.

„W teatrze, jak wiadomo, demokracji nie ma” – zwykł mawiać w połowie lat siedemdziesiątych rektor krakowskiej PWST Jerzy Krasowski, zdeklarowany komunista – powtarzając powiedzenie (tu zgaduję) jakiegoś rosyjskiego antreprenera z carskich jeszcze czasów. Spadł z krzesła, gdy mu wysoki, kruczowłosy student Krystian Lupa odpowiedział, że w teatrze to on jest zwolennikiem nawet faszyzmu. Kwiczełiśmy z tej wieści na naszym aktorskim wydziale chyba przez tydzień. Dowcipny student Krystian nie ideologię nazistowską, oczywiście, miał na myśli, tylko swoje przekonanie o zasadniczej wszechwładzy reżysera w teatrze, które zresztą wiele razy później, w wielu teatrach, potwierdził. No, proszę: można być kompletnie na lewo w wyborach powszechnych, a jednocześnie kompletnie na prawo w kategoriach współpracy zespołu.

Demokracja w teatrze, czyli cierpliwie, często mozolnie wynegocjowany wspólny głos większości dużego zespołu pozostaje, sądzę, najlepszą podstawą jego skutecznego, artystycznego działania. Odbierając głos zespołom, pisowskie oszołomstwo niszczy polski teatr. Tak samo, jak generalnie niszczy polską demokrację, której nie rozumie, której boi się i której nie chce. Ideologią tej partii pozostaje nacjonalistyczny zamordyzm; Ameryki tu nie odkrywam.

„A co tam w szkole?” – zapytał mnie, aktora i studenta reżyserii w czerwcu 1980 dyrektor Jan Paweł Gawlik, członek partii. „Marnie – odpowiedziałem – rektor Krasowski właśnie skazał mnie na powtarzanie roku, bo ośmieliłem się wybrać do analizy sztukę Adolfa Nowaczyńskiego, przedwojennego antysemitę.” Gawlik uśmiechnął się protekcjonalnie: „Niech pan posłucha – powiedział – jest takie powiedzenie, dłużej klasztora niżli przeora.” Miał rację, bo we wrześniu zespół wywiózł go na taczkach. Krasowskiego zresztą spotkało to samo, nieco później.

W rewolucyjnych momentach historii zespół swego lidera odwołuje i powołuje przez aklamację. Tyle że rewolucja nie może trwać wiecznie. Z narzuconym, początkowo niechcianym dyrektorem mądry zespół potrafi się z czasem ułożyć, o ile tylko nie jest to człowiek głupi. Natomiast kogoś, kto znalazł się ewidentnie nie na swoim miejscu, zespół bezwzględnie odrzuci. W obu przypadkach działając w swoim własnym, dobrze pojętym interesie, którym jest robienie fantastycznych spektakli. Dłużej klasztora niżli przeora, zespół zaciska zęby, najważniejsze są spektakle, zaś by te mogły powstawać, zespół musi trwać.

tbradecki@hotmail.com

Role kobiece

- TRACY LETTS •
 - KRZYSZTOF TOMASIK •
-

TRACY LETTS

PRZEŁOŻYŁA MAŁGORZATA SEMIL

Mary Page Marlowe

OSOBY:

- MARY PAGE Marlowe, dziesięć miesięcy
- MARY PAGE Marlowe, dwanaście lat
- MARY PAGE Marlowe, dziewiętnaście lat
- MARY PAGE Marlowe, dwadzieścia siedem i trzydzieści sześć lat
- MARY PAGE Marlowe, czterdzieści i czterdzieści cztery lata
- MARY PAGE Marlowe, pięćdziesiąt lat
- MARY PAGE Marlowe, pięćdziesiąt dziewięć, sześćdziesiąt trzy i sześćdziesiąt dziewięć lat
- LOUIS Gilbert
- WENDY Gilbert
- LORNA
- CONNIE
- ANDY
- ED Marlowe
- ROBERTA Marlowe
- PSYCHOTERAPEUTKA
- PIEŁĘGNIARKA
- RAY
- DAN
- BEN

Wendy Gilbert w wieku szesnastu i dwudziestu lat powinna grać ta sama aktorka.

Robertę Marlowe, w wieku dziewiętnastu lat i trzydziestu dwóch lat powinna grać ta sama aktorka.

Rzecz dzieje się w różnych miejscach w Ohio i w Kentucky.

Myszę, że powinniśmy zachować dobre stosunki z osobami, którymi byliśmy kiedyś, bez względu na to, czy uważamy ich towarzystwo za miłe czy nie. W przeciwnym razie mogą się znieacka pojawić, mogą nas zaskoczyć i o czwartej nad ranem w bezsennej noc dobijać się do drzwi naszego umysłu, żądając odpowiedzi na pytanie, kto je porzucił, kto je zdradził i kto im to wynagrodzi.

Joan Didion

Scena 1

1986.

Mary Page ma czterdzieści lat. Jej syn Louis – dwanaście.

Dayton w stanie Ohio.

LOUIS Ciągłe mi się mylą. (pauza) Tobie nie? Ani rusz nie mogę ich spa-
miętać. (pauza) Mamo.

MARY PAGE Co?

LOUIS Powiedz mi po kolei.

MARY PAGE Nie nauczyłeś się wreszcie, który stan jest który?

LOUIS Te wciąż mi się mylą.

MARY PAGE Masz lekcje geografii?

LOUIS Mieliliśmy w bloku.

MARY PAGE Co to znaczy?

LOUIS Że mieliśmy na nauce o świecie.

MARY PAGE Nie każą wam się uczyć geografii? Powinno się od tego zaczy-
nać. Geografia powinna być na pierwszym miejscu. To powinien być
numer jeden. Numer trzy. Czytanie, pisanie i geografia.

LOUIS Możesz tu wpisać wszystkie nazwy?

MARY PAGE Jasne.

LOUIS Te cztery ciągle mi się mylą.

MARY PAGE Ten znasz. Bo tam byliśmy.

LOUIS Nevada?

MARY PAGE Byłeś w Nevadzie?

LOUIS Nie wiem.

MARY PAGE Nie wiesz.

LOUIS Nie.

MARY PAGE Nie wiesz, gdzie byłeś?!

LOUIS Nie.

MARY PAGE Co chcesz na urodziny? Niedługo są twoje urodziny.

LOUIS No.

MARY PAGE O, Boże, skończysz trzynaście lat! (pauza) Wiesz, co chcesz?

LOUIS M.A.S.K.

MARY PAGE Co to jest? Jakiś kamuflaż?

LOUIS Mobile Armored Strikes Komand.

Córka Mary Page, piętnastoletnia Wendy, pojawia się z łazienki.

MARY PAGE Wszystko w porządku?

WENDY Nic mi nie jest.

MARY PAGE Bardzo mało zjadłaś.

WENDY Wszystko w porządku.

MARY PAGE Kochanie, wiem, że nie jest łatwo. Przykro mi.

WENDY Proszę cię, nie patrz na mnie!

MARY PAGE Nie chciałam, żeby do tego doszło. Ale oboje musicie wiedzieć

--- Louis? --- oboje musicie wiedzieć, że tatuś i ja bardzo was kocha-
my. Nic się przez to nie zmieni, nadal będziemy was kochać. To nie ma
z wami absolutnie nic wspólnego. Na wszelkie sposoby się staraliśmy,
żeby jakoś się ułożyło i strasznie długo się staraliśmy, bo tak bardzo was
kochamy, i chcieliśmy, żebyście mieli, no wiecie, kochający dom.

WENDY To gdzie będziemy? Kto się wyprowadzi?

MARY PAGE Wiesz, to dość skomplikowane. Dom jest Sonny'ego, jak wie-
cie, należał do waszej babci, więc dom jest jego. A ja dostałam posadę
w Lexington, to nowa praca ---

WENDY Więc wyjedziesz.

MARY PAGE Czekaj, kochanie. To nie jest takie proste ---

WENDY Dlaczego normalnie tego nie powiesz?

MARY PAGE Mówię, właśnie mówię. To złożona sprawa, więc słuchaj i daj
mi wytłumaczyć. Muszę tam pojechać i zacząć tę nową pracę. Ale nie
chcemy was nigdzie przenosić w połowie roku szkolnego, więc zosta-
niecie tu z ojcem, a ja będę przyjeżdżała do was na weekendy. Potem ---

WENDY A w te weekendy, to gdzie będziesz?

MARY PAGE Z wami, tu w Dayton. Będę tu. Będę tu w domu razem
z wami. Wasz ojciec będzie wtedy u cioci Leigh.

WENDY Tylko w weekendy.

MARY PAGE Słuchaj. Potem, już latem, przyjedziecie do mnie.

WENDY Tylko na lato.

MARY PAGE Nie. Zamieszkacie ze mną. Na stałe.

WENDY Mamo! W Kentucky?!

MARY PAGE Czekaj, nie ---

WENDY Nie przeniosę się do pierdolonego Kentucky!

MARY PAGE Nie wyrażaj się.

WENDY Mamo, kurde, nie przeniosę się do żadnego zadupnego Kentucky!
W życiu! Mam dwa lata do końca liceum! Nie pójdę na dwa lata do
nowej szkoły! I to z takim pieprzonym wieśniactwem!

MARY PAGE Po pierwsze, nie podnoś głosu ---

WENDY Kurde! To nie jest fair!

MARY PAGE --- a po drugie ---

WENDY Nikt nas w ogóle nie pyta o zdanie?!

MARY PAGE --- nie prze... tak, nie pyta o zdanie, bo decyzje podejmują
dorośli ---

WENDY To głupie, bo dorośli decydują o tym, czego sami chcą, a my po-
winniśmy móc powiedzieć, czego my chcemy!

MARY PAGE Możecie powiedzieć, czego chcecie, ale to nie znaczy --- mo-
żecie powiedzieć, czego chcecie. No, niech usłyszę, czego chcecie.

WENDY Chcę skończyć liceum! Tutaj!

MARY PAGE Nie ma takiej możliwości, bo mnie tutaj nie będzie. Będę
w Kentucky.

WENDY To czemu nie znajdziesz sobie pracy tutaj?
 MARY PAGE Bo to nie takie łatwe. Szukałam tu pracy, ale nic nie znalazłam.
 Udało mi się coś znaleźć, ale w Lexington. Wszyscy możemy mówić, czego chcemy, ale nie zawsze to dostajemy. Louis, a ty, czego chcesz? Powiedz.
 WENDY No to ja chcę zostać z tatusiem, aż skończę szkołę, a potem będę przyjeżdżała do ciebie na lato.
 MARY PAGE To nie jest możliwe.
 WENDY Dlaczego?
 MARY PAGE Bo twój ojciec tego nie chce.
 WENDY A czego on chce?
 MARY PAGE Czegoś innego.
 WENDY Czego?
 MARY PAGE Chce... chce, żebyście z nim zostali do końca roku szkolnego, a żebym ja pojechała do Kentucky. Chce, żebym przyjeżdżała do was na weekendy. A sam będzie wtedy u cioci Leigh. Chce, żebyście latem przyjechali do Lexington i zamieszkali ze mną.
 WENDY Czyli on będzie miał dokładnie to, czego chce.
 MARY PAGE Tak.
 WENDY A czego ty chcesz?
 MARY PAGE Wasz ojciec i ja rozmawialiśmy o tym i uzgodniliśmy, jak to załatwić. Wendy, proszę cię, wiem, że to trudne ---
 WENDY Proszę cię, przestań to powtarzać.
 MARY PAGE Wiem, że nie jest łatwo, ale to dobre rozwiązanie w niedobrej sytuacji.
 WENDY Dlaczego po prostu nie powiesz, czego chcesz?
 MARY PAGE Poradzimy sobie. To tylko przeprowadzka. Tylko się przeprowadzimy.
 WENDY Do Kentucky.
 MARY PAGE Naprawdę myślisz, że Lexington jest gorsze od Dayton?
 WENDY Tak!
 MARY PAGE Naprawdę?
 WENDY Mamo, przecież to same wsioki! To ryle!
 MARY PAGE Ryle!? Co ty możesz wiedzieć o górnikach ---?
 WENDY Wiesz, o co mi chodzi! Nie chcę przez ostatnie lata w liceum się wozić z jakimiś trepami!
 MARY PAGE To nie jest Paryż. I to nie jest... no wiesz... To k i o ---
 WENDY Nie, mamo, o Boże, nie każ mi kończyć szkoły w Kentucky.
 MARY PAGE Naprawdę myślisz, że kilkaset mil robi tak wielką różnicę?
 Wszędzie jest tak samo. I muszę to powiedzieć: teraz trudno ci to zrozumieć, sytuacja jest przykra i nie chcieliśmy, żeby się stało tak, jak się stało, ale to nie jest tragedia. Dwoje ludzi... twój tata i ja przestaliśmy się kochać, nikt nie umarł, nikt nie zachorował ---
 WENDY Czyli co? Ty i tato przestaliście się kochać?
 MARY PAGE Tak.
 WENDY On tak mówi?
 MARY PAGE Uzgodniliśmy, że w taki sposób należy to załatwić.
 WENDY O Jezu! Czy ty słyszysz, co mówisz? Tak to się mówi na Kremlu.
 MARY PAGE Louis?
 LOUIS Taaaa?

MARY PAGE Kochanie, chcesz o coś zapytać?
 LOUIS Nie.
 MARY PAGE Okej.
 WENDY Co to za praca?
 MARY PAGE Taka sama. W innej firmie.
 WENDY A z tą dawną co się stało?
 MARY PAGE Straciłam ją.
 WENDY Dlaczego ją straciłaś?
 MARY PAGE Zwolnili mnie. I tyle.
 WENDY Dlaczego?
 MARY PAGE Już mnie nie potrzebują.
 WENDY Dlaczego?
 MARY PAGE Wendy.
 WENDY Ale dlaczego?
 LOUIS A co będzie z Łatką?
 MARY PAGE Łatek zostanie z wami, tutaj, w domu, w domu waszego ojca.
 A potem, kiedy się do mnie przeniesiecie, Łatek też się z wami przeniesie.
 Możecie zatrzymać Łatkę.
 WENDY Super. W Kentucky też będzie mógł mi sikać na toę.
 MARY PAGE Może w Kentucky nauczysz się wieszać toę do szafy.
 WENDY To moja wina, że mi kot obsikuje rzeczy? *(pauza)* I co, w Kentucky niby też mają chóry?
 MARY PAGE Tak. W Kentucky mają chóry. Nikt nie powiedział, że jak się przejedzie z jednego stanu do drugiego, to się przestaje śpiewać.
 WENDY Tato powinien być przy tej rozmowie.
 MARY PAGE Uznał, że będzie lepiej, jeśli to ja wam powiem.
 WENDY Tato uznał?
 MARY PAGE Oboje uznaliśmy.
 WENDY Nadal jesteś Gilbert?
 MARY PAGE Co?
 WENDY Pytam o nazwisko. Czy ja nadal jestem Wendy Gilbert?
 MARY PAGE Tak. Nadal jesteś Wendy Gilbert. Ty nadal jesteś Louis Gilbert.
 WENDY Tato nadal jest Sonny Gilbert. A ty? Nadal jesteś Mary Page Gilbert, czy wracasz do starego nazwiska?
 MARY PAGE Nie wróciłam. Sama nie wiem. Nie. Wrócę do Marlowe.
 WENDY Kto podpalił tę książkę? *(pauza)* Którego dnia zeszłam na śniadanie, a na stoliku do kawy leżała książka: „Ślonie pamiętają”. Połowa stron była spalona.
 MARY PAGE Tato i ja... mieliśmy... no... mieliśmy trochę... *(pauza)* To naprawdę trudne...
 LOUIS „Kentucky”.
 MARY PAGE *(uśmiecha się, kiwa głową do Louisa. Długa pauza)* Czasem robimy coś, czego nie powinniśmy robić.

Scena 2

1965.

Mary Page Marlowe ma dziewiętnaście lat. Lorna i Connie to jej koleżanki z college'u.

Pokój w internacie. Dayton w stanie Ohio.

MARY PAGE Dalej, dalej.

LORNA Dobrze. Mary Page, teraz jest, jak sama siebie widzisz: o, dobra karta, Księżyc. Zawsze, jak się dostaje któryś z Wielkich Arkanów, trzeba uważać, bo ich wpływ jest większy. Connie, nie ruszaj kart.

MARY PAGE Co, są bardziej precyzyjne?

LORNA Nie. Po prostu traktuj je poważniej.

CONNIE Mogę zmienić płytę?

LORNA Są takim jakby podkreśleniem. Dodatkowo coś ci podkreślają. No więc Księżyc, tak, ogólnie chodzi o rytm i naturę, rytm natury ---

MARY PAGE ---a --- ha---

LORNA --- i jak to stanowi część nas, wiąże się z żywiołem. Bo przecież działa na przypływy i na miesięczkę, i wszystko, więc jakby dotyczy twojej percepcji pozazmysłowej.

CONNIE Czyli że jakoś kontroluje umysł?

LORNA Nie, to raczej coś w rodzaju intuicji. To tak, jak umiesz się poruszać po swoim pokoju nawet po ciemku. Przy księżycu jest ciemno, ale dzięki swojej percepcji pozazmysłowej i tak widzisz. Księżyc znaczy, że wszystko widzisz dzięki światłu księżyca, jasne?

CONNIE O. Kurde. Ona w taki sposób widzi siebie.

MARY PAGE Nie rozumiem.

CONNIE Uwielbiam tę piosenkę ---

LORNA Tak, ale pamiętaj, że to jest w kontekście pytania, które zadałaś przed Tarotem.

CONNIE O co zapytałaś?

LORNA Nie może powiedzieć.

CONNIE Ale głupota. Kiedy się pomyśli życzenie, to nie można go wymówić na głos, bo się nie spełni. Wiesz co? I tak się nie spełni, więc spokojnie możecie nam powiedzieć i skończyć z tym nudziarstwem.

MARY PAGE Czekaj, Lorna, powiedz mi tylko, co tutaj znaczy karta Księżyca.

LORNA „Nic nie jest tak, jak się wydaje”.

MARY PAGE Okej. To ma swój sens.

LORNA To się odnosi do twojego pytania.

MARY PAGE Tak, bo... nie... Już jasne...

CONNIE Daj spokój, przecież wiadomo, że pytałaś o Roberta Bedwella.

LORNA Nie może powiedzieć!

CONNIE Później mnie postawisz karty i powiem wam szczegółowo, o co zapytałaś, a zapytam o chłopaków, tyle już mogę wam powiedzieć.

MARY PAGE Nie pytałaś o Roberta. Pytałaś o siebie. I o Roberta. No, mów, co jest dalej?

LORNA Dobra, no więc ta karta mówi, jak cię widzą inni.

CONNIE To jakaś Wielka Dziwka?

LORNA Przestań; trzeba się skupić.

CONNIE Dobrze.

LORNA To wpływa na rozkład kart.

CONNIE Karty już są rozłożone. Już je rozłożyłaś.

LORNA Ale twoja energia wpływa na karty!

CONNIE Już są rozłożone! Nic ich nie zmieni, żebyśmy nie wiem co robiły!

MARY PAGE Spokojnie, zaraz skończymy, potem tobie postawię.

CONNIE Okej.

LORNA Jak cię widzą inni: Oooo, Królowa Kielichów.

CONNIE Raczej miseczek, nie? Królowa miseczek B.

LORNA Connie ---

MARY PAGE Mów dalej.

LORNA Królowa Kielichów to dla ciebie bardzo dobra karta, aż trudno uwierzyć, że ją wyciągnęłaś, bo gdybym z całej talii miała wybrać jakąś kartę, która symbolizuje, jak cię inni widzą, to właśnie tę bym wybrała. Królowa Kielichów. Mówi o marzeniach, o nadziei i możliwościach. Z Królową Kielichów wszystko jest możliwe, zakochanie, czasem potrafi przepowiedzieć ciążę. Z tą kartą się po prostu marzy, marzy się o wszystkim, czego się pragnie, ona mówi, żeby naprawdę sobie na to pozwalać.

MARY PAGE I ty mnie tak widzisz?

LORNA Tak.

CONNIE Ja cię tak widzę.

MARY PAGE Nieprawda.

CONNIE Właśnie że tak.

MARY PAGE Jako te... tę całą... nadzieję i miłość, i marzenia.

CONNIE Tak.

LORNA Na przykład tego dnia, co na lekcji pana Lundergana czytałaś sonet. Zrobiło się całkiem cicho. Nikt nie gadał, wszyscy byli jak czarowani, a ty miałaś nad głową takie światło, jakby aureolę. Miałam wrażenie, że promieniejesz.

CONNIE Nie wiem, czy promieniałaś, ale faktycznie ja też cię tak widzę.

MARY PAGE Nie wiem, co powiedzieć. Aż mi wstyd.

CONNIE Kochamy cię. Byśmy się nie przyjaźniły z kimś, kogo nie kochamy, no nie?

MARY PAGE Jaka jest następna karta?

LORNA Twoja największa nadzieja... i największa obawa.

CONNIE To nie ma sensu.

LORNA Ma, jak najbardziej. Jaka jest twoja największa nadzieja?

CONNIE Że będę milionerką.

LORNA A czego się najbardziej boisz?

CONNIE Że koreańscy żołnierze mnie zadźgają w zamrażarce.

Pauza.

LORNA (*do Mary Page*) Dobrze. Twoja największa nadzieja... i największa obawa. (*odwraca kartę*) Dwójka buław. Muszę zajrzeć do książki.

CONNIE Tracisz wiarygodność, jak sprawdzasz w książce.

MARY PAGE Ona się uczy.

LORNA Nie chcę nic pokręcić.

CONNIE Jasne, bo byłaby krewa, gdybyś jej pokręciła przyszłość. (*do Mary Page*) Co było z tobą i z tym Bedwellem wczoraj wieczorem?

MARY PAGE Z Robertem. Ma na imię Robert. Dlaczego mówisz o nim po nazwisku?

CONNIE No wiesz? Przecież nazywa się Bedwell, no nie?

MARY PAGE Dlaczego myślisz, że coś było?

CONNIE Bo się zachowujesz jak jakieś dziwadło.

MARY PAGE Oświadczył się.

CONNIE Co?!
 LORNA Co takiego?!
 CONNIE Oświadczył się.
 MARY PAGE Tak.
 CONNIE Gdzie? I co zrobił? Ukląkł na jedno kolano? Co powiedział? Miał pierścionelek?
 MARY PAGE Nie mam pierścionka.
 CONNIE Dlaczego? Gdzie jest pierścionelek? Mary Page, gdzie masz pierścionelek?
 MARY PAGE Nie zgodziłam się.
 CONNIE Co takiego?
 MARY PAGE Nie zgodziłam się. Dałam mu kosza. Nie chcę wyjść za Roberta i w ogóle nie chcę tak szybko wychodzić za mąż.
 LORNA Jesteś niesamowita.
 MARY PAGE Poznałam go lepiej i... chyba nie o takim życiu marzę.
 LORNA Brawo ---
 CONNIE On jest cudny! Najprzystojniejszy na całym kampusie!
 MARY PAGE Tak. Ale jest... jest bardzo niedojrzały.
 CONNIE Jest katolikiem.
 MARY PAGE Dla mnie to nie ma znaczenia.
 LORNA Za dużo pije.
 MARY PAGE Zajrzyj do tej swojej książki.
 LORNA Dobrze.
 MARY PAGE Nie chodzi tylko o niego. Sama nie wiem. Nie chcę wychodzić za mąż i już. Po prostu jestem na to za bardzo niezależna albo... po prostu nie chcę wychodzić za mąż. Interesują mnie inne rzeczy. W końcu mam różne możliwości, mam wybór. A ty wyjdiesz za Ala?
 CONNIE To inna sprawa. Al jest pół Grekiem. Nie mogę wyjść za Greka.
 MARY PAGE Dlaczego? Jest katolikiem.
 CONNIE Ale to całkiem inny katolicyzm, bardzo kudłaty i strasznie okadzony.
 MARY PAGE To przestań się mnie czepiać.
 CONNIE Co takiego innego chcesz robić?
 MARY PAGE Nie wiem. Podróżować? Wyjechać stąd. Nienawidzę Ohio.
 Nie chciałabyś zobaczyć, co jeszcze jest na świecie?
 CONNIE Nie mamy bogatych wujków. Musiałybyśmy p r a c o w a ć.
 MARY PAGE Chcę zobaczyć Paryż.
 CONNIE Masz bzika na punkcie Paryża, od kiedy zobaczyłyśmy „Szaradę”.
 Chcesz być Audrey Hepburn.
 MARY PAGE A co w tym złego?
 CONNIE To jest film. A ona to A u d r e y H e p b u r n.
 MARY PAGE I co z tego? Ja będę sobą.
 LORNA I tym sposobem wracamy do Dwójki buław. Tak naprawdę chodzi o przeznaczenie. I ta Dwójka buław słusznie pojawia się jako twoja karta nadziei i lęków. Bo mówi nam, że twoje przeznaczenie jest w twoich rękach. Musisz sama zdecydować, co chcesz robić. I widzisz, jak to może być twoją największą nadzieją i największą obawą? Nic cię od tego nie uwolni. To ty odpowiadasz.
 CONNIE No i proszę. Tak strasznie chcesz się stąd wyrwać? Musisz to sama zrobić.

MARY PAGE Dobra. Więc ostatnia karta to...?
 LORNA Konkluzja.
 MARY PAGE Czekaj. Denerwuję się. Dziwne, nie?
 LORNA Wcale nie uważam, że to dziwne.
 MARY PAGE A co, jeśli to będzie Karta Śmierci?
 LORNA Karta Śmierci nie jest zła.
 CONNIE Rzecz oczywista, że jest zła.
 LORNA Nieprawda.
 CONNIE To karta ś m i e r c i.
 LORNA Ale mówi tylko o zmianie.
 CONNIE (do Mary Page) Karta Śmierci jest niedobra. Ale nie powinnaś się bać.
 MARY PAGE Dlaczego?
 CONNIE Bo już jest rozłożona.

Scena 3

2009.

Mary Page Marlowe ma sześćdziesiąt trzy lata.

Jej mąż Andy jest w podobnym wieku.

Ich dom w Versailles w stanie Kentucky.

MARY PAGE Andy, zaczyna się!
 ANDY (z *offu*) To zatrzymaj!
 MARY PAGE Nie wiem jak.
 ANDY (z *offu*) Naciśnij pauzę.
 MARY PAGE Jak można to zatrzymać?
 ANDY (z *offu*) O, Boże...
 MARY PAGE Wciąż tego nie rozumiem.
Wchodzi Andy z jedzeniem. Zatrzymuje program.
 ANDY Kiciu, teraz program można zatrzymać.
 MARY PAGE A to nie idzie na żywo? Przecież to nie jest nagranie.
 ANDY Naciskając pauzę, zaczęłaś nagrywać.
 MARY PAGE Ale to gdzieś leci, nie? Gdzieś, na żywo?
 ANDY Tak i właśnie dlatego możesz cofnąć, bo nagrywasz.
 MARY PAGE A przyspieszyć można?
 ANDY Można.
 MARY PAGE To nie ma sensu. Bo by znaczyło, że można przyspieszyć wiadomości i by się znało przyszłość.
 ANDY Można przyspieszyć tylko do tego miejsca, gdzie jest na żywo.
 MARY PAGE Przecież wszystko jest na żywo! To wszystko się dzieje właśnie teraz!
 ANDY (ze *śmiechem*) Ty to nagrywasz!
 MARY PAGE Nic nie rozumiem!
 ANDY Choroba, Mary Page, raz na zawsze to rozwiążemy.
 MARY PAGE Jestem głodna.
 ANDY To zjedzmy. Wyłumaczę ci.
 MARY PAGE Pachnie cudownie.
 ANDY No więc tak, dzisiaj na kanale Fox leci „Doktor House”.
 MARY PAGE Nie traktuj mnie protekcjonalnie.

ANDY Po prostu zaczynam ab ovo. Odcinek zaczyna się o ósmej i trwa godzinę. O ósmej dziesięć naciskasz pauzę ---

MARY PAGE Jest dopiero cztery po ósmej.

ANDY Tylko chcę ci to zilustrować.

MARY PAGE Nie, powiedz mi, co się akurat teraz dzieje. Mmm, umieram z głodu.

ANDY Masz, jedz. Nie zapomnij o parmezanie.

MARY PAGE Dobrze. To jest ten rarytas?

ANDY To parmezan. Dobrze. No więc o ósmej dziesięć naciśniesz pauzę.

MARY PAGE Po prostu obejrzymy serial.

ANDY Jesteś inteligentna. Chcę, żebyś to zrozumiała. Więc o ósmej dziesięć naciskasz pauzę.

MARY PAGE Ale zapomniałeś, że o ósmej pięć mówisz mi „Wiesz, że on jest Anglikiem”.

ANDY Kiciu, wcale nie zapomniałem, tylko to nie jest ważne. Więc o ósmej dziesięć naciskasz pauzę ---

MARY PAGE Skoro to nie jest ważne, to czemu zawsze to mówisz ---?

ANDY Więc, o ósmej dziesięć naciskasz pauzę ---

MARY PAGE Wiesz, że już nie słucham.

ANDY Więc o ósmej dziesięć naciskasz pauzę!

MARY PAGE Już jestem dalej.

ANDY Jedz spaghetti. Choroba, jesteś taka uparta ---

MARY PAGE O, Boże...

ANDY Co? Niedobre?

MARY PAGE Czosnek...

ANDY Za dużo czosnku? (*śmieje się*) Nie możesz mówić, więc pewnie dałem za dużo czosnku.

MARY PAGE Pycha...

ANDY Widzę, bo nie możesz złapać tchu.

MARY PAGE Naprawdę pyszne, tyle że trudno mi będzie nie stracić przyjaciół.

ANDY (*śmieje się. Poważnieje, potem znów się śmieje*) Nie masz żadnych przyjaciół.

Oboje *śmieją się*.

MARY PAGE Mam ciebie. Jesteś całkiem dobrym przyjacielem.

ANDY Nie jestem twoim przyjacielem. Jestem twoim mężem.

MARY PAGE W dodatku... całkiem dobrym mężem.

Całują się.

ANDY Oglądamy serial?

Mary Page kiwa głową. Jedząc popatrują na telewizję.

ANDY Wiesz, że on jest Anglikiem.

MARY PAGE Taaa.

Patrzę.

ANDY Bardzo mi przypomina moją pierwszą żonę.

MARY PAGE Bo przemądrzały i złośliwy.

ANDY Aha.

MARY PAGE Ale że błyskotliwy chirurg, to już nie.

ANDY I że kulawy narkoman, też nie.

MARY PAGE Jasne.

ANDY House nie jest chirurgiem.

MARY PAGE Robi operacje.

ANDY Jest diagnostą.

MARY PAGE Robi operacje.

ANDY Tak.

MARY PAGE Koniec rundy!

Jedzą. Oglądają telewizję.

MARY PAGE Wiesz, dlaczego ludzie tak lubią ten serial?

ANDY Mhm.

MARY PAGE Pozwala im wierzyć w zmartwychwstanie.

Andy zatrzymuje DVR, wyciąga skądś kopertę i podaje ją Mary Page.

MARY PAGE Co to jest?

ANDY Otwórz.

MARY PAGE To do mnie?

ANDY Tak. Otwórz.

MARY PAGE Otworzyłeś moją pocztę?

ANDY Tak.

MARY PAGE Przeczytałeś list do mnie?

ANDY Tak.

MARY PAGE I dajesz mi go dopiero teraz, jak się zaczął „Doktor House”?

ANDY Masz rację. Jak zwykle.

MARY PAGE O Boże.

ANDY Moje gratulacje.

MARY PAGE Dlaczego mi nie...? O, Boże.

ANDY „Nareszcie wolna”.

Mary Page płacze.

ANDY Kiciuniu... (*przytula ją*)

MARY PAGE Nie wiem, dlaczego płaczę...

ANDY W końcu to wielka sprawa.

MARY PAGE To wielka sprawa.

ANDY I od tak dawna była częścią twojego życia.

MARY PAGE Od tak dawna.

ANDY Wiesz, co to znaczy.

MARY PAGE To znaczy... to znaczy dużo.

ANDY Tak.

MARY PAGE To znaczy, że nie muszę być w Kentucky...

ANDY Tak, i możemy się zobaczyć z Wendy i dziećmi.

MARY PAGE I wyjechać, kiedy tylko nam się podoba...

ANDY Możemy spędzić wakacje w San Francisco.

MARY PAGE Możemy pojechać, dokąd tylko nam się zachce.

ANDY To prawda, możemy pojechać, dokąd tylko nam się zachce.

MARY PAGE To znaczy, że już nie muszę co tydzień sikać do pojemnika.

ANDY To znaczy, że już nie musisz widywać się z Julie.

MARY PAGE Ooo, Julie. Powinam do niej zadzwonić.

ANDY Naprawdę? Dlaczego?

MARY PAGE Po prostu, żeby powiedzieć... no... nie wiem.

ANDY A może, żeby jej powiedzieć: „Wal się, Julie, już na nic nie muszę mieć twojej zgody”.

MARY PAGE Ona tylko robi, co do niej należy.

ANDY Zawsze byłaś wobec niej bardziej wyrozumiała niż ---
 MARY PAGE Tylko robi, co do niej należy, nie ma w tym żadnego interesu.
 Wiem, z jakimi to kobietami musi mieć do czynienia, i jej robota to nie jest bułka z masłem. Uwierz mi. Ja bym się tego nie podjęła --- *(pauza)*
 To nie jest taka „dobra nowina”, żeby dzwonić po ludziach, co? Nie żebyś miała wielu znajomych.
 ANDY Może chcesz zadzwonić do Wendy?
 MARY PAGE Nie.
 ANDY Ale to jest dobra nowina, którą możesz się podzielić ze mną.
 MARY PAGE Taaa.
 ANDY Moja Królowa Kicia. Chyba już nie mogę cię tak nazywać...
Mary Page płacze. Andy ją obejmuje.
 ANDY Ciii. Już dobrze. Już dobrze. Już po wszystkim.

Scena 4

1946.

*Mary Page Marlowe ma dziewięć miesięcy.**Leży w łóżeczku w salonie w domu swoich rodziców w Dayton w stanie Ohio.**Z offu dochodzą stłumione odgłosy kłótni.**Wchodzi Ed Marlowe; ma dwadzieścia lat. Podchodzi do barku, bierze szklaneczkę i nalewa do niej whisky.**Przytłumiony głos z offu.*ED *(automatycznie – woła do innego pomieszczenia)* Guzik mnie to obchodzi.*Przytłumiony głos z zewnątrz. Ed siada i pije.*ED *(do siebie, głównie)* Nie słyszę, co mówisz.*Wchodzi Roberta. Ma dziewiętnaście lat.*

ROBERTA Mam gdzieś jak często spotykasz się z kumplami, i kiedy. Jak dla mnie, to możesz się do nich przeprowadzić.

ED Posiedzimy sobie, strzelimy piwko. Będą nie tylko moi kumple, mają przyprowadzić siostry Randall.

ROBERTA A te siostry Randall to kto, do cholery?

ED Znasz je.

ROBERTA Nie znam.

ED Louanne jest starsza, chodzi do tego klubu sportowego za rogiem.

ROBERTA Co, ta gruba pinda z wystającymi zębami u mnie w domu?

ED Nie jest gruba.

ROBERTA Baby mi do domu sprowadzasz? Jak dziecko takie małeńkie?

ED To tylko spotkanie towarzyskie.

ROBERTA Więc tak się to teraz nazywa?

ED Nie podoba się, to pakuj dzieciaka i wyjdź.

ROBERTA Myślisz, że zabiorę małą i wyjdę, żebyś ty mógł tu chlać z jakąś tłustą krową?

ED I jej siostrą.

ROBERTA Podły skurwysyn!

ED Nie powiedziałem, że musisz wyjść. Jak chcesz, połóż Mary u nas w łóżku i posiedź z nami, też się napijesz. Powiedziałem tylko tyle, że przyjdą.

ROBERTA Arch siedział tu wczoraj cały wieczór.

ED Dzisiaj też będzie.

ROBERTA Powiedziałeś, że spędzimy razem wieczór, ty i ja.

ED Powiedziałem, że zjemy kolację.

ROBERTA Powiedziałeś: spokojny wieczór, ty i ja.

Ed nie odpowiada.

ROBERTA Powiedziałeś, że spokojny wieczór!

*Ed nie odpowiada. Roberta wychodzi. Ed nalewa sobie następną whisky.**Roberta wraca – ma na sobie płaszcz.*

ROBERTA Po prostu siadź ze mną i zjedźmy razem. Połóż się przy mnie i porozmawiajmy. Poprośmy mamę, żeby się zajęła Mary Page i chodźmy gdzieś. Ed. Chciałabym się gdzieś wypuścić, zabawić się. Lubię chodzić do lokali, lubię tańczyć, lubię się napić z naszymi przyjaciółmi. Chcę tylko, żebyś ze mną rozmawiał.

ED Rozmawiam z tobą.

ROBERTA Nieprawda. Od... nie rozmawiasz. Nie chcesz rozmawiać. Powiedz mi.

ED Co ci mam powiedzieć.

ROBERTA Powiedz mi, co się tam stało, takiego strasznego, że już nie chcesz ze mną rozmawiać?

ED Nic się nie stało.

ROBERTA Idę do mamy.

ED To zabierz Mary.

ROBERTA Nie. Ty się nią zajmij.

ED Roberta ---

ROBERTA Co? Jest także twoją córką. Zajmij się nią. Może Louanne ci pomoże. A ja --- ja wychodzę.

ED Roberta, ja ---

ROBERTA Pierdol się! *(wychodzi)**Ed podchodzi do łóżeczka, zagląda do środka. Idzie do barku, kończy swoją whisky. Wraca do łóżeczka, śpiewa cicho do Mary Page.*

ED Bar, bar, bar,

W głowie ciągle to słowo mi gra.

Kabaretu nie lubię,

Cyrk i teatr mnie nudzi

Za to bar mnie od smutków uwalnia. *(wyjmuje Mary Page z łóżeczka i śpiewa jej dalszy ciąg piosenki)*

Wracają miłe wspomnienia,

Wciąż w oczach ten widok mam,

Sala ciemna, lada, stołki i piwo...

Bar, bar, bar.

Bar zamknięty i świat przyciemniał

Jakby księżyc ukrył się w chmurze,

Radości w życiu już nie ma,

Żonie więcej kłamać nie muszę.

Bar, bar, bar.

Scena 5

1982.

Mary Page Marlowe ma trzydzieści sześć lat.

Jej psychoterapeutka jest starsza.

Gabinet psychoterapeutki w Dayton, w stanie Ohio.

PSYCHOTERAPEUTKA Nigdy o tym nie mówiłaś.

MARY PAGE Nie myślę o tym. Tylko od czasu do czasu takie nagle... „No tak, zrobiłam to”. Liczę, kombinuję datę urodzin. Ale nie mam wyrzutów sumienia. W większym czy mniejszym stopniu to ucięło moje związki z Kościołem, bo po prostu nie mogłam... nie żebym kiedykolwiek była naprawdę związana z Kościołem, ale...

PSYCHOTERAPEUTKA – dla mnie to jednak jest ciekawe, że od dłuższego czasu się spotykamy, a ty nigdy... nawet mimochodem nie ---

MARY PAGE Bo to nie ma żadnego znaczenia, usiłuję to powiedzieć, mam poczucie, że to dotyczyło kogoś całkiem innego.

PSYCHOTERAPEUTKA W tamtych czasach to była poważna sprawa. Prawda?

MARY PAGE O, tak. W tamtych czasach ---

PSYCHOTERAPEUTKA Miałaś konflikt wewnętrzny.

MARY PAGE Tak.

PSYCHOTERAPEUTKA Rozmawialiśmy tu o wielu sprawach, które mogłabyś uznać za nieistotne, ale...

MARY PAGE Nie zdradziłam. Niczego umyślnie przed panią nie ukrywałam. Ale gdybym umyślnie coś ukrywała, to na pewno bym teraz o tym nie powiedziała.

PSYCHOTERAPEUTKA Czy jeszcze o czymś mi nie mówisz?

MARY PAGE Wie pani, za drzwiami tego gabinetu też jestem kimś. Żyję nawet wtedy, kiedy mnie pani nie widzi.

PSYCHOTERAPEUTKA Mam wrażenie, że jesteś defensywna.

MARY PAGE Bo – mam wrażenie, że pani jest zła!

PSYCHOTERAPEUTKA Nie jestem zła.

MARY PAGE Ale mówi pani tonem oskarżycielskim.

PSYCHOTERAPEUTKA Chcę wiedzieć, dlaczego uważasz, że powinnaś coś przede mną ukrywać.

MARY PAGE To drobny szczegół.

PSYCHOTERAPEUTKA Nie wydaje mi się drobny. Wprawdzie takie decyzje być może nie wpływają na ciebie dzisiaj, na twoje życie codzienne, ale mogły wpłynąć na inne decyzje, które w życiu podejmowałaś. Czy Sonny wie? To było jego?

MARY PAGE Nie, to było w college’u. Sonny’ego jeszcze nie znałam.

PSYCHOTERAPEUTKA Ale czy on wie?

MARY PAGE Jest katolikiem.

PSYCHOTERAPEUTKA Co z tego?

MARY PAGE Nie, nie wie.

PSYCHOTERAPEUTKA Ale co z tego, że jest katolikiem?

MARY PAGE Jest pobożny. Nie, nie pobożny, jest wierzący. Wierzy w to wszystko tam, uznalby, że pójdę do piekła. Nie wiem, może nie-dosłownie. Miałby na ten temat jakieś zdanie.

PSYCHOTERAPEUTKA Co z tego, że by miał jakieś zdanie? Nigdy nie prowadzicie takich rozmów?

MARY PAGE Nie, nie p r o w a d z i m y. Ja takich rozmów nie chcę.

PSYCHOTERAPEUTKA Dlaczego? Bo myślisz, że on ma rację?

MARY PAGE On ma swoje przekonania, a ja swoje.

PSYCHOTERAPEUTKA A o różnicy tych przekonań nie możecie rozmawiać?

MARY PAGE Ja nie chcę.

PSYCHOTERAPEUTKA Dlaczego?

MARY PAGE O wielu rzeczach nie rozmawiamy. Tak się zgodziliśmy.

PSYCHOTERAPEUTKA Oboje?

MARY PAGE Tak.

PSYCHOTERAPEUTKA Wprost to sobie powiedzieliście.

MARY PAGE To milcząca zgoda.

PSYCHOTERAPEUTKA Milcząca zgoda. Czyli on niekoniecznie wie, na co się zgodził.

MARY PAGE Wielu rzeczy u siebie nawzajem nie lubimy, ale nie ma co bezustannie ich wywlekać. Oboje pracujemy od rana do nocy, jesteśmy całkiem wykończeni, nieznośne bachory doprowadzają nas do szału. Louis jest koszmarny, ma osiem lat, ale wciąż się moczy. Sonny i ja nie mamy siły siedzieć i głądzić o swoich odczuciach.

PSYCHOTERAPEUTKA Więc ty i Sonny nie rozmawiacie o różnicy swoich przekonań, o swoich uczuciach i wszystko jest okej pod warunkiem, że jesteście każdy sobie – ale równi.

MARY PAGE Tak. Tak.

PSYCHOTERAPEUTKA Tylko że nie wszystko jest okej, prawda? To znaczy z jakiegoś powodu szukasz przygód. Nie lubisz ich i wcale ci nie poprawiają samopoczucia. Jak twierdzisz.

MARY PAGE Życie z Sonnym to życie, ale to tylko część mojego życia, to wcale nie jest całe moje życie, mam inne życie poza swoją rodziną i rozmawiam o tym z panią, i mówiłam o różnych segmentach i jak mogłabym te różne życia łączyć. Och, mam dosyć tego...

PSYCHOTERAPEUTKA Nie, właśnie zaczynasz do czegoś dochodzić. Dokończ tę myśl.

MARY PAGE Nie mogę. „Przegródki”. „Łączenie”. Zaczynam mówić tak jak pani. Co za gówniane słowa. Gówniany problem. Właśnie się dowiedziałam, że moja koleżanka z college’u, Lorna, w zeszłym miesiącu umarła na raka piersi, a ja tu siedzę i pieprzę o jakichś „segmentach”. Prawda jest taka, że siedzimy tu i ja udaję, że podejmuję jakieś decyzje o swoim życiu. A tak nie jest. O niczym nie zdecydowałam. Wszystko mi się wydarzyło, a ja to zaakceptowałam i... i... nigdy na nic nie wpływałam, nie zmieniałam biegu zdarzeń. Jak jakiś ptak. Jak ptak wędrowny. Robiłam tylko to, co mi się wydawało naturalne.

PSYCHOTERAPEUTKA I myślisz, że to niedobrze?

MARY PAGE Nie. (*nieagresywnie*) Czy ja powiedziałam, że „niedobrze”?

PSYCHOTERAPEUTKA Wydaje mi się, że to cię niepokoi.

MARY PAGE Mmm. Może. (*śmieje się. Zastanawia się*) Albo raczej, wie pani, właściwie dlaczego ja się w ogóle przejmowałam?

PSYCHOTERAPEUTKA Czym się przejmowałaś?

MARY PAGE Dlaczego człowiek w ogóle się czymkolwiek denerwuje? Podejmowaniem decyzji, wątpliwościami, pracą, relacjami z innymi, w ogóle czymkolwiek. Dlaczego przeżywać bezsenne noce, jeśli to wszystko jest dziełem przypadku? Ktoś inny mógł napisać mój pamiętnik.

PSYCHOTERAPEUTKA Czujesz się tak bardzo przeciętna.

MARY PAGE Jestem przeciętna.

PSYCHOTERAPEUTKA Wiesz, Mary Page, mówisz mi, że się czujesz ---

MARY PAGE Mm, teraz już tylko Mary. Bez Page.

PSYCHOTERAPEUTKA To coś nowego.

MARY PAGE M-hm.

PSYCHOTERAPEUTKA Dlaczego?

MARY PAGE Nie wiem.

PSYCHOTERAPEUTKA Nie wiesz?

Mary Page kręci głową.

PSYCHOTERAPEUTKA Bo mnie się to wydaje ciekawe.

MARY PAGE Naprawdę? Nie wszystko coś znaczy. Po prostu mam już dosyć tego ciągłego wyjaśniania. Literowania.

PSYCHOTERAPEUTKA Ale sama zobacz, właśnie mi powiedziałaś, że czujesz, że nie masz wpływu na swoje życie, a jednak zmieniłaś imię.

MARY PAGE Nie zmieniłam go.

PSYCHOTERAPEUTKA No... jednak je zmieniłaś.

MARY PAGE No... dobra. No... dobra, zmieniłam.

PSYCHOTERAPEUTKA I nie wydaje ci się, że to ma jakieś znaczenie.

MARY PAGE Nie. Wcale nie. *(pauza)* A gdyby nawet... gdyby to miało jakieś znaczenie... nie ma szczególnego znaczenia. Kiedy mówię, że nie dokonywałam w życiu żadnych wyborów, to nie mówię, nie mówię o... pozorach.

PSYCHOTERAPEUTKA Więc, o czym mówisz?

MARY PAGE *(zniecierpliwiona)* Naprawdę? Nie wie pani?

PSYCHOTERAPEUTKA Ty mi powiedz.

MARY PAGE No... Ja... nie, nie wiem, czuję, jakbym oglądała własny pępek i...

PSYCHOTERAPEUTKA No to proszę: popatrzmy obie na twój pępek.

MARY PAGE Dobrze. Przepraszam, więc o co chodzi w tym ćwiczeniu?

PSYCHOTERAPEUTKA Powiedziałaś, że masz poczucie, że w życiu nie dokonywałaś żadnych wyborów. A ja chcę wiedzieć, jak twoje życie by wyglądało, gdybyś, gdybyś mogła tych wszystkich wyborów dokonać. Dokonaj ich, dokonaj ich na nowo. Jeżeli to ty dyktujesz warunki, to mi powiedz, jeśli dyktujesz wszystkie warunki.

MARY PAGE Dobrze.

Długa pauza. Właściwie aż pół minuty.

MARY PAGE Źle to ujęłam, mówiąc, o co mi chodzi. Teraz wszystko zabrzmi infantylnie i może się wydać nieistotne. Bo jeśli powiem, że chciałabym mieszkać w Paryżu, to zabrzmiałoby niepoważnie, jak gdyby przyczyną moich problemów było moje otoczenie, albo że narzekam na brak możliwości, chociaż wiem, że tak naprawdę miałam mnóstwo możliwości. Po prostu uważam, że nam, kobietom, z góry wiele ról przypisano, i istnieje tylko jeden sposób na to, żeby być żoną albo córką, albo mamą. Kochanką. Nawet te moje przygody z innymi, wie

pani, można by pomyśleć, że to jedyna sfera mojego życia, w której mogłabym się wyłamać i być po prostu tym kimś, kim jestem, bez odgrywania żadnej roli, bo w romansie niczego się nie inwestuje, w romansie nie ma żadnej przyszłości ani potencjału, więc czemu po prostu się nie wyrwać i naprawdę być sobą, ale nawet wtedy gram jakąś rolę, gram łatwą dziewczynę, dość rozwiązłą, co nie będzie robiła problemów. Ale to bzdura, to tylko odgrywanie roli dla jakiegoś gościa, zgrywanie się, jak gdyby to, co robię, miało coś wspólnego z seksem. To znaczy, seks jest w porządku, to wszystko jakoś działa, i może nawet się podniecam łamiąc zasady, ale nie dlatego tam jestem. Nigdy, absolutnie nigdy w życiu nie kochałam się z kimś z namiętności. Jedyne powody, dla których się kocham, to wstyd, poczucie winy, potrzeba dominacji albo chęć zwrócenia na siebie uwagi. Nikt nie będzie tego wiedział. Nikt mnie nigdy nie zobaczy naprawdę. Sonny i dzieci mnie nie zobaczą naprawdę. Nie jestem tą, którą jestem. Ja tylko gram kogoś, kto jest żoną i matką. Wiem, co to znaczy, wiem, jakie dźwignie trzeba nacisnąć, żeby być tą osobą. Jestem wielką aktorką.

PSYCHOTERAPEUTKA Nie jesteś tą, którą jesteś.

MARY PAGE Tak.

PSYCHOTERAPEUTKA Więc kim jesteś?

MARY PAGE Nie wiem.

PSYCHOTERAPEUTKA *(cicho)* Pytam, kim jest osoba, która naciska dźwignie?

MARY PAGE Nie wiem.

Scena 6

2015.

Mary Page Marlowe ma sześćdziesiąt dziewięć lat.

Pielęgniarka (Mary) jest młodsza.

Sala szpitalna w Lexington w stanie Kentucky.

Mary Page ma w ustach termometr.

PIELĘGNIARKA Już po obiedzie?

Mary Page przewraca oczami. Pisk. Pielęgniarka wyjmuje jej z ust termometr.

MARY PAGE Jeszcze jest?

PIELĘGNIARKA Chce pani obiad?

MARY PAGE Gorączka. Jest jeszcze?

PIELĘGNIARKA Tak. Bez zmian.

MARY PAGE Jadłam obiad. Był okropny.

PIELĘGNIARKA Ale zjadła pani? Co było?

MARY PAGE Tak. Zjadłam. Indyk z sosem. Sos był jaskrawożółty. Wyglądał jak wyrób „Zwariowanego profesora”.

PIELĘGNIARKA A chciała pani coś innego?

MARY PAGE Nie. Siostra jest tu nowa?

PIELĘGNIARKA Nie. Normalnie mam tu nocki w weekendy.

MARY PAGE Jak siostrze na imię?

PIELĘGNIARKA Mary.

MARY PAGE Cześć, Mary.

PIELĘGNIARKA Cześć.

MARY PAGE Ja jestem Mary Page.
 PIEŁĘGNIARKA Wiem. A skąd się to Page wzięło?
 MARY PAGE Rodzina.
 PIEŁĘGNIARKA Ta, co tu była, to córka?
 MARY PAGE Jak się siostra domyśliła?
 PIEŁĘGNIARKA Jest bardzo podobna.
 MARY PAGE Siostra ma dzieci?
 PIEŁĘGNIARKA Mhm. Piątkę.
 MARY PAGE Piątkę. Nie wierzę.
 PIEŁĘGNIARKA Ale tak jest.
 MARY PAGE Pamięta siostra ich imiona?
 PIEŁĘGNIARKA Taaa.
 MARY PAGE Za młoda siostra na piątkę dzieci.
 PIEŁĘGNIARKA Ale je mam.
 MARY PAGE Noo... to gratuluję. Pięcioro dzieci to skarb.
 PIEŁĘGNIARKA Duża rodzina. Moja babcia ma dwie setki wnucząt.
 MARY PAGE Oooo. Była owocna i zwielokrotniona.
 PIEŁĘGNIARKA Taaa. Wciąż jest. W Gwatemali. I wszyscy się tam do niej wybieramy w przyszłym roku.
 MARY PAGE No no.
 PIEŁĘGNIARKA Ma pani więcej dzieci, czy tylko tę córkę?
 MARY PAGE Tylko ją, tylko Wendy. Ma dwoje dzieci. Mała rodzina. Mój mąż powiedział: „Jesteśmy zupełnie jak Kennedy, tyle że bez dzieci, bez władzy i bez pieniędzy”.
 PIEŁĘGNIARKA Co pani mąż robi?
 MARY PAGE Umarł.
 PIEŁĘGNIARKA Oo.
 MARY PAGE Więc dużo nie robi.
 PIEŁĘGNIARKA Przykro mi.
 MARY PAGE Umarł kilka lat temu. Cztery lata temu.
 PIEŁĘGNIARKA Przykro mi.
 MARY PAGE Tęsknię za nim. Nie byliśmy długo małżeństwem, tylko kilka lat. Był moim trzecim mężem. Żałuję, że tak późno mi się trafił, ale... tak to jest.
 PIEŁĘGNIARKA Trzech mężów.
 MARY PAGE Taaa.
 PIEŁĘGNIARKA Pamięta pani ich imiona?
 MARY PAGE (*śmieje się serdecznie*) Andy. Był najlepszy. (*pauza*) Umieram. (*pauza*) Jest w porządku. Wiem o tym. Może siostra to powiedzieć. Wszystko w porządku. Jestem gotowa.
 PIEŁĘGNIARKA To dobrze.
 MARY PAGE Miałam d o b r e życie. Wiele rzeczy, które chciałam zrobić – zrobiłam. Są miejsca, które chciałam odwiedzić, ale. Jeszcze muszę kilka miejsc odwiedzić, zobaczyć je. Lubiłam swoją pracę.
 PIEŁĘGNIARKA Znaczą jaką?
 MARY PAGE Byłam biegłą księgową.
 PIEŁĘGNIARKA O! I pani to lubiła?

MARY PAGE Tak, lubiłam. Zarobki miałam nienadzwyczajne i stosunki w biurze bywały raczej... miałam z tym trochę problemów. Ale lubiłam się zajmować podatkami.
 PIEŁĘGNIARKA Poważnie? Mnie się to wydaje najnudniejsze.
 MARY PAGE Nie, to akurat jest w tej pracy najciekawsze. Przychodzi klient, rzuca mi na biurko pudełko po butach pełne kwitków: „Tyle zarobiłem”, tyle mi ściągnęli zaliczki i wszystko wydaje się takie bezosobowe, ale kiedy zaczniesz się w tym pudełku grzebać i porządkować papiery --- to jest rachunek za tę kolację, to jest pokwitowanie za prezent urodzinowy, tamten znowu to rachunek za kwiaty, ten za przelot --- to taka układanka, w której trzeba wszystkie elementy odpowiednio dopasować, dla wszystkich znaleźć właściwe miejsce --- i z czasem powstaje z tego całość i wszystko się zgadza. Liczby się sumują.
 PIEŁĘGNIARKA Czy liczby zawsze się sumują?
 MARY PAGE Nie. Nie zawsze się sumują. (*pauza*) Nie byłam nadzwyczajną mamą. Ale macierzyństwo sprawiło mi przyjemność. Lubiłam być matką.
 PIEŁĘGNIARKA Więc... niczego pani nie żałuje. To dobrze.
 MARY PAGE Tego nie powiedziałam. Kilka szaleństw. Ale komu się nie zdarzają? Kto by nie postąpił inaczej – gdyby tylko mógł?
 PIEŁĘGNIARKA Właśnie.
 MARY PAGE Trzeba bardzo dużo czasu, żeby niektóre rzeczy zrozumieć.
 PIEŁĘGNIARKA I co pani rozumiała?
Mary Page uśmiecha się, odwraca wzrok, kręci głową. Piełęgniarka podaje jej pudełko papierowych chusteczek.
 MARY PAGE Dziękuję ci, Mary. (*pauza*) To jak się twoje dzieci nazywają?
 PIEŁĘGNIARKA Felipe, Marina, Sofia, Alfonso i Ernie.
 MARY PAGE Ładne imiona. Ernie.
 PIEŁĘGNIARKA Taaa...
 MARY PAGE Podoba mi się.

Scena 7

1996.

Mary Page Marlowe ma pięćdziesiąt lat.

Ma posiniaczoną twarz a na nadgarstku lekki gips. Jej mąż, Ray, jest mniej więcej w tym samym wieku. Są u siebie w domu w Lexington w stanie Kentucky.

MARY PAGE Powiedziała, że pan Lopresto wyjdzie z tego, chociaż jest w kiepskim stanie, nadal leży w szpitalu. Nie ma żadnych bliskich krewnych, którzy by się awanturowali w prokuraturze. Wzburzona rodzina może w takich sprawach odegrać poważną rolę, zwłaszcza jeśli ma dużo pieniędzy. Tak powiedziała. Ale pan Lopresto jest samotnym wdowcem, nie ma dzieci i nawet jeżeli istnieją jacyś dalsi krewni --- to nikt się nie objawił. Dwa dodatkowe elementy mogą być „obciążające”: po pierwsze, jest to moje trzecie wykroczenie „pod wpływem” w ciągu ostatnich pięciu miesięcy, a po drugie: wyszło mi trzy przecinek dwa.

RAY O, Boże.

MARY PAGE Ale powiedziała, że prokurator nie dąży do rozprawy z kilku powodów. Głównie dlatego, że jestem kobietą i mam pięćdziesiąt lat, więc chcą mi załatwić niższy wyrok, jeżeli przyznam się do winy.

RAY A jaki może być ten wyrok?

MARY PAGE Sędzia ma tu dużą swobodę. Pani mecenas mówi... „wytyczne co do czasu pozbawienia wolności”. Mmm... „Po odbyciu jednej piątej wyroku dopuszcza się możliwość zwolnienia warunkowego”. Dopuszcza się możliwość. Gwarancji nie ma.

RAY Ale jakie są te wytyczne?

MARY PAGE Pięć do dziesięciu lat.

RAY O, mój Boże. Mary Page.

MARY PAGE Ale sędzia i tak ma dużo swobody. Pani mecenas myśli, że mogę dostać dziesięć lat, ale przy tej jednej piątej może się skończy na dwóch latach odsiadki. Wciąż powtarzała, „tylko rok albo dwa w więzieniu”, ale nie wie na pewno, nie może niczego zagwarantować.

RAY Przykro mi, tak mi przykro. Nic się na tym nie znam...

MARY PAGE Daj mi skończyć. Mm. „Sędzia może zasądzić... kary finansowe, prace na cele społeczne.” Nawiązkę na rzecz poszkodowanego, myślę, że sąd może mi nakazać finansowe zadośćuczynienie. Nie potrafiła powiedzieć, czy to by jakoś wpłynęło na ewentualne przyszłe roszczenia pana Lopresto wobec mnie na drodze cywilnej. Powiedziała, że zajmujemy się tym, jak do tego dojdziemy. No i stracę prawo jazdy... na, no, na długo. Może na zawsze, kto wie. I to wszystko.

RAY A gdybyśmy próbowali walczyć?

MARY PAGE Nie ma co walczyć. W sądzie niczego nie wygram.

RAY Mogłabyś nie przyznać się do winy.

MARY PAGE Udowodnił mi winę. To jest pewne.

RAY Dlaczego jest pewne?

MARY PAGE Bo jestem winna.

RAY Wielu winnych nie idzie do więzienia.

MARY PAGE Okażę się winna. Udowodnił mi winę.

RAY A co z policjantem? Zatrzymując cię, nie miał obowiązku ci powiedzieć, jakie są zarzuty?

MARY PAGE Policjant zatrzymuje, zbiera informacje, ale zarzuty określa się później.

RAY Odczytał ci twoje prawa?

MARY PAGE Już trzy razy mnie o to pytałeś. Tak. Odczytał.

RAY Bardzo brutalnie cię potraktował. Może jest jakiś sposób, może jest szansa, żeby odrzucono oskarżenie, gdybyśmy wykazali, że on...?

MARY PAGE W życiu nie zdołamy czegoś takiego dowieść.

RAY Dlaczego? Byłaś cała w siniakach, miałaś siniaki na...

MARY PAGE Nadal jestem cała w siniakach, moje ciało jest jednym wielkim...

RAY Mówię o nadgarstkach, miałaś siniaki na rękach, tu gdzie cię...

MARY PAGE Miałam trzy przecinek dwa promila. Nie mogę stanąć przed sądem i kwestionować słów gliny. Te trzy i dwie dziesiąte promila będą jak neon nad moją głową. Przykro mi, Ray, ale pójdę siedzieć.

RAY Czy są jakieś placówki, jakieś miejsca, gdzie byś była z kobietami, które nie są brutalne?

MARY PAGE Opcja premium nie istnieje. Najpewniej będę w więzieniu stanowym w... Pee... Wee? Wciąż powtarzała to Pee Wee.

RAY Dolina Peewee, to niedaleko Louisville.

MARY PAGE Będę w zwyczajnym więzieniu. Powiedziała też, że może część wyroku, albo nawet cały, odsiedzę w regionalnym. Powiedziała, że podsądnych, którzy nie mają na koncie ciężkich przestępstw, często osadzają w regionalnym, ale ja bym właściwie wolala to stanowe.

RAY Dlaczego?

MARY PAGE Hm, mają tam różne programy, pracę, rekreację. W regionalnym po prostu się jest pod kluczem, a rok czy dwa w zamknięciu to bardzo długo. Dwadzieścia trzy godziny na dobę w zamknięciu.

RAY Jak szybko musimy podjąć decyzję?

MARY PAGE Jaką decyzję? Tu nie ma żadnej decyzji. Powiedziała jej, żeby zadzwoniła do prokuratora i nadała sprawie bieg.

RAY Dlaczego to zrobiłaś?

MARY PAGE Bo nie widzę powodu, żeby to odwlekać.

RAY Powód, by odwlekać, jest taki, żebyśmy mogli najpierw o tym porozmawiać.

MARY PAGE Ray, powtórzyłam ci wszystko, co mi powiedziała, ale tu nie ma miejsca na żadne decyzje. Odsiedzę.

Pauza.

RAY Cholera! Mówiłem ci, żebyś poszukała pomocy! No nie? Mówiłem ci, że nie radzisz sobie z alkoholem. Sama siebie zabijasz!

MARY PAGE I dlatego mielibyśmy odwlekać? Żebyś mógł się na mnie wydzierać?

RAY Tak! Żeby, kurwa, wreszcie mógł... się tym zająć! Moja żona idzie siedzieć, a ja... a ja nawet nie mam nic do gadania!

MARY PAGE No tak. Nie masz.

RAY Rany boskie, w dniu naszego ślubu tak się spiłaś, że na własnym weselu film ci się urwał!

MARY PAGE Czy to naprawdę właściwy moment na tę kłótnię?

RAY Byłem upokarzony! Nieważne, kto jeszcze to widział, ale moja matka a patrzyła, jak z twoją Wendy zbieramy cię z podłogi i pakujemy do samochodu!

MARY PAGE Chyba już za to przeprosiłam ---

RAY Nie chcę żadnych przeprosin! Mówię, że to był sygnał, że może coś jest niedobrze, i że może potrzebujesz pomocy!

MARY PAGE No więc teraz za to płacę, no nie?

RAY Nie chcę, żebyś płaciła, chcę, żebyś wyzdrowiała! Jesteś moją żoną, kocham cię. Po tym całym gównie, które nas w życiu spotkało, po nieudanych małżeństwach, po nieszczęściach, które nas dotknęły, po twojej tragedii, znaleźliśmy siebie i to jest cudne. Myślałem, że to coś cudownego. Kiedy połowa życia już za nami. Ale to koszmarnie pijanństwo, to cholerne pragnienie śmierci. Widziałem zdjęcie i to jakiś nieprawdopodobny cud, że wyszłaś cała z tego wypadku. I to nieprawdopodobny cud, że ten staruszek żyje. Ja nawet nie wiedziałem, co znaczy „trzy przecinek dwa”, więc zapytałem policjanta, żeby mieć jakąś orientację, a on mi powiedział, że nawet nie słyszał o takich wartościach, że to przekracza wszelkie normy. Powiedział, że się dziwi, że

nie umarłaś, zanim siadłaś za kierownicę. Do jasnej cholery, co ty sobie myślałaś?

MARY PAGE Najwyraźniej w ogóle nie myślałam.

RAY Miałas już na koncie te dwa wykroczenia, ale postanowiłaś, że i tak będziesz się trula, i siadłaś za kierownicę. Jak ja mam na to zareagować? Co ja mam z tym zrobić? Popatrz, do czego doszliśmy. Popatrz tylko, do czegośmy doszli! Tym swoim cholernym piciem zrujnowałaś nam życie!

MARY PAGE Czy ty mi mówisz, że chcesz się wymiksować z tego małżeństwa?

RAY Idziesz do więzienia. Twoja córka prawie z tobą nie rozmawia, ja... ja... co ja będę robił, co, mam tu siedzieć i dwa lata czekać na ciebie, tłumaczyć wszystkim w pracy, że dziś wieczorem przyjdę bez żony, bo akurat gwarantuję? Co mam mówić swoim klientom, kiedy mnie zapytają o żonę, bo na pewno będą pytali.

MARY PAGE Co, tak się strasznie martwisz, że nie będziesz wiedział, co mówić ludziom?

RAY Nie, nie tym się martwię, ale przyznasz, że to jest kłopotliwe, nie? Jestem handlowcem i być może dla ciebie to bez znaczenia, jak się człowiek prezentuje, ale dla innych takie rzeczy się liczą. Wolno mi to powiedzieć, prawda, że wszystkim, którzy cię kochają, bardzo utrudniłaś życie! Pomijam już tego biednego staruszka, który teraz leży w szpitalu.

MARY PAGE Jest mi z tym okropnie źle. A ty mi jeszcze dokładasz ---

RAY Naprawdę?

MARY PAGE Co naprawdę?

RAY Czy naprawdę jest ci z tym źle? Bo jakoś tego nie widzę.

MARY PAGE Jakoś nie widzisz.

RAY Nie widzę, żeby ci z tym było źle.

MARY PAGE Nie dla ciebie jest mi z tym źle.

RAY Nie wydaje mi się, żeby ci z tym było źle. Wydaje mi się, że kompletnie straciłaś kontakt z tym, co czujesz ---

MARY PAGE (*wybucha*) Nie mów mi, co ja czuję! Nie masz pojęcia, co ja czuję! Nie masz zielonego pojęcia, co i jak ja czuję!

RAY Już dobrze, dobrze ---

MARY PAGE Co, nadal się na siebie wydzieramy?! Bo ja potrafię wrzeszczeć! Mam głos i potrafię wrzeszczeć!

RAY Już dobrze, proszę cię tylko ---

MARY PAGE Nie mów mi, co ja czuję! Nie mów mi, co ja czuję!

RAY Dobrze. Dobrze.

Pauza.

MARY PAGE Nie straciłam. Wcale nie straciłam. Myślę o wielu rzeczach. Teraz. O bardzo wielu. A my. My sobie z tym poradzimy. Poradzimy sobie. Albo i nie. Albo sobie nie poradzimy. Ale poradzimy sobie. Nie będziesz w ten sposób do mnie mówił i sobie z tym wszystkim poradzimy. Razem. Albo wcale. Ale nie będziesz tak do mnie mówił. Nie będziesz mi mówił, co czuję. A ja ten wyrok odsiedzę. I tę cenę zapłacę. To jest cena, którą zapłacę. Zniosę to i tę cenę zapłacę, bez względu na jej wysokość, bo muszę to zrobić. Bo na to zasłużyłam. Bo jestem winna.

Scena 8

1973.

Mary Page Marlowe ma dwadzieścia siedem lat. Dan jest starszy.

Pokój w motelu w Dayton w stanie Ohio.

Skończyli się kochać.

DAN Nie musimy wracać. Do biura. (*pauza*) Nie musisz się śpieszyć.

MARY PAGE Muszę. Córkę zostawiłam z teściową.

DAN Jeszcze nie jest po godzinach. Jesteś w pracy. Oficjalnie.

MARY PAGE Już po czwartej. Mam kilka spraw do załatwienia, zanim ją odbiorę.

DAN Jakich spraw?

MARY PAGE Muszę... nie każ mi wyliczać.

DAN Jęcza.

MARY PAGE Niech ci będzie.

DAN Chcesz fajka?

MARY PAGE Nie, dziękuję.

DAN Kiedy cię znowu zobaczę?

MARY PAGE Jutro rano, o dziewiątej. Będę. Może nawet trochę wcześniej.

DAN Ale nie na gruncie służbowym.

MARY PAGE Nie wiem. Nie chcę, żeby to było na stałe.

DAN A co w tym złego?

MARY PAGE Po prostu coś stałego mnie przerasta. Nie mam w sobie dość energii.

DAN Mnie się wydaje, że masz mnóstwo energii.

MARY PAGE Hm.

DAN Wydajesz się bardzo energiczna.

Brak odpowiedzi.

DAN Chcę się znowu z tobą zobaczyć.

MARY PAGE Nooo. Ewentualnie. Tylko że ja naprawdę... nie spodziewaj się, że mi to wejdzie w nawyk, dobrze?

DAN To niech ja ci wejdę w nawyk.

MARY PAGE Może.

DAN Nie rozumiem cię.

MARY PAGE Co?

DAN W biurze byłaś jedną wielką zachętą.

MARY PAGE Nie tak wielką.

DAN Ale byłaś.

MARY PAGE Bez przesady. Po prostu ty... ty byłeś napalony.

DAN Uwodziłaś mnie i już.

MARY PAGE Czemu to ważne? Ważne dla czego?

DAN Ja ciebie nie podrywałem.

MARY PAGE Może nie.

DAN Ty mnie podrywałaś.

MARY PAGE Może. No i co?

DAN To... to, że chcę się znowu z tobą spotkać. I myślę, że powinnaś...

Myślę, że powinnaś znowu się ze mną spotkać.

MARY PAGE Nie powiedziałam „nie”. Powiedziałam tylko, że to nie może być na stałe.

DAN Myślę, że powinnaś się ze mną spotkać.
 MARY PAGE Nie rozumiem. Spotkanie z tobą to jakiś obowiązek?
 DAN Nie mówię, że obowiązek. Ale mnie rwało.
 MARY PAGE No dobrze. I co z tego wynika? Że jestem ci coś winna?
 DAN Nie mów tego w taki sposób.
 MARY PAGE Więc o co ci chodzi?
 DAN Słuchaj, czy nie doprowadziłem cię do orgazmu? Dwa razy?
 MARY PAGE Do niczego mnie nie doprowadziłeś.
 DAN To był twój pomysł.
 MARY PAGE Nie ma żadnego pomysłu, Dan. Poszliśmy razem do łóżka.
 Oboje mieliśmy orgazm. Jesteśmy tu na równej stopie, nie? Nie ma co się licytować.
 DAN Jestem twoim szefem.
 MARY PAGE Więc w p r a c y nie jesteśmy sobie równi. W porządku.
 DAN Słuchaj, nie byłbym tutaj, gdyby nie ty. Powinienem być w pracy ---
 MARY PAGE (*całuje go*) Uważam, że jesteś bardzo seksowny. Jest mi z tobą dobrze w łóżku. I cieszę się, że zrobiliśmy to, co zrobiliśmy.
 DAN Ja też.
 MARY PAGE I możemy to powtórzyć. Wcale się nie żartuję. Bardzo mnie rajcujesz. Jesteś bardzo przystojny i bardzo seksowny. I masz wielkiego, pięknego kutasa.
 DAN O rany.
 MARY PAGE Więc po prostu – zczekajmy, jak się sprawy potoczą, dobrze?
 Nie żartuję się. Możemy to powtórzyć.
 DAN Najlepiej od razu.
 MARY PAGE Tak?
 DAN Tak. O, Boże.
 MARY PAGE Podnieciłeś się?
 DAN Taaaak.
 MARY PAGE To trzymaj się tego i może kiedyś zrobimy powtórkę.
 DAN Boże, jak ja dzisiaj żonę wypierdolę.
 MARY PAGE Mhm.
 DAN Będę myślał o tobie i z całej siły walił żonę.
 MARY PAGE Taaaak.
 DAN No chodź, zrobmy powtórkę.
 MARY PAGE Nie mogę, kochanie, muszę już iść...
Dan zapala papierosa i przygląda się Mary Page.
 DAN Jak długo jesteś zamężna?
 MARY PAGE Krótko. Kilka lat.
 DAN Ten twój wyraźnie słabo się stara. (*pauza*) Nie boisz się, że wpadniesz?
 MARY PAGE Tylko faceci wpadają.
 DAN (*zastanawia się, śmieje się*) Jak myślisz, dlaczego?
 MARY PAGE Bo koniecznie chcą się popisać.
 DAN Taaak? (*pauza*) Co chcesz przez to powiedzieć?
 MARY PAGE A ty? Jak długo jesteś żonaty?
 DAN Długo. Jedenaście lat.
 MARY PAGE Ale mówisz, że wam się nie układa.
 DAN Tak. Chyba się rozejdziemy.
 MARY PAGE Przykra sprawa.

DAN Jest zbyt staroświecka. To nie dla mnie.
 MARY PAGE Staroświecka? Znacząca? Taka jak twoja mama?
 DAN Nie lubi seksu. Co na to powiesz?
 MARY PAGE No wiesz... Chyba myślę, że... nie wiem, co myślę. Może staroświecka to najlepsze określenie.
 DAN Potrzebuję nowoczesnej dziewczyny. Muszę być z kimś, kto lubi seks.
 MARY PAGE Wszyscy powinniśmy być z kimś, kto lubi seks. Jeżeli lubimy seks.
 DAN Dziecko ile ma lat?
 MARY PAGE Cóрка. Skończyła trzy latka.
 DAN Chcesz mieć więcej?
 MARY PAGE Chyba nie mogę mieć więcej.
 DAN Bierzesz pigułkę?
 MARY PAGE Nie.
 DAN Nie jesteś zbyt ostrożna.
 MARY PAGE Chyba nie mogę mieć więcej.
 DAN I tak, może powinnaś uważać?
 MARY PAGE Wiem, jak na siebie uważać.
 DAN Jak ma na imię?
 MARY PAGE Nie chcę o niej rozmawiać. Okej?
 DAN Tak, jasne. (*pauza*) Jesteś cholernie seksowna. (*pauza*) Wiesz o tym? Cholernie seksowna. (*pauza*) Wiesz, że mój stary znał twojego? Znacząca twojego ojca.
 MARY PAGE Wspomniałeś o tym.
 DAN Tak?
 MARY PAGE Na rozmowie kwalifikacyjnej.
 DAN Pracowali razem w tej firmie od klimatyzacji. North Pole.
 MARY PAGE Tak.
 DAN Chodziłem tam po lekcjach, posyłał mnie na róg po kurczaka z rusztu. W firmie mieli taki automat do napojów, gdzie puszkę trzeba było wyciągać na takich metalowych szynach. Twój ojciec wrzucał monety i pozwalał mi wyciągać napoje. Ed się nazywał, nie?
 MARY PAGE Tak.
 DAN Pamiętam go jak przez mgłę. Ci faceci tam to byli prawdziwi mężczyźni. Weterani. Ojciec mi opowiadał, zapamiętałem tyle, że twój był w jakichś ciężkich walkach.
 MARY PAGE Na Okinawie.
 DAN (*gwizdże*) Co, twój staruszek był w marynarce?
 MARY PAGE W piechocie.
 DAN Bomba. Ci faceci naprawdę coś przeżyli. Wiesz, w którym regimencie?
 MARY PAGE Nie.
 DAN Coś ci opowiadał?
 MARY PAGE Nie.
 DAN Odszedł do cywila, nie? Jeszcze żyje?
 MARY PAGE Muszę już iść.
 DAN Dobra, o Boże. Po prostu próbuję cię trochę poznać.
 MARY PAGE Zobaczymy się w biurze, dobrze? Zobaczymy się jutro.
 DAN Dobrze.
Całują się.

DAN A co by było, gdybym ci powiedział, że chyba się w tobie zakochuję?
 MARY PAGE Powiedziałabym, że to bardzo miło.
 DAN Co byś powiedziała, gdybym ci powiedział, że chcę cię lepiej poznać?
 MARY PAGE Powiedziałabym, że chyba, niestety, się rozczarujesz.

Scena 9

1958.

*Mary Page Marlowe ma dwanaście lat.
 Jej matka, Roberta, ma trzydzieści dwa lata.
 Dom jej rodziców w Dayton w stanie Ohio.*

MARY PAGE *(śpiewa)*

I hear The cottonwoods whisperin' above,
 Tammy... Tammy...
 Tammy's in love'
 The ole hooty-owl
 Hooty-hoos to the dove,
 Tammy... Tammy...
 Tammy's in love'

Does my lover feel
 What I feel
 When he comes near?
 My heart beats so joyfully,
 You'd think that he could hear.

Wish I knew if he knew
 What I'm dreamin' of
 Tammy... Tammy...
 Tammy's in love.

ROBERTA Wiesz, Mary Page, Debbie Reynolds może spać spokojnie. *(pauza)* Dlaczego wybrałaś tę piosenkę?

MARY PAGE Podoba mi się.

ROBERTA Co ci się w niej podoba?

MARY PAGE Nie wiem. Jest ładna.

ROBERTA Myślałam, że zaśpiewasz „Que sera sera”.

MARY PAGE Nie.

ROBERTA Mówiłaś, że zaśpiewasz „Que sera sera”.

MARY PAGE Nie. Ty prosiłaś, żebym to śpiewała.

ROBERTA A ty powiedziałaś, że to zaśpiewasz.

MARY PAGE Nie wydaje mi się.

ROBERTA Tak, tak. Dlaczego nie zaśpiewasz „Que sera” tylko „Tammy”?

MARY PAGE Bo mi się „Tammy” podoba. A tobie nie?

ROBERTA Kiedy masz to zaśpiewać?

MARY PAGE Jutro. Na apelu.

ROBERTA Masz trochę czasu. Ćwicz, ćwicz. Powiem ci jedno, wyglądem
 możesz zatuszować braki wykonania. Trzymaj się prosto.

MARY PAGE Trzymam się prosto.

ROBERTA Nieprawda. Patrz o tam, gdzie ściana styka się z sufitem. Zrób
 głęboki wdech. Ściągnij łopatki. Dobrze. Teraz stoisz prosto.

MARY PAGE Zaraz się przewrócę.

ROBERTA Bo normalnie się garbisz.

MARY PAGE Nie potrafię tak śpiewać.

ROBERTA I tak nie potrafisz, więc chociaż zadbaj o wygląd. Przestań, nie
 obrażaj się. Nie wszyscy są we wszystkim dobrzy. To nie jest zbrodnia.

MARY PAGE Jak myślisz, w czym ja jestem dobra?

ROBERTA Jesteś młodziutka, masz mnóstwo czasu, żeby poznać, w czym
 jesteś dobra. Może nawet okażesz się wielką śpiewaczką. Nigdy nic nie
 wiadomo. Trzeba rozwijać swoje umiejętności.

MARY PAGE A w czym ty jesteś dobra?

ROBERTA W niczym szczególnym.

MARY PAGE Ale w czym? Czy jest coś, w czym jesteś dobra?

ROBERTA Dość dobrze gram w karty. Podaj mi tę popielniczkę. Nieźle
 tańczę. Całkiem nie najgorzej. Mam dobrą figurę. Potrafię upiec tort.

MARY PAGE Nigdy mi nie upiekłaś tortu.

ROBERTA Właśnie że tak. Tylko nie pamiętasz. Niedługo masz urodziny,
 to ci zrobię tort urodzinowy.

MARY PAGE Wcale mi nie zrobisz tortu. A takiego, jak mi zrobisz tort.

ROBERTA Nie mów „takiego”. *(pauza)* Zaraz będziesz trzynastoletnią pan-
 ną. Coś podobnego! A wiesz, co chcesz na urodziny?

MARY PAGE Chcę zobaczyć „Gigi”.

ROBERTA Mogę cię zabrać do kina. Ale czy nie chcesz czegoś konkretnego?
 Jakiejś zabawki na przykład?

MARY PAGE Jestem za duża na zabawki.

ROBERTA Eeee tam, jesteś tylko dostatecznie duża, żeby pomyśleć, że je-
 steś już za duża na zabawki.

MARY PAGE Nie wiem. Jakieś płyty. Może.

ROBERTA Zrób mi drinka, słonko. Mam mnóstwo płyt. Chcesz jakieś
 konkretne płyty?

MARY PAGE Ricky Nelson.

ROBERTA O Matko. Tego dnia możemy z samego rana pójść do kina, jak
 chcesz. Potem zabiorę cię na hamburgera, dobrze?

MARY PAGE Dobrze.

ROBERTA Dobrze. Będzie fajnie. A potem pojedziemy do babci, dobrze?

MARY PAGE Dlaczego?

ROBERTA Bo jest twoją babcią i chce cię zobaczyć w dniu twoich urodzin.

Cisza. Mary Page daje Robertcie drinka.

ROBERTA A gdzie wisienka?

MARY PAGE Już ci wyszły.

ROBERTA Znowu wyżarłaś wisienki?

MARY PAGE Nie, proszę pani.

ROBERTA Mary Page.

MARY PAGE Jedną zjadłam.

ROBERTA Zjadłaś więcej niż jedną. Ten słoik kupiłam w zeszłym tygodniu.

MARY PAGE Wypiłaś dużo drinków.

ROBERTA Słuchaj. Siądź tu, musimy porozmawiać. Chcę, żebyś została
 u babci na dłużej.

MARY PAGE Dlaczego?

ROBERTA Muszę na trochę wyjechać. Wsiadam w pociąg i jadę do Kalifornii.

MARY PAGE Po co?

ROBERTA Zobaczyć się z twoim ojcem.

MARY PAGE Dlaczego mnie nie weźmiesz ze sobą?

ROBERTA Bo muszę pojechać sama.

MARY PAGE Dlaczego?

ROBERTA Bo nie możesz być ze mną.

MARY PAGE Dlaczego?

ROBERTA Jadę na krótko. Muszę tylko się z nim zobaczyć w sprawie pieniędzy. Nie chcę, żebyś opuszczała lekcje.

MARY PAGE Kiedy ja chcę jechać.

ROBERTA Nie. Musisz tu zostać.

MARY PAGE Nie chcę być u babci.

ROBERTA Co ci się u babci nie podoba?

MARY PAGE Nie wiem.

ROBERTA Kochasz babcię, prawda?

MARY PAGE Tak.

ROBERTA To dlaczego nie chcesz z nią zostać?

MARY PAGE Każe mi chodzić na msze.

ROBERTA Dobrze jest chodzić do kościoła.

MARY PAGE Ale ona mi każe chodzić często. W środy mi każe. A wtedy akurat lecą moje ulubione seriale.

ROBERTA Nie bądź dzieciakiem. Myślisz, że się przejmę tym, że nie zobaczysz jakichś programów w telewizji? Musisz tu zostać.

MARY PAGE Chcę się zobaczyć z tatą.

ROBERTA Mary Page. Nie bądź krnąbrna. Nie stać mnie na to, żeby cię zabrać do Kalifornii. Spotkam się z twoim ojcem w sprawie pieniędzy i zaraz wrócę.

MARY PAGE Jak długo cię nie będzie?

ROBERTA Dwa tygodnie. Nie wiem. Trzy tygodnie. Wrócę niedługo. Nie opuścisz lekcji i będziesz u babci, i ani się obejrzyś, będę z powrotem. A zanim pojadę, urządzimy ci fajne urodziny. Będziemy tylko we dwie – ty i ja, dobrze? (pauza) Dobrze?

MARY PAGE Dobrze, mam.

ROBERTA Och, moje kochanie, jesteś taka wrażliwa. (całuje ją) Będziesz musiała się zahartować. Świat jest bardzo niemiły. (znowu ją całuje) A teraz ćwicz dalej tę swoją piosenkę. Ja się muszę wykąpać. Dick i Vicki mają przyjść pograć w kości. (wychodzi)

Mary Page siada.

Cisza.

Scena 10

1990.

Mary Page Marlowe ma czterdzieści cztery lata.

Jej mieszkanie w Lexington w stanie Kentucky.

Mary Page siedzi. Cisza. Patrzy na notes z adresami i wybiera numer.

MARY PAGE Cześć, Jackie, z tej strony Mary Page Marlowe. Jak się masz? (pauza) To dobrze. Słuchaj, syn mi przepadł. (pauza) To długa historia, on --- (pauza) Tak, rzeczywiście, przeniósł się z powrotem do Dayton, żeby być z ojcem. Ale się okazało, że to niedobry pomysł, jakoś im się nie układało, a teraz Louis zaginął. (pauza) Myślałam... Wiem, że bardzo lubił Renee, wiem, że się ze sobą kontaktowali i pomyślałam... nie wiem, może złapał okazję i przyjechał zobaczyć się z Renee, albo uzbierał pieniądze na autobus, albo... (pauza) Nie słyszałaś? (pauza) Dobrze. Dobrze, trudno. Przepraszam, że ci tym głowę zawracam, ale strasznie się martwię, a wiesz jacy oni są, szesnaście lat i myślą, że --- (pauza) Dziękuję. Tak, oczywiście. (pauza) Dobrze, Jackie, bardzo ci dziękuję. Tak, tak. Do widzenia.

Rozłącza się. Przygotowuje sobie drinka, mówi do siebie.

MARY PAGE ...cholera jasna... nie bądź takim futem, Louis, po prostu daj mi znać, że nic ci nie jest... nie każ mi tak...

Z offu odgłos zamykanych drzwi.

WENDY (z offu) Mamo?

Wchodzi Wendy, ma dwadzieścia lat, niesie plecak.

MARY PAGE Tak się cieszę, że jesteś.

WENDY Co się dzieje?

MARY PAGE Jestem kompletnie rozdygotana. Mam straszne myśli, nie mogę się od nich uwolnić i... i... naprawdę bardzo się cieszę, że jesteś.

WENDY Więc nikt nic nie słyszał.

MARY PAGE Nie, ale może go wytropiliśmy. Twój ojciec skądś się dowiedział, że może jest u swojego kolegi Matta. Więc ojciec jedzie do tego Matta sprawdzić, czy go tam nie ma.

WENDY Nie może normalnie zadzwonić do rodziców Matta?

MARY PAGE Matt chyba ma własne mieszkanie, czy coś.

WENDY Ma własne mieszkanie? Szesnastoletni chłopak z własnym mieszkaniem?

MARY PAGE Nie wiem, Wendy! Nie wiem, ile on ma lat, nie wiem, co się dzieje, całkiem się pogubiłam!

WENDY Dobrze, już dobrze.

MARY PAGE Przepraszam, nie wiem, po prostu nie wiem. Nie mam pojęcia, co się tam u nich dzieło. Louis w ogóle ze mną nie rozmawia, wiesz, jaki on jest, jaki potwornie hardy, niekomunikatywny i ---

WENDY Już dobrze, mam.

MARY PAGE Przepraszam. Muszę, muszę się napić. (robi sobie kolejnego drinka)

WENDY Więc, od czego się zaczęło, on i tatuś się...

MARY PAGE ...Kłócili się i chyba poszło na ostro, Louis go uderzył, uderzył ojca w twarz...

WENDY --- O, Boże ---

MARY PAGE --- a potem wykrzyczał jakieś żądania i po prostu wybiegł. Sonny go w końcu dorwał ---

WENDY Tatuś go uderzył?

MARY PAGE Nie, Sonny by go nie uderzył, nawet w obronie własnej, w życiu by tego nie zrobił.

WENDY O co im poszło?

MARY PAGE Ojciec zobaczył u niego na rękach ślady ukłuć i się wkurzył, Louis wpadł w złe towarzystwo i... i Louis się miota, zawsze się miotał. Zawsze mu było trudno, nie wiem dlaczego, dlaczego on ---

WENDY Więc po tej bójce już się nie widzieli?

MARY PAGE Nie, więc Sonny wsiał do pikapa i zaczął jeździć po okolicy, aż wreszcie, aż wreszcie zobaczył Louisa pod sklepem, o c z y w i s c i e --- cholera, jak już musisz być ćpunem, to chociaż się wysił, bądź oryginalny, bądź twórczy, a nie wystawaj pod zasranym sklepem z bandą meneli. Powiedział, że Louis był znacznie spokojniejszy, miał wrażenie, że jest na haju ---

WENDY Jesteś pewna, że to ślady ukłuć?

MARY PAGE Co?

WENDY Czy tato by rozpoznał ślady po igłach? Bo ja nie.

MARY PAGE Na pewno byś rozpoznała.

WENDY Widziałam je tylko na filmach.

MARY PAGE Na filmach je tak robią, żeby wyglądały autentycznie. Byś je rozpoznała. A w ogóle, czy byś się zdziwiła? Zresztą, marihuana to betka, przyłapałam go z koką, prochami, arkuszem kwasu, rany boskie, nawet nie myślałam, że ludzie jeszcze zażywają LSD, a on miał przepiękny arkusz, pewnie diluje. A przecież bierze leki na ADHD i jakoś nie widzę, żeby mu pomagały, a nawet chyba mu się po nich pogorszyło.

WENDY Skończ opowiadać. Więc tato zaczął jeździć po okolicy i go znalazł.

MARY PAGE Ojciec go znalazł i twierdzi, że był znacznie spokojniejszy. Odbyli rozmowę. Nie powinnam nazywać tego rozmową, myślę, że twój młodszy brat już w ogóle nie potrafi rozmawiać. No, w każdym razie pogadali i obaj uznali, że mieszkanie pod jednym dachem im nie wychodzi. Ojciec zapytał go, czy chce tu wrócić i zamieszkać ze mną, ale Louis powiedział, że nie, że nienawidzi Kentucky, a to żadna tajemnica, że on i ja nie jesteśmy jak dwa gołąbki. Wiesz, przeszło miesiąc nie rozmawialiśmy ze sobą. Louis odmawia rozmowy ze mną nawet przez telefon. Parę tygodni temu pojechałam do Dayton i próbowałam się z nim zobaczyć, ale on się chował albo uciekał, ilekroć się zjawiałam.

WENDY To gdzie chce mieszkać?

MARY PAGE Sonny'emu powiedział, że chce zamieszkać u swojego kolegi Kenny'ego Lafferty. Pamiętasz Kenny'ego Lafferty, tego chłopczyka, który ---

WENDY Pamiętam Kenny'ego, tego, który nam wszystko wyzerał.

MARY PAGE Tak, wyzerał nam wszystko z lodówki. No więc Louis powiedział, że mama Kenny'ego mu powiedziała, że może u nich zamieszkać aż... kiedy tylko zechce, powiedziała, że jest zawsze mile widziany. Ojciec uznał, że to w porządku, bo z n a m y Laffertych, są okej. Zawsze byli dla Louisa dobrzy, no więc mieli... ojciec i Louis zaplanowali, jak to będzie. Dwa dni temu Sonny podrzucił Louisa, z plecakiem, do Laffertych. I od tamtej pory nikt go nie widział. Louis nawet nie wszedł do nich do domu. Ojciec trochę później zadzwonił do Laffertych, żeby sprawdzić, co i jak, i się okazało, że oni go wcale do siebie nie

zapraszali. Louis wszystko zmyślił. To spryciarz, to przebiegły, podstępny bachor. To się wszystko działo dwa dni temu. Wczoraj ojciec przez cały dzień go szukał i dopiero dzisiaj zadzwonił, żeby mi powiedzieć, że Louis zaginął. Więc teraz, kiedy dzwoni telefon... *(nie może dokończyć zdania)*

WENDY Do tego nie dojdzie.

MARY PAGE Nie wiesz, do czego dojdzie.

WENDY A na policję ktoś dzwonił?

MARY PAGE Sonny dzisiaj rano zgłosił zaginięcie. Słuchaj, jeśli twój ojciec go nie znajdzie u tego drugiego chłopaka, to chcę, żebyś mnie zawiozła do Dayton. Sama bym pojechała, ale jestem taka roztrzęsiona ---

WENDY Tak, tak, zawiozę cię. Lepiej, żebym ja prowadziła.

MARY PAGE *(robi sobie kolejnego drinka)* Słowo daję, Wendy, nie wiem, co my z nim zrobimy. Trzeba go wysłać na jakąś terapię, musi się leczyć, bo to mnie wykańcza. On mnie – będziesz miała własne dzieci, to się przekonasz, wiadomo, że człowiek się sta.... ale on --- on mi dodał lat.

WENDY Mamo.

MARY PAGE Co?

WENDY Musisz natychmiast przestać pić.

MARY PAGE Policję do dziesięciu. Dobrze? Tylko proszę, nic nie mów.

WENDY Nie pomożesz sobie ani tej sytuacji, jeżeli się teraz upijesz.

MARY PAGE Na miłość boską, Wendy! Czy ty nie rozumiesz, jak mnie to przeraża?

WENDY Po prostu nie widzę, jak picie może tę sytuację poprawić.

MARY PAGE Robię, co mogę, żeby się nie rozsypać.

WENDY Co to jest, do cholery?

MARY PAGE Różaniec.

WENDY Chyba żartujesz.

MARY PAGE Dlaczego? Byłam u bierzmowania. Wbrew mojej woli, ale i tak się liczy.

WENDY Nie możesz ot tak sobie wyciągnąć tego z pudełka po butach, kiedy masz kłopoty.

MARY PAGE Założysz się?

WENDY Jesteś niemożliwa.

MARY PAGE Jeżeli się okaże, że Louis jest cały i zdrowy, to może wróć do Kościoła.

WENDY Cieszę się, że powiedziałaś „może”. Dzięki temu wiem, że nadal jesteś sobą.

MARY PAGE Chcesz coś zjeść? W lodówce jest garnek chili.

WENDY Nic nie chcę.

MARY PAGE Chcesz kanapkę?

WENDY Nie, dziękuję.

MARY PAGE A... jest jeszcze nugat z tego sklepu w galerii.

WENDY Mamo.

MARY PAGE A chcesz drinka?

WENDY Jeśli mam cię zawieźć do Dayton, to nie.

MARY PAGE W lodówce są jakieś puszki z piciem. *(pauza)* Jak lekcje?

WENDY W porządku. Nudne.

MARY PAGE Jak tam Jonah?
 WENDY W porządku.
 MARY PAGE Nudny?
 WENDY Trochę.
 MARY PAGE To może nie przetrwać, tak?
 WENDY Tak. Chyba nie przetrwa. Kto wie?
 MARY PAGE A jest ktoś inny na tapecie?
 WENDY Nie jestem taka jak ty. U mnie nigdy nie ma tłumy.
 MARY PAGE Hmm. Brawo, brawo.
 WENDY Przepraszam.
 MARY PAGE Nie. To było... w punkt. Jeśli chcesz mi wbić szpilę, to chociaż bądź dokładna.
 WENDY Tak. Nie przetrwa.
 MARY PAGE Naprawdę cię podziwiam. Szanuję cię.
Pauza.
 WENDY Dziękuję.
 MARY PAGE Czasem się wściekam na ciebie, bo się wydajesz nieelastyczna, ale w rzeczywistości ty po prostu jesteś wierna sobie.
 WENDY Dziękuję.
 MARY PAGE To nie jest łatwe, wiesz. Dla nas.
 WENDY To znaczy dla kogo?
Mary Page jej nie słyszy. Osuwa się na kolana, drży.
 WENDY Mamo?
Mary Page płacze, Wendy podchodzi do niej.
 MARY PAGE Myślałam, że będę silniejsza.
 WENDY Jest w porządku.
 MARY PAGE Zawsze myślałam, że jestem silniejsza.
 WENDY Mamo, jest dobrze.
 MARY PAGE Co ja zrobiłam? Co ja zrobiłam?
Dzwoni telefon.

Scena 11

2005.

Mary Page Marlowe ma pięćdziesiąt dziewięć lat. Ben ma około trzydziestu pięciu.

Pralnia chemiczna w Lexington w stanie Kentucky.

MARY PAGE Jest bardzo delikatna.
 BEN Ahaaa. Jakoś sobie poradzimy.
 MARY PAGE Nie jest pan całkiem pewny.
 BEN Nie, nie. Na pewno. Proszę ją przynieść i pokazać. Bo jeśli jest naprawdę bardzo stara, to czasem, no, mogą, jeśli ma przetarcia, albo ---
 MARY PAGE Taaak.
 BEN Rozpada się?
 MARY PAGE Nie, jest...
 BEN Poplamiona? Są jakieś plamy?
 MARY PAGE Jest kilka.
 BEN Wie pani z czego?
 MARY PAGE Nie. Jakieś brązowe.

BEN Bo może dadzą się wywabić. Zazwyczaj nam się udaje. Ale jeżeli się rozpada, to nie chciałbym próbować. Lepiej mieć pewność, że nie...
 MARY PAGE Aż tak delikatna chyba nie jest. Nie jest podarta. Wie pan, to jest... no, składa się z kawałków, z rozmaitych kawałków.
 BEN Aha.
 MARY PAGE Wiele kobiet zszywało z małych ścinków poszczególne płachty, potem zszywały te płachty w całość i niektóre takie płachty są bardziej zniszczone niż inne. Bo tkaniny były różne. Ale się nie rozpada, w palcach się nie rozłazi. Co to, to nie. Sprawdziłam.
 BEN Po prostu musi pani przynieść.
 MARY PAGE Dobrze. Chciałam się upewnić, że takie rzeczy przyjmujecie.
 BEN Rzadko do nas trafiają.
 MARY PAGE Może ktoś się w takim czymś specjalizuje? Może powinien zanieść ją gdzieś indziej?
 BEN Tu, w okolicy, nie. Jedna klientka mi powiedziała, że zaniósła swoją do college'u, do kogoś, kto się zajmuje tkaninami.
 MARY PAGE I co, dobrze wyszło?
 BEN Nie wiem.
 MARY PAGE Aha. Przepraszam. Ile jestem winna?
 BEN Czternaście pięćdziesiąt.
Mary Page płaci.
 BEN O, właśnie. Z tym nie daliśmy rady.
 MARY PAGE Nie?
 BEN Niestety. Nie wiem, z czego jest ta plama.
 MARY PAGE Tak przypuszczałam. Zresztą, to tania bluzka.
 BEN Nie policzyłem za nią.
 MARY PAGE Dziękuję. Dobrze, dziękuję. Następnym razem przyniosę tę narzutę. Czy powinien wtedy rozmawiać z panem, czy...?
 BEN Z każdym, kto tu będzie. Jak powiedziałem, czasem klienci nam takie rzeczy przynoszą. Po prostu nie chcę pani obiecywać, dopóki nie ---
 MARY PAGE Tak, rozumiem. Dziękuję.
 BEN Mówiła pani, że ile ona ma lat?
 MARY PAGE Nie wiem. Kilka pokoleń.
 BEN Czasem są bardzo dużo warte.
 MARY PAGE Tak. O tym nie pomyślałam... dla mnie ma wartość sentymentalną. Robiłam porządki w rzeczach, które trzymałam w przechowalni, chciałam się jakoś zorganizować i się na nią natknęłam. Szczerze mówiąc, nawet nie pamiętałam, że ją mam. I też wcale nie jest szczególnie ładna. Jest oryginalna. Najciekawsza jest jedna płachta. Płachty przedstawiają różne kobiety z czasów zdobywania Dzikiego Zachodu, pewnie niektóre z tych, które zaczęły ją robić, farmerki, dojarki, dziewczynki, babcie w szalach i tak dalej. Na takiej jednej płachcie jest kobieta w długiej granatowej sukni... jest odwrócona plecami, nie widać jej, widać tylko kawałek jej profilu, głowę ma lekko pochyloną. Zastanawiam się, co ona chciała powiedzieć.
 BEN No.
 MARY PAGE Właściwie, nie ma dla mnie wartości sentymentalnej. Po prostu jest stara. Tak jak ja.
 BEN Nie wygląda pani staro.

MARY PAGE Jaki pan miły.
BEN To i tak tylko stan umysłu, prawda?
MARY PAGE Tak. Rzeczywiście.
BEN Myśmy się już kiedyś widzieli, prawda?
MARY PAGE Tak.
BEN Pani jest stałą klientką.
MARY PAGE Tak, bywam tu ---
BEN Tak, pani ---
MARY PAGE Już od jakiegoś czasu.
BEN Jasne, wiedziałem, że już panią widziałem. Jestem Ben.
MARY PAGE Cześć, Ben. Masz ładny uśmiech.
BEN Dziękuję. A pani?
MARY PAGE Ja jestem Mary Page Marlowe.
BEN Pomóc pani zanieść to do samochodu?
MARY PAGE Nie. Już mam wszystko.

K O N I E C

Mary Page Marlowe © Copyright by Tracy Letts

Wszelkie prawa do sztuki są zastrzeżone – zarządza nimi Abrams Artists Agency 275 Seventh Ave. 26th Floor / New York, NY 10001 USA. Przed rozpoczęciem prób do przedstawienia należy uzyskać odpowiednią zgodę od agencji.

Światowa premiera sztuki *Mary Page Marlowe* odbyła się w Steppenwolf Theatre Company w Chicago (dyrektor artystyczny: Anna D. Shapiro, dyrektor ds. organizacyjnych: David Schmitz).

Polska premiera *Mary Page Marlowe* odbyła się w gdańskim Teatrze Wybrzeże w reżyserii Adama Orzechowskiego (14 lipca 2017).



Tracy Letts (ur. 1965) jest amerykańskim dramaturgiem, scenarzystą filmowym, aktorem. Światowy rozgłos przyniosła mu sztuka *Sierpień w Osage* (druk. w „Dialogu” nr 4/2010), za którą otrzymał Nagrodę Pulitzera. Na podstawie tego dramatu zrealizowano w 2013 roku film *Sierpień w hrabstwie Osage* (z Meryl Streep, Julią Roberts, Ewanem McGregorem), wielokrotnie nagradzany i nominowany do najważniejszych wyróżnień filmowych.

Od początku artystycznej kariery Tracy Letts związany jest ze środowiskiem teatralnym Chicago, zwłaszcza ze Steppenwolf Theatre Company (tu też, w reżyserii Anny D. Shapiro, odbyły się premiery wielu z jego sztuk, między innymi *Sierpień w Osage* – w 2007, a także *Mary Page Marlowe* – w 2016). Już jego pierwsza sztuka, *Killer Joe* (1993), spotkała się ze światowym zainteresowaniem (przekłady na 12 języków) oraz uznaniem publiczności i krytyków. Napisany trzy lata później dramat *Bug* (Pluskwa) szybko doczekując się adaptacji filmowej, wyznaczył ścieżkę, którą podążyły później także inne utwory Lettsa (czasem po jego prace sięgała także telewizja, na przykład realizując na podstawie *Superior Donuts* serial). Letts jest także autorem cenionej adaptacji Czechowowskich *Trzech sióstr* (2009).

Polscy widzowie znają Lettsa także z jego ról telewizyjnych, między innymi w serialach *Prison Break*, *Bez pardonu*, *Drew Carey Show*.

Mała rewolucja z udziałem Meryl Streep

• KRZYSZTOF TOMASIK •

Gdyby w połowie lat siedemdziesiątych polska prasa szczegółowo informowała o zagranicznej aktywności teatralnej Andrzeja Wajdy, już wówczas moglibyśmy dowiedzieć się o istnieniu

Autor jest publicystą i biografistą, działaczem LGBT, członkiem zespołu Krytyki Politycznej. Autor książek *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku* (2008), *Gejeler. Mniejszości seksualne w PRL-u* (2012), *Seksbomby PRLu* (2014), *Demony seksu* (2015), *Grażyna Hase. Miłość, moda, sztuka* (2016). Redaktor tomu *Mulat w pegeerze* (2011).

osoby, o której dekadę później cały zachodni świat zacznie mówić jako najwybitniejszej współczesnej aktorce.

3 października 1974 roku w amerykańskim Yale Repertory Theatre odbyła się premiera *Biesów* Dostojewskiego według scenicznej adaptacji Alberta Camusa. Z nową obsadą Wajda powtórzył swoją inscenizację z krakowskiego Starego Teatru z 1971 roku, gdzie w roli głównej wystąpił Jan Nowicki. Tym razem Stawrogina grał Christopher Lloyd, który zdobędzie ogromną popularność w latach osiemdziesiątych jako zwariowany profesor potrafiący przenosić ludzi w czasie, w przebojowej komedii *Powrót do przeszłości* Roberta Zemeckisa (1985). W *Biesach* partnerowały mu młoda absolwentka Yale Drama School, Meryl Streep, i wielka gwiazda polskiego kina lat sześćdziesiątych, od kilku lat przebywająca w USA – Elżbieta Czyżewska.

Meryl Streep była zafascynowana osobowością i sposobem pracy Czyżewskiej, po latach tak ją wspominała:

Od razu zwróciłam na nią uwagę. Była tak bardzo inna niż my, mocno już wówczas feminizujące Amerykanki. Niezwykle piękna, kobieca, emanowała wręcz seksualnością. Kiedy się przeciągała – jak kot – mężczyźni kamienieli. I była przy tym niebywale inteligentna – czytana, zawsze na bieżąco z polityką, miała mordercze poczucie humoru. Kochałam ją. Uwielbiałam z nią rozmawiać i przyglądać się jej ukradkiem, kiedy rozmawiała z innymi. Chciałam być taka jak ona. To na jej podstawie wyrobiłam sobie zdanie o Europejkach jako istotach doskonałych¹.

Sposób bycia i akcent Czyżewskiej wykorzysta w jednej ze swoich najsłynniejszych ról, w *Wyborze Zofii* Alana J. Pakuli (1982).

Ostatecznie udział Meryl Streep w spektaklu Wajdy nie okazał się jednak znaczący. Nie wspominał o nim sam reżyser, niewiele uwagi poświęca *Biesom* Michael Schulman, biograf aktorki, który większość przedstawień z jej udziałem opisał bardziej szczegółowo. W tym wypadku wiadomo jedynie, że Wajdzie na tyle spodobała się gra Meryl Streep i Christophera Lloyda, że przywrócił scenę z ich udziałem, która wypadła z krakowskiego przedstawienia.²

Kiedy w 2000 roku Meryl Streep po raz dwunasty będzie nominowana do Oscara (za *Koncert na 50 serc* Wesa Cravena, 1999), statuetkę za całokształt twórczości odbierze Andrzej Wajda.

Jednak wręczać mu ją będzie nie Meryl Streep, lecz Jane Fonda.

NOWA KOBIETA

Dla ambitnej, młodej aktorki, która chce grać interesujące role i nie być jedynie dodatkiem do ekranowego partnera, nie było lepszego momentu na filmowy start niż druga połowa lat siedemdziesiątych. To właśnie wtedy w Hollywood miała miejsce mała rewolucja dotycząca pokazywania kobiet na ekranie. Pojawiły się przełomowe tytuły, jak *Julia* Freda Zinnemanna (1977), w której Meryl Streep debiutowała. To był znakomity początek, choć pierwotnie starała się o rolę tytułową, a potem zagrała niewielką postać uwielbiającej plotki Marie Ann, po czym połowę scen z jej udziałem usunięto w montażu. Ważniejszy był sam film, sukces, jaki odniósł, opowiedziana w nim historia kobiecej przyjaźni, wreszcie odtwórczyni roli głównej – Jane Fonda. To ona była wówczas symbolem aktorki angażującej się politycznie, a swój dorobek i legendarne nazwisko wykorzystywała w walce o podmiotowe traktowanie kobiet, także w kinie. Polska prasa ekscytowała się nowym wizerunkiem dawnej Barbarelli, przedrukowywano jej wywiady, w których padały stwierdzenia: „Stanowczo odmawiam udziału w filmach, które przedstawiają kobietę jako istotę błądzą i pasywną”³. Kibicowano też *Julii* – jeszcze w czasie realizacji donoszono o postępach w produkcji: „w stolicy Francji przebywała ekipa filmowców amerykańskich z reżyserem Fredem Zinnemannem, realizując tam niektóre sceny do filmu *Julia*. Scenariusz został oparty na autobiograficznym opowiadaniu amerykańskiej pisarki Lillian

¹ *Ja sexy?! Nigdy!*, z Meryl Streep rozmawiała Magdalena Zakowska, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” z 23 stycznia 2014.

² Michael Schulman *Meryl Streep. Znowu ona!*, przełożył Robert Waliś, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2016, s. 107.

³ *Jane Fonda: Nienawidzę Hollywoodu*, „Ekran” nr 2/1977.

Meryl Streep zagrała Violet Weston w filmie *Sierpień w hrabstwie Osage* w reżyserii Johna Wellsa (2013), będącym adaptacją sztuki Tracy'ego Lettsa *Sierpień w Osage* drukowanej w „Dialogu” nr 4/2010 w przekładzie Krzysztofa Puławskiego. Za tę rolę otrzymała nominację do Oscara w kategorii „najlepsza aktorka pierwszoplanowa”.

Hellman. Akcja rozgrywa się w Wiedniu (właśnie w Paryżu Zinnemann kręci sceny wiedeńskie), w okresie narastającego faszyzmu. W rolach głównych występują: Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Jason Roberts, Maximilian Schell i Hal Holbrook⁴.

„Kino hollywoodzkie powraca do filmów, których bohaterkami są kobiety. Ta mała rewolucja zasługuje na uwagę: jest wynikiem procesów odbywających się także poza kinem⁵ – pisał wówczas Andrzej Kołodyński na łamach „Filmu”, a *Julia* stała się sztandarowym przykładem nowego nurtu: „Osoba realizatora, choć znakomitego, nie jest najważniejsza. Istotny jest scenariusz i – aktorki. [...] Film z ich udziałem staje się rodzajem manifestu. Jest to film o kobietach, które z pełną świadomością chcą uczestniczyć w sprawach najistotniejszych, a jednocześnie ukazane są w całej złożoności i subtelności kobiecego charakteru. Nie ulega wątpliwości, że w chwili obecnej *Julia* wyznacza pewien pułap możliwości i nieprędko doczeka się równie ambitnej kontynuacji. Nie kto inny, ale właśnie Jane Fonda trzeźwo ocenia sy-

tuację: «Wszystko zależy od tego, czy film tego rodzaju przyniesie pieniądze. Jeśli nie – nic nie ulegnie zmianie»⁶.

Julia przyniosła pieniądze, a także liczne nagrody. Jane Fonda otrzymała Złoty Glob, film wyróżniono też trzema Oscarami: za scenariusz i drugoplanowe role dla Roberta i Vanessy Redgrave; w pozostałych ośmiu kategoriach skończyło się na nominacji (w tym dla Jane Fondy, reżysera i za najlepszy film roku). W wywiadzie dla „Filmu” aktorka chwaliła się: „udowodniliśmy, że można inaczej przedstawiać życie kobiet, zarazem znaleźć zrozumienie masowej widowni. Tym samym role kobiece zyskują na treści i znaczeniu. Ale na razie jesteśmy w okresie przejściowym”⁷.

Przy okazji recenzowania *Julii* polscy krytycy filmowi czuli się w obowiązku wypowiedzieć na temat „kina kobiecego”. Wojciech Wierzewski zauważył nowy trend: dawniej to „wymęczone profesjonalistki” jak Agnès Varda, Yannick Bellon czy Véra Chytilowa prezentowały filmy o kobietach, teraz „ku kobiecemu charakterowi pisma i przynależnej mu filozofii grawitować zaczęli coraz liczniejsi twórcy rodzaju męskiego”⁸ – Robert Altman w *Trzech kobietach*, Woody Allen w *Annie Hall* i właśnie Zinnemann. Z kolei Krzysztof Kreutzinger stwierdził, że *Julia* jest „filmem o kobietach i dla kobiet”, by dalej rozwijać tę myśl: „Panie zachowują się jak mężczyźni. Jest to film o wielkiej męskiej przyjaźni, dlatego właśnie zaadresowany został do kobiet”⁹. Jak widać, nie wszyscy byli gotowi na

⁶ Tamże.

⁷ Jean-Pierre Brossard *Antygwiazda. Z korespondentem „Filmu” rozmawia Jane Fonda*, „Film” nr 15/1979.

⁸ Wojciech Wierzewski *Zostawił ślad swojej osobowości*, „Kino” nr 7/1978.

⁹ Krzysztof Kreutzinger *Dwie kobiety*, „Film” nr 17/1979.

nowy sposób prezentowania kobiet na ekranie.

Film Freda Zinnemanna wszedł na ekrany polskich kin w kwietniu 1979 roku. Zapewne niewielu widzów zapamiętało Meryl Streep jako Marie Ann, ale były już w tej roli elementy charakterystyczne dla stylu aktorki. W czarnej peruce, mówiąc z brytyjskim akcentem, symbolicznie zapowiadała postacie, którymi zwróci na siebie uwagę w kolejnych dziesięcioleciach.

KONTYNUACJA

Następnym po *Julii* amerykańskim filmem, kluczowym jeśli chodzi o pokazywanie kobiet w kinie, był komediiodramat *Niezamężna kobieta* Paula Mazursky'ego (1978). Wypromował zapomnianą dziś Jill Clayburgh, która lansowała typ aktorski bardzo zbliżony do tego, co proponuje wkrótce Meryl Streep. O Jill Clayburgh pisano dokładnie w taki sposób, jaki później będzie towarzyszyć portretom tamtej: „Czy ona właściwie jest gwiazdą?» – zadają sobie pytanie hollywoodzcy wyjadacze. I rzeczywiście, chyba coś w tym jest. Nie nosi futer ani kosztowności, nie wyróżnia się makijażem czy sposobem uczesania. Ubrana w sportowe bluzki i konfekcyjne spódnice, trudno ją na ulicy rozpoznać wśród tysięcy tak samo wyglądających kobiet. Nie otacza jej atmosfera zbyt, tajemniczości i skandalu tak charakterystyczna dla sposobu bycia hollywoodzkich gwiazd. Nawet osiągnąwszy ogromną popularność nie przeniosła się na przykład do Beverly Hills, pozostając w swoim dziwnym, niezbyt obszernym mieszkaniu w ustronnym zakątku nowojorskiego West Side'u”¹⁰.

¹⁰ *Dyskretny urok Jill Clayburgh*, oprac. Zbigniew Melion, „Ekran” nr 48/1979.

Niezamężna kobieta, opowieść o kobiecie zostawionej przez męża, zmuszonej na nowo ułożyć sobie życie i odnaleźć jego sens, okazała się w 1978 roku sensacją Festiwalu w Cannes, gdzie Jill Clayburgh otrzymała nagrodę aktorską ex aequo z Isabelle Huppert. Tygodnik „Ekran” relacjonował: „Tylko kobieta wolna jest szczęśliwa – oświadczyła na ostatnim Festiwalu w Cannes Jill Clayburgh, opowiadając się po stronie swej bohaterki [...]. Aktorka tak wczuła się w bliską jej postać istoty płci żeńskiej, która porzucona przez męża odnalazła swą kobiecość, głębszą, intensywniejszą niż za czasów małżeńskiego «niewolnictwa», że kreacja jej została uwieczniona Grand Prix. Jill stała się z miejsca niezwykle popularna wśród Amerykanek, którym komfort u boku zobojętniałego męża wydaje się dziś mniej nęcący niż ryzyko swobodnego życia i sprawdzian w ciekawej pracy”¹¹.

Niskobudżetowy film Mazursky'ego okazał się przebojem kasowym nie tylko w USA, wprowadzony do polskich kin w czerwcu 1979 roku, stał się siódmym najchętniej oglądanym filmem tego roku z wynikiem 920 tysięcy widzów.¹² Tak wielkie powodzenie feministycznego z ducha filmu zachęcało do rozprawienia się z bohaterką i całym reprezentowanym przez nią nurtem. Henryk Tronowicz w „Ekranie” uznał *Niezamężną kobietę* za banalną, podzielił się też bardziej ogólnymi uwagami: „Nie pamiętam, kto powiedział, że emancypacja, równouprawnienie i tym podobne procesy kiedyś sprowadzą do odnowienia społecznej formy patriarchy... Przecucia takie zdają się potwierdzać następujące raz po raz po sobie filmy poświęcone kobietom, ich sytuacji rodzinnej, zawodowej, ich aspiracjom i tęsknotom. Coraz częściej

¹¹ TK *Szczęśliwa wolność*, „Ekran” nr 38/1978.

¹² *Już tylko 107 milionów*, „Film” nr 13/1980.

⁴ *Amerykany w Paryżu*, „Ekran” nr 2/1977.

⁵ Andrzej Kołodyński *Czas czułości*, „Film” nr 1/1978.

zdarza się, że białogłowy dominują nad swymi partnerami w stadle małżeńskim. Model kobiety niezależnej, egzystującej bez urzędowego związku z mężczyzną zdaje się dziś imponować płci pięknej często bez względu na osiągnięty wiek i stopień rozwoju intelektualnego, emocjonalnego czy status materialny¹³. Anna Lechicka ironizowała w „Filmie”: „Niezamężna kobieta dołącza do nurtu tak zwanego kobiecego, modnej tematyki. Okazało się mianowicie, że kobieta myśli, szuka prawdy, dąży do niezależności i może jeszcze sprawić panom wiele przykrych niespodzianek. Taka jest mniej więcej główna idea tego nurtu”¹⁴.

KONTREAKCJA

Kilka filmów o podmiotowości kobiet, które osiągnęły sukces, nie mogło pozostać bez odpowiedzi. Postanowiono stworzyć przeciwagę i zaprezentować obyczajowe historie z męskiej perspektywy. Wówczas powstały: komedia *Zaczynamy od nowa* Alana J. Pakuli (1979) i dramat *Sprawa Kramerów* Roberta Bentona (1979). Film Pakuli jest niemal dokładnym rewersem *Niezamężnej kobiety*, tym razem to mężczyzna zostaje porzucony przez żonę, dodatkowo w roli jego nowej partnerki obsadzono Jill Clayburgh. Natomiast w *Sprawie Kramerów* kobieta nie tylko odchodzi, ale jeszcze zostawia dziecko, które wkrótce będzie chciała odebrać. Tę kobietę gra Meryl Streep. To paradoks, że w początkach jej kariery kluczowy okazał się film z założenia antyfeministyczny.

O ile *Zaczynamy od nowa* nie wzbudziło w polskiej prasie filmowej większego zainteresowania, *Sprawę Kramerów* entuzjazmowano się bardzo szybko.

¹³ Henryk Tronowicz *Sam na sam z artystą*, „Ekrany” nr 24/1979.

¹⁴ Anna Lechicka *Podglądanie kobiet*, „Film” nr 25/1979.



SPRAWA KRAMERÓW

USA, 1979

Scenariusz na podstawie powieści Avery Cormana i reżyseria: ROBERT BENTON. Zdjęcia: Nestor Almendros. Muzyka: „Sonata na trąbkę i skrzypce” i „Przebiegię wesoła” Henry Purcella oraz „Koncert C-dur na mandolinę i skrzypce” Antonio Vivaldiego. Scenografia: Paul Sylbert. Wykonawcy: Dustin Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna Kramer), Justin Henry (Billy Kramer), Jane Alexander (Margaret Preble), Howard Duff (advokat John Shaugnessy), George Coe (Jim O’Conner), Jobet Williams (Phyllis Bernard), Bill Moor (advokat

Greeson), Howard Chamberlaine (sędzia Atkins), Jack Ramage (Spencer), Jess Osuna (Ackerman), Nicholas Hormann (urzędnik w biurze pośrednictwa pracy), Ellen Parker (nauczycielka), Shelby Brammer (sekretarka Teda) i inni. Produkcja: Stanley Jaffe Productions dla Columbia Pictures. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 105 min. Tytuł oryginalny: „Kramer vs. Kramer”.

Historia rozwodu, wydobywająca z sytuacji zupełnie banalnej głębokie podteksty moralne i psychologiczne. Kolekcja wyróżnień amerykańskich dla reżyserskiej i wykonawczej. „Oscar” dla Roberta Bentona (reżyseria i scenariusz), Meryl Streep i Dustin Hoffmana, „Złote Globusy”, Nagroda im. Griffitha dla Meryl Streep.

ARTYKUŁY O MERYL STREEP W POLSKIEJ PRASIE



„JAKO DZIECKO, Meryl była koszmarną” – wspomina jej młodszą o trzy lata siostrę, Henry, kiedyś zapożyczającą się z jej kasy. „Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jestem twarda czy twarda? Nigdy nie miałam takiego brata, Henry, kiedyś zapożyczając się z jej kasy. „Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

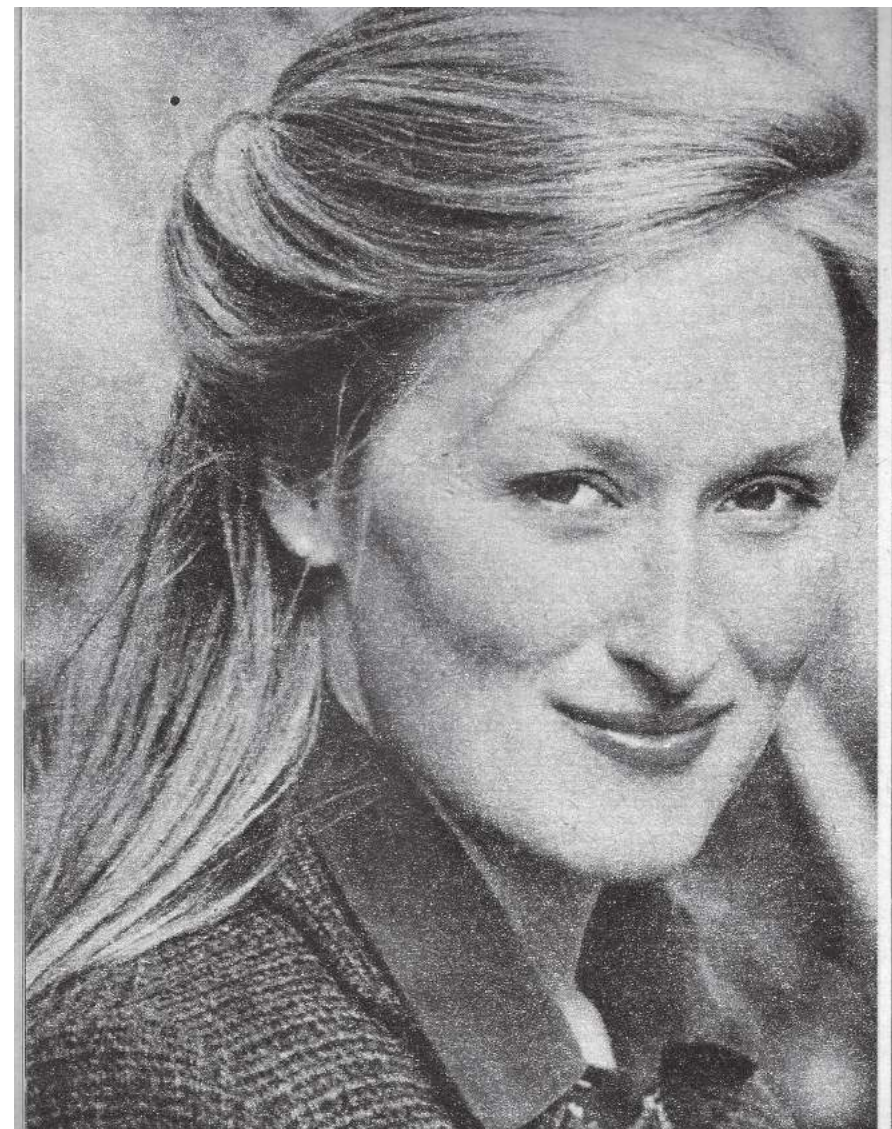
„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

„Jako dorosła, była wspaniałą, przetrwała cię, w ogóle okropność”.

MERYL STREEP



lot. Epoca

MERYL STREEP

Parzyżanie, jeżeli spotkacie Meryl Streep, nie szczędźcie jej oklasków – zachęca „Le Figaro”. – Jest to z pewnością jedna z najlepszych aktorek najnowszej amerykańskiej fali. Film z jej udziałem „Kramer przeciwko Kramerowi” wchodzi właśnie na francuskie ekrany. Natomiast aktorka jest już w Paryżu; przyjechała wraz ze swym mężem rzeźbiarzem Don Gummerem i małym synkiem.

Twarz Meryl Streep nie jest nieznaną francuskim widzom. Widzieli ją już w „Manhattanie”, „Prywatnym życiu senatora” i „Holocaust”.

na lekcję śpiewu do słynnej Estelli Liebling. Moje życie podobne było do komedii muzycznej. I nagle jako dwudziestolatka znalazłam się w teatrze dzięki postaci Panny Julii Strindberga. Moja droga została wytyczona. Dzięki scenie zauważyło mnie kino i telewizja. W jednym spektaklu grałam bohaterkę Arthura Millera (kobietę ważącą 110 kilogramów) i fertyczną sekretarkę z komedii Harolda Pintera. Wówczas właśnie Fred Zinnemann wezwał mnie na zdjęcia próbne. Spóźniłam się o jeden dzień i przeznaczoną dla mnie rolę w „Julii” otrzymała Vanessa Redgrave. Więcej szczęścia przyniosł mi „Włóczęga” Czechowa. Rola, która mi

Mówi się, że jestem wyspecjalizowana w rolach dramatycznych, ponieważ potrafie wspaniale płakać. Płacę? Ależ to takie łatwe! Wystarczy wcielić się w postać i kontrolować swoje emocje.

Nie chodzę do psychoanalityków. Ich pacjentami są bohaterowie Woody Allena. Jakże wspomnienia zachowałam z realizacji „Manhattanu”? Przede wszystkim atmosferę ciężkiej pracy. Natomiast mój partner z filmu „Kramer przeciwko Kramerowi”, Dustin Hoffman, to czarujący kolega i tyran perfekcjonizmu. Ma pięć pomysłów na godzinę, co mobilizuje cały zespół do wynajdywania własnych. Kreśliśmy ten film w porządku chronologicznym ze względu na udział siedmioletniego chłopaka Justina Henry’ego. Reżyser pragnął, aby dziecko

Już w styczniu 1980 roku donoszono w „Kinie” o „reakcji na ekscesy ruchu wyzwolenia kobiet”, którą jest film będący „zdecydowaną wypowiedzią w obronie trwałości rodziny i prawa ojca do wychowywania własnego dziecka”¹⁵. Wkrótce Wojciech Wierzewski przypominał, że *Sprawa Kramerów* to wahadło przesuwające się po „całej fali filmów kobiecych” na „męski punkt widzenia”. Dodawał także: „Benton uchwycił jeden z paradoksów ruchu emancypacyjnego kobiet: zrozumiała skądinąd pasja nie spreparowanej autorealizacji nie daje się pogodzić z funkcjonowaniem rodziny”. I prognozował, że film „będzie pewnie jednym z największych sukcesów kasowych sezonu, ale nie przepuszczam, by przeszedł do historii kinematografii”¹⁶.

Sprawa Kramerów była powoli dawkowana polskiej publiczności. Najpierw pokazano film w czasie przeglądu Konfrontacje, a dopiero w 1982 roku wszedł on do kin, wywołując nową falę zainteresowania i publikacji. Ogólny entuzjazm krytyki i legenda, która towarzyszyła tytułowi, musiały się przełożyć na ciekawość widzów. Ostatecznie skromny film o ojcu nawiązującym więź z dzieckiem i walczącym w sądzie o prawo do wychowywania syna, z wynikiem ponad półtora miliona widzów okazał się trzecim najchętniej oglądanym obrazem w roku. Na marginesie warto zauważyć, że działało się to w czasie, gdy trwał stan wojenny, co polskiemu społeczeństwu nie przeszkadzało szukać masowej rozrywki w kinach. Największym przebojem 1982 roku było *Wejście smoka*, które zobaczyło 11,4 miliona widzów¹⁷, co oznacza, że

więcej osób wybrało się na Bruce’a Lee, niż zapisało do Solidarności w szczytowym okresie popularności związku zawodowego.

Z czasem na temat *Sprawy Kramerów* w polskiej prasie pojawiły się także krytyczne głosy. Najbardziej negatywnie wyraził się Ryszard Kantor w miesięczniku „Kino”: „odczułem w tym filmie jakiś fałsz; wydał mi się on nie dość że nudny, ale ponadto nadmiernie obciążony nachalną dydaktyką oraz polany tanim amerykańskim optymizmem, który z optymizmem nie ma już chyba wiele wspólnego”. Publicysta szczególnie źle odebrał manipulacyjne zakończenie filmu: „Dobry ojciec straci dziecko w chwili, gdy odkryje urok ojcostwa. Wyrodna matka, która była w stanie porzucić rozkosznego malca, będzie cieszyć się jego obecnością przez większość czasu, gdy ojciec tylko w terminach wyznaczonych przez sąd? Jawna niesprawiedliwość. My wiemy więcej niż sędzia i nasze oburzenie rośnie. Reżyser zdaje się podzielać poglądy widza, które uprzednio mu narzucił, i pozostawia furtkę na happy end”. Ostatni zarzut Kantora dotyczy tego, że obraz jest antykobiecy: „Film *Sprawa Kramerów* niesie dojmujący powiew mizoginii. Nostalgiczna to mizoginia, pożegnanie z czasami, gdy kobieta zajmowała właściwe sobie miejsce. Dziś wszystko się wymieszało, pocziwy safańduła Dustin Hoffman przygotowuje grzanki i odprowadza dziecko do szkoły, jego żona zaś rozprawia o wolności człowieka, o prawie do budowania w nieskrępowany sposób swojej osobowości. W tle dziecko – niemy wyrzut”. Jako pozytywny przykład udanego kina obyczajowego autor wymienia dzieło Mazursky’ego: „Cóż, stracono tym razem szansę realizacji filmowej opowieści o rodzących się dopiero niezmiernie opornie zasadach partnerstwa dwojga

ludzi przeciwnej płci. A przecież kino zna już udane, choć w sensie recepty na życie dość gorzkie, próby tego rodzaju. Przypomnieć tu można o wiele uczciwszy, poważniejszy film *Niezamężna kobieta*”¹⁸.

NAGRADZANA

Między *Julią* a *Sprawą Kramerów* Meryl Streep zagrała u twórcy uznawanego wówczas za prekursora w pokazywaniu kobiet na ekranie. *Manhattan* Woody’ego Allena (1979) także wszedł do polskich kin pod koniec 1980 roku, a niewielka rola Meryl Streep została zauważona przez jednego z krytyków, który napisał w recenzji, że „brawurowo rysuje postać żony Davisa, porzucającej go dla innej kobiety (!?)”¹⁹. Wcześniej poinformowano, że za tę rolę otrzymała nagrodę angielskiego miesięcznika „Films and Filming” w kategorii drugiego planu²⁰.

Nagrodami od początku obdarowywano ją dość hojnie. Za udział w miniserialu *Holocaust* (1978) otrzymała Emmy dla najlepszej aktorki drugoplanowej, a za *Łowcę jeleni* Michaela Cimino (1978) mogła cieszyć się pierwszymi w karierze nominacjami do Złotego Globu i Oscara. Oba tytuły wywołały kontrowersje natury politycznej, choć różnego rodzaju. *Holocaust* miał przede wszystkim uświadomić amerykańskim widzom skalę zagłady żydowskiej w Europie w czasie drugiej wojny światowej. Poprzedzony gigantyczną reklamą, serial odniósł sukces odnotowany przez „Kino”: „W trzydziestą piątą rocznicę wybuchu walki zbrojnej w warszaw-

skim getcie sto dwadzieścia milionów ludzi obejrzało dziewięć i pół godzinny serial *Holocaust*, zrealizowany przez komercyjne towarzystwo National Broadcasting Company (NBC). Stanowi to czterdzieści osiem procent amerykańskiej widowni”²¹. Serial podobał się też w NRF (ponad dwadzieścia milionów widzów), w Australii, Francji, Izraelu, Anglii, Szwecji i Hiszpanii. Jednocześnie zarzucano *Holocaustowi* uproszczenia, błędy historyczne i płytkość psychologiczną postaci. W „Kinie” cytowano tekst działacza polonijnego Zbigniewa Mazura, który pisał o konkretnych scenach i bohaterach: „Rudi bez widocznych kłopotów wędruje po Niemczech i Czechosłowacji, elegancko ubrany i swobodny, tak że właściwie trudno zrozumieć, dlaczego w Pradze policjant bez trudno identyfikuje go jako Żyda. Scena zasadzki na ukraińskich policjantów przypomina urywki naiwnego, młodzieżowego filmu przygodowego, a z kolei atak na posterunek niemiecki przywołuje na myśl fragmenty z filmu o wyczynach amerykańskich komandosów. Getto warszawskie i jego ulice pokazano jak fragment ubogiego miasteczka, bojownicy zaś żydowscy mogliby służyć wzorem mody partyzanckiej”²².

W *Holocaustie* Streep wcieliła się w postać Ingi – Niemki, która wchodzi do żydowskiej rodziny przez ślub z Karlem, artystą malarzem. Gdy Karl trafi do obozu koncentracyjnego, żona godzi się na seks z esesmanem w zamian za zwolnienie męża z pracy w kamieniołomach i dostarczanie korespondencji. Postać gotowej na wszelkie poświęcenia Ingi nie jest bardzo odległa od roli

¹⁵ W obronie praw ojca, „Kino” nr 1/1980.

¹⁶ Wojciech Wierzewski *Kramer przeciwko Kramerowi*, „Film” nr 14/1980.

¹⁷ Stanisław Kuszewski *Pod znakiem smoka*, „Ekran” nr 49/1983.

¹⁸ Ryszard Kantor *Między dydaktyką a myzoginią*, „Kino” nr 5/1983.

¹⁹ Mirosław Winiarczyk *Żydowski mędrzec w „nowym babilonie”*, „Ekran” nr 33/1980.

²⁰ Zbigniew Mielon *Wyróżnienia „Films nad Filming”*, „Ekran” nr 10/1980.

²¹ Wiesław Rutowicz *Ciałopalenie?*, „Kino” nr 9/1979.

²² Zbigniew Mazur *Holocaust*, „Przegląd Zachodni” nr 5-6/1978. Za: Wiesław Rutowicz *Ciałopalenie?*, „Kino” nr 9/1979.

naiwnej kasjerki Lindy z *Łowcy jeleni*, która wiąże się początkowo z jednym mężczyzną, a gdy ten zostaje uznany za zaginionego w Wietnamie, wychodzi za mąż za jego przyjaciela.

Jak niemal wszystko, co związane z wojną w Wietnamie, *Łowca jeleni* od początku wzbudzał w USA spore emocje. Ich echa dotarły do Polski, w tygodniku „Film” pisano o nim jako o kontrowersyjnym i „reakcyjnym politycznie”, zrównującym najeźdźcę z ofiarą.²³ Dodatkowo w tym samym czasie powstał *Powrót do domu* Hala Ashby’ego (1978), zupełnie inaczej podchodzący do wietnamskiej traumy. U Ashby’ego historia opowiedziana jest z perspektywy kobiety pracującej jako wolontariuszka w szpitalu wojskowym i zakochanych w niej dwóch mężczyzn, którym udało się wyrwać z wietnamskiego koszmaru. Grająca główną rolę u Ashby’ego Jane Fonda nazwała film Cimino rasistowskim i prorządowym. Oba obrazy konkurowały ze sobą nie tylko w amerykańskich kinach, na europejskich festiwalach (*Łowcę jeleni* pokazano w Berlinie, a *Powrót do domu* w Cannes), ale także podczas gali rozdania Oscarów. Amerykańska Akademia Filmowa postawiła na salomono-we rozwiązanie, *Łowcę jeleni* uznano za najlepszy film roku, ale Jane Fondę i jej partnera Jona Voighta wyróżniono w kategorii ról pierwszoplanowych.

AKTYWISTKA

Rok po nominacji do Oscara za *Łowcę jeleni* Meryl Streep otrzymała statuetkę za *Sprawę Kramerów*. Trzy lata później znów tryumfowała, tym razem w kategorii ról pierwszoplanowych, za *Wybór Zofii*. Na trzeciego Oscara za *Żelazną*

²³ Kim jest *łowca jeleni*?, „Film” nr 5/1979, s. 12-13. Zob. też: Zbigniew Kalczyński *Kariera „Łowcy jeleni”*, „Film” nr 14/1979.

Damę Phyllidy Lloyd (2011) przyszło jej czekać trzydzieści dwa lata. Przez ten czas zmieniło się bardzo dużo, zarówno jeśli chodzi o pozycję zawodową Meryl Streep, jak o jej wizerunek publiczny. Przez wiele lat była przede wszystkim przedstawiana jako profesjonalistka, aktorski kameleon, który potrafi idealnie imitować obce akcenty, a nad hollywoodzki blichtr przedkłada szczęście rodzinne tworzone z mężem, rzeźbiarzem Donem Gummerem, i czwórką dzieci. Z czasem coraz częściej ten obraz był równoważony wypowiedziami w politycznych kwestiach, szczególnie na temat dyskryminacji kobiet. Nieco żartobliwie można stwierdzić, że wraz z nastaniem dwudziestego pierwszego wieku Meryl Streep zajęła miejsce, które pod koniec lat siedemdziesiątych należało do Jane Fondy.

Ona sama poglądów nie zmieniła ani też specjalnie ich nie ukrywała. Już w 1982 roku w poświęconym jej artykule w „Ekranie” pisano: „Jest działaczką partii liberalnej, zaciekle feministką walczącą przeciwko nadużywaniu kobiecego ciała w reklamie, przemysłu rozrywkowym, i przede wszystkim w filmie”²⁴. Z czasem z aktorki, która po prostu ma poglądy, przeistoczyła się w działającą na rzecz zmiany aktywistkę. Była jedną z pomysłodawczyń National Women’s History Muzeum w Waszyngtonie, na którego budowę przekazała swoją gażę za rolę w *Żelaznej Damie*. Wcześniej określiła się jako zdecydowana przeciwniczka George’a Busha:

Nie identyfikuję się z Ameryką jako supermocarstwem. Polityka Busha jest mi obca – zamiast naprawiać świat, spójrzmy raczej na własne podwórko. To od nas trzeba zacząć. Zastanówmy się, jak oddzielić

²⁴ ZB Meryl Streep. *Gwiazda drugiego planu (II)*, „Ekran” nr 8/1982.

politykę od wielkich, korporacyjnych pieniędzy, jak rozwiązać problem imigracji. Mamy tyle do zrobienia we własnym kraju. Przestańmy pokazywać, kto jest dobry, a kto zły. To na pewno nie doprowadzi do pokoju. Wierzę w kompromisy, siłę kultury, wymianę idei. Posłuchajcie kompozycji wiolonczelisty Yo-Yo Ma. Takie rzeczy pozwalają porozumieć się bez słów, ponad granicami! Upprzedzę następne pytanie: Tak – popieram Johna Kerry’ego.²⁵

Jak dotychczas szczytowym momentem zaangażowania politycznego Meryl Streep było jej przemówienie ze stycznia tego roku, wygłoszone w czasie Złotych Globów. Odbierając statuetkę za całokształt twórczości, mówiła przede wszystkim o Donaldzie Trumpie, nowym prezydencie Stanów Zjednoczonych. Zaczęła od przypomnienia nieprzyjemnego incydentu, kiedy „osoba pełniąca obecnie najważniejszą funkcję w naszym kraju” przedrzeźniała niepełnosprawnego dziennikarza Serge’a Kowaleskiego. Potem skrytykowała polityczne pomysły Trumpa, przede wszystkim wymierzone w imigrantów, podkreśliła wartość różnorodności etnicznej samego Hollywood, ale także całych Stanów Zjednoczonych. Płomiennie przemówienie okrzyknięto historycznym i z pewnością było najczęściej omawianym wydarzeniem na gali. Do wystąpienia odniósł się także

²⁵ Marcin Staniszewski *Meryl Streep. Dlaczego akurat ja?*, „Film” nr 11/2004.

prezydent, który w typowy dla siebie sposób nazwał Meryl Streep jedną z najbardziej przereklamowanych aktorek w Hollywood oraz marionetką wielkiej przegranej Hillary Clinton.

Oczywiście zaangażowanie Meryl Streep nie ogranicza się tylko do atakowania konkretnych polityków. W czasie jednego z wywiadów dla polskiej prasy sformułowała nawet coś w rodzaju apelu do konserwatywnych mężczyzn walczących z gender. Na zakończenie warto przytoczyć jej słowa:

Panowie, okłamujecie się tak samo jak talibowie. Wyobraźcie sobie siebie jako drużynę sportową i rozejrzyjcie się. W pierwszym składzie macie religijnych ekstremistów. Czy naprawdę chcecie grać w tym klubie? Przyjrzyjcie się światu i kierunkowi, w którym ewoluuje. Czy naprawdę myślicie, że możecie to zatrzymać?!

Przeszłość umiera w bólach, a stary porządek nie chce się poddać bez walki. Rozumiem to, ale z radością zawiadamiam was, że reprezentujecie przegraną sprawę. Równość jest wielkim marzeniem i przyszłością tego świata. Jesteśmy różni – kobiety i mężczyźni, heterocy i geje, czarni i biali – ale wszyscy powinniśmy mieć równe szanse wyrażania siebie i bycia sobą. Równe szanse w pracy, miłości i swojej własnej drodze do szczęścia.

Panowie, tracicie władzę, a wasze stare zasady odchodzą w niebyt. Goodbye!²⁶

²⁶ *Ja sexy?! Nigdy!..., op.cit.*

Felieton

Nawozy sztuczne

Romeo

• TADEUSZ NYCZEK •

Przychodzi do mnie stary aktor i powiada:

– Poradzić się przyszedłem. Propozycję dostałem, ale tak dziwną, właściwie dziwaczną, że nie wiem, co o tym myśleć. Rola wielka, słynna, każdy by się przeżegnał i brał w ciemno. Ale wie pan, rola rolą, a aktor aktorem. Nie wszystko da się zagrać. Choć z drugiej strony... Niektórzy dzisiaj dziwniejsze role grają... No dobrze, już mówię, o co chodzi. Pan ma mało czasu, ja jeszcze mniej, było nie było siedemdziesiątka na karku. Więc tak. Jakiś tydzień temu znajduje mnie w teatrze młody reżyser – to ważne, że młody – i mówi: chciałbym zrobić *Romea i Julię*. Szybko szukam w głowie, kogo ja tam mógłbym zagrać. Starego Capulettiego? Starego Montecchiego? Tyle że oni nie tacy całkiem starzy, mają kilkunastoletnie dzieci, Julia, wiadomo, czternaście. Jest jeszcze ojciec Laurenty, franciszkanin, ten, co dał dzieciom ślub. Od biedy może być stary.

– Zagra pan Romea – mówi tamten reżyser.

Zgłupiałem. – Romea? – dopytuję, bo może się przesłyszałem.

– No Romea – powiada on. – Bo pomyśl mam taki, żeby Romea i Julię zagrali starzy aktorzy. Dlaczego miłość ma być zarezerwowana tylko dla młodych? Przecież starzy też kochają. I nie chodzi o fabułę sztuki, tę właściwie pominiemy, a o sam temat miłości. Miłość nie ma wieku.

– Ale to nie to samo... – próbuję wejść mu w słowo. – Pierwsza miłość to pierwsza miłość, ona zawsze jest pierwsza, a jak pierwsza... Czuję, że się płaczę, więc milknę, może on wie coś więcej, ma naprawdę jakiś pomysł, który da się obronić.

– A jeśli dwoje starych ludzi – mówi on – nigdy wcześniej naprawdę nie kochało, bo nie spotkało nikogo, do kogo miłość by ich opętała? I nagle na stare lata ich dopadło? Albo inaczej: mieli jakieś tam żony i mężów, ci poumierali, są od dawna sami, myślą,

że już nic ich nie spotka, a tu proszę – trach, poznali się przypadkiem i zwariowali z miłości. Nie mogło tak być?

– Niby mogło – mówię już znacznie mniej pewnie, bo on ma rację, mogło tak być.

– No to niech pan sobie to przemyśli, ja zadzwonię za kilka dni.

Stary aktor patrzy w okno na puch fruwający wokół topoli, bo wiosna była.

– Jeszcze nie zadzwonił, a ja ciągle się z tym męczę. Raz tak mi się wydaje, a zaraz całkiem inaczej. W nocy się budzę i kombinuję. W końcu pomyślałem, żeby przyjść do pana, pan się Shakespeare'a w życiu naczytał, może pan mi powie, co mam robić. Trochę mnie zatkało. Różne rzeczy reżyserzy w ostatnim kilkudziesięcioleciu wyrabiali z Shakespeare'em, ale o takim pomysle nie słyszałem. Jak wiadomo, Shakespeare dobry na wszystko, mogły Hamleta grać kobiety, mógł być gejem, Ofelia bywała podstarzałą panną, Lear papieżem albo japońskim cesarzem. Ale żeby Romeo z Julią mieli siedemdziesiątkę, tego jeszcze nie było.

– Niech pan zajrzy jutro, muszę pomyśleć – powiadam do starego aktora.

Wróciłem do domu, wyjąłem *Romea i Julię* w tłumaczeniu Barańczaka, zacząłem czytać jakbym nigdy nie czytał.

Romeo zrazu podkochiwał się w niejkiej Rozalinie. Kiedy jednak zobaczył na balu u państwa Capulettich ich córeczkę Julię, „wzleciał na skrzydłach miłości”. I była to rzeczywiście miłość od pierwszego wejrzenia, miłość szalona, niepohamowana, na zabój i zabij.

Jak brzmiało pierwsze zdanie wypowiedziane do Julii?

Jeżeli profanuję nazbyt szorstką dłonią

Świątynię twojej dłoni, grzech to jest olbrzymi:

Zgładzi go czule para warg, które się płonią

Z poczucia winy, jak dwaj nieśmiali pielgrzymi.

A co Julia odpowiedziała?

Dobry pielgrzymie, nie ma w tym grzechu, gdy dłoni

Inna dłoń ze czcią dotknie lub nawet ją trzyma:

Są święci, przed którymi tłum wiernych się kloni,

I nie szkodzi, gdy rąk ich dotknie dłoń pielgrzyma.

Bohaterami tego dialogu są para rąk i para warg; Romeo dotyka dłoni Julii i usprawiedliwia ten „grzech” zapowiedzią grzechu jeszcze większego – dotknięcia jej warg. Julia idzie dalej – zamienia grzech w świętość. Święta dłoń, święte wargi, których

Felieton

dotknęła miłość. Shakespeare bez wahania zaczyna od ciała. Romeo chwytą dłoń Julii i zaraz całuje usta. Feromony fruwają, hormony szaleją. Jeszcze tej nocy chłopak zakrada się pod okno dziewczyny.

Tylko nazwisko twoje jest mi wrogiem.
Ty jesteś sobą – nie żadnym Montecchim.
Cóż jest Montecchi? To nie dłoń, nie stopa,
Nie twarz, nie ramię – nie człowiecze ciało

– wyznaje Julia. Winne są zawsze słowa, nie ciała. Następnej nocy poślubieni sobie potajemnie kochankowie nie muszą już nic mówić; poślubna noc obywateli się bez słów. Gdy mówią ciała, słowa śpią. Budzą się dopiero wtedy, gdy ciała na siebie czekają albo muszą się rozstać. Stary aktor przyszedł nazajutrz.
– Proszę pana – mówię do niego i daję mu tekst *Romea i Julii*. – Niech pan z łaski swojej przeczyta na głos partię Romea w scenie balkonowej, a ja będę Julią. Czytamy. Aktor się stara, czyta pięknie, jest wzruszony. – I co, chciałby pan być jak Romeo? – pytam.
– O Jezu – odpowiada. – Kto by nie chciał. Niech pan posłucha:

Gdyby to gwiazdy świeciły w jej twarzy?
Jasność tej twarzy przyćmiłaby gwiazdy,
Jak światło dzienne gasi światło lamp;
Za to jej oczy w niebie takie blaski
Słaby przez powietrzne regiony,
Że ptak, światłością niezwykłą zmylony,
Śpiewałby w nocy.

No nie genialne?
– Genialne. A teraz niech pan zamknie oczy i wyobrazi sobie, że jasność tej twarzy byłaby przyćmiona przez wiotkość skóry i zmarszczki, ręka dotykająca ręki odrobinę drży, pokrywają ją żyłki i plamki. Wargi zaś, kiedyś tak pełne...
– Niech pan przestanie! – Aktor zamyka książkę. – To jakaś nekrofilia... Oni muszą być młodzi! Tylko młode ciało jest piękne! Moja żona nie żyje od dwunastu lat. Była ode mnie trochę starsza. Przeżyliśmy razem ponad pół wieku. Boże, jak myśmy się kochali... Robił pan to kiedyś na szczycie Koziego Wierchu? Nie? A myśmy robili. I w nocnym autobusie z Nowego Targu do Krakowa, i na łódce pośrodku jeziora

Po bandzie

w Borach Tucholskich... Byliśmy młodzi. A później – cóż, wie pan jak to jest. Szaleństwo mija, namiętność się wypala. Ostatnie lata nawet nie całowaliśmy się na dobranoc.

– A gdyby pan się zakochał teraz, dzisiaj, w pana wieku? Zobaczyłby pan w starszej pani jakąś Julię, ona w panu Romea?
– No tak, podobno to się zdarza... Choć raczej w kinie albo powieściach. Nie spotkałem nikogo takiego. Zresztą to byłaby zupełnie inna miłość. Bez ciała, bo co tu mówić o ciele. Tu się marszczy, tu wisi, daj pan spokój.
– A słowa? Co ze słowami? Shakespeare to słowa.
Stary aktor jeszcze raz zagląda do tekstu.
– Nie, słowa też nie. W każdym razie nie te, nie takie.

Śpij; niech spokojny sen legnie na bieli
Twojej piersi!

Jakiej bieli piersi, panie kochany. Starej baby Julii? To i śmieszne, i żenujące w ustach starego dziada. Nie wykrztusiłbym z siebie czegoś takiego. Już pójdę. Przekonał mnie pan. Nie da się zagrać takiej miłości w moim wieku.
Poszedł. Przypuszczam, że czuł rodzaj żalu. Który aktor nie chciałby mieć w życiorysie roli Romea? Może pomyśl ze starczą miłością nie był taki zły?
Znowu przyszły mi na myśl spektakle, w których wykręcano Shakespeare'a na wszystkie strony, a jemu, choć nie zawsze, udawało się to wytrzymać. Mówi się, że w Shakespearze jest wszystko, cały świat. I nagle zdałem sobie sprawę, że nie pamiętam, żeby Shakespeare gdziekolwiek pisał o starczej miłości. Sam umarł mając lat pięćdziesiąt dwa. W takim wieku mógł być Lear, pewnie Prospero. Ale nie przypadkiem to samotnicy pozbawieni namiętności damsko-męskich. Gdyby ich twórca wiedział coś o tajemnicach starczych miłości, pewnie i w tej sprawie dałby głos. Może miał w pamięci biblijną przypowieść o Zuzannie i starcach, i wołał nie myśleć, na co jedynie w tych okolicznościach stać było starców.

Prze- szłość- -jako-hi- storia

- ALUN MUNSLOW •
- MAGDALENA MARSZAŁEK •
- DOROTA SOSNOWSKA •
- DOROTA SAJEWSKA •
- REBECCA SCHNEIDER •
- MATEUSZ BOROWSKI, MAŁGORZATA SUGIERA •

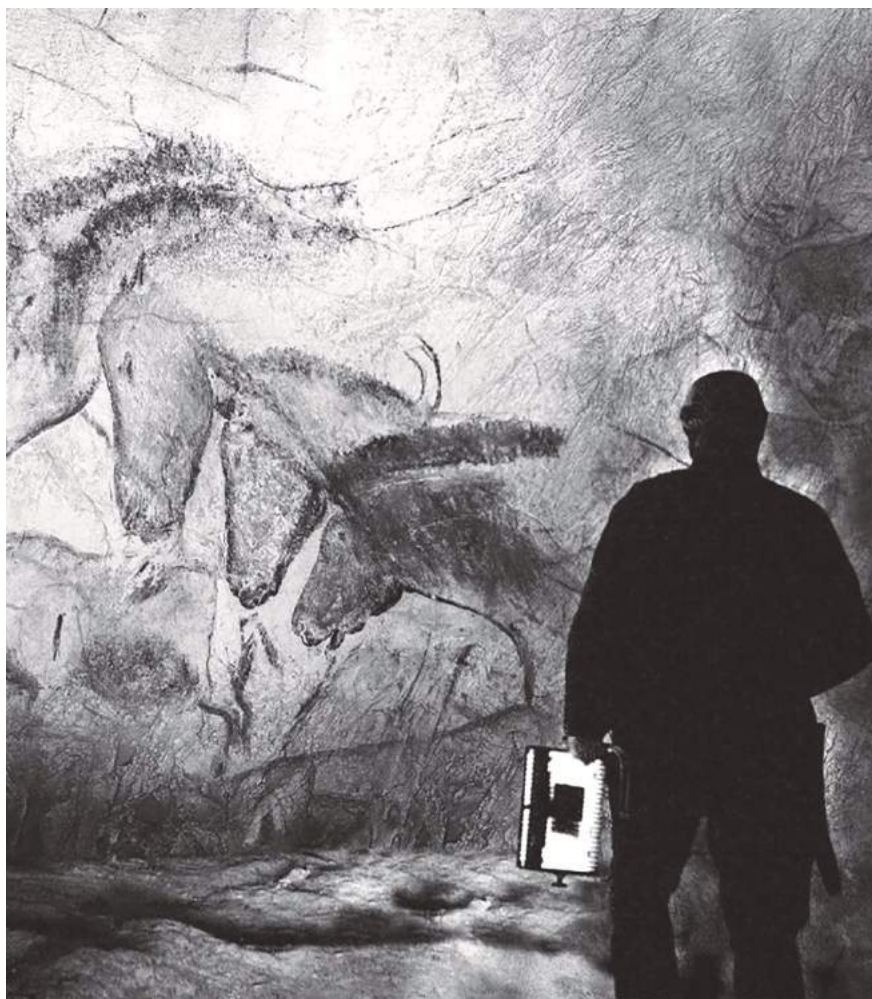
REDAKTORKA GOŚCINNA: MAŁGORZATA SUGIERA

Trudno wyobrazić sobie taką genealogię historii jako dyscypliny akademickiej, w której nie łączyłyby jej ściśle i wzajemne związki z archiwum. Dokumenty, przede wszystkim pisane, zapewniają historii rację bytu. Ona z kolei gwarantuje pozostałościom minionego czasu status niekwestionowanych świadectw przeszłości. Archiwum nie tylko gromadzi resztki, kiedy oddziela to, co uznaje się w danym momencie za dokument, od tego, co na takie miano – a tym samym na ściśle wyznaczone i oznaczone miejsce w zbiorach – nie zasługuje. Archiwum pełni ponadto o wiele istotniejszą z dzisiejszego punktu widzenia, choć nie tak jawną i oczywistą funkcję: w formalny sposób oddziela przeszłość od teraźniejszości, umożliwiając postawienie znaku równości między przeszłością, a historią jako naukowo sankcjonowaną wiedzą na jej temat. Tymczasem niekwestionowany związek mimetyczny między przeszłością i przedstawiającą ją historią podlega w ostatnich latach coraz dalej idącej problematyzacji. Dzieje się tak zarówno na gruncie nauk historycznych w kształcie, który wyłonił się na początku dziewiętnastego wieku, jak i młodszych o wiele studiów pamięciologicznych. Zebrane tutaj teksty starają się pokazać ten proces w niewielkim choćby wycinku.

Choć proces weryfikacji akademickiej historii rozpoczął w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku Hayden White, zwracając uwagę na retoryczny wymiar dyskursu historyków, jego brytyjski kolega Alun Munslow poszedł o krok dalej. Jak

Blok tematyczny *Przeszłość-jako-historia* powstał w ramach projektu badawczego *Performanse pamięci: strategie testimonialne, rekonstrukcyjne i kontrfaktyczne w literaturze i sztukach performatywnych XX i XXI wieku / Performances of Memory: Testimonial, Reconstructive and Counterfactual Strategies in Literature and Performative Arts of the 20th and 21st Centuries* (UMO 2014/ 15/G/HS2/04803), realizowanego dzięki wsparciu Narodowego Centrum Nauki (NCN) i Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).

przekonuje w większości swoich prac, status ontologiczny przeszłości i historii jest na tyle odmienny, że w ogóle nie sposób uznać dyskursu historyków za re-prezentację przeszłości. Ponieważ nie mamy dostępu do tego, co minione, tak historycy, jak artyści potrafią jedynie przeszłość prezentować, przedstawiać w sposób zgodny z ich przekonaniami i osądami, dostępnymi konwencjami retorycznymi i środkami wyrazu. Niniejszy blok tematyczny nosi zaczerpnięty z jego książki *The Future of History* tytuł *Przeszłość-jako-historia*, a wybrany z niej rozdział otwiera pole wielowątkowych rozważań, w których na tej samej zasadzie pojawiają się przedstawienia badaczy i artystów.



JASKINIA ZAPOMNIANYCH SNÓW, SCENARIUSZ I REŻ. WERNER HERZOG,
DOKUMENT HISTORYCZNY, 2010

Magdalena Marszałek powraca w swoim tekście do kwestii świadectwa i świadczenia, by przypomnieć ten przełomowy moment, w którym prawny aspekt tego aktu został usunięty w cień przez jego status etyczny. U podstaw wiarygodności świadectwa znalazło się założenie, że składający je stanowi część przeszłości, jest swoistym łącznikiem między wtedy i teraz, ponieważ przeżyta trauma wyklucza w jego przypadku wszelką deformującą pracę pamięci. W wyznaczonej przez Munsłowa perspektywie taka etyczna koncepcja świadka umacniała nadwątlone przekonanie o mimetyzmie historii. Nic nie dowodzi tego lepiej niż fakt, że za bezwarunkowo wiarygodne uznano jedynie świadectwo ofiar, wyznania sprawców nie mieściły się zaś już w jego normatywnym rozumieniu. Dlatego tyleż pytanie o świadectwo sprawców, ile polityczny wymiar każdego aktu świadczenia odsłaniają, jak przekonuje Magdalena Marszałek, jego z definicji performatywny charakter.

Najnowsza sztuka jest miejscem krytycznej refleksji nie tylko nad tak zwaną epoką świadka. Świadczy o tym szkic Doroty Sosnowskiej, poświęcony najnowszej instalacji Damiena Hirsta, w której ten jeden z najbardziej rozpoznawalnych współczesnych artystów sięgnął po strategię rekonstrukcyjną, by wydobyć z dna morza i wystawić nieprawdziwe resztki nieprawdziwej historii porażające swoją materialnością. Podobną refleksją nad doświadczeniem czasu, dalekim od linearności dekreteowanej przez kontrolujące narracje historyczne archiwum, zajmuje się Dorota Sajewska. Jej uwaga koncentruje się przede wszystkim na tym, jak ciało i praktyki cielesne przedstawiają przeszłość, proponując subwersywne narracje, kontrprzedstawienia. Dlatego też Sajewska powraca do definicji aktu profanacji Giorgia Agambena, w strategiach artystycznych przechwytyjących i tym samym profanujących archiwum widząc szansę na pogłębioną i niezbędną refleksję nad mechanizmami pamiętania i zapomniania.

Tak w szkicu Sosnowskiej, jak w rozważaniach Sajewskiej istotne miejsce zajmuje Rebecca Schneider i jej klasyczna już książka *Performing Remains*, która jeszcze w tym roku ukaże się w polskiej wersji, tłumaczona przeze mnie i Mateusza Borowskiego. Tu jednak zdecydowałam się zamieścić późniejszy o kilka lat wykład Rebecki Schneider *Kość Teatr Media Dłoń*. Choć niewątpliwie nosi on ślady wypowiedzi ustnej, komplikujące tok wywodu, to przecież autorka proponuje w nim coś, o co dopominają się obie polskie badaczki. Podstawowym tematem wykładu jest bowiem przekroczenie dotychczasowego dualizmu archiwum i ciała dzięki praktyce i doświadczeniu jednostki, a także wskazanie rzadziej wspominanego przez badaczy wymiaru performatywności, który rozciąga się między gestem i gestem, między powtórzeniami (na pozór) tego samego. Na tym wszakże nie koniec. Wykład ten stanowi też przykład performatywności myśli w rozwoju i lokalności wiedzy, nieodłącznie związanej z konkretnymi praktykami. Podobnego przykładu dostarcza także zamykający blok szkic, który przygotowałam wspólnie z Mateuszem Borowskim. Podejmujemy w nim temat morfowania historii na przykładzie najnowszych, artystycznych i naukowych przedstawień życia Abrahama Lincolna, szesnastego prezydenta USA, umieszczonych w szerszym kontekście relacji między przeszłością a historią.

Małgorzata Sugiera

Historia jako eksperyment

• ALUN MUNSLOW •

PRZEŁOŻYLI MATEUSZ BOROWSKI, MAŁGORZATA SUGIERA

WPROWADZENIE

[...] Radykalnie nowe sposoby rozumienia historii bywają często efektem niepraktykowanych dotąd przez jej autorów związków między formą

Autor jest brytyjskim historykiem, emerytowanym profesorem Staffordshire University. Wydał między innymi *Deconstructing History* (1997), *The New History* (2003), *Narrative and History* (2007), *The Future of History* (2010), *A History of History* (2012) i *Authoring the Past* (2013).

a treścią.¹ To z gruntu sceptyczne i ironiczne podejście do przeszłości o raz jej przedstawień streszcza się najlepiej

w sformułowaniu „przeszłość- ja ko- - historia”. Dla eksperymentującego historyka, jak się okaże w tym rozdziale, niewielkie w gruncie rzeczy ma znaczenie to, czy i co przedstawia pisana przezeń historia, gdyż znacznie bardziej liczy się siła jej zaangażowania w przeszłość lub jej status artefaktu.

NARODZINY HISTORII EKSPERYMENTALNEJ

Jak już często pisano, modernistyczna literatura i jej eksperymentujący autorzy nie widzieli zwykle powodu, żeby wciąż na podobnej zasadzie wymyślać i konstruować historyczną narrację. Dlatego też chętnie rezygnowali z tradycyjnej triady (a) wydarzenie (z przeszłości), (b) postać (historyczny sprawca) i (c) intryga.² To zaś skłania do refleksji nad

kwestią historii, która obywateli się bez odniesień do udokumentowanych faktów, postaci historycznych czy nawet spójnie prowadzonej narracji. Czyżbyśmy zatem byli świadkami końca cnoty epistemicznej? Jak sądzą konwencjonalisci, historie eksperymentalne okazują się w najlepszym przypadku wybuchową mieszkanką faktów i fikcji, w najgorszym zaś – myślowymi przygodami bez większej wartości intelektualnej, czystą sztuką dla sztuki. Tak zwany prawdziwy historyk nie ma z nich najmniejszego pożytku.³ Nie przekona go argument, że tekst historyczny, napisany ze świadomością (a) własnej intertekstualności, (b) autorskiego i subiektywnego charakteru, (c) niemożności domknięcia, (d) impresjonistycznej i dialogicznej natury, (e) zapowiada już kolejny etap ewolucji środków wyrazu, którymi dysponuje twórca-historyk. Jego myślący konwencjonalnie kolega zaneguje więc bez wahania logikę takiego tekstu.⁴ Daleko mi jednak do takiej postawy.

[...] Chciałbym przyjrzeć się najnowszemu trendom i naturze historii eksperymentalnej, traktowanej jak artefakt historyczny. Jest on spowinowacony z modernistycznymi formami literackimi i jako swoiście artystyczna narracja ujawnia swoje wewnętrzne sprzeczności. Znaczenie historii eksperymentalnej (jeśli w ogóle je ona posiada) sprowadza się do tego, jak autor rozumie to, że tekstualna (pisana) historia (a) posiada formalne wyznaczniki w postaci przestrzeni opowieści, punktu widzenia, fokusu i określonego przebiegu w czasie, a przede wszystkim (b) nie sposób postawić znaku równości między „znaczeniem” a „faktami” i „faktycznymi wydarzeniami” (zwłaszcza,

jak podkreśla White, „wydarzeniami modernistycznymi”). Te dwa względy decydują o tym, że eksperymentująca historia to taki rodzaj przedstawienia historycznego, w którym efekt „przeszłości” zależy od historyka, jej czy jego osobistego zaangażowania i rozumienia historii. Pomimo indywidualnych różnic w stylu i formie, jak mi się wydaje, wszyscy eksperymentujący historycy starają się dać własną odpowiedź przeszłości, kiedy wyrażają to, co ich historyzowanie może z nią uczynić (nadal przede wszystkim) za pośrednictwem innowacji tekstualnych. To zatem oczywiste, że igrają oni z cnotą epistemiczną i naukowymi prawdami innych umysłów, ich argumentacją per analogiam, łatwowiernością, probabilizmem, obawą przed weryfikacją i tak dalej.

Jak można sądzić, większość eksperymentujących pisarzy zgodziłaby się zapewne z rosyjskimi formalistami, że „odkrycia” czy materia przeszłości pozwalają wysunąć na plan pierwszy literackie środki wyrazu, a zarazem sprostac wszystkim wymaganiom, które formułuje historyk. Innymi słowy, treść przeszłości nigdy nie służy wyłącznie jej samej czy jakiegokolwiek pojęciu empirycznie niezmiennego i obiektywnie wyrażonej prawdy. Dlatego należy zrozumieć, że uprawianie historii to indywidualne i impresjonistyczne przedsięwzięcie, wymagające wykorzystania odpowiednich środków wyrazu. Zawsze też przekracza ono granice tego, co empiryczne – nawet w przypadku historii właściwej.⁵ Dodałbym jeszcze, że często trudno takie przekroczenie

Rozdział z książki *The Future of History*, Palgrave Macmillan 2010, s. 182-200.

¹ Eksperymentalizm to popularne ostatnio zjawisko w wielu różnych dziedzinach, nawet w filozofii. Zob. Francois Schroeter *Experimental philosophers, conceptual analysts, and the rest of us*, „Philosophical Explorations” nr 2/2008, s. 143-149.

² Zob. Hayden White *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore 1998, s. 66-86. Stosunkowo niedawno, podczas wykładu w Courtauld Institute 4 lutego 2009 roku, White zachęcał do pisania „historii w typie powieści”.

³ Tą kwestią zajmuje się Paul Dukes w artykule *Fiction or Faction*, „History Today” nr 9/1999, s. 24-26.

⁴ Ian Hunter *Postmodernist Histories*, „Intellectual History Review” nr 2/2009, s. 265-279.

⁵ Alun Munslow często posługuje się określeniem „historia właściwa” (proper history) lub „historia szczególnego rodzaju” (history of a particular kind), kiedy ma na myśli aktualnie przyjęte w akademii jej rozumienie jako wiernej reprezentacji przeszłości, znajdującej się na antypodach literatury pięknej. (Przyp. tłum.)

zauważyć, gdyż wielu praktyków nie przyznaje się do tego, że ich działanie ma z gruntu fikcyjną naturę, a czasem nawet nie zdaje sobie z tego sprawy. Jak jednak między innymi twierdzą, trzeba wreszcie sobie uświadomić, że przemożna siła jedynie słusznej wiary i realizm przedstawiający wcale nie „nadają sensu” przeszłości. W związku z tym należy sproblematyzować pisanie historii, co ujawni nierzeczywisty status jej „realności”, a zarazem otwarcie nazwać ją dziełem wyobraźni.

Jak sądzę, po metahisterycznej rewolucji White’a, którą on sam zdekonstruował w ostatniej i przedostatniej dekadzie dwudziestego wieku, trudno inaczej potraktować koncepcję „historii realistycznej” niż jak oczywisty paradoks. Dziś po raz pierwszy praktykę takiej historii kwestionuje wciąż wzrastająca liczba historyków niekonwencjonalnych, których przestała satysfakcjonować epistemiczna łatwość połączenia odniesienia z przedstawieniem, czyli prawdopodobieństwo. Coraz też częściej słyhać głosy, które wreszcie przyznają, że prawdopodobieństwo nigdy nie było niczym więcej niż ułudą tego, co bezpowrotnie minęło i co nazywano ukutym specjalnie na tę okazję zwrotem „niezaprzeczalnie znaczący” (evidently signified). Problem, który dostrzegają niekonwencjonalni, na tym właśnie polega, że taka ocena podtrzymuje mocną iluzję mimetycznej prawdy w całej historii.⁶

6 O tym pojęciu pisze Frank Ankersmit w *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language* (The Hague 1983), *History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor* (Berkeley 1994) oraz *Historical Representation* (Stanford 2001). Sztukę jako dziedzinę oferującą wiedzę w sensie logicznym wziął w obronę John W. Bender w artykule *Art as a Source of Knowledge: Linking Analytical Aesthetics and Epistemology*, w: *Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytical Aesthetics*, ed. John Bender, H. Gene Blocker, Englewood Cliffs, New Jersey 1993.

(Nienaturalny?) stan narracji historycznej zbadało już drobiazgowo tak w teorii, jak w praktyce wielu historyków, którzy stali się kluczowymi postaciami wzbierającej fali nowego, impresjonistycznego i eksperymentalnego stylu pisanie historii. Jak już zauważyłem, główną rolę wśród wczesnych eksperymentatorów, którzy potwierdzili metahisteryczny aspekt historii i analizowali jej postmodernistyczne dekonstrukcje, odegrał Robert Rosenstone. To on otwarcie zerwał z wielkością konwencji historii narracyjnej. Dlatego można stwierdzić zasadnie, że rewolucja w historii eksperymentalnej zaczęła się w 1988 roku, kiedy ukazała się jego praca o Japonii, która w dwudziennym wieku otwiera się na zewnętrzne wpływy, *Mirror in the Shrine. American Encounters with Meiji Japan*. Książka Rosenstone’a to prawdziwy kamień milowy na drodze historii eksperymentalnej.⁷ Autor zestawia w niej wiele odmiennych głosów, podważając konwencje realizmu przedstawiającego. Wykorzystuje technikę błędzącej kamery i szybkich ujęć, zwraca się wprost do czytelnika i własnych postaci oraz podkreśla momenty samorefleksji. Uznaje i wyraża to, co stało się dziś najbardziej podstawową zasadą w historii eksperymentalnej, która była – i pozostaje – subiektywnym i autorskim spotkaniem z ludźmi i pozostałościami minionego czasu. Odrzuca fałszywe pojęcie klarowności, dopuszczając wieloznaczność w formach reprezentacji, a także przełamuje sztywne bariery, które – jak przekonująco uzasadnia – cechują konwencjonalną narrację historyczną: bariery między przeszłością a teraźniejszością, między autorem, postacią i czytelnikiem.

7 Robert A. Rosenstone *Mirror in the Shrine: American Encounters with Meiji Japan*, Cambridge MA 1988.

Nim powrócę do Rosenstone’a, muszę przywołać równie istotne przykłady uprawiania historii eksperymentalnej przez jego następców. Należy do nich między innymi Hans Ulrich Gumbrecht, który w pracy *In 1926: Living at the Edge of Time* (1997) postawił pod znakiem zapytania konwencjonalną formę narracji z „początkiem, środkiem i końcem”. Zestawił bowiem obok siebie pięćdziesiąt jeden osobnych opisów wydarzeń i procesów, do których doszło w tytułowym roku.⁸ Jego podstawowy cel polegał na tym, żeby sproblematyzować ideę ciągłości historycznej i linearności w narracji. Dlatego też sugerował, żeby czytelnicy nie „zaczynali od początku” swojej lektury, gdyż początek to zawsze sztuczny (artefaktualny?) wymysł. Pozbywając się klasycznej narracji realistycznej z jej wszechwiedzącym i milczącym autorem, Gumbrecht poszedł oczywiście w ślady Rosenstone’a. Chciał jednak przede wszystkim podważyć możliwość spójnej prezentacji tego, „co komuś gdzieś” się przydarzyło. Brak linearnego następstwa zakłóca poczucie sprawczości i wpływu na przebieg wypadków (przyczyna i skutek), pokazując, jacy byliśmy i jesteśmy. Nie tylko kwestionuje przyjęte myślenie historyczne, lecz zapewne także zapowiada to, co dziś nazywa się posthistorią.⁹

Czymś innym zgoła jest *A History for Synchronized Swimming* (1998) Synthii Sydnor, w pełni realistyczny, „modernistyczny tekst”, opatrzone niezbę-

nymi przypisami. Jednak także jego autorka wcale nie ukrywa, że w pełni świadomie korzysta z języka i struktury/formy narracyjnej, żeby stworzyć, wymyślić i na nowo określić znaczenie przeszłości.¹⁰ Podobnie jak Gumbrecht, Sydnor sięgnęła po narracyjny pastisz. Strategiczne rozbicie oczekiwanej spójności, którą zwykle traktuje się jako istotę każdego ujęcia historycznego, ilustruje także *A History of Bombing* (2000) Svena Lindqvista. To zamierzona konfrontacja ze sztucznością efektu działania narracji, która w konwencjonalnie prowadzonej historii wygładza wszelkie nierówności minionych procesów.¹¹ Niczym Gumbrecht, Lindqvist tworzy eksperymentalny labirynt, który ma dwadzieścia dwa wejścia i żadnego wyjścia, co okazuje się dopiero w chwili, kiedy każdy czytelnik odnajduje (lub fikcjonalizuje) własną drogę przez tekst. Bardzo klarownie za znaczenie odpowiada tu głównie czytelnik. To zaś każe zapytać, gdzie w tym eksperymencie podział się domyślny autor?

Jeśli nawet minęła już wysoka fala eksperymentów tekstualnych (taką nadzieję żywi większość zwolenników historii konwencjonalnej), zrodziła ona kryzys epistemiczny, na który czekało wielu historyków niekonwencjonalnych. Wpływ tych eksperymentów można sprowadzić do dwóch podstawowych kwestii, które wprowadziły one na wokandę: (a) jaki potencjał zdobywania wiedzy o przeszłości ma historia uznawana za artefakt, (b) na jakiej zasadzie dekonstruuje ona historię „właściwą” i w jakim konkretnie celu? W przypadku myślącego interferencyjnie historyka, który jest sceptycznie nastawiony wobec empirii, pozbawiony

8 Hans Ulrich Gumbrecht *In 1926: Living at the Edge of Time*, Cambridge MA 1997.

9 Posthistorię trudno uznać za nowe pojęcie. Jak twierdził Georg Lukács, bez inwencji poetyckiej nie sposób zajmować się rzeczywistością, gdyż ma ona bardzo złożoną naturę. Jeśli historyk chce odtworzyć bogactwo, powiedzmy, rzeczywistości historycznego sprawcy, cała koncepcja życia wymaga przemodelowania, co zmienia radykalnie także strukturę literacką. Zob. Georg Lukács *The Historical Novel* [1962], Harmondsworth 1969, s. 365.

10 Synthia Sydnor *A History of Synchronised Swimming*, „Journal of Sport History” nr 2/1998, s. 252–267.

11 Sven Lindqvist *A History of Bombing* [2001], New York 2003.

ironii, szuka uzasadnień, obiektywności i prawdy przedstawienia odsyłającego do rzeczywistości, eksperyment artystyczny nigdy nie zdoła podważyć jego wiary w uprawianą historię właściwą. Tymczasem nie chodzi wcale o pojedynek. Jeśli ktoś chce znać istotę „prawdy” o przeszłości, może to zrobić tylko w jeden sposób. Jednak historia tych, którzy eksperymentują z tekstem, nie musi wcale zaprzeczać cudzym roszczeniom do prawdziwości stwierdzeń o przeszłości czy rościć sobie pretensji do prawdziwości własnych, mierząc je konwencjonalną miarą. Tacy historycy twierdzą raczej, że ich historia (nawet ta „drugiej świeżości”) domaga się nowego podejścia, emocji i rozumienia, które trudno wyrazić w konwencjonalnych pojęciach.¹² Tymczasem historia właściwa nigdy nie nauczy się oceniać siebie inaczej, bo zawsze myśli „w granicach episteme”.

Jak sądzę, wszyscy konwencjonalni, a nawet niektórzy eksperymentatorzy, zgodzą się co do tego, że historię można z pożytkiem uznać za artefakt w chwili, kiedy zdoła ujawnić coś dla siebie istotnego, dowodząc tym samym własnej wartości jako artefaktu. Innymi słowy, wiedza o przeszłości wcale nie musi wykluczać świadomości, że historia to dzieło artystyczne. Oczywiście, każda historia eksperymentalna winna z osobną jako artefakt dać wyraz przeszłości w jedyny w swoim rodzaju sposób. Inaczej mówiąc, każda historia eksperymentalna jest wyjątkowa i dlatego nie sposób zdefiniować jej za pomocą pojęć konwencjonalnych, stanowiących miarę dla historii konwencjonalnej. A zatem historia eksperymentalna zbija z tropu zwykłego

historyka przede wszystkim z powodu ograniczeń, jakie jego sposób myślenia nakłada na pytania, które on stawia. W obliczu historii eksperymentalnej tacy historycy pytają zwykle, czy istnieje jakaś skala, powszechna czy uniwersalna, którą da się zmierzyć oferowaną przez nią wiedzę. Jeśli wspólna miara nie istnieje, historia eksperymentalna traci rację bytu. Oczywiście, pytanie o skalę czy miarę stawia się zwykle wówczas, kiedy z góry zakłada się negatywną odpowiedź.

W ostatecznym rozrachunku chodzi zapewne o to, by podjąć określoną decyzję epistemiczną i uporać się z jej konsekwencjami. Eksperymentaliści nie chcą zapewne pozbawić historii treści, gdyż oznaczałoby to zamęt, udaremniający każdą próbę myślenia. Dlatego niektóre historie eksperymentalne odnoszą się do przeszłości, choć nie przestrzegają konwencjonalnych zasad empiryczno-analitycznych w „normatywnym” sensie. Implikacje powyższych stwierdzeń przysparzają mi wielu kłopotów. Jeśli bowiem chcę wyjaśnić naturę surrealistycznej/eksperymentalnej historii, muszę postawić klasyczne pytanie epistemologiczne – wychodząc naprzeciw epistemologom, którzy w przeciwnym razie przestaną mnie traktować poważnie i odłożą tę książkę. Muszę zapytać o naturę historii eksperymentalnej i podstawowe zasady obowiązujące tych, którzy ją uprawiają. Wcześniej jednak powinienem podzielić się z czytelnikami kilkoma przemyśleniami na temat związków między formą a etyką.

KILKA UWAG O FORMIE I ETYCE

Jak w tej książce wiele razy powtarzam, choć historie eksperymentalne należą do autotematycznych przed-

¹² Zob. Sarah Pinto *Emotional Histories and Historical Emotions. Looking at the Past in Historical Novels*, „Rethinking History: The Journal of Theory and Practice” nr 2/2010, s. 189-207.

stawień estetycznych i figuratywnych, nadal należą do dziedziny historii.¹³ Przytaczałem już powody, dla których historia to na wskroś etyczny dyskurs kulturowy: moralność i etyka to nasze własne twory, dlatego wpisujemy je także w historyczny dyskurs. Jak z powodzeniem można dowodzić, do tego sprowadza się jego jedyna pożyteczna funkcja: to dyskurs moralny, który zajmuje się nieobecnością tu i teraz przeszłością. Moje przekonanie, że uprawianie historii eksperymentalnej nadal warto uważać za użyteczne społecznie zajmowanie się przeszłością, wynika z założenia, że każdy eksperymentujący historyk chciałby, żeby jego czytelnicy pojęli, czym jest istota przeszłości-jako-historii. To zaś kolejny raz każe nam stwierdzić, że przeszłość nie generuje własnych sensów moralnych.

Eksperymentujący historycy przyznają, że na ich wybór formy narracji zawsze wpływają nie tylko kognicja i emocje, lecz także kwestie etyczne. Historia eksperymentalna to przedsięwzięcie z gruntu etyczne właśnie dlatego, że – w przeciwieństwie do pretensji historii właściwej – przeszłość nie potrafi nas niczego nauczyć. Dlatego etyczne zaplecze autorskich eksperymentów zawsze stanowi problem. Jednak, jak pisałem, niezależnie od tego, czy dana historia należy do szczególnego rodzaju czy też jest eksperymentem, wyznawana przez nas etyka tworzy jej integralną część. Nigdy „nie podsuwa jej nam przeszłość”, nie jest też odporna na zmiany. Czy uprawiana z pełną świadomością jako artefakt autorska historia eksperymentalna ma w sobie coś, co wywoła „etyczne oświecenie”, kiedy udowodni, że dane o przeszłości nie stanowią surowego materiału dla moralnych decyzji dziś i w przyszłości?

¹³ *The Nature of History. A Reader*, ed. Keith Jenkins, Alun Munslow, New York, London 2004, s. 241.

Jak już wspominałem, konwencjonalne wezwanie do uczenia się z historii to głównie problem natury epistemologicznej. Każe on zignorować rolę podmiotowości historyka, jego autorski wybór narracji, wyznawaną ideologię, preferowany sposób połączenia wydarzeń w intrygę, predylekcje dla określonych prefiguracji i ironicznych chwytów – a to wszystko wywiera przecież wpływ na etykę historii i zasady ingerencji w nią. Etyka to skomplikowana sprawa tak w historii konwencjonalnej, jak w eksperymentalnej, gdyż obie mają potrzebę „oddania głosu” sprawcom do tej pory pomijanym (to oczywiście ironia, że oba typy historii podziela taką potrzebę). Najbardziej to oczywiste w odniesieniu do pozbawionych głosu mas, skazanych na śmierć i milczenie wyrokiem sił, nad którymi nie miały kontroli. Z tego źródła głównie płynie nasze przekonanie, że – jak ujął to Emmanuel Levinas w słynnym powiedzeniu – należy przedstawić ich „inną” opowieść.¹⁴ Dla eksperymentalisty to zadanie wiąże się głównie z pytaniem, jak można by opowiedzieć ich historię.

Gdzie zatem i jak przejawia się etyka przedstawień historycznych? Oczywiście, dla Keitha Jenkinsa tak postawione pytanie nie ma dziś większego sensu. Dlatego namawia on, żeby zapomnieć o etyce, tym produkcie konwencjonalnych założeń, jak zapomnieliśmy

¹⁴ Nie brakuje prac na temat związków etyki z historią, lecz w każdym przypisie muszą się znaleźć przynajmniej takie: Edith Wyschogrod *An Ethics of Remembering: History, Heterology, and the Nameless Others*, Chicago 1987; Emmanuel Levinas *Totality and Infinity*, przełożył Alphonso Lingis, The Hague 1969. Zob. ponadto: Douglas Booth *Beyond History: Racial Emancipation and Ethics in Apartheid Sport*, „Rethinking History: Journal of Theory and Practice” nr 4/2010, s. 461-481; Allan Megill *Some Aspects of the Ethics of History-Writing: Reflections on Edith Wyschogrod's „An Ethics of Remembering”*, w: *The Ethics of History*, ed. Thomas R. Flynn, Rudolf A. Makkreel, Evanston, Ill 2004, s. 45-75.

już o historii właściwej. Natomiast dla Beverley Southgate etyka stanowi sprawę podstawową, a za jej podstawowe źródło uważa ona historyka. Z kolei dla Haydena White'a etyka pojawia się wewnątrz tekstu i oznacza efekt działań historyka. Biorąc ich opinie pod uwagę, trudno nie zauważyć, że pytanie o to, skąd w historii bierze się etyka (a także ironia, sceptycyzm, relatywizm...), to dopiero początek dyskusji. Kiedy „uprawia się historię”, która nie ukrywa swego wielorakiego sceptycyzmu, ironii, autotematyczności, usytuowania i relatywizmu, nijak nie da się uniknąć etyki. To coś zupełnie podstawowego dla metahistorycznej struktury naszego zaangażowania w przeszłość.¹⁵

White jedynie powtórzył słynne stwierdzenie Collingwooda, że historia stanowi wytwór historyków, oni sami zaś są tworem własnych historii. Jak uważał, gdybyśmy dali historykom-jako-pisarzom oraz ich czytelnikom możliwość wyboru przeszłości alternatywnych, „powróciłiby oni do moralności i estetyki, poszukując uzasadnienia dla wyboru jednej z nich kosztem drugiej”¹⁶. Jednak – i po raz kolejny ironicznie – ostateczny argument White'a sprowadza się do tego, że takiego wyboru dokonuje historyk-zwolennik historii właściwej, kiedy rozstrzyga, która z alternatyw jest „bardziej «realistyczna»”¹⁷. Jak mi się wydaje, eksperymentujący historyk nie ma potrzeby dodawania podobnej klauzuli, choć zapewne przystałby na to, co powiada

White (i, pod tym akurat względem, Kant), że możemy swobodnie wybierać sposób uprawiania „historii”.

Co ciekawe, jeśli zdaniem White'a chcemy przekroczyć to, co on sam nazywa agnostycyzmem (zawieszeniem sądu?) typowym dla perspektywy ironicznej, mamy wolny wybór (czy też powinniśmy go mieć?) jej zmiany (jeśli nie ironii, to synekdochy, metafory metonimii?). Ten właśnie wybór perspektywy stanowi motor eksperymentów etycznych w historii. Tak właśnie historyk zmusza czytelnika, żeby zwrócił uwagę na tę istotną kwestię. Innymi słowy, historia eksperymentalna to taki rodzaj historii, która jest bardziej złożona i wymagająca niż historia właściwa. Eksperymentujący historyk korzysta z ironii lub ją odrzuca, lecz często akceptuje relatywizm, wieloraki sceptycyzm, podmiotowość i imperatywy etyczne. Nadszedł zatem czas, żeby „spojrzeć na to”, czym jest historia eksperymentalna, definiowana z punktu widzenia tego, czym mogłaby i czym nie mogłaby być.

CZYM JEST HISTORIA EKSPERYMENTALNA?

Mówiąc najprościej, zanim zajmiemy się istotą eksperymentowania w historii, musimy zdać sobie sprawę z kilku podstawowych założeń.¹⁸ Z mojego punktu widzenia istnieje ich co najmniej sześć (prawdopodobnie więcej, choć z pewnością nie mniej):

Pierwsze: wszyscy mamy prawo dokonywać wyborów epistemicznych i filozoficznych. Choć uprawiający historię właściwą domagają się respektu dla podziału na odrębne dyscypliny naukowe, nie ma czegoś

takiego, jak oficjalna czy autoryzowana wersja „historycznego myślenia i praktyki”.

Drugie: należy przyjąć, że nie ma potrzeby uznawania historii za coś innego niż subiektywne ujęcie filozofii historii przez twórcę-historyka.¹⁹

Trzecie: historię trzeba uważać za ontologiczną mediację teoretycznych i praktycznych osądów, którą przeprowadza twórca-historyk, kiedy oferuje określone „wyjaśnienie historyczne”.

Czwarte: nie istnieją żadne bezwarunkowe, empiryczno-analityczne podstawy, na których twórca-historyk „funduje” swoje autorskie decyzje i wybory.

Piąte: historycy muszą nieustannie decydować o tym, jak przekazywać dane treści/opowieść, prowadzić narrację i wykorzystać dostępne strategie (rozwoj w czasie, fokus, punkt widzenia i tak dalej).

Szóste: te decyzje mają zarówno charakter estetyczny i etyczny, jak epistemologiczny, ontologiczny i semantyczny.

Sześć powyższych założeń generuje zestaw powiązanych ze sobą, praktycznych ograniczeń, między innymi zgodę na to, że potrafimy pojąć przeszłość jedynie w sposób zapośredniczony, nakładając na nią wybrany model narracji. Z tego względu historia eksperymentalna musi z definicji stanowić biegun przeciwny dla koncepcji korespondencji (z przeszłością), w jej konwencjonalnej formie. W konsekwencji oznacza to zanegowanie teorii referencji (same dane nigdy nie przesądzą o interpretacji), a „pokazywanie” i „opowiadanie” stają się nade wszystko czynnikami ontologicznymi. Jak zatem widać, kwestia historii uznawanej za kognitywny artefakt nabiera tu kluczowego znaczenia. W ostatecznym rozrachunku historyk-realista z własnej woli winien uznać zasadność praktyk sceptycznie nastawionego, myślącego

w sposób relatywny, subiektywny i ironiczny, eksperymentującego twórcy-historyka, który za swoje wybory ponosi etyczną odpowiedzialność.

Taki twórca-historyk posługuje się dyskursem, żeby zaproponować wyjaśnienia i sensy, które różnią się od oferowanych przez konwencjonalnie epistemicznych historyków, znajdując się wręcz na ich antypodach. Nigdy nie sprowadza się to jedynie do kwestii efektu literackości – zawsze wymaga bezpośredniej konfrontacji z wyborami epistemologicznymi. Ujmując sprawę wprost, eksperymentalny dyskurs historyczny nie instruuje już w sposób epistemiczny („to się zdarzyło, potem to, ponieważ ..., a to znaczy..., dlatego wynika z tego praktyczna lekcja moralna, że...”). On kieruje uwagę na rozdział między rzeczywistością a jej przedstawieniami, między prawdą a obiektywnością, przeszłością a historią, zachowując wieloznaczność i ironię. Z tego względu musi zrezygnować ze stuprocentowej pewności i wskazywania na domniemane korespondencje, a tym samym zmienia naturę i cele historii. Obywa się bez niezbędnego dotąd zamknięcia, kwestionując tym samym pojęcie organicznej całości. Proponuje wersje alternatywne, wyobcowując przeszłość. Na nowo definiuje analizę, która odtąd ujawnia epistemiczną naturę jego działań, pokazuje, jak wytwarza się poetycki efekt, i usprawiedliwia istnienie aporii. W tej wersji historii tekst to coś znacznie więcej niż tylko słowa. Punkty widzenia i ich hierarchia pozostają kwestią wyboru. Działanie zawsze stanowi skutek całego szeregu decyzji: ideologicznych, etycznych, estetycznych, emocjonalnych, gotyckich, figuralnych, fikcyjnych i konstruujących intrygę. Ich efekty zawsze zawierają zamierzone i w pełni świadomie zaakceptowane kontradycje i mają naturę

¹⁵ Jak twierdzi Keith Jenkins, choć wiele „wyrafinowanej refleksji na temat historii poświęcono w ostatnich dekadach dwudziestego wieku na próby przewyższenia sceptycznej i relatywistycznej ironii, najwyraźniej i w sposób nieunikniony zakończyło się to klęską”. Keith Jenkins *Why History? Ethics and Postmodernity*, London 1999, s. 130.

¹⁶ Hayden White *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore MD 1973, s. 433.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Więcej na ten temat zob. Alun Munslow, Robert A. Rosenstone *Experiments in Rethinking History*, London, New York 2004.

¹⁹ White *Metahistory*, op.cit., s. XII.

dialogiczną. Bohaterów wybiera się i odrzuca, a obrazy produkuje, dlatego zamiast obecności powstaje *différance* (różnia). Niewykluczone, że w praktyce jedynym ograniczeniem pozostają decyzje samego twórcy-historyka, który uparcie stawia czoło przeszłości uniemożliwiającej poznanie i trudnościom w porozumieniu się z tymi, którzy wyznają absolutną wiarę w epistemologiczną szansę jej poznania. Takie są wymagania odpowiedzialnej etyki.

Paradoks, który tkwi u źródła niemal wszystkiego, co do tej pory powiedziałem o historii właściwej, ma swoje konsekwencje. Odpowiada między innymi za niezdolność tych, którzy ją praktykują, do sformułowania roszczeń epistemicznych względem sensów rzeczywistości, która już nie istnieje. To żadna niespodzianka, że pierwszym miejscem, gdzie ta ironia się ujawnia, jest klasyczna forma historii pisanej i jej demonstracyjne niepowodzenie w chwili, kiedy stara się zrealizować obietnicę, że przestrzegając zasad epistemologicznych, zdoła przedstawić przeszłość w takiej postaci, jaką kiedyś posiadała. Możemy bowiem tylko epistemologicznie się samooszukiwać, albo uciec się do technik narracyjnych, które z pełną ironią ujawniają demonstracyjnie epistemiczne ograniczenia artefaktu historii. Oczywiście, jak już pisałem, wystarczy się do tego przystać i problem znika. Wtedy można swobodnie krzyżować gatunki, zderzać wznowiosłość i niestosowność, rozbijać czy rozszczepiać spójną wizję przeszłości, dywagować i podważyć narracyjną iluzję historycznych obrazów jednej, jedynej przeszłości.

Z tego względu sceptyczny epistemologicznie i eksperymentujący historyk powinien (może) przyjąć założenie, że *pozór* zawsze poprzedza rzeczywistość, a forma – treść. Czy jednak,

skoro epistemologiczny sceptyk wątpi w możliwość zdobycia wiedzy o ontologii minionej rzeczywistości, to produkuje jedynie dyskursy kulturowe na jej temat, używając sztucznych i ironicznych modeli autorskiej samoświadomości?²⁰ Jak proponował Richard Rorty, eksperymentujący historyk wybiera sobie za cel ataku realizm reprezentacji (ideę, że potrafimy przedstawić przeszłość jako świat niezależny od naszego umysłu), by uprawiać to, co Greg Denning nazywa „historying” (historiowanie)²¹.

Dla Franka Ankersmita nadrzędny cel stanowi nawiązanie relacji między prawdą (którą definiuje jako oddanie sprawiedliwości przeszłości) i formą (czyli „najlepszym” sposobem na osiągnięcie autentyczności?)²². Jak twierdzi Ankersmit, ich połączenie zawsze pozostaje niestabilne, gdyż inaczej mielibyśmy do czynienia z historią czysto konwencjonalną, nie zaś eksperymentalną:

Eksperymenty z pisaniem historii to sui generis wyjątek, działanie na marginesie. Zakłada ono istnienie zawodowych historyków i ich tekstów, gdyż jedynie wtedy stanowi odstępstwo od normy. To działanie

²⁰ Większość historyków dobrze już poznała pierwszą falę „historii niekonwencjonalnej”, którą często nazywa się „historią eksperymentalną”. Dowodzi tego pierwszy jedenaście lat publikacji czasopisma „Rethinking History: The Journal of Theory and Practice” oraz jego swoistego produktu ubocznego, czyli pracy *Experiments in Rethinking History* (2004), a także wielu różnorodnych eksperymentów gdzie indziej. Zob. numer specjalny *Unconventional History* czasopisma „History and Theory” nr 4/2002, oraz nowsze badania, jak *Deconstructing Sport History: A Postmodern Analysis*, ed. Murray G. Phillips, New York 2006. Zob. ponadto: Greg Denning, *Performing Cross-Culturally*, w: *Manifestoes for History*, ed. Keith Jenkins, Sue Morgan, Alun Munslow, London 2008, s. 98-107.

²¹ Denning *Performing Cross-Culturally*, op.cit.

²² Frank Ankersmit *Manifesto for an Analytical Political History*, w: *Manifestoes for History*, op.cit., s. 179-181.

otwarcie i bezwstydnie elitarnie, które swoje *raison d'être* znajduje w koniecznej opozycji wobec przyjętej mądrości „*hoi polloi*”. Jedynie pisanie eksperymentalne może nas zachęcić do jej podważenia, choć nie pozostaje ono bez wady: stawiając opór wszelkim próbom włączenia go w główny nurt pisania historii, niemal automatycznie usuwa się na margines. To powód do chwały, lecz także przekleństwo.²³

Trudno mi orzec, czy Ankersmit ma rację, kiedy z takim pesymizmem pisze o automatycznej marginalizacji. Nie wydaje mi się, żeby historia eksperymentalna sama usuwała się w cień, odpowiedzialność za to ponoszą raczej historycy właściwi. Ankersmit podkreśla jednak, że przyszłość historii wiąże się nierozzerwalnie z nowymi formami pisania o przeszłości – nazywa to jej wariantami i dość optymistycznie podpowiada, że właśnie one powinny zainteresować „wielu historyków”²⁴.

Inaczej niż Ankersmit, praktycy-eksperymentujący historycy (często zapewne nie zdając sobie nawet z tego sprawy) doceniają to, jak krytyk literacki Wayne Booth ocenił związek autora z czytelnikiem.²⁵ Twierdził on mianowicie, że w wolnej od dydaktyzmu fikcji sedno sztuki sprowadza się do komunikacji z odbiorcami. Co więcej, podstawowym celem z punktu widzenia autora, jak podkreślał, jest zarażenie ich własnym rozumowaniem przez umiejętną manipulowanie „współodczuwaniem”. Oczywiście dotyczy to też pracy historyka eksperymentującego. Czy zawartość dzieła jest prawdą (to się wydarzyło), czy wyobrażeniem (to mogło się być wydarzyć), nie ma w praktyce większego znaczenia. Inaczej rzecz ujmując, techniki narracyjne, zwłaszcza

za sprawą autorskiego punktu widzenia, bezpośrednio stymulują „empatię” czytelnika dla przedstawianych argumentów i rozumienia przeszłości. Czytelnik zaś podsuwane mu wnioski na temat minionych wydarzeń może paradoksalnie wykorzystać do tego, by na własną rękę nawigować przez odmęty teraźniejszości.

To zapewne nieuniknione, że wielu historyków szczególnego rodzaju, jak choćby Robert Darnton, broniąc własnych afiliacji epistemicznych, pytało o to, co się dzieje, kiedy historycy piszą fikcję. Czy przypadkiem nie dochodzi do zdrady, zerwania niepisanego przymierza? Kilku eksperymentatorów proponowało fikcyjnych bohaterów i wydarzenia, lecz upierało się przy tym, że nadal zajmują się historią. Takie pretensje zgłosiły na przykład dwie historyczki, które stosunkowo niedawno zaczęły uprawiać ten rodzaj fikcji: Jane Kamensky i Jill Lepore. Jak twierdzą, „czerpią z historii”, gdyż korzystają z prac i analiz historycznych, ich fikcyjne postacie mają zaś za wzór ludzi, którzy kiedyś rzeczywiście istnieli. Kiedy w końcu zwyciężyła pokusa dodania przypisów, obie poczuły się w obowiązku napisać krótkie posłowie, w którym odesłały czytelników do najważniejszych „źródeł historycznych” oraz własnej strony internetowej po „więcej informacji na temat tego, co jest prawdą, a co tylko zmyśleniem”²⁶. Kibicuję w pełni temu przedsięwzięciu, którego (ironiczna) wartość polega głównie na tym, że obu autorkom nie udało się jednak stawić czoła „prawdziwej historii”. Lecz być może nie miały wcale takiego zamiaru.

Wykorzystując ten prosty przykład, można powiedzieć, że eksperymen-

²⁶ Zob. Jane Kamensky i Jill Lepore *Footnotes to Fiction* w ich fikcyjnej historii *Blindspot* w „Newsletter”, wydawanym przez Organisation of American Historians, luty 2009, s. 1, 10.

²³ Frank Ankersmit *Manifesto...*, op.cit., s. 181.

²⁴ Tamże, s. 182.

²⁵ Wayne Booth *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1974, s. 1.

tujący historycy używają danych o losach, motywacjach i intencjach ludzi z przeszłości, żeby stworzyć jej „przekonujący” i „budzący sympatię” – albo „antypatię” – obraz w wyobraźni czytelnika. Stosunkowo łatwo odesłać go przy pomocy przypisów „do tego, co było” w obowiązującej wersji historii. Tymczasem eksperymentujący historyk zawsze w imieniu czytelnika podejmuje decyzję o istocie, formie przedstawienia i strumienia informacji (może też oczywiście dodać przypisy). Czytelnik zaś bierze z tej historii to, na co ma ochotę. Często eksperymentujący twórca-historyk posługuje się specjalnie opracowanymi, subtelnymi przesunięciami punktu widzenia, oddając głos różnym sprawcom historycznym. To jeden z tych elementów, które przesądzają o formie i które wybiera się w nadziei na spodziewaną reakcję odbiorcy. Oczywiście, jak już wspominałem, często odpowiada on w sposób, którego twórca-historyk nie potrafił sobie żadnym cudem wyobrazić, a co dopiero kontrolować.

Wychodząc poza stereotyp, należy zatem powiedzieć, że historia nie jest odbiciem (nawet jeśli chodzi o wysiłek „wyobraźni, choć odsyłający do rzeczywistości”), lecz zawsze efektem działalności twórczej. Jeśli mam rację i przez ostatnie trzydzieści czy więcej lat, od kiedy pojawiła się historia eksperymentalna, podstawową kwestią pozostawała reprezentacja i tworzenie znaczenia, wtedy tekst przedstawiający staje się zagadnieniem wstęlowym. Jednak historyk sceptyczny wobec semantyki musi nadal zastanawiać się nad problemem ontologii tego tekstu (i roli w produkcji sensów historii). To głównie kwestia tego, jak twórca-historyk przekracza granice między tym, co mogło się być faktycznie zdarzyć (treść) i historią (daną z góry). Tym

samym historia eksperymentalna rodzi się z wątpliwości, czy wspierany teorią empiryzm rzeczywiście wystarcza do tego, żeby badać przeszłość.

Choć niektórzy konwencjonalisci przyznają, że historia po części stanowi akt narracyjnej kreacji, wciąż nie potrafią się uwolnić od pragnienia, by dokonać rekonstrukcji rzeczywistej postaci przeszłości, nawet przez fikcyjną opowieść. „Powiedzenie prawdy o historii” nadal pozostaje naczelnym hasłem. A przecież wystarczyłoby przyznać, że chodzi o epistemologiczną niemożliwość, gdyż dążenie do „powiedzenia prawdy” o reprezentacji oznacza pomylenie kategorii. Kluczową kwestią historii eksperymentalnej pozostaje wrażliwość (jeśli taką posiada) autora, która niewiele (a niekiedy nic) ma wspólnego z tym, co zajmuje empirycznych sceptyków. Jak zatem przedstawia się historia eksperymentalna naszym oczom (dotykowi, odczuciom czy węchowi)?

EKSPERYMENTALNA HISTORIA NA PRZYKŁADACH

Naczelną zasadą historii eksperymentalnej jest zakwestionowanie koncepcji „tego, co dane”. Eksperymentalisci na każdym kroku muszą mierzyć się z trudnym do utrzymania w mocy przekonaniem, że wiedza o tym, co się zdarzyło, chroni ich i nas przed historykami otwarcie ideologicznymi, estetycznymi czy antyepistemologicznymi, albowiem źródła historyczne zawsze strzegą prawdy. Wychodząc poza opłatki „narracji opartej na faktach, ale zmyślonej”, eksperymentalisci coraz odważniej zaczęli badać, jak można „opowiedzieć przeszłość” za pomocą gatunków, które pozwalają podjąć refleksję nad niezbędnymi środkami

wyrazu. Takie posunięcie wymaga odrzucenia wiary w to, że przeszłość „da się opowiedzieć” w jej prawdopodobnej lub domniemanej postaci. Wtedy zmienia się cel „uprawiania historii”, zakres obowiązków historyka należy zaś spisać na nowo. Zmienia się też społeczna, kulturowa i intelektualna wartość historii. Oczywiście, definicja „badań historycznych” zależy ponadto od obowiązującego sposobu ich finansowania.

Historia zaczyna zatem mówić w nowy sposób – w pierwszej osobie, językiem fikcji i poezji, z wykorzystaniem tarota, pantomimy, tajemnicy, pastiszu, form rozrywkowych i skrótu. Jak ujął to Robert Rosenstone, historia eksperymentalna „udomowia to, co obce, wyobcowuje zaś to, co znane”. To prawda, „właściwa” historia ulega sproblematyzowaniu, kiedy otwarcie prezentuje się jako dzieło autorskie. Jak widać, historia eksperymentalna sytuuje się między tym, co kiedyś istniało, a tym, co stanowi jego dzisiejszy status/znaczenie. Skoro to, co myślimy o przyszłości, da się pojąć tylko wówczas, kiedy korzystamy z formy zmyślonej narracji, eksperymenty stają się nie tylko aktualne, lecz okazują się wręcz niezbędne do tego, by dostrzec, jak złożone związki łączą nas z tym, co minęło.

Eksperymentalne historie zmuszają nas do tego, byśmy sobie wreszcie uświadomili, że pozostajemy w stanie za każdym razem ironicznego od niej oderwania lub też powiązania. Historia eksperymentalna podważa zwyczajowe (podbudowane epistemologicznie) praktyki i sposoby myślenia, wskazując na zalety fikcyjnych reprezentacji rzeczywistości. Jeśli zatem wiedza o przeszłości, nasz byt i jego reprezentacje są nieustannie podważane, to właśnie pod tym względem historia eksperymental-

na wciąż zmusza do podejmowania wyborów etycznych. Każe nam wziąć pod uwagę to, że w obliczu nieznanej przeszłości pozostają nam tylko tworzone tu i teraz struktury wyborów etycznych.

Trudno o bardziej złożony rodzaj historii niż historia eksperymentalna. Kontekst historyczny traci bowiem poprzednie znaczenie i schodzi na margines, ustępując miejsca eksperymentowi formalnemu. Nie sposób jednak wyobrazić sobie historii eksperymentalnej, która w taki czy inny sposób nie odnosiłaby się do przeszłości, nawet gdyby chodziło o przeszłość niepoświadczoną żadnymi dowodami. Najbardziej to oczywiście w takich klasycznych formach eksperymentalnych, jak historia kontrfaktualna czy „fikcyjna”²⁷. Nie można jednak lekceważyć ryzyka, o jakim pisał Robert Rosenstone:

Wy, potencjalni innowatorzy, musicie jednak pamiętać o tym, że zerwanie z konwencjami określonego dyskursu budzi przerażenie i przyprawia o zawrót głowy. Dzieje się tak między innymi dlatego, że o sukcesie bądź porażce wszelkich eksperymentów tego typu orzekać można dopiero po ich zakończeniu, a niekiedy, jak w przypadku sztuki awangardowej, dopie-

²⁷ Nie do końca wiem, co kryje się pod pojęciem „historia fikcyjna”. Począwszy od poświęconych metafikcji prac Lindy Hutcheon, a skończywszy na studium romansu metahistorycznego Amy Elias, pisanie o powieści historycznej stało się zajęciem marginalnym, które przekracza ramy historii konwencjonalnej. Por. Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London 1988; Amy Elias *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore 2001; tamże, *Metahistorical Romance, the Historical Sublime and Dialogic History*, „Rethinking History. The Journal of Theory and Practice” nr 2-3/2005, s. 159-172. W tym samym numerze zob. Hayden White, *Introduction. Historical Fiction, Fictional History and Historical Reality*, s. 147-159; Richard Slotkin *Fiction for the Purposes of History*, s. 221-236; James Goodman *Fictional History*, s. 237-254.

ro z perspektywy lat. Warto w tym kontekście przywołać zdanie Jean-François Lyotarda na temat artystów i pisarzy. Jego słowa można też odnieść do historyków-innowatorów – efektu ich prac nie da się oszacować, przykładając do nich miarę znanych zasad i kategorii, gdyż „artysta i pisarz obywają się bez zasad, raczej pokazują, jakie zasady będą obowiązywać w przyszłości”. To właśnie w tym świetle można oceniać ich dzieła. Podejmowanie eksperymentów z pisarstwem historycznym wymaga wkroczenia na nieznaną terytoria i modlitwy do bogów historii. Najpierw musimy stworzyć nowe dzieła, a dopiero potem poznamy, jak pomagają nam zrozumieć związek między przeszłością i teraźniejszością²⁸.

Historia empiryczno-analityczna to niezwykle kuszące przedsięwzięcie. Jej pozorna trudność czy wręcz niemożliwość przydaje jej atrakcyjności. Jest złożona i niełatwo pozwala formułować odniesienia, wyciągać wnioski, oceniać, konkludować, żeby w przekonujący sposób dowodzić prawdy. Urok historii konwencjonalnej to właśnie efekt składanej przez nią obietnicy prawdziwości, weryfikowalności, uczciwości, spolegliwości, bezstronnego osądu i gwarantowanych przekonań, a także malejącego odstępu między tym, co wypowiedzane tu i teraz, a tym, co działo się kiedyś. Tymczasem tekstowa historia eksperymentalna narzuca czytelnikowi wytrącającą z równowagi świadomość formy, która została wybrana z myślą o konkretnej treści przeszłości, o jej zamierzonym zniekształceniu, zdenaturalizowaniu czy wyobcowaniu. Czasem przybiera to dość oczywistą postać, kiedy na przykład autor stosuje rozmaite czcionki i wprowadza własne komentarze.

²⁸ Robert A. Rosenstone *Introduction. Practice and Theory*, w: Munslow, Rosenstone, op.cit., s. 5.

Taka forma może nawet w pełni świadomie stawiać czytelnikowi pytania, podnosząc kwestie jego ideologicznej interpelacji i „uprzedmiotowienia”²⁹. Często historia eksperymentalna celowo i otwarcie podejmuje problem złożonych procesów narzucania autorytetu. Niekiedy robi to chyłkiem. Zawsze jest trudna.

Historia eksperymentalna jako użyteczny mechanizm antyepistemologiczny posłużyć też może do ujawnienia nie tylko słabych punktów iluzji referencyjnej, lecz także pokazania źródeł jej mocy. Bywa, że z ogromnym trudem bada złożoną relację między punktem widzenia autora, strukturą narracyjną i pozycjonowaniem czytelnika jako podmiotu. Ścisły związek między przeszłością i historią szczególnego rodzaju da się przy tym zakwestionować, na przykład używając mowy pozornie zależnej, imitując prozę Jane Austen albo Jamesa Joyce’a (albo, jak proponuję w następnych rozdziałach, wykorzystując formę sztuki teatralnej, teatru ulicznego czy odtworzenia).³⁰ Oczywiście, eksperyment historyczny musi bronić się przed zawodowymi i osobistymi zakusami epistemologicznymi myślenia zarówno rekonstrukcjonistycznego, jak i konstrukcjonistycznego, a także obowiązującej praktyki historycznej. Może też nigdy nie trafić do druku.

²⁹ Alun Munslow *Discourse and Culture. The Creation of America, 1870-1920*, op.cit. Autor tej książki nie tylko stworzył złożony formalistyczny model związku między kulturą i tropem, który miał obowiązywać w Ameryce przez przeszło półwiecze, lecz także próbował ideologicznie narzucić czytelnikowi własne stanowisko. Nie wiadomo, ilu czytelników świadomie podporządkowało się jego zamiarom, choć należy się spodziewać, że nie było ich wielu, skoro żaden tekst nie zdoła „kontrolować” własnego odbioru.

³⁰ Clare Colebrook *Irony*, London and New York 2003, s. 160-164.

Eksperymenty na polu narracji historycznej nie należą dziś do rzadkości.³¹ Mowa pozornie zależna to dobrze znana forma przywoływania wypowiedzi i myśli w tekstach fikcyjnych, ale historycy nieeksperymentalni rzadko ją stosują. Pozwala ona przedstawić przemyślenia czy wypowiedzi postaci historycznej (lub fikcyjnej) niejako z jej punktu widzenia. Jak odnotowała Dorrit Cohn, zabieg ten polega na zapośredniczeniu „dosłownej wypowiedzi” przez narratora-historyka. Konwencjonalni historycy przywołują słowa postaci historycznych w formie cytatów, których rozmiar w dużej mierze zależy od ich decyzji epistemicznej. Poza słynnymi cytatami znanych postaci z przeszłości, teksty historyczne rzadko przywołują in extenso obszernie wypowiedzi. Na przykład Martin Pugh w swojej przeglądowej pracy *Britain Since 1789. A Concise History* właściwie nie uwzględnił cytatów, poza kilkoma przywołaniami cudzych słów bez przypisów, które mają potwierdzać słuszność proponowanej interpretacji.³² W takich choćby biografiach, jak opowieść o życiu w drugiej połowie

dziewiętnastego wieku dziennikarza Williama Edwina Adamsa, czartysty średniego szczebla, bezpośrednie cytaty znajdują się w całym tekście.³³ Ich funkcja polega na tym, żeby wprost połączyć interpretację z materiałami źródłowymi. W konsekwencji znaczenie historyczne wpływa tu na powierzchnię, jakby miało na sobie kamizelkę ratunkową.

Zasadniczo jednak wszystkie cytaty w konwencjonalnych tekstach historycznych pojawiają się w formie dosłownych przywołań (tak „przejawia się” mimetyczna funkcja historii), ich przykłady można zaś wliczać bez końca. Choćby „Prezydent stwierdził: «Chyba jutro pójdę do Teatru Forda»”. W mowie zależnej zdanie to musiało brzmieć: „Prezydent stwierdził, że następnego wieczoru pójdzie do Teatru Forda”. Mowę pozornie zależną rzadko jednak da się spotkać poza historią eksperymentalną, gdyż łączy ona zabierającą głos postać i czas gramatyczny mowy zależnej z miejscem i czasem, które uważa się za typowe dla cytatu dosłownego. Jako przykład takiego rzadko występującego w dyskursie historycznym zdania można podać: „Prezydent zamierzał jutro wieczorem pójść do Teatru Forda”.

Takie zdanie łączy narrację w trzeciej osobie z punktem widzenia postaci, dzięki czemu pojawia się niepokojący ślad ironii (mimesis ustępuje miejsca diegesis). Mowa pozornie zależna budzi niepokój, ponieważ ironia rodzi się w efekcie połączenia dwóch głosów, co nie zgadza się z oczekiwaniami czytelnika historii konwencjonalnej, który spodziewa się albo bezpośredniego cytatu, albo mowy zależnej.³⁴ Jeśli historyk tego chce, to może wyraźniej

³¹ Jak powszechnie wiadomo, Dorrit Cohn pokazała, że narracja historyczna i fikcja opierają się na odmiennych założeniach, dotyczących funkcjonowania dyskursu. W przypadku tej pierwszej, „zasady” nie pozwalają twórcy-historykowi przedstawiać przemyśleń postaci w pierwszej lub trzeciej osobie, bez podawania źródeł (to znaczy, bez szczegółowo udokumentowanego materiału dowodowego). Co więcej, historia skupia się (fokalizuje) na kolektywnych obrazach myślowych w przeszłości, a nie na tych, które kierowały indywidualnymi sprawcami. Poza tym historyk jest zawsze również narratorem. Por. Dorrit Cohn *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1987; w teście, *The Distinction of Fiction*, Baltimore 1999. Por. Walter Benjamin *Theses on the Philosophy of History*, w: tamże, *Illuminations*, przełożył Harry Zohn, New York 1968. Por. Hans Kellner *Language and Historical Representation. Getting the Story Crooked*, Madison 1989; Linda Hutcheon *A Poetics of Postmodernism*, London and New York 1988.

³² Martin Pugh *Britain Since 1789. A Concise History*, Houndmills 1999, s. 54-55.

³³ Owen R. Ashton *W.E. Adams. Chartist, Radical and Journalist, 1832-1906*, Whitley Bay 1991.

³⁴ Monika Fluderenik *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London and New York 1993.

wykorzystać ironię, żeby zaskoczyć czytelnika. W historii konwencjonalnej narracja zdaje się płynąć wprost z przeszłości, która sama o sobie opowiada (oczywiście, w sposób ironiczny). Historyk ironiczny potrafi zaś „świadomie” projektować przeszłość w mowie pozornie zależnej. Może też odrzucić transcendencję jednej przeszłości i otwarcie przyznać, że w jego wersji historii wszelkie głosy, tak „przeszłości”, jak „historyka”, podobnie jak wszystko, co stanowi o historyczności historii, to tylko kolejne konteksty.

Znakomitym przykładem tego typu eksperymentalnej narracji historycznej, która przywołuje przeszłość, wykorzystując mowę pozornie zależną, jest artykuł Bryanta Simona *Narrating a Southern Tragedy. Historical Facts and Historical Fictions*, poświęcony związkom między rasą, klasą i płcią w niewielkim mieście w Południowej Karolinie wiosną 1912 roku.³⁵ W ramach tego eksperymentu autor połączył fakty z fikcją, relacjonując „historię” oskarżenia o gwałt dwóch Afroamerykanów i białego mężczyzny. Z zachowanego materiału dowodowego „niezbicie” wynika jedynie tyle, że doszło do samosądu, jednak „rekonstrukcja” ujawnia brak pewności epistemicznej. W hołdzie przeszłości i „temu, co się stało” Simon analizuje opozycję/ciągłość między faktami i fikcją w dwóch kolejnych częściach (*Fakty historyczne* i *Fikcje historyczne*). Bada treść i różne możliwości formy, przedstawiając tę samą historię w czterech różnych wersjach. Uduje mu się to dzięki zmianom perspektyw i głosów oraz takim zabiegom fikcjonalizującym, jak mowa pozornie zależna. Wzorem innych eksperymentalistów, Simon podjął określone decyzje epistemiczne: przedstawił własną,

samoświadomą filozofię historii, możliwe typy refleksji ontologicznej, brak pewności w kwestii proponowanych wyjaśnień, a także formy narracyjne, które można wykorzystać, pisząc historię. Wszystko z pełną świadomością, że produkcja wiedzy zależy od wyborów estetycznych.

Jak w posłowniu twierdzi Simon, tematem jego relacji, która rozpoczyna się w Wydziale Archiwów i Historii w Columbii, w Południowej Karolinie, jest historia i fikcja, narracja i eksperyment. Otwarcie też przyznaje, że jego tekst ma charakter subiektywny i wyraża jego stan psychiczny, nadzieję, że „niczego nie znajdzie”, bo w archiwum było gorąco i duszno, a on odczuwał zmęczenie. „Znalazł” jednak list, który zmusił go do tego, żeby prześledzić to, co sam nazywa „ponurą opowieścią o morderstwie, naznaczoną stroniczą polityką, resentymentem klasowym i homoerotyzmem”³⁶. Pieczołowitą kwerendę w archiwach zrodziło pragnienie opowiedzenia historii. Mógł oddać sprawiedliwość jej naturze tylko pod warunkiem, że przedstawi ją jako fikcję (zapisał się nawet na zajęcia z pisania kreatywnego na University of Georgia).

Simon musiał zdecydować, komu chce złożyć swoją relację, jakiej publiczności. Zarazem chodziło mu o opowieść bardziej prawdziwą, niż pozwalały na to archiwalia. Dlatego doszedł do wniosku, że najlepiej posłużyć się fikcją, która lepiej się sprawdzi – będzie bardziej „prawdziwa” – od form konwencjonalnych. Czytając między wierszami, Simon napotkał na takie same problemy, jakie na porządku dziennym dają się we znaki pisarzom, którzy próbują stworzyć miejsce akcji i zbudować postacie. Wreszcie posta-

nowił pożyć rozwiązania formalne z *Rashomona*, prozy Johna Dos Passosa i Normana Mailera. W czterech fikcyjnych opowiadaniach, które określił mianem „fikcje historyczne”, przekazał relacje z tego, co według niego mogło być się wydarzyć. Każda wersja zaczęła się z pozostałymi, przecząc im zarazem. Simona zajmowało głównie to, co możliwe, nie zaś to, co rzeczywiste. Za pomocą fikcji starał się bowiem zrozumieć przeszłość raczej, niż ją zdeformować. Jak twierdził, nie uległ pokusie, by wyjawic, „co według niego naprawdę się wydarzyło”.

W podobnym celu można wykorzystać też inne mechanizmy, na przykład narrację w pierwszej osobie. Szukając odpowiedzi na pytanie, „czy na początku siedemnastego wieku Piotr Wielki wspierał finansowo rewolucję kobiet w Rosji?”, historyczka Robin Bisha podjęła trud „rekonstruowania” głosu Darii Michajłownej Mienszykowej, ówczesnej arystokratki.³⁷ Musiała jednak postąpić inaczej niż Simon, który miał pod dostatkiem materiału dowodowego, podczas gdy jej go brakowało. Dlatego w ramach eksperymentu stworzyła wyobrażoną pseudoautobiografię, by „dowiedzieć się więcej”. Relacja w pierwszej osobie wymagała takiego rodzaju rozumienia, które dałoby szansę wyjścia poza ograniczenia empatii, postulowanej przez Collingwooda. Na podstawie lektury licznych pamiętników z okresu rządów Piotra Wielkiego i pierwszych rosyjskich autobiografii próbowała myśleć tak, jak jej bohaterka, sięgając po formę, którą uznała za najbardziej odpowiednią. Realizując to ćwiczenie, wymyśliła przeszłość na

nowo, korzystając z konwencjonalnych referencji.

Podobny eksperyment przeprowadziła Judith P. Zinsser, wykorzystując mowę zależną i cytaty, by w formie biografii zrekonstruować proces myślowy markizy Chatélet, proponując kilka odmiennych „początków” i akcentując własną, subiektywną perspektywę. Identyfikując się z tematem, zachowała „autorytet”, jak pisała, „czytelniczki archiwaliów, twórczyni interpretacji i narratorki, by uprzywilejować swoją wizję postaci z osiemnastego wieku”³⁸. Jak twierdziła, chciała w ten sposób spowodować, żeby czytelnik spojrział na historyczny świat z jej perspektywy (jej oczami). Ponadto bez ogródek przyznała, że wykorzystuje pozycję autorki, by propagować własne poglądy polityczne. To był jej wkład w zaproponowany przez Donnę Haraway wielki projekt „przekształcenia systemów wiedzy i sposobów patrzenia na świat”³⁹.

Jak się wydaje, Judith P. Zinsser sądzi, że „uprawianie historii” zawsze wymaga zaznaczenia własnej pozycji i przyznania, że „wiedza” ma charakter lokalny, osadzony w kontekście, a także fragmentarycznej perspektywy i „usytuowania” (feministycznego, nacjonalistycznego, marksistowskiego, liberalnego etc.). Nawet ironiczne „uprawianie historii” i posługiwanie się nieobecnym (implikowanym) głosem wymaga określonego stylu, kontekstu. Jak widać, nawet historia eksperymentalna ma swoje źródło. Nawet jeśli milczy, historię można zmusić do mówienia. Brak też o czymś „mówi”. Historia jako forma reprezentacji (tekst, mowa, sztuka teatralna etc.) jest na wskroś ironiczna, gdyż odwołuje się do tego, co niewypowiedziane. Gdyby mogła „powiedzieć

³⁵ Przedruk w: Munslow, Rosenstone, op.cit., s. 156-182.

³⁶ Tamże, s. 177.

³⁷ Robin Bisha *Reconstructing the voice of a noblewoman of the time of Peter the Great. Daria Mikhailovna Menshikova. An exercise in (pseudo)autobiographical writing*, w: Munslow, Rosenstone, op.cit., s. 183-194.

³⁸ Judith P. Zinsser *Biography of the marquise Du Chatélet*, w: Munslow, Rosenstone, op.cit., s. 195-208.

³⁹ Tamże, s. 206.

prawdę”, w gruncie rzeczy nie musiała by się w ogóle odzywać.

Historia jest nieustannym przepływem opisów, eksperymentów, środków wyrazu, sporów, debat i dysput, co ujawnia się jako przepływ zaangażowania w „to”, a nie w „coś innego”. Jak widać, zamiast komplikować kwestię obiektywności historii, należałoby raczej z tej pretensji zrezygnować. W historię wpisana została fundamentalna zasada przeczenia. Zajęcie jednej pozycji wyklucza inne. Wyraźne jest to zwłaszcza (i ma istotne konsekwencje), kiedy zajmowana pozycja pozwala mówić o „czymś” pozajęzykowym. Gdyby nie istniała konieczność przedstawienia empirycznego dowodu, historycy stwierdziliby zapewne, że chodzi wyłącznie o biały szum. Natomiast dla eksperymentalisty tego typu historia ujawnia naturę dysonansu ontologicznego.

Zgodnie z empiryczno-analitycznym sposobem myślenia i praktyką, historia wtedy podlega uaktualnieniu, ponownej ocenie czy „rewizji”, kiedy w efekcie musi zdefiniować „inną interpretację”. Ale, co paradoksalne, tym samym jedynie umacnia inną interpretację, opartą na odmiennym wyborze danych. Trudno więc uniknąć współludziału w rewizjonizmie, nawet tym pozornie „niewinnym”. Jeśli jednak historyk szczególnego rodzaju postanawia uznać preferowaną wersję przeszłości za „prawdziwszą”, to kiedyś musi też dostrzec ironię epistemologii. Wtedy zwróci uwagę na wewnętrzny proces ustanawiania się podmiotów, przedmiotów i powiązań między nimi (tworzonych też przez historyków). Konstrukcjonisci są (lub powinni być) świadomi, że posługując się jakąś koncepcją na polu historii, tworzą zarazem określoną i subiektywną perspektywę (punkt widzenia), by następnie nadać

jej pozór racjonalności. Zasadniczo dotyczy to wszystkich koncepcji historycznych. Sceptyczny, subiektywny i ironiczny historyk eksperymentalny zadowala się, oczywiście, użyciem koncepcji historycznych, o ile odwołują się one do źródeł empirycznych. Jednak na tyle rozszerza on ironiczną perspektywę, by pokazać nie tylko to, jak zaczynają one żyć własnym życiem (kiedy wykraczają poza to, co w intencji miały komunikować), lecz również to, w jaki sposób konstituują się w tekstach.

Tę ironiczną perspektywę pokazuje awangardowy sposób myślenia i historiowania Jonathana Walkera.⁴⁰ Jego artykuł *Antonio Foscari in the City of Crossed Destinies* proponuje pastisz powieści *Zamek krzyżujących się losów* Italo Calvino, w której nieme postacie wyciągają karty z talii tarota. Patrzący muszą odgadnąć własną historię z wybranych obrazów i ich określonego porządku. Artykuł podejmuje temat szpiegów i ambasadorów w siedemnastowiecznej Wenecji, pod względem formy zaś przypomina komiks. Jak wyjaśnia autor, kierowała nim potrzeba zobaczenia, jak opowieści zaczynają żyć własnym życiem, stając się tematem dla historyków, choć wcześniej, jak to ujmuje, były ledwie zbędnymi smugami na soczewce. Walker dowodzi, że niczyje życie nie jest opowieścią. Ludzie jedynie relacjonują je jak rodzaj opowieści, historie zaś to ingerencje w ich nurt. Historiowanie nieuchronnie polega na graniu z sensem i mechanizmami sensotwórczymi – nie może być inaczej – ponieważ historia ingeruje w świat, chcąc dotrzeć do jego znaczenia.

Nie tylko artykuły w czasopiśmie mogą mieć eksperymentalny charakter. Tak samo dzieje się w przypadku większych prac. Jednym z klasycznych przy-

⁴⁰ Jonathan Walker *Antonio Foscari in the City of Crossed Destinies*, w: Munslow, Rosenstone, op.cit., s. 124-155.

kładów jest *A History of Bombing* Svena Lindqvista⁴¹. Konwencjonalni historycy krytykowali tę książkę za rzekomo nieadekwatny sposób przedstawienia wydarzeń z przeszłości. Ich zdaniem forma relacji historycznej zmusza do nadania im postaci naturalnego rozwoju, czyli zmian przyczynowo-skutkowych zachodzących w czasie. Tymczasem, jak stwierdził autor, jego książka to wprawdzie labirynt bez wyjścia, ale ma za to aż dwadzieścia dwa wejścia. Podążając za strzałką, czytelnik śledzi argumentację rozwijającą się w tekście i w czasie. Ten prosty mechanizm sprawia, że naturalny upływ czasu zostaje zaburzony. Autor zaprasza czytelników do labiryntu z 399 akapitów, by na własną rękę „poukładali” ten przerażający chaos. Napięcie między organizacją i dezorganizacją pozwala im stworzyć autorską historię bombardowania. Choć cała książka przekazuje pewne „przesłanie”, to przecież zaburzenie formy wysuwa na pierwszy plan kwestię przepływów i niepewności, demonstrując zarazem, że w przeszłych i teraźniejszych „doświadczeniach” być może nie ma żadnych wpisanych znaczeń.

Przez ostatnie trzy dekady autorzy prac i artykułów teoretycznych zastanawiali się nad tym, jaka jest i jaka może być historia, podejmując problem „tego, co najprawdopodobniej się wydarzyło”⁴². Coraz liczniejsze prace,

które problematyzują to, „czym jest historia”, zajmują epistemologicznie sceptyczne stanowisko w kwestii „tego, co najprawdopodobniej się wydarzyło”⁴³. Jak jednak sądzę, błędem byłoby sugerować, że nadchodzi fala krytyki nurtu epistemologiczno-empiryczno-analitycznego. Nadal nie słabną naciśki zawodowe, żeby uprawiać historię w usankcjonowany sposób. Celem wszystkich wysiłków w szkoleniu historyków nadal pozostają zawodowo kontrolowane i rządowo sankcjonowane praktyki historyczne. Nic dziwnego, że w obliczu tej edukacyjnej i rządowej przemocy nie pojawia się wiele historii eksperymentalnych. A nawet jeśli się ukazują, to od razu stają się przykładem „odstępstwa od normy”, „nie kwalifikują się” jako historia właściwa i nie mogą liczyć na finansowanie.

Procesy te towarzyszą niedawnemu „zwrotowi ku rzeczom” i rehabilitacji „obecności” w wyjaśnieniach historycznych. Nabierają więc charakteru „zemsty doświadczenia” za wszystkie dywersje i odchylenia inspirowane przez filozofię kontynentalną, a szczególnie dekonstrukcję i strukturalizm. W konsekwencji kilku filozofów historii, którzy niegdyś zajmowali się siłą języka, pozwalającą mu „stwarzać świat”, teraz wraca do „rzeczywistości” i „referencji”, by podjąć refleksję nad statusem ontologicznym pozostałości po przeszłości. Celem tego zwrotu jest nowa konceptualizacja badań nad przeszłością. Przyszłość pokaże, czy ten powrót do rzeczywistości okaże się przekonujący i użyteczny. Na razie jedno widać wyraźnie (o ile w ogó-

⁴¹ Lindqvist *A History of Bombing*, op.cit.

⁴² Większość studentów amerykańskich uczy się z konwencjonalnie sankcjonowanych i sankcjonujących podręczników, jak choćby dwutomowa praca Petera Charlesa Hoffera i Williama W. Stuecka *Reading and Writing American History. An Introduction to the Historian's Craft*, Lexington 1994. W Wielkiej Brytanii w stałym gronie faworytów znajdują się: E. H. Carr *What is History?*, London 1987; John Tosh *The Pursuit of History*, Harlow 2006; Arthur Marwick *The New Nature of History. Knowledge, Evidence, Language*, Houndmills 2001; Willie Thompson *Postmodernism and History*, Houndmills 2004; a ostatnio także Christopher Parker *Historiography. An Introduction*, Manchester 2007.

⁴³ Por. Keith Jenkins *Rethinking History*, op.cit., Southgate *Postmodernism in History*, London 2003; tegoż, *What is History For?*, London 2005; Munslow, Rosenstone, op.cit.; Keith Jenkins, Alun Munslow *The Nature of History Reader*, London 2004; Alun Munslow *The Routledge Companion to Historical Studies*, London 2005.

le coś widać): nowy zwrot świadczy o tym, że większości teoretyków nie udało się adekwatnie opisać historii eksperymentalnej albo/i że eksperymentatorzy nie dość przekonująco dowiedli swoich racji.

Na przykład Ewa Domańska uzasadnia swój powrót do wiedzy o rzeczach jako swoisty „bunt”, który ma na celu dopuszczenie do głosu kontrhistorii. Tylko wtedy dotąd lekceważone „rzeczy” będą mogły po raz pierwszy przemówić, umożliwiając nam działanie tu i teraz.⁴⁴ Z kolei inny teoretyk (który powraca, choć chyba nigdy nie pobrał) twierdzi, że po to, by udomowić wyzwania, przed jakimi stanęła epistemologia, należy „na nowo spojrzeć” na naturę historii po rewolucji, która pokazała, na czym polega rola reprezentacji tekstowej.⁴⁵ Jak mi się wydaje, koniec końców mamy tu do czynienia z próbą ostatecznego ukrócenia zakusów tych teoretyków, którzy (uporczywie?) dowodzą, że ontologia tekstu to kluczowy element tworzenia znaczeń w historii. Zwolennicy zwrotu chcą ponownie afirmować właśnie te koncepcje, którym sceptycy podejrzliwie się zwykle przyglądają, jak choćby możliwość uchwycenia „autentyczności” czy przywołania przeszłości przez zmysłowe doświadczenie jej obecności. Zapewne ci, którzy powracają, dołożą starań, by jednak nie porzucić całkowicie epistemologii.

KONKLUZJE

Historia eksperymentalna wciąż bujać się rozwija, nawet jeśli pozostaje na marginesach historii właściwej. Prawdopodobnie w przyszłości będzie się nią zajmowała jedynie garstka badaczy, postawa epistemologiczna będzie zaś nadal dominować wśród zawodowych historyków, którzy trwają przy (rzekomo zasadnych) maksymach o „różnorodności” tematów, nowatorstwie nowych „interpretacji” i radości odkrywania „nieznanych dowodów”, wskazując na wagę konwencjonalnych koncepcji wyjaśniania, prawdy i znaczenia. Nic zatem dziwnego, że w tych okolicznościach dyskusje o przyszłości historii wciąż się koncentrują na różnorodnych jej szerokiego odbioru w różnorodnych formatach. Cieszy mnie rosnące zainteresowanie tym zjawiskiem, które niedawno nazwano „konsumpcją historii”. Wątpię jednak, żeby szerokie grono odbiorców książek historycznych i tych praktyków, którzy chcą tylko wprowadzić „nowy format” historii, potrafiło docenić ironiczne rozumienie historii eksperymentalnej.⁴⁶ Nie wystarczy uznać wzrostu zainteresowania historią w nowych mediach i teatrze ulicznym za zjawisko „radykalne”. Na pewno ma ono pozytywny charakter, jeśli jednak zależy nam na stworzeniu nowej formy historii, powinniśmy zastanowić się nad możliwościami, jakie otworzą się w chwili, kiedy ostatecznie pożegnamy epistemologię.

⁴⁴ Ewa Domańska *The Material Presence of the Past*, „History and Theory” nr 3/2006, s. 337-348.

⁴⁵ Michael Bentley *Past and „Presence”: Revisiting Historical Ontology*, tamże, s. 349-361.

⁴⁶ Znakomitą analizę tego problemu przedstawił Jerôme de Groot w *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, London and New York 2009.

Świadeństwo jako performans

• MAGDALENA MARSZAŁEK •

Akt składania świadectwa naznaczony jest teatralnością, która wynika już z samej niezbędnej dla zaistnienia świadectwa konstelacji, składającej się z osoby świadczącej¹ i odbiorcy jej świadectwa (słuchacza/widza). Sceny i gesty świadczenia, ewidentne w zry-

Autorka jest slawistką, pracuje na Uniwersytecie w Poczdamie.

tualizowanych formach składania świadectwa, na przykład przed sądem, wpisane są także w świadectwa-teksty i ich specyficzną retorykę mówienia prawdy, misji i apelu. W moim szkicu o performansie świadczenia pomijam cały niezwykle ważny dla dzisiejszego rozumienia świadectwa obszar literatury testimonyalnej: ukrywanych zapisków ofiar prześladowań i naocznych

świadków zbrodni, spisanych przez nich później raportów dla komisji badających zbrodnie, autobiograficznych świadectw i dokumentarnej prozy pisanej po latach, literackich transpozycji doświadczenia bycia naocznym świadkiem etc. Performatywność literatury świadectwa i rozumienie pisania jako aktu świadczenia jest osobnym zagadnieniem. Natomiast bezpośredni akt składania świadectwa jest w dwudziestym i dwudziestym pierwszym wieku przede wszystkim domeną jurysdykcji, praktyk memorialnych, a także szeroko pojętej sztuki performatywnej: filmu, teatru, artystycznego eksperymentu. Po kryzysie świadczenia o masowych zbrodniach w sensie jurydycznym, który uwidocznił się już w pierwszych procesach po drugiej wojnie światowej, pojawiła się nowa kategoria świadka jako etycznej instancji: w obrębie kultury memorialnej świadka jurydycznego zastąpił świadek medialny, a scenę świadczenia przed sądem – świadectwo sfilmowane czy wtórnie odegrane

¹ Posługuję się tu formą imiesłowu, aby odróżnić świadka aktywnego, składającego świadectwo, od świadka naocznego w znaczeniu potocznym, a więc kogoś, kto był jedynie obserwatorem wydarzeń. Mówiąc dalej o świadku, będę miała na myśli wyłącznie świadka aktywnego, dającego świadectwo.

na teatralnej scenie. Akt świadczenia stał się w drugiej połowie dwudziestego wieku wyzwaniem dla sztuki, a w konsekwencji sztuka performatywna przyczyniła się do medialnego zaistnienia i rozpowszechnienia świadectw, stając się z czasem też miejscem krytycznej refleksji nad „epoką świadka”². Związkom świadectwa i performansu poświęcone są dalsze – szkicowe – uwagi.

PERFORMATYWNOŚĆ ŚWIADECTWA

Dawanie świadectwa jest aktem performatywnym, opartym na społecznej umowie: akt świadczenia może spełnić się tylko wtedy, jeżeli (za)istnieje ktoś, kto przyjmie opowieść świadka i obdarzy go zaufaniem. Dar zaufania jest zawsze ryzykiem, stanowi on jednak podstawę (również na co dzień) wiarygodnej komunikacji i przekazywania wiedzy. Problematyka świadectwa – zarówno w jego codziennych, załączkowych przejawach, jak i w formach zinstytucjonalizowanych – rozpięta jest zatem pomiędzy epistemologią a etyką: pomiędzy ambiwalencją wiarygodności, prawdy i wiedzy a etosem zaufania i dawania wiary.³

Figura świadka oraz akt świadczenia znane są od starożytności po dziś w kontekście religijnym, historiograficznym i jurydycznym. Rozwijająca się od lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku – w ramach badań nad Holocaustem i jego następstwami

– teoria świadectwa zidentyfikowała nową (czy zmodyfikowaną) formę kultury świadczenia, która pojawiła się w dwudziestym wieku jako konsekwencja systemów terroru i ludobójstwa. Jej protagonistą jest świadek moralny⁴, który z milczącej ofiary stał się w ostatnich dekadach centralną figurą kultury pamięci. W przypadku świadka moralnego, czyli świadka-ofiary, decydujące znaczenie ma etyczny wymiar aktu świadczenia: na nim opiera się autorytet świadka, jakim obdarza go wspólnota pamięci, poczuwająca się do politycznej odpowiedzialności za przeszłość – zwłaszcza wobec rozpoznania (historycznie rzeczywistej, jak i z punktu widzenia etyki: zasadniczej) niemożliwości zadośćuczynienia masowym zbrodniom i prawnego ich rozliczenia. Performatywna efektywność aktu świadczenia przejawia się przede wszystkim w transmisji: świadectwo jest przekazem, który konstytuuje wspólnotę pamięci. Uetycznienie aktu świadczenia jest znamienne dla poststrukturalistycznego paradygmatu myślenia o świadectwie, w którym podkreśla się odmienność etycznego podejścia do świadectw ofiar od kryteriów dawania świadectwa przed sądem lub wykorzystywania świadectw jako źródeł w historiografii.⁵

Dla performatywności aktu świadczenia jako działania, odwołującego się do społecznej umowy opartej na zaufaniu,

² Shoshana Felman pisze o „erze świadectwa” (era of testimony) w: Shoshana Felman, Dori Laub *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, London 1992, s. 5; zob. też Annette Wieviorka *L'ère du témoin*, Paris 1998.

³ Problem ten ciekawie analizuje filozofka Sybille Krämer *Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft*, w: tejże, Sibylle Schmidt, Ramin Voges (red.) *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2011, s. 117-139.

⁴ Termin „moral witness” wprowadził Avishai Margalit w *The Ethics of Memory*, Cambridge, London 2002.

⁵ Ten paradygmat zainicjowali badacze z Yale, m.in. Dori Lauba, Geoffrey Hartman i Shoshana Felman (zob. przypis 2), a w filozofii – Jean-François Lyotard, Jacques Derrida i Giorgio Agamben. Derrida podkreśla nieredukowalność świadectwa do dowodu ze względu na znamienność dla niego pierwiastek pasji, anomalii i niezwykłości, a także jego apel do aktu wiary poza możliwością dowodu (Jacques Derrida *Demeure. Fiction and Testimony*, w: Maurice Blanchot *The Instant of my Death*; w: tegoż *Demeure. Fiction and Testimony*, Stanford 2000, s. 13-108, tu 75).

niezwykle istotna jest cielesność świadka. Od świadka wymaga się realnej obecności na miejscu wydarzenia i jego zmysłowej – przede wszystkim naocznej – percepcji. Świadka postrzega się zatem jako kogoś, kto przynależy do samego wydarzenia, przychodzi z przeszłości i łączy ją z teraźniejszością tych, do których swoje świadectwo kieruje. Ważnym momentem etycznej konceptualizacji świadka-ofiary było rozpoznanie psychosomatyki traumy i traumatycznej struktury pamięci. Trauma i świadectwo jednocześnie wspomagają się i wykluczają. Trauma konserwuje obrazy ekstremalnego doświadczenia, czyniąc je jednak – przez wyparcie – niedostępnymi dla świadomego przypomnienia i narratywizacji. W swojej istocie niewypowiadalna, umykająca reprezentacji trauma jest jednocześnie

– jak to określa Aleida Assmann – somatycznym „stabilizatorem pamięci”⁶. Postrzeganie świadka jako tego, kto niesie przeszłość w sobie (jako traumę), czyli jako ludzkiego śladu przeszłości, umożliwiającego bezpośredni z nią kontakt, jest – zwraca na to uwagę Sybille Krämer – ambiwalentne. Z jednej strony świadek kompensuje w ten sposób omyłność własnego świadectwa, wynikającą z niepewności pamięci i jej traumatycznych zniekształceń. Z drugiej strony ceną za etyczne dowartościowanie świadka jako bezpośredniego łącznika z przeszłością okazuje się jednak jego urzeczowienie jako śladu minionego zdarzenia.⁷

⁶ Aleida Assmann *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

⁷ Krämer *Vertrauen schenken*, op.cit.



SHOAH, SCENARIUSZ I REŻ. CLAUDE LANZMANN, PROD. FRANCJA 1985

ŚWIADEK MEDIALNY I GEST POWTÓRZENIA

Projekt nagrywania świadectw ocalałych z Zagłady na uniwersytecie w Yale, *Fortunoff Video Archive*, zainicjowany na początku lat osiemdziesiątych, zapoczątkował niezwykłą koniunkturę medialnego świadectwa jako specyficznego gatunku testimonialnego⁸, który znalazł zastosowanie również w innych wspólnotach pamięci zmagających się z masowymi zbrodniami. Rozpowszechnienie gatunku nie poszło raczej w parze z utrzymaniem dyscypliny poznawczej i etycznej badaczy z Yale, ale stworzyło kanoniczny model nagrania mówiącego świadka-ofiary. Projekt z Yale koresponduje z monumentalnym filmem Claude'a Lanzmanna *Shoah* (1985), który przyczynił się w sposób istotny do formowania się paradygmatu moralnego świadka i dokumentacji filmowej świadectwa. W znakomity sposób Lanzmann wykorzystał wiedzę o psychosomatyce traumatycznej pamięci, prowadząc świadków-ofiar z powrotem do byłych miejsc kaźni (jak Szymona Srebrnika do Chełmna) czy nakłaniając ich do odgrywania drobnych gestów i scen. Performatywne powtórzenie służy w filmie nie tylko zdobyciu świadectwa (w sposób być może najbardziej drastyczny w przypadku Abrahama Bomby, który w salonie fryzjerskim opowiada o swojej pracy w Sonderkommando); gesty powtórzeń – przy całej widoczności ich inscenizacji – tworzą ponadto przez odwołania do pamięci ciała i topografii niezwykle silną sugestię obcowania z przeszłością.

Z wypracowanej przez Lanzmanna techniki prowokowania świadectwa

przez działania powtórzeniowe, czyli reenactment, korzystają też inni dokumentaliści. Rithy Panh, który stracił rodzinę w czasie terroru Czerwonych Khmerów, w filmie o Kambodży *S21 la machine de mort khmère rouge* (2003) prowadzi byłych katów i kilku ocalałych do miejsca masowej zbrodni z lat siedemdziesiątych: do więzienia Tuol Sleng (dziś muzeum ludobójstwa). Tu oprawcy – skonfrontowani z ocalałymi – odgrywają swoje role w pustych przestrzeniach dawnych sal tortur, opowiadając o własnym udziale w torturach i morderstwach.

Z byłymi oprawcami – uczestnikami masakr w Indonezji w latach sześćdziesiątych – pracuje także Joshua Oppenheimer w dwuczęściowym filmie dokumentalnym *Scena zbrodni* (2012) i *Scena ciszy* (2014). Oprawcy, którym Oppenheimer w pierwszym filmie dyptyku zaproponował realizację własnego filmu o tamtych wydarzeniach, odgrywają chętnie swoje byłe role morderców: *Scena zbrodni* dokumentuje ten inscenizacyjnie rozbudowany reenactment. Kontrowersje wzbudził fakt, że w tym filmie Oppenheimer (inaczej niż zrobił to sam w *Scenie ciszy*, a Panh w *S21*), skupiając się na oprawcach, zrezygnował całkowicie z perspektywy ofiar. Korzystając z dokonanego przez Lanzmanna filmowego odkrycia pamięci ciała i prowokowania świadectwa przez performatywne powtórzenie, odwrócił jednak całkowicie jego perspektywę, która nakierowana była przede wszystkim na świadectwo ofiar. Lanzmanna, jak wiadomo, interesowały również świadectwa naocznych świadków (bystanders), nagrywał także ukrytą kamerą rozmowy z kilkoma byłymi oprawcami z obozów śmierci, jednak w centrum jego filmu stoi ofiara – świadek moralny. Tymczasem Oppenheimer umieścił w tym centrum

oprawców i ich akt odtwarzania popełnionej zbrodni.

Sibylle Schmidt, analizując filmy Oppenheimera, stawia pytanie o status świadectwa oprawców: wszak przecież ono całkowicie paradygmatowi świadectwa etycznego, opartego na zaufaniu do świadka, i uznaniu wiarygodności jego świadectwa oraz na autorytecie przypisanym świadkowi przez gest zaufania.⁹ Staje się jasne, że wyznania byłych oprawców nie mieszczą się w normatywnym rozumieniu świadectwa, a ich prawda konstytuuje się, jak argumentuje Schmidt, dopiero w konfrontacji z perspektywą ofiary.

⁹ Sibylle Schmidt *Können Täter Zeugnis ablegen? Über Täterzeugenschaft in Joshua Oppenheimers „The Act of Killing” (2012) und „The Look of Silence” (2014)*, w: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer (red.) *Zeugen in der Kunst*, Paderborn 2016, s. 195–209.

Perspektywę (milczącej) ofiary – słuchającej świadectwa sprawcy – wprowadza Oppenheimer dopiero w *Scenie ciszy*. Brak zahamowań przed opowiadaniem o własnych morderstwach u byłych oprawców w filmie Oppenheimera daje się wytłumaczyć ich dzisiejszym wysokim statusem społecznym i niedostatkiem politycznych czy prawnych rozliczeń z przeszłością. Jednak filmy Oppenheimera nie wprowadzają żadnych wyjaśnień, konfrontując widzów z niepoahamowaną wręcz chęcią oprawców do przypominania sobie o swoim udziale w zbrodniach, do ponownego ich odgrywania obudowanego fantazmatami własnej siły i prestiżu. Szokujące wrażenie, jakie wywołuje pierwsza część filmowego dyptyku Oppenheimera, właśnie przez rezygnację z jakiegokolwiek krytycznej ewaluacji



S21 - MASZYNA ŚMIERCI CZERWONYCH KMERÓW, SCENARIUSZ I REŻ. RITHY PANH, PROD. FRANJA/KAMBODŻA 2003

⁸ O nagrywaniu na wideo, opartym na wywiadach świadectwie jako specyficznym gatunku pisze Geoffrey Hartman w *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington 1996.

performansu morderców i całkowite ich obnażenie w dobrowolnym akcie inscenizowanego powtórzenia, zmienia – moim zdaniem – konstelację świadczenia. Widz *Sceny zbrodni* nie jest bowiem ani odbiorcą świadectwa ofiary lub współczującego z ofiarą obserwatora wydarzeń, ani nawet nie ma możliwości uwzględnienia perspektywy ofiary (jak w *Scenie ciszy*), *kiedy słucha wyznań morderców*. Trudno tu jest też mówić o świadectwie morderców, jeżeli założymy, że świadectwo musi być przynajmniej minimalnie motywowane etycznie (na przykład przez wyrzuty sumienia, skruchę, potrzebę ekspiacji). Jeżeli chcemy utrzymać odrębność kategorii świadka moralnego, niekoniecznie tylko ofiary, ale też empatycznego obserwatora wydarzeń czy nawet skruszonego byłego oprawcy, to musimy przyjąć, że widz *Sceny zbrodni* nie jest odbiorcą żadnego świadectwa czy sceny świadczenia. Niezwykle silny ładunek afektywny tego filmu polega przede wszystkim na tym, że jego widz zostaje przez nagi reenactment postawiony sam w sytuacji naocznego świadka potencjalnie ciągle żywej zbrodni – żywej w pamięci i wyobraźni gotowych do jej odegrania morderców. Oppenheimer w pracy ze sprawcami wypróbował do ostatecznych granic możliwość aktualizacji gestycznego archiwum cielesnej pamięci w akcie (filmowanego) powtórzenia, wykorzystując w ten sposób równie intensywnie wywoływany przez reenactment efekt, który stawia widzów (spectators) w pozycji naocznych świadków (bystanders).

Dla polskiej kultury memorialnej niezwykle interesujące jest pytanie o świadectwa historycznych naocznych świadków – obserwatorów Zagłady i o odwołujący się do tego doświadczenia artystyczny performans powtórzenia. Temat doczekał się już głęboko

przemyślanego opracowania¹⁰, chciałabym więc zwrócić tu uwagę jedynie na kilka scen filmowanych gestów powtórzenia i pojawiającą się w nich problematykę świadectwa. Oczywiście i na tym polu rolę pionierską odegrał film Lanzmanna, którego w latach siedemdziesiątych, w czasie nagrywania rozmów z polskimi obserwatorami Zagłady, zafascynowała ich niezwykle żywa i plastyczna – również gestycznie – pamięć.¹¹

Śladem Lanzmanna poszedł na początku lat dziewięćdziesiątych Paweł Łoziński, który we współpracy z Henrykiem Grynbergiem nakręcił film *Miejsce urodzenia* (1992), prowadząc Grynberga do rodzinnej wsi i odkrywając – po niemalże pół wieku – historię zabójstwa jego ojca (aż po ekshumację szczątków). Rozmowy Grynberga z byłymi sąsiadami, naocznymi świadkami i uczestnikami wydarzeń, oraz z ich potomkami, kierują pisarza i reżysera na trop mordercy i jego żyjącego jeszcze brata, prawdopodobnie również uwikłanego w zbrodnię.¹² Również w przypadku tego filmu warto zapytać o to, czym są opowieści i wyznania przedstawicieli owej lokalnej społeczności, związanej na dekady zмовą milczenia i przekazującej mimo tego wiedzę o zbrodni następnym pokoleniom. Dziś wiemy, nie tylko dzięki badaniom historycznym, ale też późniejszym filmom, na przykład Agnieszki Arnold, że taka konstelacja społecznej pamięci dotyczy wielu lokalnych wspólnot. Film Łozińskiego rejestruje całą skalę zachowań rozmówców prowokowa-

¹⁰ Grzegorz Niziołek *Polski teatr Zagłady*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny, Warszawa 2013.

¹¹ Claude Lanzmann *J'ai enquêté en Pologne*, w: Bernard Cuau i in. *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Berlin 1990, s. 211-217.

¹² Zob. dokumentację wywiadów w: Henryk Grynberg *Dziadziństwo*, Londyn 1993.

nych przed kamerą do wspominania dramatycznych wydarzeń z przeszłości: odmowę i chęć mówienia, negację, aluzję i niedopowiedzenia, po wyznania przełamujące tabu lokalnej wspólnoty. Należy do tego spektrum także wyparcie się wiedzy i winy domniemanego współsprawcy, przy jednoczesnej fantazmatycznej inwersji, przez którą we własnej nieskładnej opowieści wskazuje jednak na samego siebie: „Raz go tylko widziałem [chodzi o zamordowanego ojca Grynberga]. Przyszedł i tego... Taki brudny, zarośnięty przyszedł, no i wprost do nóg mnie upadał, Jasiu, powiada, zabij mnie, bo mnie życie już niemiłe, mnie już się naprzykrzyło ukrywać się przed Niemcami, o. [...] Uciekaj, mówię, gdzie pieprz rośnie. A on koniecznie, zabij go”¹³. Właśnie tej opowieści towarzyszy żywa gestykulacja, odgrywająca fantazmatyczną scenę.

W sfilmowanych i zebranych w książce Grynberga rozmowach z mieszkańcami jego rodzinnych stron trudno – z nielicznymi wyjątkami – doszukać się etycznie motywowanych gestów świadczenia. Przewrotny reenactment domniemanego współmordercy okazuje się przy tym niezwykle symptomatycznym wyznaniem, w którym artykułuje się winę (aktywnego lub pasywnego) współuczestnictwa w zbrodni: inwersja jest jednym z rozpoznanych przez psychoanalizę nieuświadomianych mechanizmów obronnych. Obecność takich mechanizmów łatwo także wyczuć w niektórych narracjach protagonistów dokumentarnego filmu Pawła Sali *Statysty* (2002). Sala filmuje statystów występujących na planie *Pianisty* Romana Polańskiego, niektórzy z nich pamiętają jeszcze wojnę. Udział w filmie Polańskiego wyzwala w nich

wspomnienia własnych doświadczeń jako obserwatorów Zagłady. Niektóre mało zrozumiałe opowieści oparte są na wyraźnie wyczuwalnej inwersji, wynikającej zapewne z wypieranego poczucia winy, inwersji w której poczucie winy znajduje drogę do symptomatycznej artykulacji – wyzwolonej przez odgrywany na filmowym planie reenactment pozycji naocznego świadka. Byłoby ciekawe, gdyby systematycznie przejrzeć pod kątem performansu symptomatycznych reakcji obronnych zapisanych na taśmach filmowych w ostatnich dziesięcioleciach rozmów i wyznań naocznych świadków Zagłady: pasywnych obserwatorów czy też aktywnych współsprawców. Z pewnością symptomatyczny performans wyklucza świadome etycznie świadectwo. Zarejestrowana już przez Lanzmanna chęć i potrzeba mówienia naocznych świadków (bystanders) tworzy jednak podstawy neurotycznie zaszyfrowanej wspólnotowej pamięci, która staje się wyzwaniem dla jej spadkobierców.

Usytuowana w tym kontekście, wielokrotnie już komentowana praca Artura Żmijewskiego *80064*, czyli sfilmowany na wideo reenactment tatuowania numeru byłego więźnia obozu koncentracyjnego Auschwitz, okazuje się przede wszystkim artystycznym eksperymentem prowokacyjnie celującym w dogmaty i rytuały „epoki świadka”. Sam artysta w komentarzu do tej pracy odwołuje się bezpośrednio do Lanzmanna¹⁴, a *80064* można wręcz odczytać jako karykaturalne powtórzenie często bezpardono-nych praktyk francuskiego filmowca, służących uzyskaniu świadectwa ofiar. Najważniejszym punktem odniesienia pracy Żmijewskiego wydaje się jednak

¹⁴ Zob. wypowiedzi Żmijewskiego w rozmowie z Agatą Araszkiewicz *Porozmawiajmy o 80064*, „Obieg”, 25 sierpnia 2005, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> (dostęp 1 lipca 2017).

¹³ Tamże, s. 63.

kontekst polskiej kultury pamięci. Jak słusznie zauważyła Dorota Sajewska, jego eksperyment nie tylko odsłania powikłaną konstelację zależności pomiędzy uczestniczącym w inscenizowanym powtórzeniu aktu przemocy byłym więźniem obozu, czyli ofiarą, a artystą wchodzącym w rolę sprawcy, ale też – czy też przede wszystkim – eksperyment ten czyni z widza biernego voyerystycznego obserwatora owego wtórnego gestu przemocy. Sajewska, odwołując się do idei „pamięci protetycznej” Alison Landsberg, dostrzega w pracy Żmijewskiego działanie artystyczne nakierowane ostatecznie – przez produkcję silnego afektu – na zachowanie pamięci o Zagładzie.¹⁵ Nie odrzucam możliwości takiej interpretacji. Wydaje mi się jednak, że w tym – niezwykle ambiwalentnym – artystycznym eksperymencie równie silnie dochodzi do głosu gest obronny wobec niejasnego dziedzictwa polskiej pamięci. Mocne afektywne oddziaływanie działań powtórnionych na widzów, translokujących ich na pozycję naocznych świadków, czyni w przypadku pracy Żmijewskiego, wywołującej u odbiorców zwykle konsternację i zażenowanie, z aktu patrzenia – akt wstydlivy. W odniesieniu do polskiego doświadczenia historycznego oraz do kulturowo nieprzepracowanego afektu wstydu i poczucia winy naocznych świadków – efekt ten staje się szczególnie wymowny. Jednak utajona agresja eksperymentu – sam artysta mówi zresztą w swoim komentarzu do tej pracy już otwarcie o agresywnym świadectwie¹⁶ – kieruje się przede wszystkim w stronę świadka-ofiary, więźnia obozu, i – co dla interpretacji

¹⁵ Dorota Sajewska *Ciało-pamięć, ciało-archiwum*, „Didaskalia” nr 127-128, 2015.

¹⁶ Artur Żmijewski *Komentarz do filmu 80064, „Obieg”*, 25 sierpnia 2005, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/5691> (dostęp 1 lipca 2017).

tej pracy nie jest bez znaczenia – Polaka, a nie Żyda. Odnowa tatuażu niszczy przecież aurę autentycznego stygmatu świadka, a więc podważa także autorytet świadka-ofiary w kulturze pamięci. Ten gest świętokradztwa skierowany jest także przeciwko samej kulturze memorialnej, reifikującej świadka i fetyszyzującej materialne ślady przeszłości. W niepokojącej wieloznaczności pracy Żmijewskiego dostrzec można echa struktur neurotycznej polskiej pamięci czasu okupacji – pamięci jej ofiar, będących jednocześnie (pasywnymi lub nie) widzami cierpienia Innnych. I być może zmaganie właśnie z tym dziedzictwem napędza – w sposób mniej lub bardziej uświadamiany – szczególnie radykalizm polskiej sztuki postmemorialnej.

POLITYCZNY TEATR ŚWIADKÓW

Wydana w ubiegłym roku książka Michal Givoni *The Care of the Witness* jest ciekawą próbą rewizji teorii i praktyki świadectwa ostatnich dekad.¹⁷ Polityczny – i polemiczny – wymiar tej książki wybrzmiewa mocno przede wszystkim w kontekście dzisiejszej izraelskiej polityki pamięci. Jednak przeprowadzona przez autorkę analiza i krytyka „heroicznej idei świadczenia”, skupiającej się przede wszystkim na tragedii Holokaustu, dotyczy całego poststrukturalistycznego paradygmatu teorii świadectwa, który lokuje fenomen aktu świadczenia na polu etyki i kultury memorialnej, zaniedbując przy tym – to teza autorki – polityczne znaczenie praktyk świadczenia w aktualnych kontekstach masowej przemocy i okrucieństw. Teoria świadectwa, która uwolniła akt świadczenia od gorsetu

¹⁷ Michal Givoni *The Care of the Witness. A Contemporary History of Testimony in Crisis*, New York 2016. Kolejne cytaty s. 6, 15, 204-207.

jurydycznych czy naukowych wymagań stawianych naocznemu świadkowi, tworząc w ten sposób filozoficzny paradygmat rozumienia świadczenia, ta teoria zmarginalizowała jednocześnie jego znaczenie jako praktyki etycznie motywowanej i politycznie efektywnej.

Politolożka Michal Givoni pyta więc o potencjał aktu świadczenia w dzisiejszych kampaniach na rzecz globalnej sprawiedliwości i praw człowieka oraz w organizacjach i akcjach niesienia pomocy w aktualnych kryzysach humanitarnych, rozwijając refleksję nad możliwością współczesnego praktykowania „troski o świadka”. W zakończeniu książki autorka przywołuje dokumentarny film *Testimony*, zrealizowany w 2011 roku przez Shlomi Elkabetza, na który składają się monologi poszkodowanych przez działania armii izraelskiej Palestyńczyków z okupowanych terytoriów. Autentyczne narracje zebrane przez Elkabetza wypowiedziane są w filmie przez izraelskich aktorów, oddających pierwszoosobowym opowieściom świadków swoje ciała i głosy. Michal Givoni podkreśla nie tylko uzyskany przez tę substitucję odświeżający efekt percepcji; jej polityczna nośność polega przede wszystkim na poszerzeniu kręgu świadków i pola oddziaływania świadectwa, a więc na dyseminacji aktu świadczenia jako politycznej (a nie memorialnej) praktyce.

Podobne rozumienie estetycznej pracy ze świadectwem i świadkiem nie jest wcale rzadkim zjawiskiem w dzisiejszym teatrze nowego realizmu (czy raczej: nowego dokumentaryzmu). Opiera się na nim zarówno technika verbatim, jak i – zabieg odwrotny – zastępowanie aktorów przez autentycznych uczestników czy naocznych świadków wydarzeń oraz różnego rodzaju odgrywających na scenie samych siebie „ekspertów codzienności”

– w czym celuje kolektyw teatralny Rimini Protokoll¹⁸.

Chyba najbardziej dziś widocznym w Europie reżyserem i aktywistą teatralnym, który niezwykle twórczo pracuje ze świadkami i świadectwem, jest Milo Rau. Założony przez niego w 2007 roku kolektyw *International Institute of Political Murder (IIPM)* wyprodukował w ostatnich dziesięciu latach około piętnastu teatralnych projektów, którym towarzyszy obfita dokumentacja multimedialna: książki, filmy, wystawy.¹⁹ Projekty Raua oparte są z reguły na intensywnych terenowych badaniach, szczegółowych kwerendach i wywiadach ze świadkami. Uderzająca jest przy tym różnorodność formatów pracy ze świadkami i świadectwami, które udało mu się wypracować. Podstawą wielu z nich jest reenactment. Pierwszy projekt Raua, *Die letzten Tage der Ceausescus* (Ostatnie dni małżeństwa Ceausescu), opracowany w Bukareszcie, jest ekstremalnie naturalistycznym teatralnym (aktorskim) odtworzeniem szybkiego procesu dyktatorskiej pary przed sądem wojskowym, zakończonego egzekucją w 1989 roku. Projekt ten w każdym detalu oparty został na filmowej rejestracji procesu, którą pokazywało wówczas wiele europejskich stacji telewizyjnych. Rau rozwinął w tym czasie – w licznych komentarzach, manifestach i artykułach – własną koncepcję prezentystycznej estetyki i afektywnego oddziaływania performatywnego powtórzenia, jakim jest reenactment.²⁰

¹⁸ Zob. m.in. dokumentację działań artystycznych kolektywu w Miriam Dreyse, Florian Malzacher (red.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.

¹⁹ Zob. dokumentację prac kolektywu: <http://international-institute.de>.

²⁰ Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus. Materialien, Dokumente, Theorie*, Berlin 2010; zob. też teksty Raua zebrane w: Rolf Bossart (red.), *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Berlin 2013.



MILO RAU *DIE LETZTEN TAGE DER CEAUSESCUS*, IIPM - INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER, ZÜRICH/BERLIN 2009, REŻ. MILO RAU, SIMONE EISENRING. FOT. KARL-BERND KARWASZ



Jego późniejsze projekty wykorzystują elementy i gesty powtórzenia, odchodząc od jego klasycznego formatu, intensyfikując jednocześnie pracę ze świadkami i uczestnikami wydarzeń – i sprowadzając ich na scenę, aczkolwiek w specyficznych relokacjach.

W spektaklu *Hate radio* (2011), opartym na autentycznym materiale radiowym rwandyjskiej stacji RTL, podlegającej podczas ludobójstwa do mordu, monolog radiowych sprawców z Kigali odgrywają na scenie między innymi rwandyjscy aktorzy – ocalałi z pożogi Tutsi. Formatem wychodzącym już poza ramy teatru i mimetycznego powtórzenia są inscenizacje procesów (*Die Zürcher Prozesse*, 2013; *Die Moskauer Prozesse*, 2013) czy obrad międzynarodowego trybunału (*Das Kongo Tribunal*, 2015), które przypominają raczej artystyczną interwencję w aktualne konflikty polityczne. *Procesy moskiewskie* na przykład nie są odtworzeniem prawdziwych pokazowych procesów przeciwko artystom w Putinowskiej Rosji, choć biorą w nich udział także autentyczni ich uczestnicy (oskarżeni, obrońcy, oskarżyciele); są teatralnym działaniem na granicy fikcji i politycznej interwencji, które pozwala oskarżonym wyrazić swoje racje i domagać się własnych praw. W tego rodzaju projektach nowego znaczenia nabiera juredyczna rola świadka i świadectwa, wpisana w kontekst artystycznego eksperymentu, który z fikcji inscenizacji tworzy fakt polityczny.

Jedną z ostatnich prac Raua, *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*

(*Współzucie. Historia karabinu maszynowego*) z 2016 roku, stanowi – moim zdaniem – kluczową dla teatru Raua inscenizację, w której jego intensywna praca ze świadectwem i świadkami zostaje też poddana prowokacyjnej, krytycznej autorefleksji. Ta – zdecydowanie bardziej teatralna niż wspomniane wcześniej – inscenizacja opiera się na wywiadach z aktywistami organizacji pozarządowych pracującymi przede wszystkim w Afryce oraz na doświadczeniach biograficznych aktorek: Szwajcarki Ursiny Lardi, w młodości wolontariuszki, i Consolatte Sipérius pochodzącej z Belgii, lecz urodzonej w Burundi i ocalałej jako dziecko z masakry. Wstrząsająca, oparta na wyznaniach aktywistów (często źle przygotowanych do pracy wolontariuszy) monolog Ursiny Lardi obnaża ich ambiwalentne emocje, rozpacz i sarkazm, zaangażowanie i rasizm, stawiając z całą ostrością pytanie o to, czym jest współzucie Europejczyków. Co ciekawe, do podobnych materiałów sięga w swojej pracy Michał Givoni, ukazując ambiwalencję i pytając o polityczną nośność świadectw między innymi aktywistów organizacji pozarządowych. Raua interesuje jednak jeszcze sam teatralny performans świadczenia, który stał się już w dużej mierze oczywistością w teatrze zaangażowanym politycznie (również w jego własnym) – jako konstytutywny element estetyki: czy może być on czymś więcej niż teatralnym rytuałem ćwiczenia się we współzuciu nękanego przez poczucie winy pierwszego świata?

Skarby z wraku Niewiarygodności

KONIEC HISTORII I WIDMA

• DOROTA SOSNOWSKA •

Najnowszej wystawie Damiena Hirsta, *Tresasures from the Wreck of Unbelievable*, otwartej w maju 2017 roku w Fundacji François Pinault w Wene-

Autorka jest kulturoznawczynią, zajmuje się teatrem i performansem, wykłada w Instytucie Kultury Polskiej UW, wydała książkę *Królowe PRL. Sceniczne wizerunki Ireny Eichlerówny, Niny Andrycz i Elżbiety Barszczewskiej jako modele kobiecości* (2014).

cji, towarzyszy motto z *Burzy* Williama Shakespeare'a:

Full fanthom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes;
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.¹

Ojca morskie tułą fale;
Z kości jego są korale,
Perła lśni, gdzie oko było;
Każda cząstka jego ciała
W drogi klejnot się przebrała
Oceanu dziwną siłą.²

Wystawa pokazywana w dwóch należących do Fundacji Pinault budynkach: Punta della Dogana i Pallazzo Grassi, zajmuje dwadzieścia osiem sal i prezentuje setkę obiektów. W towarzyszącym jej tekście można przeczytać:

W 2008 roku u wybrzeży Afryki Zachodniej odnaleziono ogromny wrak. Znaleziisko uwiarygodniło legendę o Cifie Amotanie II, wyzwolonym niewolniku z Antiochii (północno-wschodnia Turcja), który żył między połową pierwszego a początkiem drugiego wieku naszej ery. W Imperium Rzymskim byli niewolnicy zyskiwali spore szanse na awans ekonomiczno-społeczny poprzez zaangażowanie w interesy swoich patronów

i byłych panów. Historia Amotana (którego czasem nazywa się Aulusem Calidiusem Amotanem) podaje, że niewolnik ten, zyskując wolność, zgromadził ogromną fortunę. Wzdęty nadmiarem bogactwa, postanowił stworzyć obfitą kolekcję artefaktów pochodzących z całego antycznego świata. Sto bajkowych skarbów wyzwolenca – zamówionych, skopiowanych, podrobionych, kupionych i zrabowanych – zostało zgromadzonych na pokładzie ogromnego statku Apistos (w tłumaczeniu z greki «nieprawdopodobieństwo»), który zmierzał do świątyni wybudowanej przez kolekcjonera specjalnie w tym celu. Jednak statek zatonął, powierając swój skarb sferze mitu i rodząc miliony permutacji tej historii ambicji i chciwości, splendoru i zarozumiałości.³

Jak zapowiada tekst, wystawa jest prezentacją kolekcji wydobytej z Oceanu Indyjskiego po odkryciu wraku. Przedmioty pokazywane są w różnych stadiach restauracji: od zupełnie niektniętych, pokrytych i zmienionych morskimi naleciałościami, do tych całkowicie odnowionych w pieczołowitym procesie rekonstrukcji.

Błądząc po Punta della Dogana i Pallazzo Grassi, można więc obejrzeć starannie, z zachowaniem standardów muzeum archeologicznego, wystawione ogromne rzeźby i małe przedmioty, gigantyczne statuy i kieszonkowe niemal skarby. Jedne obrobione korallowcami i muszlami, inne błyszczą blaskiem marmuru i złota. Każdy został starannie opisany z przywołaniem kontekstu kulturowego i historycznego. Jedną z kluczowych części wystawy są filmy pokazujące akcję wylawiania skarbów z oceanu. Statek, który widać na ekranie, nazywa się *Resurrection*. Nurkowie odnajdują pod wodą kolejne rzeźby i skarby. W bajkowym pejzażu

rafy koralowej wyglądają, we Freudowskim znaczeniu słowa, niesamowicie. Pięknie skomponowane kadry uwodzą myśl o podziemnym życiu tych skarbów i akcji ich wydobywania na światło dnia. Jednak szybko okazuje się, że chodząc po wystawie Hirsta, błądzimy wśród podróbek, kopii, nieprawdziwych szczątków nieprawdziwej historii. Popiersie nubijskiej księżniczki ma twarz Rihanny, wielka rzeźba przedstawiająca walkę Hydry z Kali powtarza się dwa razy – raz obrobiona korałem, raz już oczyszczona i zrekonstruowana, a wśród antycznych skarbów spod muszli i koralu wygląda sylwetka Myszkki Miki, którą trzyma za rękę Walt Disney. Nic tu nie jest prawdziwe. Z drugiej jednak strony wszystkie te przedmioty w swoim nadmiarze i ekscysemie są obecne, dotykane i materialne. Hirst rzeczywiście zatopił je w morzu i wydobył z pomocą nurków ze statku *Resurrection*. Grając z widzem, puszczając do niego oko, Hirst nie tylko wyczerpuje skojarzenie sztuki ze sztucnością, fikcją i ekscysemem, wyciągając z niego ostateczne konsekwencje. Na innym poziomie, tym, który wyznacza motto z Shakespeare'a, wystawa analizuje pojęcia czasu, przeszłości i historii.

Nieprawdziwe antyczne skarby wyłaniają się z głębin oceanu, miejsca, które określa czas inny niż na lądzie. To, co znajduje się na dnie, jest zawsze przeszłe i domaga się historycznej narracji, którą legitymizuje i uprawomocnia. Z oceanu powrócić mogą jedynie szczątki (lub zjawy). Materialność rzeczy Hirsta pozornie zaświadcza o ich obecności i resztkowości, choć jako jawne podróbki podają w wątpliwość przeszłość, której mają być śladem i która jest ich źródłem. Kwestionują same siebie jako kłamstwo i materialny dowód manipulacji zarazem. Na ich podstawie opo-

¹ Za: *Tresasures from the Wreck of the Unbelievable*. Damien Hirst, Pinault Collection 2017.

² W przekładzie Leona Ulricha.

³ *Tresasures from the Wreck of the Unbelievable*. Damien Hirst, op.cit., s. 1.

wiedzieć można historię, ale one same rozsadzają jej linearny bieg jako materialne ślady niemożliwej przeszłości wyzywająco trwające w teraźniejszości. Te przebrane resztki, niczym teatralny sztafaż, projektują przeszłość jako powtórzenie, możliwe do odegrania w przyszłości. W tym kontekście motto z Shakespeare'a jest nie tylko poręcznym obrazem wprowadzającym wizję obrośniętego morskim życiem królewskiego trupa, który zarazem leży (lies) i kłamie (lies), lecz i teoretyczną ramą. Oglądając mieniące się aluzjami do sztuki i kultury popularnej fałszywe skarby, wkraczamy w przestrzeń teatralnych widm – Ducha Ojca, który dla Jacques'a Derridy, pojawiając się po raz pierwszy, zarazem zawsze powraca.

STATEK-WIDMO

W *Widmach Marksa*, budując kategorię widma (Ducha Ojca i widma komunizmu, które krąży po Europie), Jacques Derrida pisze:

Powtórzenie i pierwszy raz – oto być może kwestia zdarzenia jako kwestia widma. Czym jest widmo? Czym jest rzecz-wistość lub obecność zjawy, to znaczy tego, co wydaje się pozostawać tak nierzeczywiste, wirtualne, niesubstancjalne, jak symulakrum? Czy istnieje tu, pomiędzy samą rzeczą i jej symulakrum, opozycja, której nie dałoby się podważyć? Powtórzenie i pierwszy raz, ale również powtórzenie i ostatni raz, jako że jednostkowość każdego pierwszego razu czyni z niego również ostatni raz. Za każdym razem – na tym właśnie polega zdarzenie – pierwszy raz jest ostatnim razem. Całkiem innym. Scenerią końca historii⁴.

⁴ Jacques Derrida *Widma Marksa. Stan długi, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, przełożył Tomasz Żalowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2016, s. 30; kolejne cytaty s. 38, 31, 42.

Tym samym historia i zdarzenie zostają ustawione w radykalnej opozycji. W innym miejscu Derrida pyta:

Jak można spóźnić się na koniec historii? Pytanie na czasie. Jest to poważna kwestia, gdyż zmusza nas do ponownego rozważenia, tak jak to robimy od czasów Hegla, tego, co się dzieje i co – następując po historii – zasługuje na miano zdarzenia; zmusza nas też do zastanowienia się, czy koniec historii nie jest jedynie końcem określonego sposobu pojmowania historii.

W kategorii widma-zdarzenia wy-czerpuje się bowiem model historii powiązanej z ontologią i myśleniem bycia.

Nazwijmy to widmologią [hantologie]. Ta logika nawiedzenia [la hantise] byłaby nie tylko szersza i potężniejsza od ontologii lub myślenia bycia (myślenia „to be” przy założeniu, że w „to be or not to be” chodzi o bycie, a nie jest to wcale pewne). Skrywałaby ona w sobie, ale jedynie jako ograniczone miejsca lub szczegółowe efekty eschatologii i teleologii jako takie. Obejmowałaby je, ale w sposób niepojęty. Jak w istocie objąć i pojąć dyskurs końca lub dyskurs o końcu? [...] *Hamlet* rozpoczyna się oczekiwanym powrotem zmarłego króla. Po końcu historii duch nadchodzi, powracając jako zjawy, przybiera zarazem postać zmarłego, który powraca, i widma, którego oczekiwany powrót powtarza się raz za razem.

Ta refleksja prowadzi Derridę do kluczowego w jego przekonaniu sformułowania z *Hamleta*: „The time is out of joint”. Píše:

Trzymając razem to, co nie trzyma się razem, trzymając razem samo to, co niezgodne, niezgodne to samo: wszystko to daje się pomyśleć – będziemy do tego wciąż

powracali, podobnie jak do widmowości widma – jedynie w czasie teraźniejszym, który jest rozłączony, w spoinie czasu radykalnie roz-spojonego, pozbawionego trwałych połączeń. Nie chodzi o czas, którego spojenia są negowane, połamane, nadwyżężone, dysfunkcyjne, niedopasowane – zgodnie z modelem przeczenia charakterystycznym dla negatywnej opozycji lub dialektycznej różnicy – lecz czas bez trwałych spojeń i stałych połączeń. To, co mówimy o czasie, dotyczy też jednocześnie i w konsekwencji historii, nawet jeśli ta ostatnia może się zawierać w naprawianiu czasowego rozspojenia dzięki efektem uspoijnienia (tym właśnie jest świat). „The time is out of joint”: czas jest pozbawiony spojeń, zwichnięty, zerwany, porozdzielany, czas jest zepsuty, osaczony i zamroczony.

Z tego właśnie punktu, wyznaczonego przez Derridę, wychodzi teoria rekonstrukcji sformułowana w *Performing Remains* przez Rebeckę Schneider. Już pierwsze zdanie książki brzmi: „Poszłam na wojnę secesyjną. Nie poszłam do archiwum, choć to byłaby najwłaściwsza droga dla badaczki zainteresowanej historią. W zamian poszłam oglądać bitwy odbywane w ponowniu zwichniętego czasu (time out of joint), jako badaczka zainteresowana teatralnymi powrotami historii”⁵. Kiedy więc „białej, patryliarnej i zachodniej logice Archiwum”⁶ badaczka przeciwstawia pamięć ciała i jego zdolność do performowania przeszłości, rekonstrukcję rozumie jako wytrącanie czasu z jego biegu, rozerwanie linearności i podważenie pewności

doświadczenia tego, co czasowe. Píše: „W synkopującym czasie rekonstrukcji, gdzie «wtedy» i «teraz» przecinają się nawzajem, rekonstruktorzy w sztuce i wojnie romansują i/lub walczą z tym «innym» czasem i próbują przywołać ten czas – ten poprzedzający moment – aż pod palce teraźniejszości”⁷. Wskrzesać (resurrect) przeszłość, przywołać widmo dawnej obecności, by rozbić poczucie teraźniejszości, rozchwiać pewność doświadczenia. Badaczka proponuje więc, by historię rozumieć nie jako linearną, uspoijniającą narrację, ale „jako zbiór osadzających się aktów, które nie są same z siebie historyczne, lecz są aktami ustanawiania pamięci”⁸ – w tej formule historia zostaje zatem przekroczone.

Rekonstrukcja funkcjonuje niczym Derridianie widmo – jej pojawianie się jest zawsze jednocześnie powrotem i zapowiedzią kolejnych powtórzeń. W tej perspektywie działania rekonstrukcyjne – w sztuce i na wojnie – są wydarzeniami następującymi po końcu historii, widmami przekraczającymi ontologię i myślenie bycia. Właśnie dlatego Rebecca Schneider może przeddefiniować w końcu sam performans – ustawiając go w opozycji do archiwum i historii, proponuje, by zerwać z przekonaniem o jego efemeryczności i nierozzerwalnym związku z obecnością.

Czy traktując performans jako proces znikania, utożsamiając przy tym efemeryczność ze znikaniem i stratą, nie ograniczamy się do rozumowania zdeterminowanego przez kulturowy wzorzec logiki archiwum? Zgodnie z logiką archiwum tylko to, co może być rozpoznane jako resztki, co może zostać udokumentowane lub stać się dokumentem, ma w archiwum zapewnione

⁵ Rebecca Schneider *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, s. 1.

⁶ Zob. Rebecca Schneider *Performans pozostaje*, przełożyła Dorota Sosnowska, w: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, Tomasz Plata, Komuna // Warszawa, Warszawa 2014.

⁷ Schneider *Performing Remains...*, op.cit., s. 2.

⁸ Schneider *Performans pozostaje*, op.cit., s. 33; kolejne cytaty s. 23, 34.

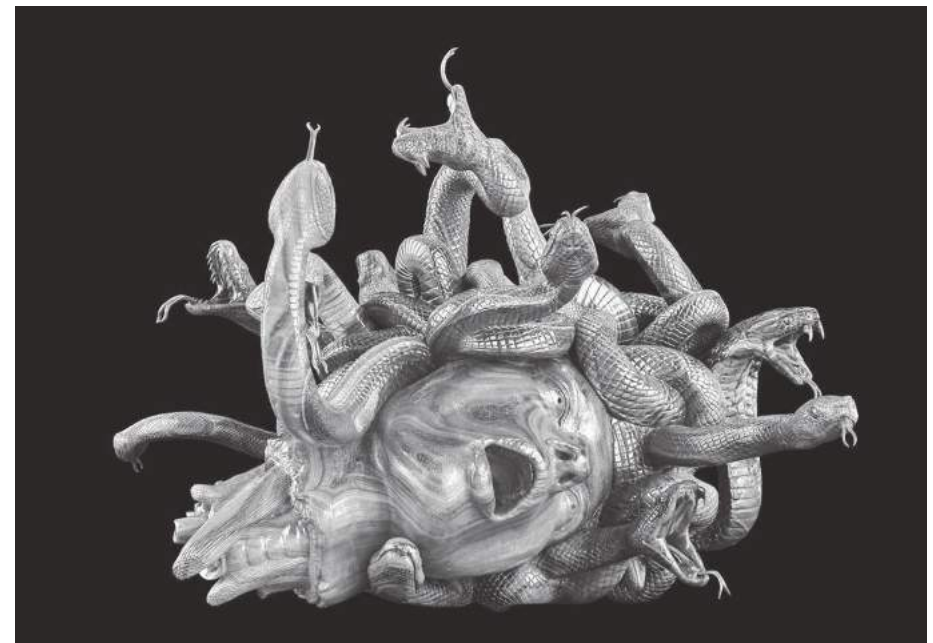
miejsce. W stopniu, w jakim performans nie jest swoim własnym dokumentem (jak twierdzą Schechner, Blau i Phelan), jest dokładnie tym, co nie pozostaje. I dalej, zgodnie z tą logiką, performans tak radykalnie istnieje w (linearnie rozumianym) „czasie”, że nie może przybrać postaci materialnej i „znika”.

Rebecca Schneider proponuje inną perspektywę.

Ten sens performansu jest prawdopodobnie zawarty w zdaniu Peggy Phelan – performans „realizuje się poprzez zanikanie”. To sformułowanie znacząco różni się od ontologicznego stwierdzenia bycia (pomimo charakterystycznego dla Phelan pociągu do ontologii), różni się nawet od ontologii bytu przekreślonego. To sformułowanie raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym zanikanie negocjuje z, lub być może staje się, materialnością.



DAMIEN HIRST *TREASURES FROM THE WRECK OF UNBELIEVABLE*, WENECJA 2017.
FOT. CHRISTOPH GERIGK/DAMIEN HIRST AND SCIENCE LTD.



DOROTA SOSNOWSKA • SKARBY Z WRAKU NIEWIARYGODNOŚCI

To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak samo jak materialność.

To ostatnie zdanie otwiera jednak możliwość przeformułowania zaproponowanej przez badaczkę dialektyki, która, jak wskazywał Derrida, obca jest pojęciu rozchylanego czasu. Opozycja między ciałem a archiwum zostaje bowiem przekroczona w pojęciu materialności. Kiedy sama Rebecca Schneider wkroczy do archiwum, w jej dłoniach rzymska moneta stanie się widmem – czymś, co zawiesza linearny bieg historii, powracając i nawiedzając współczesność. W tekście *Theater of Bone* autorka tak opisuje to spotkanie:

Z rzymskim krążkiem w ręku wydaje się dziwnym pytanie, czy doświadczam przedmiotu na żywo. Oczywiście, że tak, ponieważ żyję i doświadczam spotkania z krążkiem w piwnicy archiwum w dwudziestym pierwszym wieku. Ale pytanie jest złożone. Jeżeli moneta (nazwijmy ją tak na razie) jest częścią dziejącej się sceny – powiedzmy długiego Rzymskiego Imperium – wtedy razem: twarz wryta na kości i ja, gramy rolę w dziejącej się na żywo scenie.⁹

Potem dodaje:

Lecz oczywiście nie możemy tu się zatrzymać i po prostu stwierdzić, że bycie w archiwum z przedmiotem oznacza doświadczanie go na żywo. Jeżeli nasze spotkanie z kością było żywe, jak sugerowałam, to było tylko żywe. Z pewnością kość jest także świadectwem innego sensu przechodzenia – nie tylko przechodzenia z ręki do ręki, ale także roku za rokiem, eonu za eonem, odrębnych scen i zależnych historycznych spotkań, z których większość jest, jeśli nie kompletnie dla nas stracona,

⁹ Rebecca Schneider *Theater of Bone*, maszynopis, https://www.academia.edu/15176788/Theatre_of_Bone_draft_ (dostęp 28 maja 2017).

to na pewno już nie żywa. Lub nie całkiem żywa¹⁰.

Spotkanie z przedmiotem w archiwum okazuje się więc sytuacją nie całkiem na żywo, przekraczającą doświadczenie historii. Rozchwiejąc poczucie rzeczywistości i grając z linearnym charakterem czasu, archiwalna resztką – jak widmo – jawi się raczej jako wydarzenie, w „którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się materialnością”.

Materialność skarbów Hirsta, wchodząc w intensywną grę z pojęciem muzeum, archiwum i historii, także bliższa jest widmowości wydarzenia niż stabilności archiwaliów. Prezentowane na wystawie obiekty, opatrzone starannymi, choć całkowicie fikcyjnymi opisami, wydarzają się raczej niż są. Rozpoznanie fałszywości, a może raczej teatralności zbudowanego dla nich kontekstu przesuwają je w obszar widm – pojawiając się na wystawie, powracają z oceanu, otwierając możliwość ciągłych powrotów, pełne napięcia i niekończące się oczekiwanie powtórzeń. *Treasures from the Wreck of Unbelievable* to zdarzenie przychodzące po końcu historii, której uspójniająca narracja nie porządkuje już przeszłych doświadczeń. Oznacza to, że przeszłość wymknęła się spod kontroli i Myszka Miki w zwichniętym czasie performansu może stać się antykiem. Wyłowiona z podmorskich głębin staje się materialnością znikania, widmowym zdarzeniem, przeszłością, która zdarza się w teraźniejszości.

NA ŚRODKU OCEANU

Co w tej rozszczelniającej czas konstrukcji oznaczać może środek oceanu? Głębia wody, miejsce odległe od konty-

¹⁰ Rebecca Schneider *Theater of Bone*, op.cit.

entu jest paradygmatycznym nigdzie, bajkową przestrzenią skarbów i wraków, których nie obejmuje już prawo własności. Na dnie oceanu spoczywają nieznane bogactwa, nieodkryte ślady przeszłych cywilizacji, nieodgadnione tajemnice. Ocean jest jak nieskatalogowane archiwum, które dostarcza wciąż nowych obiektów uprawomocniających kolejne historyczne narracje. Ocean to przestrzeń resztek, które zgodnie z tezą Robin Bernstein zapraszają badaczkę do tańca.

Robin Bernstein rozpoczyna tekst *Dancing with Things* w archiwum, gdzie natknęła się na interesujące zdjęcie. Jest na nim młoda kobieta pozująca z rasiistowską drewnianą figurą czarnego chłopca podczas targów hotelarskich około 1930 roku w Nowym Jorku. To zdjęcie staje się punktem wyjścia do analizy tego, jak rzeczy uruchamiają w nas działanie – także to działanie, które autorka określa mianem performansu rasy. Idąc w ślady Billa Browna, Robin Bernstein rozumie rzecz jako związek materialnego przedmiotu z podmiotem. Stąd wyprowadza definicję rzeczy jako *scriptive thing* – performatywnego działania ciała w kontakcie z przedmiotem. Bogaty w konteksty, materiały archiwalne i źródła tekst prowadzi do konkluzji:

Zawierające scenariusz rzeczy są jednocześnie archiwum i repertuarem; tak więc, kiedy rzeczy trafiają do archiwum [...] repertuar zjawia się z nimi. Rzeczy archiwizują repertuar – częściowo i całościowo z poczuciem otwartości i przepływu. Żeby spojrzeć na przeszłe repertuary przez pryzmat archiwum, trzeba rewizji tego, co kwalifikujemy jako „czytanie” materialnych dowodów. Naukowiec rozumie, że rzecz zapisuje zarówno przez umiejscowienie gestów, które cytuje w ich historycznym miejscu, jak i w fizycznej interakcji z dowodem i w teraźniejszo-

ści. Performatywną kompetencję zyskujemy nie tylko poprzez staranną kontekstualizację wiedzy, ale także, co kluczowe, trzymając rzecz, manipulując nią, potrząsając, by zobaczyć, jakie znaczące gesty się wyzwolą.¹¹

Tym samym Robin Bernstein ustanawia archiwum jako przestrzeń relacji między podmiotem a przedmiotem, miejsce, gdzie tańczący z rzeczami podmiot nie tylko rozbija dialektykę archiwum i repertuaru, ale przede wszystkim ustanawia się właśnie jako podmiot. Zgodnie bowiem z tezą Browna: „Historia przedmiotów ukazujących się jako rzeczy, jest [...] historią zmienionego stosunku do ludzkiego podmiotu, a więc historią opowiadającą o tym, jak rzecz nie tyle określa przedmiot, co raczej szczególną relację podmiotu z przedmiotem”¹². Jednak środek oceanu każe myśleć nie tyle o podmiocie, ile o jego rozpadzie. Statek płynący po oceanie to przecież realne i metaforyczne źródło warunkującej nowoczesność tożsamości – tożsamości niewolnika. Od początku szesnastego do schyłku dziewiętnastego wieku na pokładach bydlęcych statków przewieziono z Afryki do Nowego Świata około piętnastu milionów ludzi. To właśnie ocean stał się dla nich granicą między człowieczeństwem a nicością.

Fred Moten, wybitny filozof czarności, w tekście *Blackness as Nothingness* pisze:

Straszne jest przyjść znikąd poza morzem, które jest nigdzie, żeglowne tylko w stałym autoprzemieszczeniu. Brak stałości wydaje się wymagać jakiejś innej ceremonii przywoływania, którą odprawia się w jakiejś

¹¹ Robin Bernstein *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Texts 101” nr 4/27/2009, s. 89-90.

¹² Bill Brown *Thing Theory*, „Critical Inquiry” 1/28/2001, s. 4.

wyższej częstotliwości. Pogarsza to jeszcze fakt sprzedanej odmowy ogólnego uznania zbrodni, które jest w każdym razie niemożliwe, prowokując pytanie, czy jedynym adekwatnym sposobem świadczenia o horrorze niewolnictwa i brutalności niewolącego, jedynym sposobem, by być świadkiem [...] a nie widzem, jest założyć absolutną degradację zniewolonego. To nie jest podchwytliwe pytanie; nie jest też czysto retoryczne. Jeżeli niewolnik jest, w końcu i w istocie, niczym, pozostaje jedynie konieczność zbadania tej nicości. Czym jest nicość, która jest czarnością niewolnika nieredukowalną do tego, co mu zrobili, lecz w której nieredukowalne pozostaje to, co mu zrobili?¹³.

Dla autora powiązana z nigdzie oceanu nicość czarność jest nie tylko traumatycznym doświadczeniem, ale także warunkiem myślenia o możliwości innej tożsamości. „Czy jest możliwe, by pożądać czegoś innego niż transcendentna podmiotowość nazwana niczym? Co, jeżeli czarność jest imieniem nadanym społecznemu polu i społecznemu życiu nielegalnej alternatywnej zdolności do pożądanego? Właściwie, myślę, że tym dokładnie jest czarność.”¹⁴ Moten chce wielbić i adorować czarność jako możliwość różnicy, bycia zawsze poza, w innym, nielegalnym miejscu. Czarny podmiot nie jest właściwie podmiotem – przybiera radykalnie inną formę, pożądaną zawsze czegoś, czego tu nie ma, choć zarazem jest osiągalne i możliwe – na wyciągnięcie ręki. Czarny podmiot nie ustanawia się w relacji z przedmiotem, nie produkuje rzeczy. Nie wytwarza archiwum będącego miejscem tańca z rzeczami. „Zaokrętowani” zyskują jakiś inny typ obecności i zarazem inny typ resztek, których materialność nie

zmienia się w *scriptive things*, w rzeczy prowokujące performanse. Ich pragnienie zawsze wykracza poza to, co dostępne; ich obecność wymaga „innych ceremonii przywoływania” przekraczających dostępne kategorie bycia.

Amotan – bohater opowieści Hirsta – jest bogaczem i kolekcjonerem. Jest oszustem i zachłannym zbieraczem. Przede wszystkim jednak jest byłym niewolnikiem. Kimś, kto nawet po wyzwoleniu funkcjonuje w tej niezbywalnej kondycji. Jego przedsięwzięcie kończy się na środku oceanu, w miejscu nicości. Wyłowione z oceanu obiekty, w założeniu Hirsta, nie są tym samym rzeczami. Nie można z nimi zatańczyć, użyć ich, zrozumieć, nie tylko dlatego, że są fikcyjne, ale także dlatego, że zarówno przez rozbity czas, jak i przez referencję do niewolnictwa, nie wytwarzają podmiotu. Nie układają się tym samym w archiwum, wylewając się z ram narzuconych im formatem wystawy. Jako wydarzenia trwają w oceanie, w zakwestionowanym muzeum, w Wenecji – w widmowym, zalewanym wodą mieście początków nowoczesności. W pewnym sensie, pochodząc „znikąd poza morzem, które jest nigdzie, żeglowne tylko w stałym autoprzemieszczeniu”, obiekty Hirsta same stają się nicością – odsłaniając możliwość innej materialności, wzbudzającej inne pragnienie i wymagającej „innych ceremonii”, uciekając przed definicją nadawaną przez cenę lub też ujawniając jej opresyjny charakter. Tym samym paradoksalnie nasycają się historią – historią, która nie jest już jednak uspoijniającą narracją o przeszłości, odwrotnością wydarzenia, a raczej „jedynym adekwatnym sposobem świadczenia”, które w przypadku Hirsta odnosi się oczywiście nie tyle do horroru niewolnictwa, ile raczej do doświadczenia Zachodu, które stabili-

zuje pragnienie posiadania, nazywania, obejmowania i pojmwania. *Tresasures from the Wreck of Unbelievable* to historia końca historii (także sztuki), zdarzenie, widmo, które w swym nadmiarze i ekscesie unieważnia każdy sens i każdą referencję.

PRZESZŁOŚĆ JAKO HISTORIA

Wystawa Hirsta rozbija związek historii z przeszłością. Ustanawiając się jako zmateralizowane wydarzenie, przekracza historię, którą Derrida definiował w kategoriach uspoijniania zwichniętego czasu. Uwolniona z okowów historii przeszłość płynnie przechodzi w terażniejszość, pozwalając na zakręty i zwroty czasu, które Rebecca Schneider przypisywała rekonstrukcji i w konsekwencji performansowi jako takiemu. Ze środka oceanu wyłaniają się nieprawdziwe resztki, które zmuszają do wypracowania nowych kategorii. Stworzone przez nie archiwum można zdefiniować jako miejsce, w którym nie-rzeczy stają się sposobem na prze-

kroczenie historii i nadanie przeszłości waloru doświadczenia umykającego linearnej narracji, wyczerpującego się w performatywnym („w którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się, materialnością”) charakterze ich obecności. Pozostaje zadać pytanie, czy igrając z historią i przeszłością wystawa Hirsta nie odsłania w gruncie rzeczy charakteru każdej archiwalnej kolekcji? Czy skarby przeszłości nie są zarazem zawsze nie-rzeczami, które w zaciszu archiwum naruszają spójność czasu, rozbijają spójną historyczną narrację skandalicznym trwaniem ignorującym powiązane z upływem czasu znikanie? Czy z performatywnej perspektywy „widmowa dyskoteca”¹⁵ archiwum nie jest sferą zawieszenia linearności czasu, a więc także kategorii „oryginału” i „autentyzmu”? Być może więc stosunek przeszłości i historii zawsze określa nieprawdopodobieństwo – teatralna sytuacja powrotu zatopionych w czasie niewiarygodnych skarbów.

¹⁵ Zob. Bernstein *Dancing with Things*, op.cit.

¹³ Fred Moten *Blackness as Nothingness (Mysticism in the Flesh)*, „The South Atlantic Quarterly” nr 4/2013, s. 744.

¹⁴ Tamże, s. 778.

Rekonstrukcja jako profanacja archiwum

• DOROTA SAJEWSKA •

W świetle współczesnych teorii performatywnych, zajmujących się badaniem praktyk rekonstrukcyjnych w sztukach wizualnych i performansie

Autorka zajmuje się problematyką medialności i polityczności teatru, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej UW oraz na Uniwersytecie w Zurychu. Ostatnio wydała monografię *Nekroperformans* (2016).

ostatniego dwudziestolecia, to doświadczenie czasu stało się doświadczeniem kluczowym. W fundamentalnej dla teorii reenactment książki *Performing Remains* Rebecca Schneider przekonuje, że to szczególnie działanie, oparte na performatywnym powtórzeniu, wielokrotnie zapośredniczonym wcielaniu historii i jej medialnych pozostałości, jako praktyka mająca swe źródło w tradycyjnych rekonstrukcjach historycznych problematyzuje przede

wszystkim kompleksowe uwikłanie uczestników wydarzenia (artystycznego) w czas. „Reenactment jest aktywnością – pisze Rebecca Schneider – która splata nas wszystkich (to, co rekonstruowane, i rekonstruktorów, oryginał i kopię, wydarzenie i jego ponownie odegranie, przechodzących i tych, których się mija) w gęstą sieć czasu, wytwarza węzłową z nim relację.”¹ Oparty na powrotach splot czasowości, jaki zachodzi w praktykach odtworzeniowych, pozwala, zdaniem amerykańskiej badaczki, dostrzec w tych działaniach nie tylko skuteczne narzędzie umożliwiające zakwestionowanie oświeceniowego modelu czasu jako linearnego czasu postępu, ale również środek umożliwiający krytyczną refleksję nad „akademickim przemys-

łem pamięciowym”² końca dwudziestego wieku. Patrząc z tej perspektywy, reenactment jako performatywny akt przepracowania przeszłości stanowi rodzaj działania teoriopoznawczego, poddającego refleksji media, strategię i praktyki pamięci.³

Rekonstruowanie przeszłości, jakie dokonuje się za sprawą praktyk odtworzeniowych, nie jest równoznaczne z przypominaniem względnie pamiętaniem – chodzi bowiem o to, by wydarzeniu z przeszłości pozwolić wydarzyć się ponownie, by można było przeżyć raz jeszcze to, co minione, nawet jeśli scena historyczna nie rozegra się, jak w przypadku klasycznej definicji performansu, w pełni na żywo. Za tym ujęciem kryje się specyficzne rozumienie historii jako „living history”, historii, która nie może się ostatecznie dokonać, ponieważ „przetrwiała w ucieleśnionych cyklach pamięci”⁴. Rebecca Schneider wskazuje na niekompletność powrotów przeszłości w teraźniejszości, na fragmentaryczność i szczątkowość form istnienia przeszłych wydarzeń ze względu na nietrwały charakter pola osadzania się pamięci – ciała. Dlatego mówiąc o resztkach (remains), ma na myśli nie tyle materialne obiekty czy dokumenty, a zatem tradycyjne pozostałości archiwalne, ile raczej „niematerialne laboratorium ciał zaangażowanych w niekompletną przeszłość: ciała przybierające pozy, wykonujące gesty, wzywające głosem, czytające słowa, śpiewające pieśni albo zaświadczające”⁵. Również sama rekonstrukcja jako wydarzenie powtórzone pozostawia resztki osadzające się w ciele „uwikła-

Choć praktyki performatywnego rekonstruowania dzieł innych artystów pojawiły się już w końcu lat osiemdziesiątych i w latach dziewięćdziesiątych, to jednak dopiero w dwudziestym pierwszym wieku stały się konstytutywne tak dla sztuki współczesnej, jak i dla refleksji o niej. Fakt odkrycia przez sztukę pojęcia reenactment (i jego swoistych form czy odmian: reconstruction, reperformance, redo) znalazł swój spektakularny, a zarazem instytucjonalny wyraz najpierw w serii rekonstrukcji *Seven Easy Pieces*, zaprezentowanej przez Marinę Abramović w Guggenheim Museum w 2005 roku, a następnie w kuratorowanej przez Klausa Biesenbacha wystawie w nowojorskiej MOMie *Artist is Present* w 2010 roku. W Europie najbardziej wpływowa okazała się natomiast wystawa Inke Arns *History Will Repeat Itself* z 2007 roku pokazana w KW Institute for Contemporary Art w Berlinie. W 2009 roku reenactment odkrył dla teatru szwajcarski reżyser Milo Rau spektaklem *Die letzten Tage der Ceausescus*, inscenizując na podstawie oryginalnych nagrań filmowych słynny proces rumuńskiej pary dyktatorów z 1989 roku. Rau uczynił następnie z reenactment swoisty format dla własnej twórczości.

¹ Rebecca Schneider *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York 2011, s. 9-10.

² Tamże, s. 2.

³ Szerzej piszę o tym w książce *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny, Warszawa 2016, s. 72-75.

⁴ Schneider *Performing Remains*, op.cit., s. 33.

⁵ Tamże.

nym w sieć przekazu afektów i odegrań bezpośrednio z ciała w ciało⁶. W tej perspektywie ciała uczestników rekonstrukcji same w sobie stają się rodzajem ruiny, a raczej – w performatywnym powtórzeniu – żywą pozostałością historii.

6 Rebecca Schneider *Performans pozostaje*, przełożyła Dorota Sosnowska, w: *RE// MIX. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014, s. 27.



MARINA ABRAMOVIĆ ENTERING THE OTHER SIDE (SEVEN EASY PIECES), GUGGENHEIM MUSEUM, NOWY JORK 2005



Ciało jako swoiste laboratorium pamięci – będące przeciwieństwem tradycyjnego archiwum jako przestrzeni trwałej, kontrolowanej i kontrolującej narracje historyczne – okazuje się miejscem rekonstrukcji przeszłości rozumianej jako performatywny akt jej doświadczania, nawet jeśli owo doświadczanie zachodzi w formie szczątkowej i zapośredniczonej przez inne

ciała. Rekonstruuąc przeszłość, nie mamy bowiem do czynienia z historią w jej formie narracyjnej, lecz z materialnymi śladami aktów historycznych, z którymi wchodzimy w interakcję. Resztki są swego rodzaju wcielonymi aktami, dzięki którym możliwe staje się „zapomniane spotkanie – rezonans tego, co przeoczone, stracone, stłumione, najwyraźniej zapoznane”⁷. Za sprawą resztek dokonuje się doświadczanie tego, co Schneider nazywa kroszowością (crosstemporality), a zatem skrzyżowaniem, spleceniem, nałożeniem się przeszłości w teraźniejszości. Zarazem to właśnie chiazmatyczne ujęcie czasu umożliwia zrozumienie praktyki reenactment jako rodzaju transakcji, której celem jest „rytualna negocjacja”⁸ wydarzenia przez ustanawianie czynnej i zwrotnej relacji między przeszłością a teraźniejszością.

Tę swoistą rewaloryzację czasu, jaką w teorii rekonstrukcji proponowała Rebecca Schneider, niewątpliwie należy odczytywać jako wynik radykalnej krytyki archiwum jako miejsca gromadzenia, selekcjonowania, porządkowania i klasyfikowania, a zatem miejsca pełnej kontroli nad materialnymi pozostałościami historii. W duchu Derridy badaczka jednoznacznie traktuje archiwum jako miejsce wytwarzania i reprezentowania prawa patrylinearnego, przeciwstawiając temu pole historii wytwarzanej przez praktyki cielesne nienależące do przestrzeni archiwum, a przez Rebekeę Schneider uznane za inne formy zapisywania, przechowywania i aktualizacji historii, bliższe – chciałoby się dodać – matrylinearnym praktykom czynnego przekazywania wiedzy i pamięci z ciała do ciała. Amerykańska badaczka pokazuje, jak archiwum w kulturze Zachodu, by

móc podtrzymać własną skuteczność jako instytucji władzy i wiedzy, musiało umieścić działające ciało w przestrzeni nieobecności – jako ciało obce, nieustannie zagrożone śmiercią, jako coś, co w swej nietrwałości wymyka się archiwalnej logice.

Dostrzegając w konstytutywnej dla praktyk rekonstrukcyjnych transmisji cielesnej rodzaj „przeciw-pamięci” (counter-memory), Rebecca Schneider wskazuje jednocześnie na możliwość potraktowania archiwum jako społecznej przestrzeni performansu poddanego zasadzie efemeryczności. Z jednej strony archiwum ufundowane jest na ontologii dokumentu jako obiektu „ocalałego z nurtu czasu”⁹, a zatem na ontologii śladu, resztki, pozostałości. Z drugiej zaś wszelki rodzaj dokumentacji, również tej pozornie trwałej, jak tekst, zdjęcie, nagranie lub inny obiekt, może – właśnie jako resztki! – uwolnić się od „źródłowego” kontekstu, restrykcyjnych zasad „archontycznego aresztu domowego”¹⁰ i rozwinąć suwerenną siłę, która jest w stanie całkowicie zatrzeć różnicę semantyczną wobec pierwotowzoru. Ten przewrotny gest operacji na archiwum uznać więc można za swoisty reenactment, performatywny akt rekonstrukcji – przywrócenia czasowości przestrzeni, której celem jest pełna kontrola nad czasem, nad rozdzieleniem przeszłości i teraźniejszości.

Należy jednak zauważyć, że performowanie archiwum wyłania się w tym tekście zaledwie w formie obietnicy, nie stanowi gestu, który pozwoliłby autorce *Performing Remains* na przekroczenie fundamentalnego dla jej teorii rekonstrukcji dualizmu archiwum i ciała. W perspektywie Rebecki Schneider archiwum pozostaje miejscem reprezentacji patrylinearnej władzy białej

7 Tamże, s. 31.

8 Schneider *Performing Remains*, op.cit., s. 33.

9 Tamże, s. 31.

10 Schneider *Performans pozostaje*, op.cit., s. 34.

kultury Zachodu, ciało zaś nieokreślonym Innym, umożliwiającym subwersywne akty powtórzenia. Amerykańska badaczka zachowuje przy tym perspektywę całkowicie teoretyczną – podobnie jak archiwum, tak i ciało stanowi tu abstrakcyjną ideę, w odniesieniu do której pytania o podmiot i o jego społeczne i polityczne uwarunkowania są nierelevantne. W akcie teoretycznego wyabstrahowania rekonstrukcji z jej źródłowego kontekstu jako działania, dla którego kluczowe jest skrajnie subiektywne i zmysłowe doświadczenie historii, Rebecca Schneider paradoksalnie powtarza represyjny gest archiwum, którego sprawcze funkcjonowanie jako instytucji władzy (podobnie jak teorii) związane jest właśnie z eliminacją doświadczenia jednostki. A to dopiero subiektywne doświadczenie archiwum – jak przekonuje kameruński filozof czarności Achille Mbembe – czyni widzialnymi „granice domniemanej władzy archiwów, odsłania ich bezużyteczność, ich szczątkową i zbędną naturę”¹¹.

Subiektywne doświadczenie archiwum pozwala na postawienie pytań o rzeczywisty charakter władzy tej instytucji¹², a ponadto na wejście przez użytkowników archiwum w relację ze znajdującymi się tam rzeczami, w rodzaj współdziałania, które pozwala de facto materializować się istniejącej materii¹³. Na skutek interwencji w archiwum sam materiał archiwalny może

stać się ciałem zagrożonym zniknięciem, resztką, która odzyskuje na powrót swoją materialność. Jak przekonuje Mbembe, archiwum definiuje się wprawdzie przez materialność zgromadzonych w nim obiektów, niemniej cel archiwum leży ostatecznie poza materią¹⁴ – w konstruowaniu Historii. Archiwum, które z resztek materialnych tworzy dokumenty o statusie dowodu, umożliwia w ogóle historię, i na odwrót: to historia nadaje resztkom wiarygodność dokumentu. Za sprawą instytucji archiwum dokonuje się bowiem montaż fragmentów, który ma dać „złudzenie totalności i ciągłości”, co z kolei pozwala na odczytanie historii jako „produktu kompozycji czasu”¹⁵. Ma on niewątpliwie charakter zarówno estetyczny, jak i ideologiczny, gdyż na skutek performansu archiwum powstaje jakże mylne złudzenie, że czas – Historia – (podobnie jak archiwum) jest dobrem wspólnym, należy niejako do wszystkich.

Choć punkt wyjścia stanowi dla Mbembe podobnie jak dla Rebecki Schneider – krytyka archiwum jako miejsca usuwania resztek materialnych przez procesy selekcji i kontroli dokumentów – to jednak filozof postkolonializmu kieruje swoją uwagę nie tyle na kulturowy, ile na stricte polityczny wymiar archiwum jako miejsca dystrybucji wiedzy i władzy przez państwo, a tym samym dyskryminacji innych niż obowiązująca narracji historycznych. Mbembe przekonuje, że status archiwum jest wynikiem wzajemnego i dynamicznego oddziaływania idei miejsca i przestrzeni: a zatem idei instytucji publicznej jako organu państwowego z fizyczną przestrzenią archiwum. Już w samej etymologii kryje się ten podwójny charakter jego politycznej wła-

¹¹ Achille Mbembe *The Power of the Archive and its Limits*, w: *Refiguring the Archive*, red. Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Tylor, Michele Pickover, Graeme Raid, Razia Saleh, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2002, s. 23.

¹² Mbembe pyta konkretnie o to, do kogo archiwum należy, w jakim kontekście politycznym odbywa się wizyta, jakie są warunki dostępu, jaka relacja zachodzi między oczekiwaniami i poszukiwaniami a tym, co odnalezione etc. Zob. tamże.

¹³ Szerzej piszę o tym w książce *Nekroperformans*, op.cit., s. 415-419.

¹⁴ Zob. tamże, s. 21.

¹⁵ Tamże.



MARINA ABRAMOVIĆ ARTYSTKA OBECNA, THE MUSEUM OF MODERN ART, NOWY JORK 2010. FOT. ANDREW RUSSETH/CC BY 2.0



dzy – pojęcie archiwum wywodzi się zarówno z greckiego słowa *archeion*, oznaczającego urząd, jak i z łacińskiego *arca* – oznaczającego bezpieczne miejsce, ale też skrzynię, pudełko i trumnę. Dopiero wspólne oddziaływanie architektury (zaaranżowanie konkretnych

pomieszczeń, labiryntowa struktura budynku, niekończące się korytarze, półmrok) oraz topografii archiwum (układ chronologiczny, tematyczny, geograficzny dokumentów) współtworzy porządek określony przez politykę danego państwa.

Ten porządek – jak przekonuje Mbembe – realizowany jest za pomocą serii rytuałów, które przekształcają archiwum w miejsce podobne do świątyni lub cmentarza: „grzebie się tu fragmenty życia i odcinki czasu, ich cienie i ślady zapisane zostają na papierze i przechowywane są niczym relikty”¹⁶. Owe fragmenty życia to właśnie resztki materialne, które za sprawą archiwalnych rytuałów zostają nie tylko uporządkowane, ale przede wszystkim ostatecznie oddzielone od życia i od teraźniejszości. Część z nich ląduje na śmietniku historii, apriorycznie usunięta z przestrzeni archiwum jako nieprzydatna pozostałość, część zaś zostanie zaklasyfikowana jako warte przechowywania dokumenty. Przekształcenie już wyselekcjonowanych resztek w źródła archiwalne oznacza jednocześnie uznanie ich za martwe, za należące od-tąd wyłącznie do przeszłości i objęte – niczym zmarły – tabu nienaruszalności. Archiwum jawi się w tej perspektywie jako miejsce pogrzebania resztek – quasi-religijny rytuał, odbywającego się w nowoczesnych społeczeństwach pod maską racjonalizmu.

Patrząc z perspektywy Mbembe, archiwum uznać zatem można za miejsce zarządzania śmiercią przez państwo, za miejsce, w którym dokonuje się swoisty nekroperformans – akt przemocy, dokonywany na pozostałościach historii niczym na martwym ciele trupa. Sam trup – przekonuje Louis-Vincent Thomas – nic bowiem nie znaczy: „Jest pustym signifiantem funkcjonującym bez fenomenalnego podmiotu”¹⁷. W swej wzorcowej dla tanatologii książce *Trup* Thomas pokazuje przejście od biologii do antropologii, odsłania sposób,

w jaki „wyobrażenia nakłada się na biologiczną rzeczywistość trupa” i w jaki trup staje się „miejszem konwergencji bardzo wielu fantazmatów”¹⁸. Z kolei zdaniem Jean-Didiera Urbaina dopiero trumna „znosi symbolicznie opozycję ciało-trup na korzyść tego pierwszego” i w ten sposób „ciało zajmuje miejsce trupa”¹⁹. Owo ciało trwałe staje się pewniejsze niż ciało biologiczne – w przeciwieństwie do ciała biologicznego nie jest narażone na rozkład materii, który pociąga za sobą rozkład znaczeń i struktur semiotycznych. W procesie nadawania zmarłemu nowych znaczeń nieodzowne jest zatem odzyskanie integralności ciała przez pochówek. Trup musi stać się ciałem – reprezentacją trupa, a zarazem bytem suwerennym, odłączonym od rozpadającej się materii. Tylko w ten sposób może stać się ponownie podmiotem działającym. W perspektywie antropologicznej brak dającej się przypisać danej osobie materii organicznej – szczątków, którym można by nadać tożsamość – uniemożliwia fundamentalne dla procesów symbolizacji zmarłego przejście od ciała-żywego do ciała-trupa.

Podobnie zdaje się przebiegać proces przekształcania przez archiwum resztek w dokumenty oraz fundamentalny dla tej transformacji akt usuwania wszelkich wątpliwości co do ontologicznego statusu pozostałości. W perspektywie Mbembe autorytet historyka funduje się na rytualnym geście oddzielenia przeszłości od teraźniejszości, a zatem tego, co martwe, od tego, co żywe. Tak oto przeszłość zostaje na swój sposób uświęcona, wyrzucona poza sferę codziennego doświadczenia. To swoiste

¹⁸ Tamże, s. 51.

¹⁹ Jean-Didier Urbain *La société de conservation. Etude sémiologique des cimetières d'Occident*, cyt. za: Stanisław Rosiek *Zwłoki Mickiewicza, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 1997, s. 245.

¹⁶ Tamże, s. 19.

¹⁷ Louis-Vincent Thomas *Trup. Od biologii do antropologii*, przełożył Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 43.

wyodrębnienie sfery sacrum i profanum odbywa się zgodnie z literą prawa oraz w imię strzeżenia archiwum i ochrony państwa, które pozostają w specyficznej, bo opartej na paradoksie, relacji. „Z jednej strony, nie ma państwa bez archiwów – jego archiwów. Z drugiej zaś strony, istnienie archiwów stanowi nieustanne zagrożenie dla państwa. [...] siła państwa opiera się na umiejętności konsumowania czasu, to znaczy likwidowania archiwum i anestetyzacji przeszłości. Ten akt ze strony państwa jest aktem chronofagii. Jest aktem radykalnym, ponieważ konsumpcja przeszłości pozwala na usunięcie wszelkich wątpliwości”²⁰. Skoro przemoc państwa polega na zaniegowaniu wątpliwości poprzez unieruchomienie archiwum, przeniesienie go w sferę sakralnej nietykalności oraz oddanie do konsumpcji jednej tylko wersji przeszłości, to być może sposobem na przeciwdziałanie temu procesowi jest przywrócenie archiwum sferze swobodnego użytkowania.

W kontekście performowania archiwum jako aktu przywracania powszechnemu użytkowi tego, co zostało zneutralizowane, a następnie uświęcone przez władzę, pojawia się możliwość rekonstrukcji idei profanacji, proponowanej ponad dekadę temu przez Giorgio Agambena. Przekonując o konieczności podjęcia politycznego aktu oporu przeciwko fałszywemu uświęcaniu instytucji w społeczeństwach Zachodu, włoski filozof twierdził, że odpowiedzialny za proces resakralizacji jest współczesny kapitalizm, który „doprowadza do skrajności tendencje chrześcijańskie, na wszystkich poziomach upowszechnia i absolutyzuje właściwą religii strukturę oddziele-

nia”²¹. Poszukując możliwości emancypacji czynności, języka, rzeczy ze sfery oddzielenia, Agamben proponował zastosowanie twórczej profanacji, która nie miałaby polegać „na prostym przywracaniu czegoś w rodzaju naturalnego użycia, na odtwarzaniu stanu poprzedzającego przeniesienie przedmiotu użytkowania do oddzielnej sfery religijnej, ekonomicznej czy prawnej. Profanacja, jak to wyraziście pokazuje przykład zabawy, jest zabiegiem subtelniejszym i bardziej złożonym: nie ogranicza się do negacji formy oddzielenia, aby odnaleźć – przed nią czy poza nią – nieskażone użycie”²².

Patrząc z tej perspektywy, profanacja archiwum mogłaby oznaczać nie tylko przywrócenie tej przestrzeni powszechnemu i swobodnemu użyciu, ale przede wszystkim poddanie archiwum procesowi nieustannego przemieszczania. Owo przemieszczanie odbywałoby się mogło przez nieestosowne zabawy i tricksterskie działania, polegające na subwersywnym powtarzaniu gestu konstruowania archiwum przez selekcję i montaż resztek zepchniętych dotąd na margines życia politycznego bądź całkowicie usuniętych z dyskursu historycznego. W tak rozumianym emancypacyjnym potencjale użytkowania archiwum kryje się pole działania dla artystów, wykorzystujących w swej praktyce strategię rekonstrukcyjną, oparte na swoistym przechwytywaniu dokumentacji i często zawłaszczających operacjach na przeszłości. To swoiste profanowanie archiwum przez język sztuki może stanowić próbę skutecznego przeciwdziałania przemocy państwa przez przywracanie materialności, szczątkowości i nieciągłości historii.

²¹ Giorgio Agamben *Profanacja*, przełożył Mateusz Kwatko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2005, s. 103.

²² Tamże, s. 108.

²⁰ Mbembe *The Power of the Archive and its Limits*, op.cit., s. 22.

Skoro profanowanie oznacza wolność, dezynwolturę, satysfakcję z odkrywania niemożliwego, to dopiero ponowne odkrycie autonomii sztuki jako działalności laboratoryjnej, pozwalającej na swobodne i przewrotne użytkowanie instytucji archiwum, przynosi obietnicę wyzwolenia nowej politycznej siły sztuki.

Wydaje się, że sztuka może zająć szczególną pozycję w polu władzy – nosi bowiem w sobie potencjał tego, co Michael Warner nazywa sferą przeciwpubliczną. Z perspektywy ekonomii władzy jest działalnością o charakterze partykularnym, mniejszościowym i zbytecznym. Jednocześnie stanowić może dla władzy zagrożenie przez formułowanie opozycyjnych wobec sfery publicznej dyskursów i praktyk, a także przez rozprzestrzenianie ich za pomocą innych metod i narzędzi nie dających się łatwo przechwycić przez państwo.²³ Intensywne eksplorowanie przez współczesnych artystów możliwości profanowania archiwum przez praktyki oparte na powtórzeniu i odтворzeniu prowadzi do eksperymentów lokujących się na granicy sztuki i nauki, praktyki i teorii, historii i polityki. Dążenie do performatywnej rekonstrukcji zdarzeń, obrazów, sytuacji z przeszłości w oparciu o zachowane

w rozmaitych mediach (i archiwach) pozostałości, umożliwia zatem nie tyle aktualizację minionych wydarzeń, ile przede wszystkim artystyczną refleksję nad mechanizmami pamiętania i zapomniania, nad statusem źródeł, świadectw i dokumentów, nad fikcyjnym charakterem dokumentacji i performatywnym potencjałem procesów archiwizacji. Zainteresowanie praktykami ponownego odegrania i scenicznego powtórzenia przez artystów pochodzących z różnych pól i posługujących się różnymi mediami, prowadzi również do powstawania hybrydycznych i transmedialnych form²⁴, wymykających się zarówno tradycyjnej dokumentacji, jak i teoretycznej kategoryzacji. Teoria – również teoria rekonstrukcji – funkcjonuje w nich zaledwie jako resztki. Te intergatunkowe przepływy we współczesnej praktyce artystycznej odsłaniają sztukę jako wielokrotnie za pośrednictwem, wysoce autorefleksyjną, a zarazem fragmentaryczną i łatwo podlegającą procesom transformacji, reinscenizacji i zniekształcenia. Ukazują zatem sztukę jako zdecentralizowane i przemieszczające się archiwum o niewyczerpanym potencjale politycznej profanacji.

²³ Zob. Simon Sheikh *Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Fragmenten*, http://www.republicart.net/disc/publicum/sheikh03_de.pdf.

²⁴ Fenomenowi reenactment jako praktyce wytwarzającej nowe formy medialne poświęcona jest w całości antologia *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, red. Anja Dreschke, Ilham Huznh, Raphaela Knipp, David Sittler, transcript Verlag, Bielefeld 2016.

Kość Teatr Media Dłoń

• REBECCA SCHNEIDER •

PRZEŁOŻYLI MATEUSZ BOROWSKI, MAŁGORZATA SUGIERA

... w historii wszystko zaczyna się od gestu
usunięcia na margines...

Michel de Certeau *The Writing of History*¹

Na niewielkim krążku kościanej monety wyraźnie rysuje się ludzka twarz

Autorka jest profesorką Brown University, zajmuje się historią teatru oraz performansem w kontekście nowych mediów, literatury, fotografii, architektury. Wydała między innymi *Theatre and History* (Palgrave, 2014), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Routledge, 2011) i *The Explicit Body in Performance* (Routledge, 1997).

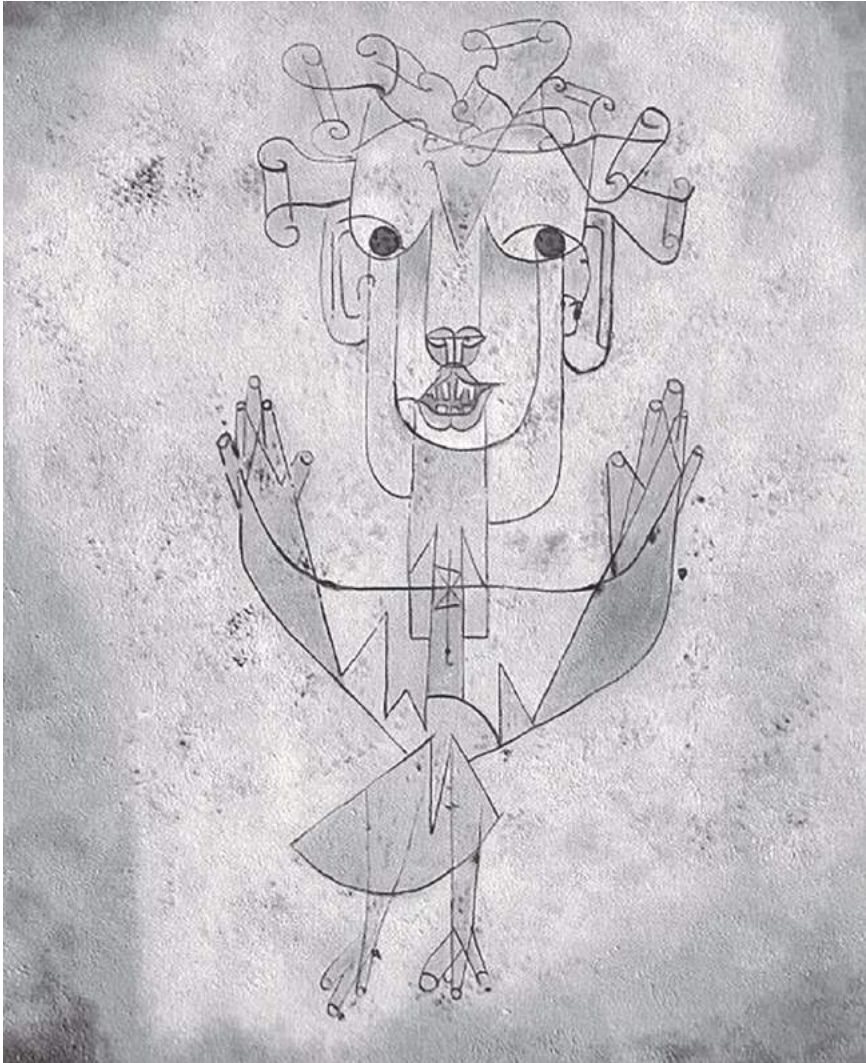
– ustawiona profilem twarz aktora w teatralnej masce. Widzimy ją jakby nieco

z tyłu, aktor zdaje się spoglądać gdzieś w bok. W klasycznie wygiętych w dół, półotwartych ustach maski tragicznej widnieje koniuszek jego zwinnego języka. Ta niewielka, ukryta za maską twarz na monecie z kości przebyła długą drogę, płynąc z nurtem Historii niczym szczątek rozbitego statku Imperium Rzymskiego, który po drodze zagarnął pozostałości antycznej Grecji. Przebyła Mroczne Wieki Średnie, epokę Renesansu i Oświecenia, kolonializm i industrializację, rozciągający się szeroko obszar antropo-obsceniczności, aż dotarła do naszego wspólnego „teraz”. To kościane kółko, drobny krążek, patrzy wprost na nas, nawet jeśli niewielka twarz w masce kieruje spojrzenie w bok, nieco w lewo, jakby przyzywała czy reagowała na tragedię, która rozgrywa się tuż poza zasięgiem naszego pola widzenia.

Co się tam dzieje? Co zostało usunięte na margines? Co wywołało reakcję

Wykład *Bone Theatre Media Hand* został wygłoszony podczas międzynarodowej konferencji *Tracing Creation: Genetics, Gene, Genealogies of Performance* w Antwerpii (9-11 marca 2016).

¹ Michel de Certeau *The Writing of History*, przełożył Tom Conley, Columbia University Press 1975, s. 72 (wyróżnienie w oryginale).



PAUL KLEE ANGELUS NOVUS, AKWARELA 1920

maski, kiedy właśnie się odwraca, już się odwróciła?² Jak zauważamy skręcającą w bok trajektorię spojrzenia? Co ono dostrzega? Obszerne i pełne przemocy imperium ob-skene (poza

sceną)?³ Przypuszczalnie wszystkie te pytania sprowadzają się do kwestii

² „Hej, jesteś tam?” – proponuje Althusser. Rancière stara się go poprawić i pisze: „Proszę przechodzić, tu nie ma nic ciekawego!”.

³ Na temat teatru i przemocy w rzymskim imperium oraz milczenia (lub wrzasku) jego śladów w naszym stosunku do teatru zob. Odai Johnson *Unspeakable Histories. Terror, Spectacle, and Genocidal Memories*, „Modern Language Quarterly” nr 1/2009, s. 97-116.

tego, gdzie na osi czasu znajduje się ten „margines”?

Spojrzenie z boku na tragedię – czy też tragedia jako spojrzenie z boku na traumę – jest ciekawe, lecz zapewne wcale nie takie rzadkie. Trauma zawsze przychodzi lekko spóźniona, „jak gdyby” po raz kolejny i nieco z boku. Trauma nie należy do przeszłości i to łączy ją z teatrem – maszynią czasu w ruchu. Można przywołać rozmaite precedensy – na przykład wieści o tragicznych wydarzeniach, które zbyt późno przynosi posłaniec, kiedy śpieszy na scenę przez parodos, boczne wejście dla chóru. Trudno też nie pamiętać o słynnych spojrzeniach z boku na traumę w sztuce. Dość ponownie popatrzeć na obraz Paula Klee *Angelus Novus*, w którym Walter Benjamin dostrzegł postać Anioła Historii. Kiedy o nim pisał, bardzo chciał pokazać, że anioł patrzy na przeszłość, z której wieje „wicher postępu” wprost w przyszłość rozciągając się za jego plecami. Należy jednak poprawić ten opis, jak słusznie proponuje Svetlana Boym. Kiedy dokładnie przyrzec się oczom anioła, widać wyraźnie, że patrzą w bok – z ukosa, ukradkiem. Wpatrując się zaś uparcie (jak wielu wcześniej i później), można się przekonać, że jedno oko anioła zezuje leciutko w górę, drugie zaś w dół. Jak się zdaje, anioł patrzy na coś, co wznosi się lub opada; co przetnie lub właśnie przecięło mu drogę. Za chwilę nastąpi cięcie, albo już nastąpiło. Innymi słowy, nasz wzrok pada za wcześniej lub za późno, żeby to zauważyć, żeby spostrzec to, co nadchodzi lub właśnie przeszło obok. W trajektorii spojrzenia, które z powodzeniem można uznać za rodzaj gestu (co się stanie, kiedy przyjmiemy, że spojrzenie to gest?), wciąż powracają krzyżujące się drogi z przeszłości do przyszłości i w odwrotną stronę, lecz częstotliwość ich powtórzeń trudno

ustalić, zmierzyć w standardowych jednostkach czasu.

Związane z tym pytanie zatem brzmi: co ogranicza trajektorię spojrzenia? Inne: Jak daleko w przestrzeń i czas sięga gest pozdrowienia? Spójrzmy na przedstawienie *Ceremonies Out of the Air* choreografa Ralpha Lemona (założyciela Cross Performance, Inc). Walter Carter, dziewięćdziesięcioletni mieszkaniec Missisipi, który pojawia się w wielu projektach Lemona, nosi strój kosmonauty na wypadek przyszłej podróży albo też podróży w przeszłość. Nim ją rozpocznie w statku kosmicznym, poskładanym z odpadów, widzimy, jak z żoną Edną odgrywa sceny z jakiegoś filmu, być może z *Alphaville* Godarda, a także fragmenty innych afrofuturystycznych powrotów, które przelatują przez naszą przestrzeń lub w nią wpadają. W pokazowym wykładzie o tańcu (który ponadto jest filmem, który jest też geografią), Lemon podejmuje temat swoich relacji z Walterem (Carterem), cytując przy tym innego Waltera (Benamina). Słowa jednego i drugiego przywołuje przy tym podobnie niezobowiązująco, jakby dawał do zrozumienia, „sami wiecie, jak to idzie dalej” – jakby coś rzucał czy wyrzucał, rzucał przed siebie czy za siebie. Cytuje Waltera (Benamina), jakby pozdrowiał przyjaciela. Gest przywołania cudzych słów zdaje się tu równie poufały, jak pomachanie dłonią. Choć nam się zdawało, że oglądamy scenę z filmu Waltera, nagle Lemon cytuje, wypowiada na głos znany wszystkim tekst – opis anioła z obrazu Paula Klee. Ten fragment pojawia się ponownie, jakby wymagała tego liturgia czy zasady zachowania się przy stole. Wypchnięte z płuc Lemona powietrze przechodzi przez jego usta w postaci słów Waltera (Benamina) niczym przedłużenie fali dźwięku. Zmusza tę falę, by ponownie

przepłynęła przez naszą przestrzeń, jakby zrodził ją ten podmuch wicheru, który krąży w teatrze niczym lokalny huragan, wyjąć pośępnie „Dmij wściekły wietrze, aż twe lica pękną!”:

Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wicher pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postępem.

(Przełożyła Krystyna Krzemieniowa)

Kiedy patrzy się uważnie na spoglądającego w bok anioła, można odnieść wrażenie, że nagle i nieoczekiwanie przeszłość wciąga nas w nurt powtórzeń. Chcąc zwiększyć własną objętość (podnosząc ramiona), widzimy, jak zdarzenia rozciągają się w fale, poprzeczne smugi, odwrócenia, kręgi i linie. One zaś rozrastają się afektywnie (w nieskończoność), narastają i wypełniają przestrzeń, załamują się i dygoczą w drgawkach, odradzając się w czasie: rozbrzmiewając, sięgają (w geście Spinozy po Kartezjuszu) w przeszłość i przyszłość jednocześnie.

Domyślne poszerzenie się zasięgu ruchu zawsze odbywa się zarówno w czasie, jak w przestrzeni. Należy zatem nie tylko uwzględnić spojrzenie anioła w bok, trzeba też założyć, że jest tam cięcie, dyfrakcja, gest, który usuwa uniwersalność typową dla zasadniczo linearnego modelu dialektycznego. Jeśli tragedia rzeczywiście wchodzi na scenę z boku, a jej cel sprowadza się do tego, by wytrącić nas z równowagi, zmusić

do wyjścia poza siebie, wypada zapytać, co napotka nasze spojrzenie, kiedy jego trajektoria przebiegnie na ukos względem przeszłości?

Niczym aktor na niewielkiej rzymskiej monecie, który zdaje się unikać naszego spojrzenia, lekko zezując w lewo, aniołowie i astronauta padają ofiarą nielinearnego czasu, który wcale nie płynie z przeszłości w przyszłość, jak sugerował Benjamin. Może wicher, który on witał z radością jako model czasu, to raczej powiew z boku czy też czas, który jak tornado zatacza kręgi – wschód zachód północ południe – a kiedy powraca, to w nas uderza, uderza w nas, kiedy po(nownie)wraca. Choć nazywa się Postęp, od dawna krąży wkoło, myli własne dzieła i romantycznie uwzniośla ruiny, „jakby” nosił żałobę po tak zwanej przeszłości, która zapewne bezpowrotnie odeszła. A przecież rosnące nieprzerwanie góry odpadów powracają, orbitują w żywych strumieniach powtórzeń.

Aktorzy mają do dyspozycji własny świat, żeby nam to uświadomić. Uświadomić istnienie powtórnych wejść. Kiedy aktor patrzy w bok na proscenium któregoś z naszych teatrów, czytelnie wskazuje na to, co znajduje się ob-skene, poza sceną. Tam zaś uparcie powraca tragedia, na swoje wejście czeka historia i zjawiają się posłańcy, żeby ponownie złożyć raport – za późno, a przecież zawsze też za wcześnie dla tej akurat sceny. Dlatego cała tragedia musi wrócić jutro wieczorem niczym drobna różnica, kropla deszczu czy odrobina pyłu, która przywiera do każdego powtórnie wykonanego gestu. Ciało kozła, jeszcze raz ożywione, kolejny raz i kolejny ogłasza, że powinno wyjść z użycia. Czy to właśnie wciąż to samo powtórzenie jest źródłem przeobrażenia na twarzy przedstawionej na monecie z kości? Przerażenie trwaniem

bez żadnego cięcia, bez najmniejszej przerwy; trwaniem, co wciąż powraca, raz za razem?

Walter, ten osobiwy anioł, zbudował wspólnie z Lemonem napędzaną kołem maszyną, żeby wyniosła jego statek na orbitę. Jak się zdaje, odrzucił tym samym możliwość odpoczynku (czyli zatrzymanie się na chwilę Anioła Historii, choć – wedle Benjamin – popycha go niepowstrzymany pęd wicheru). Czy chodzi o inny model historii niż ten, w którym wiatr, nazwany postępem, pcha wszystko w przyszłość? Jak my wszyscy, Walter w *Ceremonies of the Air* zawsze wyłania się z imperium „ob-skene” zbyt późno lub zbyt wcześnie. Nigdy nie trafia na agon, który jak niepozorny szczegół mógłby spowodować *Aufhebung* (zawieszenie wszelkich przeciwieństw). Tymczasem statek z resztek, pozostałości i odpadków dostaje się w koło powtórzeń. Gwałtownie skręcające podmuchy tornada porywają ze sobą śmieci, nie pozwalając na to, by zgromadziły się w jednym miejscu, u stóp Anioła Historii, jak chciałby Benjamin. Nie ustaje więc ruch u stóp

Anioła Genealogii, a może anioła Ralphi. Tam, gdzie szykuje się do podróży statek kosmiczny, statek morski, *carre-navale*, karnawał, barka, paradny wóz z odpadków. Jeśli to rzeczywiście Anioł Genealogii, to podmuchów wiatru nie sposób nazwać postępem. Genealogia nie zna takiej figury – to ona pozostaje po postępie, który starał się usunąć mniejszości w niepamięć, jak po Nietzschem klarownie pokazał Foucault. Genealogia to drażniąca pozostałość, chybotałe szczątki rozbitego statku, odpływające rzeczy wyrzucone za burtę, zbierający się kurz, „wypadek i szczegół”, które tak czy inaczej powrócą jako drobiny różnicy. Ten, kto ją spisuje, czujnie wypatruje powrotu, wciąż się go spodziewa, chce się na niego załapać, jak na rwący prąd, jak na pociąg czy autobus, jak na samolot. Anioł Genealogii ma świadomość, że wicher, który trudno nazwać Postępem, porywa ze sobą nie tylko nas, lecz i nasze przedmioty i gesty, nasze języki i góry sztucznych przedłużeń, niezliczone kubiki naszych śmieci, płynące w strumieniach recyklingu niczym w wirze, jaki plastikowe



RALPH LEMON CEREMONIES OUT OF THE AIR, LECTURE-PERFORMANCE, 2015

odpady gromadzi w ogromne wyspy śmieci w wodach Północnego Pacyfiku. Krążą one zgodnie z ruchem wskazówek zegara w olbrzymim wirze, utworzonym przez cztery zbiegające się prądy – północny, południowy, wschodni i zachodni. Gdzie wędruje to wszystko, co codziennie wyrzucamy – ten „inny” naszych wykopalisk archeologicznych – odpady resztki śmieci pyły? Kiedy daremnie ścigamy wyobrażoną przeszłość, nasza przyszłość gromadzi się jako to, co beztrudno wyrzucamy.

I oto jesteśmy w piwnicach RISD Muzeum Sztuk w Providence, Rhode Island. To czternasty rok drugiego tysiąclecia po narodzinach Chrystusa. Mało kto to jednak zauważa, bo liczymy czas z przyzwyczajenia. Ktoś wyrzeźbił ten drobny kawałek kości, kiedy Chrystus nie żył już od ponad stu lat, Rzym zaś w punkcie zwrotnym swoich relacji z chrześcijaństwem jeszcze nie zaczął nawet drwić z teatru, uznając go za instytucję z gruntu bezbożną, jak stwierdził choćby święty Augustyn. Kuratorka Gina Borromeo wręcza mi kościany krążek w małym pudełku. Podaje też gumowe rękawiczki, które powinniśmy założyć, nim go „dotknę”.

Wyciągam rękę.

Najpierw jest mi przykro, że nie spotkam się z kościaną monetą bez pośrednika. Jej i moje DNA nigdy się nie mieszają, nie pomnożą istniejących komplikacji, niczego wspólnie nie wyrażą, kiedy skóra chiazmatycznie dotknie kości, a kość skóry, choć tak bardzo bym tego chciała. Nam, kości i dłoni, odebrano porowatość, która mogłaby wywołać ten bezpośredni efekt, o którym mówił Husserl: „Dotykająca dłoń jest także dłonią dotykana”. Nie dla nas jawna intymność okrzyków, przypominających powtarzane, ekstazyjne wołania Derridy, kiedy chciał dotknąć Jean-Luca Nancy’ego:

Dla mnie dotknąć sprowadza się oto do pozwolenia, żeby dotknęło nas to, czego dotykamy, czyli do dotknięcia ze świadomością wagi chwili, dotknięcia w sposób, który jest tyleż dotykiem, ile byciem dotkniętym.⁴

To bez wątpienia niesprawiedliwe, że nie połączy mnie z tym kawałkiem kości to samo, co – jeśli wierzyć Derridzie – połączyło obu filozofów. Sięgam jednak i podnoszę monetę. Zawczasu czuję jej szczególną gładkość. W zagłębieniu mojej dłoni, przez cienką powłokę plastiku niemal nie czuję jej ciężaru. Nagle przemyka mi myśl, że oto potwierdza się jedyne genealogiczne, czyli niezbyt znaczące, przypuszczenie: ten krążek równie dobrze jak dzisiaj układał się w dłoni w pierwszym wieku naszej ery. Jak wtedy, tak teraz bez oporu przechodzi z ręki do ręki jak prawdziwa moneta. Czuje to nawet moja dłoń, zabezpieczona warstewką plastiku: to rzecz stworzona, by przekazywać ją dalej.

„Język stawia znak równości między słowem genealogia a «pochodzenie» i dlatego Foucault uważa, że tym samym «potwierdza możliwość istnienia w przeszłości niektórych synchronicznych cech teraźniejszości». A dokładnie, genealogia odnosi się do tego, jak tożsamość rozprasza się w czasie, gdyż uwzględnia mieszanie się wpływów, zmianę celów i działanie przypadku.”⁵

⁴ Jacques Derrida *On Touching – Jean-Luc Nancy*, przełożyła Christine Izarry, Stanford University Press 2005, s. 276.

⁵ W tym fragmencie książki Valerie Traub cytuję słowa Margrety De Grazia, która przywołuje znaną tezę Michela Foucaulta na temat genealogii. To zatem znakomita ilustracja tego, że genealogia blisko sąsiaduje z gestem cytowania, który jest nie tylko przekazywaniem (tekstu) z ręki do ręki, lecz także obejmuje konieczne wypadki czy zmiany w procesie tłumaczenia, wytwarzające różnicę. Genealogia to zatem teoria performatywności cytowania. Valerie Traub *Thinking Sex with the Early Moderns*, University of Pennsylvania Press 2016, s. 67.

Niczym w DNA, mieszanie się i rozpraszanie, tyleż w wymiarze genetycznym, ile epigenetycznym, oznacza przekazywanie (kontr)pamięci dalej i dalej. W efekcie dochodzi do nieustannego remiksu. Genetyczna spirala łączy teraźniejszość z jej wielorakimi przeszłościami – przeszłościami, które o niej przesądzą jako jednej zaktualizowanej możliwości, oczywiście obok tysięcy innych (są one n a d a l możliwe, jak przypomina Jack Halberstam w *The Queer Art of Failure*). Foucault chciał „k u l t y w o w a ć szczegóły i wypadki, towarzyszące każdemu początkowi”, tym samym „kładąc kres złudzeniu jedyne go początku”. Tym samym pisał / zawsze pisze raczej historię tego, co tu i teraz, niż przeszłości.

Krążek z kości, jak praca *Language, Counter-memory, Practice* Foucaulta, w której wyklada on teorię genealogii, dotyka (czy też – jak powiedziałby Tim Etchells – „wchodzi do pokoju”) jak teraźniejszość, jak moi współcześni. Jest niczym moja kość powleczone mięsem, o której można powiedzieć, że została g e n e t y c z n i e przekazana z ręki do ręki do ręki... moja kość powleczone mięsem, tu i teraz powleczonym plastikiem. W ten właśnie sposób kość spotyka się z kością, kiedy wiek łączy się z wiekiem, wlokąc ze sobą, sam wleczony, nasze genetyczne resztki, które nas przekraczają czy też krzyżują się p o z a n a m i. I dłoń, i kość podróżują przez gesty, zrywy i starty, przerwy i postoje, każda niesiona odrębnym nurtem na miejsca spotkania.

Naprawdę: równi wiekiem? Kość w mojej dłoni żyje, krążek z kości zwierzęcej jest martwy, prawda? Pytanie o to, czy niewielki, starorzemy przedmiot z rysującą się na nim twarzą jest żywy, żywy niczym dłoń, zaskakuje podobnie jak pytanie, czy ja jestem martwa, martwa niczym ta moneta? Lecz

przecież takie pytanie zawsze budziła maska, jak twierdzi Roland Barthes. Nic więc dziwnego, że to pytanie nawiedza również dom archonta, archiwum. I jeśli nawet brakuje mi czasu, by wyczerpać tę kwestię, właśnie ona sprowadziła mnie do piwnicy RISD. Poszukiwana odpowiedź dotyczy po części tych historycznych granic, które problematycznie oddzielają „żywą sztukę” (jak teatr czy taniec) od sztuki, którą niegdyś nazywano sztuką przedmiotu lub mediów.

Przedmioty materialne i technologie umieszcza się zwykle po przeciwnej stronie nażywości, co doprawdy trudno zrozumieć. Czyżby biologiczny sprawca był bardziej „żywy” niż inne przedmioty na scenie? Warto tu przywołać choćby sztylet, którego w *Orestei* Romea Castelluccio protetyczna ręka nie przestaje wbijać w ciało Klitajmestry długo po (i długo przed) tym, jak czyn (powtórnie) dopełnia się na scenie co wieczór. A przecież każdą rękę na scenie, rękę z mięsa i kości czy innego materiału, uznać łatwo za organ protetyczny – jeśli nie funkcjonuje jak surogat, to na pewno stanowi przedłużenie. Maszyna do sztucznego oddychania reanimuje też ciało kozła, co sytuuje całą tragedię w nierozstrzygalnej przestrzeni między żywymi umarłymi a umarłymi żywymi.⁶ Nie ma potrzeby zdawania sprawy z dyskusji na ten temat. Na aktualności nie straciły jednak stare

⁶ Tytuł całego cyklu, *Tragedia endogonidia*, to sprzeczność sama w sobie, „oksymoron”, mówi Castellucci. W wywiadzie, którego udzielił mi w Brukseli, wyjaśnił jego znaczenie: „Tych słów nie należy ze sobą zestawiać. «Tragedia» pochodzi wprost z epopei, mówi o bohaterze, wezwanym do oddania życia. Z kolei «endogonidia» to termin z dziedziny mikrobiologii. Niektóre formy protozoiczne zawierają męskie i żeńskie gonady. Dlatego nie rozmnażają się seksualnie, tylko przez podział, co sprawia, że te drobne istoty są rzeczywiście nieśmiertelne”. Jak widać, kontradycja w tytule to wyraz sprzeczności między śmiercią bohatera tragicznego a nieśmiertelnością gatunku, połączone w jednym cyklu teatralnym.

granice między rzekomą nażywością rzekomego aktora-człowieka a rejestrowalnością, możliwością śledzenia, protektownością, nie-ludzkością – proszę sobie wybrać najbardziej odpowiedni negatywny pojęcia „żywy” – mediów technologicznych tak zwanego aparatu rejestrowania rzeczywistości, który przeciwstawia się tak zwanej efemeryczności czy unikalności, tak zwanej nietrwałej czasowości ciał biologicznych. Rozróżnienia, które piętrzę tu niczym pływające wyspy śmieci, zapewne już jakiś czas temu straciły całą swoją operacyjność.

Czy to prawda? Co zrobić z sugestią, że krążek z kości jest żywy? To „przedmiot dyktujący działanie”, o jakim pisała Robin Bernstein⁷. Istnieje jako wydarzenie, kiedy przechodzi z ręki do ręki do ręki. Kiedy zaś znajdzie się w dłoni, wzajem się inspirują i animują – ręka staje się narzędziem, narzędzie zaś ręką. Innymi słowy, na to wydarzenie składa się ręka i narzędzie (tak ręka, jak narzędzie są ręką; tak ręka, jak narzędzie są narzędziem). Ręka dzieli się z tym kawałkiem kości własną sprawczością, żeby we wspólnych działaniach, w ich trajektoriach sięgnąć swoim istnieniem aż do serca wiru, w którym krążek cyrkuluje. Zatacza kręgi jak odpadek, obok innych odpadków – tu akurat dłoń trzymająca kość staje się odpadkiem. Daj kości to mięso, które ją dalej przekaże, i daj mięsu tę kość, która je dalej przekaże: co było pierwsze, co dłużej przetrwa – krążek z kości czy gest ciała? Kiedy tak spojrzeć na ten niewielki odpadek, to istnieje on w formie cyrkulacji, krąży niczym wymienna waluta. Nieważne, czy chodzi o wymianę istoty ludzkiej na inną, człowieka na przedmiot, przedmiotu na człowieka czy na inny przedmiot. Stąd już blisko do tego, co Karen Barad nazywa *śród-aktywno-*

ścią [intra-activity] i *śród-sprawczością* [intra-agency]⁸.

W *Agency and Embodiment* Carrie Noland, teoretyczka tańca i literatury, analizuje żywe i ucieleśnione gesty – ręczne robótki, by tak rzec – jako technologie powtarzalności.⁹ Odwołując się do ustaleń paleo-etnografa André Leroi-Gourhana, formułuje też zastrzeżenie wobec binarnej opozycji między mediami technologicznymi i ich biologicznymi użytkownikami. Jak przypomina, kiedy teoretycy mediów podjęli temat pisania i mediów, polegali na paleo-etnograficznych ustaleniach Leroi-Gourhana, zakładając, że nie sposób wyobrazić sobie ludzkiej natury poza jej konstytutywną relacją z *technologią* czy narzędziami protetycznymi. Cytując jego tezy utrzymywali, że „ludzkie ciała we współczesnej nam postaci stanowią określony efekt interakcji z [...] narzędziami protetycznymi”. Jednak zdaniem Carrie Noland, kiedy protetyka narzędzi wysuwa się na plan pierwszy, niektóre teorie mediów chętnie zapominają o tym, że Leroi-Gourhan zakładał, że „potrafimy również nimi manipulować”. Dla nich narzędzia

- 8 To na przykład pytanie: jak radykalna nowość nowych mediów przypomina to, co nazywa się „radykalną nowością przeszłości”? Jakie są implikacje rozpo-
wszechnienia się nowości tak w historii starożytnej, jak w prehistorii? Taki typ myślenia stanowi spadek po n-
rodzinach archeologii i „radykalnie nowej przeszłości”,
którą ona performuje i która zaskoczyła „odkryciem”
tego, co prehistoryczne. „Typowa dla dziewiętnastego
wieku konfrontacja z radykalną nowością przeszłości
wybuchła w powszechnym imaginariu niczym
publiczny skandal. [...] Poza wszystkim prawdziwa
nowoczesność w naukowym sensie, obejmującym
ewolucję, oznaczała głoszenie własnej starożytności
ze względu na przynależność do gatunku naczelnych.”
Richard H. Armstrong *A Compulsion for Antiquity. Freud
and the Ancients*, Cornell University Press 2006, s. 31.
9 Carrie Noland *Agency and Embodiment. Performing
Gestures/Producing Culture*, Harvard University Press
2009, wszystkie cytaty za: rozdz. 3, *Inscription and
Embodiment*. André Leroi-Gourhan *and the Body as
a Tool*, s. 93-129.

7 Zob. Robin Bernstein *Dances with Things. Material Culture and the Performance of Race*, „Social Text” nr 4/2009, s. 67-94.

już się znajdują w *dłoni*, dlatego od nich wyprowadzają prostą linię przy-
czynowo-skutkowego rozwoju. Tym sa-
mym narzędzia zyskują trwanie nieza-
leżne od dłoni, która je trzyma. Noland
uważa to za z gruntu fałszywe założenie.
Nażywość narzędzi i przedmio-
towość dłoni ożywiają się nawzajem
w miarę upływu czasu, dzięki czemu
żywa dłoń stanowi przedłużenie na-
rzędzia i na odwrót. Ci, którzy uprzy-
wilejowują materialne resztki, usuwają
w cień interaktywność, jak powtarza
Nolan. Lekceważą sobie wagę, którą
przykłada paleontolog „do przeżywa-
nego, somatyczno-kinestetycznego do-
świadczenia”, przechodzącego z ręki do
ręki, z ciała do ciała (tak zwany przekaz
z ciała do ciała). Ręka, która wykonuje
określone gesty i posługuje się narzę-
dziami, jest dla Leroi-Gourhana narzę-
dziem (narzędziem, które przypisuje on
wszystkim zwierzętom). Lecz używane
przez nie narzędzia to również gest –
gesty. Gest zaś podobnie czyni rękę, jak
ona czyni gest.¹⁰ Avita Ronell podkreśla

- 10 Jak pisze Carrie Noland, bez wątpienia „Leroi-Gourhan
rozumiał, że [...] pozór człowieka to pozór techniki [...]
człowiek wynajduje samego siebie w technice, produ-
kując narzędzia”. Jednak, jak twierdzi, teoria mediów
często zapomina o tym, że także ciało i ręka, która trzy-
ma narzędzie w gestywnych praktyce wymyślonego
na nowo ciała, tworzą nurt „płynący w obu kierunkach”.
Ani sama dłoń, ani samo narzędzie, lecz interwał – we-
wnętrzna przestrzeń między gestami – gdzie tak ręka,
jak narzędzie są gestami. Warto tu przywołać bardziej
obszerny cytat. Carrie Noland pisze bowiem, że krytycy
Stieglera i Leroi-Gourhana poza obszarem swoich analiz
pozostawiają zwykle dwie kwestie: „(1) jeśli tworzenie
narzędzi i posługiwanie się nimi to ani przypadek, ani
coś zarezerwowanego wyłącznie dla istot ludzkich,
to nie ma większego sensu teza, że to, co ludzkie i to,
co techniczne, ze sobą współistnieją [...]. (2) jeśli
produkcja narzędzi i posługiwanie się nimi jest wspólną
domeną ludzi i zwierząt, dzieje się tak dlatego, że ich
ciała same w sobie stanowią *zmysłowe narzędzia*.
Dłoń, która dotyka, jest także *dłonią dotykana*, żeby
przypomnieć znane powiedzenie Husserla. Dlatego
pierwsze narzędzie to zarazem gest, który produkuje
wiedzę kinestetyczną, kinestetyczną i haptyczną” (Tamże,
s. 97).

w związku z tym, że gest zawsze rozpo-
czyną też jakąś relację czy, jak można
powiedzieć, ustanawia interwał, za-
równo ten drobny (chwila), jak i ten
ogromny (czterdzieści tysięcy lat). Czy
da się tak pomyśleć ścianę jaskini, że
zacznie ona wzywać dłoń, by zechcia-
ła jej użyć? Czy da się tak pomyśleć
dłoń, że stanie się ona protetycznym
przedłużeniem jaskini, jej narzędziem,
i to narzędziem domagającym się, żeby
jaskinia jej użyła? A może uda się nam
w ogóle usunąć człowieka – pomyśleć
kamień i ochrę, jak wezwanie i odpow-
iedź? Moja odpowiedź, niczym dłoń
na scenie, czy scena w dłoni, znów się
pojawia z niewiarygodną szybkością
zdolności przyłączeniowej: czterdzieści
tysięcy lat.

Jak narzędzia i ciała, tak pozy i ciała,
gesty i przedmioty, przedmioty i przed-
mioty ustanawiają się wzajem przez
powtarzające się spotkania, praktyki,
które już zawsze są też iteracjami, gdyż
konstytuują się i rekonstruuja w mi-
metycznych spotkaniach na żywo (na-
leży jednak pamiętać o tym, że mime-
sis wcale nie oznacza re-prezentacji).
Nażywość istnieje nie tylko po stronie
pozornie ożywionego użytkownika
pozornie nieożywionego narzędzia,
lecz ponadto płynie wokół czy – jak
pisze Nolan – „w obie strony”. Żadna
z nich nie ma przy tym pierwszeń-
stwa. Oddzielenie dłoni od narzędzia,
tego, co ożywione, od tego, co nieoży-
wione, okazuje się czystym absurdem.
Przecież one wzajem się ustanawiają,
czy – jak chce Fred Moten – jedno im-
provizuje na temat drugiego, czy też
wnikają w siebie z intymnością, którą
Mel Chen uważa za queerową. Współ-
(wzajem)ożywienie [inter(in)animate]
– ten neologizm, wyłowiony z wiru
Freda Motena i Johna Donne’a, wciąż
we mnie rezonuje. W wierszu Don-
ne’a *Ekstaza* słowo „interanimate”

odnosi się do kochanków, którzy tak złączyli się w miłosnym uścisku, że do złudzenia przypominają rzeźbę nagrobną, a może – jak podpowiada podmiot liryczny – rzeczywiście się nią stali. Nażywość mniemanego kamienia czy stasis mniemanego życia to kulminacyjny punkt ekstazy, jej konsekwencja, niczym szczelina między rękami, którymi się obejmują. Zresztą ekstaza, podobnie jak tragedia, działa w poprzek (wywodzi się od greckiego „ek-stasis” – wyjść z siebie).

Spróbuję teraz na chwilę stanąć mocno na ziemi i obrać jednoznaczny kurs.

Z wydarzenia, jakim stało się moje spotkanie z kawałkiem kości w piwnicy muzeum RISD, da się złożyć relację w prosty sposób. Oczywiście, rozegrało się ono na żywo, skoro żyłam i doświadczyłam spotkania z kościanym krążkiem w kontekście archiwum, w piwnicy muzeum w Providence w dwudziestym pierwszym wieku. To jednak dość złożona kwestia. Jeśli moneta czy tesser stanowią część rozgrywającej się nadal sceny – nie tylko mojej „teraźniejszości” w podziemiach RISD, lecz także choćby Imperium Rzymskiego, które przetrwało kilka wieków – wtedy wraz z kościaną twarzą odgrywamy rolę w płynącym nieustannie, głębokim czasie, w scenie rozgrywającej się na żywo. Kiedy tylko weszłam do tego pokoju, dostałam się na scenę odwiecznej cyrkulacji. Dlatego nie będzie nadużyciem, kiedy wspomnę w tym kontekście o trwaniu. W dwudziestym pierwszym wieku żyjemy w świecie „rozwinętego” późnego kapitalizmu, na wskroś „zglobalizowani”, by przywołać pojęcie Derridy.¹¹ A to znaczy, że ruiny Imperium Rzym-

skiego zawierają też wiele żywych elementów – nasze zwyczaje, gesty, używane przez nas słowa i myśli cyrkulują w nieprzerwanym wirze imperium jako jego gestyczne szczątki, podobne do tej kościanej monety. Nic więc dziwnego, że nadal, jak się zdaje, jesteśmy w empirycznym polu widzenia widocznego na niej aktora w masce. Żyjemy w tym imperium, a nie tylko wśród jego ruin, żyjemy jako jego żywe ruiny. Jak zatem mielibyśmy oddzielić w procesie analizy jedną nażywość od innej, jedną martwość od innej? W tym sensie nie można definitywnie oddzielić bycia „żywym” w nieprzerwanym trwaniu sceny kości od mojej i Giny nażywości w tym ciasnym pomieszczeniu w obecności kościanego krążka.

Gina, ja, kość, gumowe rękawiczki, światło, stół i ciasne pomieszczenie razem składamy się na nażywość i żywość, stanowimy część tej trwałej efemeryczności, ciągłych powrotów na scenie w piwnicy, w kulisach (ob-ske-ne) właściwego muzeum. Choć ta scena trwała ledwie chwilę (niecałą godzinę) i była banalna (archiwistka Gina codziennie realizuje podobne zadania), jednocześnie rozciągała się na całe tysiąclecie, kiedy ten kawałek kości przechodził z rąk do rąk, a one się po niego wyciągały.

Jaką pozostałość dłoni, pozostałość użytku wlecze za sobą ten przedmiot? Jaka pozostałość użytku pozostaje pod ręką? Czy należy patrzeć z ukosa, żeby ją zobaczyć, czy lepiej użyć innego zmysłu i jej dotknąć? Może to takie cięcie, do którego zarazem już doszło i nigdy nie dojdzie – jak lekko wyłupiaśte oczy anioła Kleego? Coś, czego nie widać, lecz daje się poczuć dotykem, oszacować wartość? Jeśli spróbujemy spojrzeć wprost, sam przedmiot zmusi nas, by odwrócić wzrok. W następnej części tego tekstu chciałabym wyko-

rzystać doświadczenie teatralne. Kiedy patrzyłam na ten przedmiot, z własnej woli wyszedł mi naprzeciw. Może aktor i maska patrzą wprost na publiczność? Ach, tak, być może, co wie każdy, kto był aktorem. A to oznacza, że jesteśmy w kulisach – właśnie w nie wchodzimy albo z nich wychodzimy.

Jeśli w małym pudełku leżącym przed nami znajduje się zamknięty „relik”, co nam przekazuje jego widoczny język? Jakie opowieści przywarły do jego kościanego koniuszka, przemierzającego długą trajektorię czasu?

Badacze rozmaicie nazywali takie kościane krążki – monety, żetony do gry czy bilety do teatru. Dziś, jak już wspomniałam, mają one głównie wartość muzealną. Nie podlegają wymianie jak monety, nie można ich wymienić na dobra lub usługi. Gracz nie wykorzysta ich w grze planszowej. Dziś przekazuje się je jak dzieła sztuki. W tej scenie kość przywołuje inne sceny, zakorzenione w historycznie zmiennych okolicznościach, które dawno odeszły w przeszłość. Jeśli to moneta, kurs walut się zmienił. Jeśli bilet do teatru, przedstawienie już dawna zeszło z afisza. Jeśli to żeton – reguły gry mocno się zmieniły. A jednak odrębne historie, jedna po drugiej, łączą się z założeniem, że krążek rozpoczął swoją podróż w ludzkich rękach i zakończył w bezpiecznym miejscu, czyli w rękach archiwistki w muzeum RISD.

Niewielka twarz aktora patrzy przez niewielką maskę na coś po prawej stronie sceny. Tam właśnie kościany przedmiot o wyraźnych granicach zaczyna się i kończy, zyskuje widoczność, mierząc w niewidoczną przestrzeń.

Zaczyna się i kończy: wyobraźmy sobie, jak wyglądała ta kość w łonie matki, kiedy stanowiła część płodu noszonego przez samice, zgodnie z molekularnym dramatem innych kości,

zapisanym w innych zwierzęcych ciastach i innych czasach. Ten scenariusz, stawanie się kością w łonie matki jako część większego fragmentu kościanego bytu zwierzęcego gatunku powtarza się przez pokolenia. Wyobraźmy też sobie kości ludzkiej ręki, które napotykały zwierzęcą kość. Wyobraźmy sobie pierwsze dłonie, które tę monetę wyrzeźbiły, dotknęły tego koniuszka języka, umożliwiając mu wypowiedzenie kilku słów. Kość oddzielona od kości przez mięśnie palców. Dłonie tej konkretnej osoby z pewnością już dawno temu obróciły się w pył i krążą w powietrzu, albo też przejęły je inne dłonie w wyniku bezpośredniego, cielesnego przekazywania umiejętności. Nawet jeśli konkretne zwierzęce ciało i ludzkie dłonie, które razem stworzyły ten krążek, już nie istnieją, to przecież ich wspólne dzieło, czyli kunszt rzeźbiarski, było przekazywane jako techné, ucieleśniona fizyczna umiejętność – i dzięki temu przetrwały. Te ręce, ręce, które ryły w kości, trzymały i przekazywały, właśnie one, jeśli nie posiadają wyraźnych granic i wyrzeźbiły tę monetę, mogą nadal trwać. Co zatem jest starsze? Bardziej trwałe? Mniej efemeryczne? Bardziej zagrożone? Kościany krążek? Żywa dłoń? A może pytanie o źródła jest absurdalne, skoro – jak uczy kość – należy spojrzeć w bok, na przechodnia, na to, co przemija – z kości kość, z ręki ręka? Na trajektorie nażywości, które istnieją jako nasze interwały, w krzyżujących się materialnościach, w spotkaniach.

Podajemy sobie z Giną krążek w trakcie rozmowy z ręki do ręki. Czy był to bilet? Moneta? „Trudno powiedzieć, co to było”, twierdzi moja gospodyni, „ale”, dodaje, „na pewno nie moneta”. Nie waha się, choć ja mam inne zdanie. Jak czytałam, to mogła być moneta. Natomiast historyczka teatru epoki

¹¹ Jacques Derrida *Faith and Knowledge: The Two Sources of 'Religion' at the Limits of Reason Alone*, przełożył Samuel Weber, w: Jacques Derrida and Gianni Vattimo *Religion*, Stanford University Press 1998, s. 11.

klasycznej, Margarete Bieber, nazywa takie przedmioty „biletami do teatru”¹². Inni, jak choćby Elisabeth Alfoldi-Rosenbaum, uznają takie „tessery” za „żetony to gry”, używane w grach planszowych lub układanych dla zabawy mozaikach.¹³ Jednak bycie żetonem nie wyklucza wcale funkcjonowania jako moneta, skoro – jak przekonuje Archer St. Clair – żetonów „bez wątpienia używano w handlu, a także w grach hazardowych”¹⁴. A teatr? Alfoldi-Rosenbaum w przekonaniu, że żeton to coś innego niż moneta, zdecydowanie polemizuje z Margarete Bieber, gdyż jej zdaniem żetonów nic nie łączy z teatrem.

Doprawdy?

Malutka, ukryta pod maską twarz aktora świadczy o czymś innym. Jakiś element starożytnych greckich nowych mediów przetrwał w tym przedmiocie, nawet jeśli nie był wykorzystywany w teatrze ani wymieniany jak bilety czy monety. Oczywiście, tak teatr, jak monety łączą się z grą, cyrkulacją i wymianą. Jak dowodzi Jennifer Wise w *Dionysus Writes*, „wzrost użycia monet tuż przed pojawieniem się dramatu dobitnie świadczy o tym, że scena teatralna była i nadal pozostaje przestrzenią handlu”¹⁵. Przestrzenią wymiany. To prawda, piętro wyżej, w zbiorach RISD, ze szklanej witryny spogląda na mnie moneta z Naksos. Po jednej stronie widnieje Dionizos, bóg teatru. Po drugiej – Sylen, najważniejszy z jego satyrów. Tu pieniądz i teatr (dosłow-

nie) stanowią awers i rewers jednej i tej samej monety¹⁶.

Nie byliśmy jednak z Giną w mieście Dionizjów, lecz w piwnicy muzeum. Aktor, któremu się przyglądałyśmy, wciąż jeszcze poruszał językiem, ale nie był „żywy” w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu. Nie potrafiłyśmy dostrzec, na co patrzy ta kościana twarz, nie słyszałyśmy tego, co ona słyszy. Kiedy ta drobna twarz w masce znalazła się na mojej dłoni, być może „zobaczyła” szeroki łuk palców, a kiedy ją odwróciłam, „ujrzała” załamania linii mojego życia. Być może przedmioty w trakcie wydarzeń stają się czującymi podmiotami. Czemu nie? Jak twierdzi Slavoj Žižek, założwszy maskę Jacques’a Lacana: „Nigdy nie widzę [przedmiotu] w punkcie, w którym on na mnie patrzy”¹⁷. Tu zaś przedmiot patrzy na mnie przez otwory oczne maski, która odwraca wzrok.

KODA

Leżący w zagłębieniu dłoni krążek powinien nam przypominać, że patrzenie to nie wszystko, co wydarza się między

¹⁶ Ten mały przedmiot z kości zachęca jako artefakt do tego, by zweryfikować współczesne rozumienie teatru i sztuki w kontekście starożytnych wyobrażeń, które nie oddzielały teatru od innych gier. Nikt nie przypisywał im odrębnej specyfiki medialnej, choć dziś odróżniamy sztukę wysoką od sportu, kierując się specyfiką mediów i właściwych im ram modalnych. Tymczasem wielkie festiwale teatralne w Grecji były zawodami. W niezwykle bogatej sferze rozrywki starożytnego Rzymu walka o przychylność widzów toczyła się w gorącej atmosferze. Jak twierdzi Stephen Greenblatt, badacz kultury renesansu, podczas wydarzeń artystycznych dochodzi do „cyrkulacji energii społecznej”, która motywuje także wymianę ekonomiczną – przechodzenie monet z rąk do rąk. Stephen Greenblatt *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press 1989, s. 1-20.

¹⁷ Slavoj Žižek *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, October Books 1992, s. 125.

¹² Margarete Bieber *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton University Press 1961, s. 247.

¹³ Elisabeth Alfoldi-Rosenbaum *The Finger Calculus in Antiquity and in the Middle Ages: Studies on Roman Game Counters I*, „Frühmittelalterliche Studien” nr 5/1971, s. 1-9.

¹⁴ Archer St. Clair *Carving as Craft*, John Hopkins University Press 2003, s. 111.

¹⁵ Jennifer Wise *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Cornell University Press 2000, s. 181.

przedmiotem i przedmiotem, człowiekiem i przedmiotem, człowiekiem i człowiekiem. Wystarczy pamiętać o fotografiach Valie Export, kamiennych/cielesnych wyznaniach, sugerujących trudy wspólnego życia, stawania się współ. Na przykład w *Körperkonfigurationen*, projekcie z 1976 roku, na kształt ludzkiego ciała wpływa architektura, którą ono kształtuje¹⁸ – tak jak krążek działa na dłoń, a dłoń na kość.

Na tych zdjęciach współ(wzajem) ożywianie i śród-uwrażliwienie wydają się w mojej interpretacji wynikać tyleż z kamienia, ile z ciała. Wbrew pozorom wcale nie tak łatwo orzec, co stwarza co – co stworzyło co. Kamień okazuje się równie ekspresywny jak ciało – oba elementy się warunkują i wzajem się ożywiają. Nie tylko zdają się współ(wzajem)ożywione, lecz rzeczywiście są współ(wzajem)ożywione, razem przemierzają naszą przestrzeń, tu i teraz. Jedno zastrzeżenie: ich gesty nie docierają do nas jako kamień lub ciało, tylko jako fotografie. Kamień/ciało wchodzi w pole widzenia i, jak rękę we krwi, nawiązuje z patrzącym kontakt fizyczny. Jak pisał Roger Caillois o międzyzgatunkowej mimikrze, a Michael Tausig i Deborah Kapchan (a także inni antropologowie) o transie opętania, „to, co kiedyś znalazło się w kontakcie, pozostaje złęczone”¹⁹. Deleuze, choć nie pisał o opętaniu ani o trzymanyh w dłoni monetach, tylko o i d e a c h,

¹⁸ Niektóre fotografie z cyklu *Körperkonfigurationen. Einfügung* (1976) przedstawiają ciało Valie Export w relacji z architekturą. Ten związek podkreśla zagrożenie, wrażliwość ciała, ale zarazem pierwszy plan zajmuje architektura ciała. Ta praca pokazuje wspieranie się i podobną kruchość. Stawia pytanie o granice tego, co żywe, granice nażywości architektury i architektury tego, co żywe. Każde spojrzenie na tę kwestię inaczej, bo oto przyjęte, binarne rozróżnienie między ożywionym i nieożywionym okazuje się od siebie zależne.

¹⁹ Roger Caillois *Mimicry and Legendary Psychathenia*, przełożył John Shepley, „October” nr 31/1984, s. 16-32, tu s. 25.

stwierdził: „Myśli we mnie zawsze ktoś inny”²⁰.



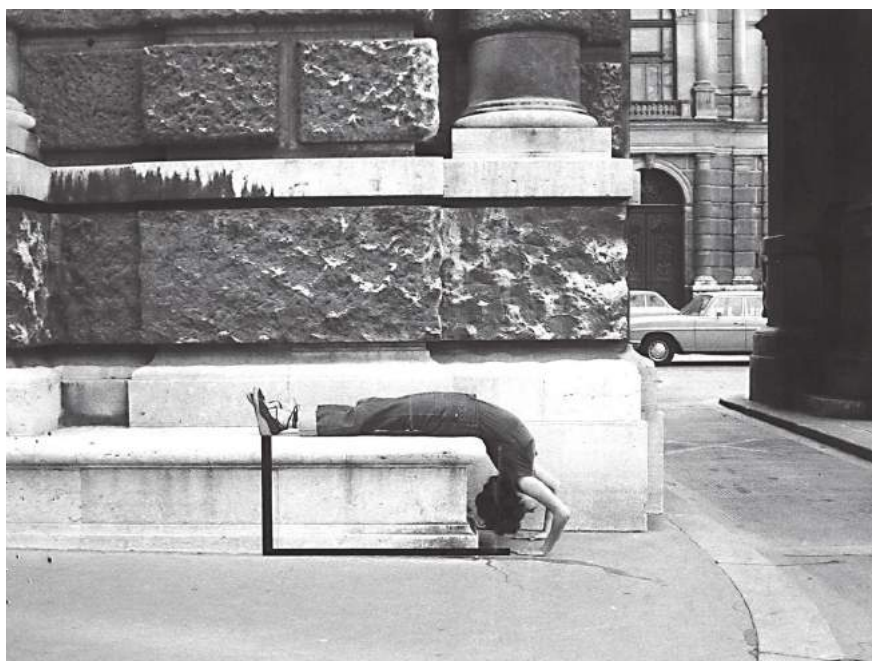
Gina chowa małą twarz do pudełka. Nie mogę patrzeć, jak pokrywa się zamyka, choć przemyka mi przez myśl, że kościany fragment zapewne poczuł ulgę. Kiedy ruszam do wyjścia, Gina daje mi zdjęcie – replika kości na lśniącym papierze o wymiarze 20 x 25 centymetrów. Przez chwilę trzymam lśniące zdjęcie, potem chowam je bezpiecznie między kartkami książki. „Mogę ci też przysłać zdjęcie cyfrowe, jeśli chcesz”, dodaje Gina. Tak, odpowiadam. Proszę, przyslij.

Myślę o tym, idąc do samochodu. Podróż tego niewielkiego obiektu rozpoczęła się od formy, którą przekazywano sobie z rąk do rąk, potem twarz przeniknęła na papier fotograficzny, na pole pikseli i światła. To dość pospolite przejście: z jednego medium do drugiego, z medium do medium do medium. Po dwóch tysiącleciach żeton do gry wciąż nie wyszedł z obiegu, ale czy nadal doświadczamy go na żywo? Czy nadal cyrkulacja i wymiana odbywają się z ręki do ręki, skoro dziś nasze dłonie stykają się ze sobą za pośrednictwem klawiatur (to innego rodzaju plastik), w wymianie spojrzeń między „oczami” krążka i naszymi pośredniczy zaś obraz fotograficzny? Czy ma jakieś znaczenie to, że kawałek kości zmienił się w ma-

²⁰ Giles Deleuze *Difference and Repetition*, przełożył Paul Patton, Columbia University Press 1994, s. 199-200. Deleuze nawiązuje do koncepcji „nie-ja”, którą zaproponował, odnosząc się do Heideggera, czytającego Hegla. Heidegger pisze o „formie myślenia, które myśli s a m o s i e b i e”: postrzeganie siebie samego jako pochwycenie nie-ja”. Duch, który „chwytą własną ideę [Begriff, koncepcję]” osiąga trans-skończoną, „Absolutną Wiedzę”, bezpieczną i pewną. Zdaniem Deleuze’a, nie-ja powraca, by myśleć we mnie, czyli być może opisuje jakiś rodzaj wejścia, wspólnego życia albo opętania?



VALIE EXPORT KÖRPERKONFIGURATIONEN, 1976



terię światła? Należy pamiętać, że kość ma postać krążka, na nim widnieje twarz, kryjąca w sobie kości i zasłonięta przez maskę, dziś światło w formie pikseli pełni zaś performatywną funkcję zasłony – niczym muzyczny cover – dla kości, twarzy i maski. Jak w przypadku żetonu/monety/biletu, medium staje się sobą, kiedy przenosi się z medium do medium, jedno zastępuje drugie, maskuje je i wchodzi w obieg. Ciężar tego małego krążka, podobnie jak jego gładkość, niekoniecznie muszą się zatracić na ekranie. Kiedy Gina przysłała mi załącznik, a ja go otwieram, obraz pojawia się na ekranie i niewątpliwie mnie wita²¹, jak krążek powitał mnie w piwnicy. „Hej, ty, spójrz mi prosto w twarz. Ja (wciąż) na ciebie nie patrzę.” A może raczej, jak mógłby napisać Rancière: „Proszę przechodzić, tu nie ma nic ciekawego!”. Gest, który przecina interwały, inauguruje relację. Nieznaczny ruch koniuszka języka przypomina mi, że maska to tylko maska. Jako taka zawsze dysymulowała, była nie tylko obrazem surogacji, lecz przede wszystkim aktem surogacji, nawet na kości, nawet przez foliową osłonę, na-

wet na ekranie – zawsze porusza się ob-skene. Jego sprawczość była zatem materialnością zarówno teatralną, jak i realną.

Tamtego wieczoru, tuż przed zaśnięciem, przypominałam sobie tę kość schowaną w piwnicy. Stała mi przed oczami fotografia kości jako cyfrowy obraz na ekranie komputera. Przypuszczam, że z pewnym niepokojem pomyślałam o tym, co znajduje się na prawo, tam, gdzie patrzy maska – jak o tym powiedzieć, jednocześnie nie mówiąc.

Nim skończę, jeszcze jeden żeton, tym razem z 2015 roku. To przypomina do kłapy, która wyraża solidarność z amerykańskim ruchem Black Lives Matter. Tego lśniącego kawałka plastiku, rozmiarem porównywalnego z kościaną monetą, można dotknąć dłonią bez rękawiczki. To również fragment ruin imperium, podróżujący zarazem w przyszłość i w przeszłość. Toni Morrison przypominała ludową opowieść o niewidomej kobiecie, z której drwiły dzieci. Pewnego razu przyniosły jej martwego ptaka, ale nie pozwoliły go dotknąć. Kazały jej odgadnąć, czy jest żywy, czy martwy. „Nie wiem”, odparła. „Jedno jest pewne – macie go w swoich dłoniach. W swoich dłoniach”.

²¹ Por. Bernstein *Dances with Things*, op.cit., s. 73.

Morfowanie historii

• MATEUSZ BOROWSKI •

• MAŁGORZATA SUGIERA •

Nie bez istotnego powodu mówimy w tytule o morfowaniu historii, choć to zjawisko bywa stosunkowo rzadko łączone w naszej humanistyce ze strategiami kontrfaktualnymi, coraz bar-

Autorzy pracują w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wspólnie napisali kilkadziesiąt artykułów, kilkadziesiąt wspólnie przełożyli i wydali kilka monografii, ostatnio *Sztuczne natury* (2016).

dziej popularnymi w najnowszej kulturze. Czasownik „morfować” nadal brzmi obco dla polskiego ucha, nawet jeśli dobrze już się zdomowił w rodzimej mowie, choćby w postaci rzeczowników „morfem” i „morfologia”, często także występuje w wyrazach złożonych jako ich pierwszy (morfo-) lub ostatni

(-morfizm) człon. Za każdym razem odsyła do tego samego greckiego źródła, do słowa „morphē” (kształt, postać). Morfować to zatem świadomie kształtować, nadawać określoną postać czy strukturę. W przypadku morfowania historii chodzi zaś o odmienne narracje historyczne, odnoszące się do tego samego fragmentu przeszłości, o (nie tylko) historycznie i geograficznie zmienne przedstawienia, których powstanie motywuje nie tyle odkrycie nowych faktów czy dokumentów, jak dzieje się najczęściej w akademickiej historii. Morfowanie to raczej efekt wykorzystania przez autora odmiennych materiałów, perspektyw, konwencji i środków wyrazu. Jak bowiem przyjmujemy za Alunem Munsłowem, przeszłość nie istnieje poza naszymi osądami i przedstawieniami, gdyż nie posiada własnego statusu episte-

micznego¹. Innymi słowy, historia jest formą, jaką nadajemy przeszłości w akcie materializacji, sposoby jej figuracji zaś w znacznej mierze przesądają o tym, jak miniony czas nam się przedstawia oraz jakie niesie ze sobą znaczenia.

Nie oznacza to wcale, jakoby przeszłość jako taka nigdy nie posiadała własnej realności i pozostawała w związku z tym jedynie naszym czczym wymysłem, produktem zabiegów interpretacyjnych. Nie mamy jednak do niej żadnego bezpośredniego dostępu, co skutecznie uniemożliwia jej re-prezentację, wierne odzwierciedlenie – pozostaje jedynie powołujący do istnienia opis, intencjonalne i autorskie wytworzenie. Dlatego też każda forma uobecnienia przeszłości stanowi jedynie próbę jej prezentacji, skażoną nieusuwalnym znamieniem braku referencji. W konsekwencji, jak postaramy się pokazać na wybranych przykładach, znika podstawowa, epistemiczna różnica między narracjami o przeszłości, które uprawiają zawodowi historycy, a innymi kulturowymi formami jej przedstawiania. Pozwala to postawić znak równości między historią jako dziedziną badań naukowych a powieściami i filmami historycznymi, niegdysiejszymi „żywymi obrazami” czy popularnymi dziś reenactments. Pojęcie morfowania lepiej zaś wskazuje na ten gest zrównania niż popularniejsze dziś o wiele terminy „historia alternatywna” i „historia kontrfaktualna” (najczęściej nadal używane w liczbie pojedynczej). Oba terminy zakładają przecież milcząco, że istnieje też coś takiego, jak historia właściwa czy „prawdziwa”, sankcjonowana przez akademię i nadrzędna wobec jej płonnych po-

znawczo odmian czy wariantów.² Opowieści dziwnej treści.

Alternatywnym, kontrfaktualnym opowieściom, które rozwijają się w cieniu historii właściwej, zamierzenie i radykalnie zmieniając „prawdziwy” bieg wydarzeń, niezbitie rzekomo potwierdzany przez znane powszechnie fakty i dokumenty, nadał nazwę własną francuski filozof Charles Renouvier. U schyłku dziewiętnastego wieku opublikował on powieść *Uchronie* – apokryficzną, choć w pełni możliwą, wersję rozwoju znanej nam cywilizacji, jak zaznaczył w podtytule³. Tytułowa „uchronia” (słowo utworzone od greckiego „ou” – nic i „chronos” – czas) wprost odsyła do klasycznego traktatu Tomasza Morusa o nieistniejących na mapach, utopijnych krainach, w zamian proponując czytelnikom wyprawę w równie nieistniejące czasy przeszłe. To prawda, że dziś rzadko przypomina się tak dzieło Renouviera, jak nazwę „uchronia”. Jednak nowsze i bardziej od niej popularne terminy zachowały niewątpliwie jeden istotny aspekt powołanych przezeń do istnienia uchronicznych światów: mocną, binarną opozycję między historią właściwą a spekulacjami na temat prawdopodobnych wersji minionych wydarzeń.

Na ile nieadekwatne okazuje się to podejście do najnowszych przedstawień przeszłości i badań na ich temat, pokażemy na przykładzie niedawnych

² Nic nie ilustruje tego lepiej niż najnowsza praca Richarda J. Evansa, brytyjskiego historyka z Uniwersytetu w Cambridge, który w podsumowaniu swoich rozważań twierdzi, że wprawdzie strategie kontrfaktualne stanowią „część współczesnej historii intelektualnej i politycznej, wartą badania samą w sobie, lecz nie przynoszą większego pożytku w poważnych studiach nad przeszłością”, tenże *Altered Pasts. Counterfactuals in History*, Little, Brown: London 2014, s. 176.

³ Por. Ch. Renouvier *Uchronie (L'Utopie dans l'histoire): Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris 1876.

¹ Por. Alun Munslow *The Future of History*, The Palgrave Macmillan, London 2010.

powrotów Abrahama Lincolna, szesnastego prezydenta USA, bohatera zarówno poważnych opracowań naukowych i filmów dokumentalnych, jak mockumentów i filmów fabularnych, realizujących mniej poważane wzorce gatunkowe, jak choćby mockbuster Richarda Schenkmana *Abraham Lincoln kontra zombie* (2012). Odmienne przedstawienia amerykańskiej wojny secesyjnej z ostatniej dekady przypominamy przy tym nie tyle z potrzeby zachowania koniecznego dystansu do przedmiotu badań, ile ze względu na płodną poznawczo wielorakość wersji przeszłości morfowanych przez kulturę amerykańską, w niewielkim jedynie stopniu dotkniętą zabiegami rządowej polityki historycznej. Polska kultura ostatnich lat nie dostarcza podobnego bogactwa materiału porównawczego, niezbędnego dla skrótowego choćby przedstawienia tego, czego na temat relacji między przeszłością a historią uczą nas strategie kontrfaktualne. Ponadto prace polskich historyków, podejmujące się wartościowania decyzji przywódców politycznych i ewentualnego projektowania alternatywnych wersji rozwoju wydarzeń ostatnich stu lat, ograniczają się zwykle do rachunków strat i zysków.⁴ Trudno zatem traktować je na podobnej zasadzie, jak powieści Jacka Dukaja, Wojciecha Orlińskiego czy Krzysztofa Piskorskiego.

Na pierwszy rzut oka pełnometrażowy mockument amerykańskiego reżysera i scenarzysty Kevina Willmotta *C.S.A. The Confederate States of America* (2004) stanowi znakomity przykład strategii kontrfaktualnych, powołujących do istnienia klasyczne uchronie. Ta niezależna produkcja przedstawia alternatywną wersję dwóch ostatnich

wieków historii Stanów Zjednoczonych. Jej początek wyznacza zaś moment, kiedy unioniści ponoszą klęskę w wojnie secesyjnej. Już wkrótce Stany Skonfederowane Ameryki (SSA) podporządkowują sobie większość półkuli zachodniej. Jedyny wyjątek stanowi „czerwona” Kanada, którą podczas zimnej wojny oddziela od sąsiada tak zwana bawełniana kurtyna. Co istotne, w filmie Willmotta kontrfaktualne dzieje obu Ameryk i świata poznajemy w formie noszącego ten sam tytuł brytyjskiego dokumentu, emitowanego przez jedną z telewizji kablowych w SSA.

Brytyjski film zgodnie z poetyką gatunku żywi się historycznymi dokumentami w ścisłym tego słowa znaczeniu, jak też innymi świadectwami z epoki: fragmentami filmów fabularnych, rysunków satyrycznych, zdjęć i reportaży, a także powieści czy widowisk teatralnych. Część z nich powstała na potrzeby mockumentu, część zaś stanowią rzeczywiste materiały archiwalne, które odpowiednio zmontowane, umieszczone w nowym kontekście i opatrzone stosownym komentarzem nabrały nowych znaczeń. Jak informuje spiker, zapowiadając brytyjski dokument w amerykańskiej telewizji, o mały włos nie doszło do skutecznej interwencji cenzury, gdyż przedstawiane na ekranie przez niektórych komentatorów (zwłaszcza ciemnoskórą historyczkę z Montrealu) interpretacje wydarzeń nie zgadzają się z ich wersją obowiązującą w SSA. Iluzję tego, że oglądamy filmowy dokument w ramach programu telewizyjnego, podtrzymują przerywające emisję bloki reklamowe o jawnie rasistowskich treściach, jak choćby spot przedstawiający elektroniczne obręcze na nadgarstek, pozwalające łatwiej wytropić zbiegłych niewolników. Kiedy indziej reklamy zastępuje prowadzona



C.S.A.: THE CONFEDERATE STATES OF AMERICA, SCENARIUSZ I REŻ. KEVIN WILLMOTT, PROD. USA 2004

online i bijąca ponoć rekordy popularności w Stanach aukcja niewolników, których można nabyć w zestawie rodzinnym lub pojedynczo.

Choć bowiem we wrześniu 1862 roku prezydent Lincoln po zwycięstwie pod Antietam wygłosił słynną proklamację emancypacyjną, klęska unionistów zmieniła ją w pusty gest, a całe Stany Skonfederowane stały się państwem niewolniczym. Sam Lincoln próbował zbiec w przebraniu Murzyna, lecz został schwytany, osądzony i osadzony w więzieniu. Ułaskawiony po dwóch

latach musiał udać się na emigrację do Kanady. Próbę jego ucieczki dokumentują w filmie Willmotta nie tylko satyryczne rysunki, lecz także rzekomy fragment niemego filmu Davida Griffitha *The Hunt for Dishonored Abe*, w którym prezydent unionistów w „blackface”, charakterystycznej popularnej wśród białych aktorów pod koniec dziewiętnastego wieku, próbuje nieudolnie mówić jak „darker” (czarnuch), a nawet intonuje jedną ze znanych pieśni niewolników „Swing low, sweet chariot”. Chwilę później oglądamy zaś fragment

⁴ Por. choćby: Piotr Zychowicz *Pakt Ribbentrop-Beck. Czyli jak Polacy mogli u boku III Rzeszy pokonać Związek Sowiecki*, Wydawnictwo Rebis, Poznań 2012.

ostatniego wywiadu, którego udzielił przed śmiercią na wygnaniu, gdzie ponownie – tym razem w tonie serio – sam nazywa się pozbawionym ojczyzny Murzynem i wyraża żal, że kilka lat wcześniej ograniczył się do proklamacji, nie przeprowadzając zniesienia niewolnictwa.

Choć wszystkie przywołane przez nas przykłady zdają się dowodzić, że mockument Willmotta przedstawia alternatywną wersję przeszłości, nie mamy do czynienia z klasyczną uchrońnią. Odnajdujemy tu nie tylko kanońiczne fakty i wydarzenia ostatnich dwóch stuleci, jak choćby wspomnianą proklamację Lincolna, dojście Hitlera do władzy i Holokaust czy zabójstwo prezydenta Johna Kennedy'ego w Dallas. Co istotne, w finale brytyjskiego dokumentu pojawia się informacja, która ujawnia podstawową strategię mockumentu Willmotta. Jak się okazuje, nie wszystkie materiały w tym filmie zostały spreparowane na jego potrzeby. Część z nich, zwłaszcza rasistowskie produkty i zachowania w reklamach, są jak najbardziej autentyczne i zostały jedynie wydobyte z kontekstu codzienności, w którym nie zwracają już niczyjej uwagi (jak choćby znana również w Polsce marka Uncle Ben's, która istnieje od połowy lat czterdziestych ubiegłego wieku). Alternatywny świat SSA nie powstał zatem jako rewers znanego nam USA, a w związku z tym nie ma nic wspólnego z jego historią. Jego istnienie jest raczej efektem niewielkiej zmiany perspektywy, deformującego spojrzenia z ukosa, które w realnym świecie pozwala dostrzec to, co inaczej trudno dojrzeć (w tym przypadku podskórny rasizm). Innymi słowy, strategia mockumentu Willmotta przypomina podstawowy zabieg Herkulesa Poirota, ulubionego detektywa Agathy Christie. W finale wielu jej powieści gromadzi

on w salonie wszystkich zainteresowanych, by przypomnieć dobrze znane im i nam fakty, a następnie ukazać je pod nieco innym kątem, co w efekcie prowadzi do ujawnienia prawdy i wskazania winnego. Fakty pozostają faktami, zmienia się natomiast sposób ich ułożenia, a tym samym ich sensy. Na naszych oczach przeszłość staje się historią, a dokładniej: dwiema alternatywnymi względem siebie historiami. I jedynie autorytet detektywa i kunszt pisarski Agathy Christie sprawia, że finałowa wersja staje się dla nas opowieścią prawdziwą. Nie jest to jednak strategia typowa wyłącznie dla klasycznych powieści detektywistycznych i mockumentów. A przekonuje o tym bliższe spojrzenie na dyskusję o tym, czy amerykańska wojna secesyjna rzeczywiście się wydarzyła, dyskusję, która toczyła się w tym samym czasie, kiedy powstawał film Willmotta.

Tytuł artykułu Williama A. Pencaka *The American Civil War Did Not Take Place* (Nie było wojny secesyjnej)⁵ czytelnie odsyła do słynnego studium Jeana Baudrillarda na temat pierwszej wojny w Zatoce⁶. Na pozór również tutaj mamy do czynienia z przypadkiem klasycznej kontrfaktualności, choć tym razem uprawianej na polu akademickiej historii, gdyż autor czytelnie identyfikuje punkt dywergencji, by od niego rozpocząć własną opowieść alternatywną. Jednak Pencak od razu wyraźnie podkreśla, że nie ma najmniejszego zamiaru kwestionować realności takich wydarzeń, jak bitwa

⁵ William A. Pencak *The American Civil War Did Not Take Place*, „Rethinking History. The Journal of Theory and Practice” nr 2/2002, s. 217–221; przedruk jako *The Civil War Did Not Take Place* w: *tenże Contested Commonwealths. Essays in American History*, Lehigh University Press, Bethlehem 2011, s. 327–346.

⁶ Por. Jean Baudrillard *Wojny w Zatoce nie było* [1991], przełożył Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

pod Gettysburgiem czy proklamacja Lincolna. Nie przeszkadza mu to wcale twierdzić, że do wojny secesyjnej nigdy nie doszło, gdyż używany przez większość historyków termin „The Civil War” nie oddaje adekwatnie istoty najważniejszych wydarzeń w amerykańskiej historii dziewiętnastego wieku. Jak wyjaśnia: „Ogólnie rzecz biorąc, sposób nazwania tego, co wydarzyło się w połowie dziewiętnastego wieku, stanowi papierek lakmusowy, który ujawnia stosunek mówiącego do idei równości rasowej oraz renesansu reakcyjnej neo-konfederackiej ideologii u progu nowego tysiąclecia” (s. 327). Na dowód rekonstruuje historię pozornie neutralnej i najczęściej używanej nazwy lat 1861–1865. Początkowo posługiwali się nią głównie zwolennicy Unii, mając na myśli „wojnę domową”, która na pół podzieliła ich naród. Już wkrótce zastąpił ją jednak termin „rebelia”, gdyż lepiej oddawał hierarchię między dwiema stronami uwikłanymi w konflikt, wypuklając brak legalnych podstaw rządu konfederatów. O rebelii mówił choćby Lincoln, kiedy w 1861 roku wzywał do jej stłumienia, powołując się na nielegalny charakter secesji południowych stanów. Wagę odpowiedniego doboru słów podkreślił dwie dekady później Jefferson Davis, były prezydent konfederatów, kiedy przypominał, że z definicji nie można nazwać rebelią militarnych działań suwerennego państwa, w chwili wybuchu konfliktu zaś wszystkie południowe stany były niezależne, przynajmniej nominalnie. Dlatego też konfederaci najczęściej używali określenia „wojna o niepodległość Południa”. Jak ta garść przykładów dowodzi, terminy używane tak przez zaangażowane strony, jak przez historyków w najdosłowniejszym sensie nadają kształt rzeczywistości, kiedy – odpowiednio ją oświetlając –

podpowiadają też pożądane znaczenia. Oczywiście, dotyczy to nie tylko sformułowań „rebelia” i „wojna o niepodległość Południa”, ale także pozornie neutralnego terminu „wojna secesyjna”.

Jak pokazuje Pencak, nazwa „The Civil War” odnosi się do okresu, który nie był ani wojną, ani wojną domową, choć tak nauczyliśmy się o nim myśleć: „Nie bez przyczyny historycy i pamięć historyczna Stanów Zjednoczonych skupiły uwagę na «The Civil War», czterech wybranych latach, kiedy wielkie armie w mundurach rzeczywiście ze sobą walczyły, co przypominało wojnę domową. Zapewniło to «cywilizowanej» wojnie (słowo pochodne od «civil», pośrednio obecne w nazwie «The Civil War») zaszczytną rangę miejsca, od którego zaczyna się właściwa historia tej części Ameryki” (s. 328). Ujmując rzecz inaczej, termin preferowany przez historyków wydobywa na plan pierwszy niewielki i jednorodny w miarę fragment bardziej rozległego okresu przemocy, klasowych, etnicznych i rasowych represji, który obejmuje ponad dwie dekady, gdyż do pierwszych ataków na tle rasowym doszło już w 1854 roku w Kansas. Brać przy tym należy pod uwagę także Północ, gdyż tutejsze warunki pracy imigrantów, nierzadko uważanych za podrzędnych rasowo, nie różniły się zasadniczo od tych, które musieli znosić niewolnicy na Południu. Termin „The Civil War” pozwolił jednak na fundamencie bohaterstwa żołnierzy, szlachetności przywódców i pojednania weteranów stworzyć mit założycielski Stanów Zjednoczonych.

Pencak rekonstruuje narodziny tego mitu głównie dlatego, że dla niego walka o symboliczne znaczenie lat 1861–1865 wcale się jeszcze nie skończyła, choć przez długi czas toczyła się na dalszym planie. Jednak pod koniec

dwudziestego wieku konfederackie flagi znów zaczęły pojawiać się na balkonach i samochodach tak na Południu, jak na Północy USA, sygnalizując gwałtowny wzrost konserwatyizmu ich mieszkańców. Z kilku przekonujących przykładów, które pojawiają się w jego artykule, przywołać tu warto zwłaszcza jeden. Dnia 4 marca 2000 roku neo-konfederacki ruch ogłosił deklarację kulturowej niepodległości Południa, w której identyfikował się jako organizacja broniąca „dziedzictwa”, nie zaś segregacji rasowej. Jego prawdziwe intencje demaskuje jednak jeden z popularnych sloganów: „NO KING BUT JESUS”. Jak łatwo się domyślić, słowo „king” odnosi się do Martina Luthera Kinga i wyznaczanych przez niego wartości. Trudno się nawet dziwić, że Pencak czuje się zobligowany do tego, by powrócić do momentu narodzin Stanów Zjednoczonych i inaczej opowiedzieć ich historię jako potencjalny lek na współczesne mu zło. Jego strategia kontrfaktualna polega wszakże na tym, żeby odmienić nie tyle same wydarzenia, ile perspektywę, w jakiej na nie patrzymy i oceniamy. Dlatego pyta retorycznie: „Czy przekraczam miarę pisząc, że konfederaci nie tyle nie zwyciężyli w wojnie secesyjnej, której nie było, lecz powstałi jako owoc «Czasów Przemocy Rasowej» w latach 1854-1877?” (s. 342). Nam z kolei nie chodzi wcale o to, że Pencak ma rację i nowa nazwa, podkreślając „niecywilizowany” charakter wydarzeń z tamtych lat, rzeczywiście „zmieni postawę mieszkańców USA, którzy nadal traktują racje unionistów i konfederatów jak równie szlachetne” (s. 344), na co on sam najwyraźniej ma nadzieję. O wiele bardziej liczy się dla nas fakt, że napisał ten artykuł u progu nowego wieku, kiedy powstał mockument Willmotta, ruch neo-konfederacyjny zaczął zaś przybierać na sile.

Tak film, jak artykuł potwierdzają tezy wspomnianego już Munsłowa: aktualne wydarzenia determinują narracje historyczne i wpływają też na sposób, w jaki przedstawiają przeszłość tak historycy, jak artyści.

O tym, że powyższe przykłady ilustrują bardziej powszechne zjawisko, przekonuje niedawna praca *Lincoln before Lincoln* filmoznawcy Briana J. Snee⁷, który podjął się skrupulatnej analizy amerykańskich filmów dokumentalnych i fabularnych o Lincolnie (od wyprodukowanej w 1903 roku przez Edison Film Company *Chaty wuja Toma* do *Lincolna* Stevena Spielberga). Interesowało go głównie to, jak filmowcy przedstawiają sylwetkę i losy Lincolna, by nadać im najbardziej aktualnie pożądaną politycznie i społecznie wymowę. Ponieważ zachowało się niewiele materiałów ikonograficznych, film odgrywa istotną rolę w kształtowaniu indywidualnej i zbiorowej pamięci historycznej Amerykanów tak o Lincolnie, jak o formacyjnych dla ich poczucia narodowego latach wojny secesyjnej. Ma zatem rację Snee, kiedy wykorzystując podobieństwo słowa „real” i „reel”, stawia znak równości między historyczną prawdą i wytworem środków filmowych. Najlepszym tego przykładem są rasistowskie w wy-mowie *Narodziny narodu* (*The Birth of Nation*, 1915) Davida Griffitha, choć Lincoln pojawia się tu zaledwie w czterech scenach. Już wszakże pierwsza z nich klarownie podważa dychotomię między prawdą a zmyśleniem. W nietypowy dla filmów niemych sposób, Griffith opatrzył przypisem napis na planszy, identyfikujący miejsce akcji. Przypis gwarantuje, że widoczne na ekranie biuro prezydenta powstało jako

⁷ Brian J. Snee *Lincoln before Lincoln: Early Cinematic Adaptations of the Life of America's Greatest President*, The University Press of Kentucky, Lexington 2016.

wierna kopia „historycznego faksymile” z pracy *Lincoln. A History* Nicolaya i Haya. Także scena zabójstwa Lincolna w wiernie zrekonstruowanym wnętrzu Teatru Forda winna pozwolić widzom na własne oczy ujrzeć historyczne wypadki, „tak jak się rzeczywiście rozegrały”. Nic zatem dziwnego, że bohatera filmu Griffitha nazywa Snee wprowadzonym przez Umberto Eco terminem „absolutna fałszywka”, czyli taki sztuczny wytwór, który swoją realnością przewyższa oryginał, gdyż umiejętnie otwiera go na nasze emocje.⁸ Dlatego też zapewne wizerunek Lincolna w *Narodzinach narodu* przesądził na niemal sto lat o tym, jak przedstawiali go późniejsi reżyserzy filmowi, tak na dużym, jak na małym ekranie.⁹

Historyczną prawdę portretu Lincolna jako człowieka wielkiego serca, w którym uczucia idą o lepsze z rozsądkiem, podważył dopiero Spielberg w *Lincolnie* (2012), gdzie zaproponował radykalnie inne spojrzenie, głównie za sprawą przesunięcia perspektywy. Sukces tego filmu sprawił zaś, że w narodowym imaginarium utrwalił się odtąd obraz szesnastego prezydenta jako tego, który zdecydowanie opowiadał się po stronie słabszych i zawsze walczył o ich dobro. Większość akcji filmu Spielberga wypełniają bowiem zabiegi Lincolna i jego zwolenników wokół zdobycia odpowiedniej liczby głosów w parlamencie, która zagwarantuje uchwalenie 13 poprawki do Konstytucji. Presja moralnej słuszności starań o zniesienie niewolnictwa okazuje się tak wielka, że widzowie gotowi są zaakceptować naganną w in-

nych przypadkach zasadę, że cel uświęca środki i nawet niejawni szantaż czy zstępne przekupstwo da się tym usprawiedliwić. Nowa prawda historyczna o Lincolnie, upowszechniona przez hollywoodzką produkcję, nagrodzoną kilkoma Złotymi Globami i Oscarami, potwierdza tym samym tendencję rysującą się już wyraźnie w poprzednich dwóch tu przywołanych i bardziej niszowych przykładach.

W tym samym 2012 roku, kiedy odbyła się premiera *Lincolna* Spielberga, do kin weszły dwa inne filmy z amerykańskim prezydentem w roli głównej. Właściwie jeden z nich, *Abraham Lincoln: Łowca wampirów* (2012) Timura Biekmbietowa zasługuje na szczególną uwagę, podobnie jak jego literacki oryginał, powieść Setha Grahame-Smitha pod takim samym tytułem. Tak film, jak powieść posługują się podobną strategią kontrfaktualną, choć robią to we właściwy dla swojego medium sposób. Inaczej jednak niż wcześniejsze przykłady nie zmieniają ani perspektywy spojrzenia, ani ramy referencyjnej, starając się wydobyć na jaw usuwane w cień wydarzenia i interpretacje. Tak natomiast opowiadają znaną historię życia amerykańskiego prezydenta, by wskazać na nowe i możliwe przedmioty referencji. Klarownie przekonuje to o tym, że nie tylko konkurencyjne względem siebie narracje historyczne mogą rozmaicie przedstawiać ten sam fragment przeszłości, lecz również ta sama historia potrafi odsyłać do nieco inaczej powoływanych do istnienia przeszłości. Dość odpowiednio wykorzystać miejsca puste i niedopowiedzenia w dotychczasowych narracjach, a przede wszystkim proponować nowe podstawienia pod dobrze znane prototypy i skrypty.

Grahame-Smith posługuje się rozwiązaniami typowymi dla literackich

⁸ Por. Umberto Eco *Travels in Hyperreality*, przełożył William Weaver, Harcourt Brace, Orlando 1983.

⁹ Griffith był też autorem filmowej biografii *Abraham Lincoln* (1930), pierwszego filmu historycznego epoki filmu dźwiękowego, lecz uważa się powszechnie, że to przedsięwzięcie skończyło się kompletną klęską, tak merytoryczną, jak finansową.



ABRAHAM LINCOLN: ŁOWCA WAMPIRÓW, SCENARIUSZ: SETH GRAHAME-SMITH,
REŻ. TIMUR BIEKMAMBIETOW, PROD. USA 2012

biografii, żeby dzięki nim uwiarygodnić nieprawdopodobną rzeczywistość, w której rozgrywa znane większości czytelników wydarzenie z życia Lincolna. Ucieka się mianowicie do obszernych cytatów z jego osobistych dzienników, które w efekcie nieoczekiwanego zbiegu okoliczności znalazły się w rękach nieudanego pisarza, jego literackiego sobowtóra. Zarabia on na życie w coraz bardziej pomijanym przez klientów sklepiku, sprzedającym szwarc, mydło i powidło, w prowincjonalnym Rhinebeck, oddalonym o półtorej godziny jazdy pociągiem od Nowego Jorku. Dzięki tym dokumentom, starannie oddającym ewolucję autora od piszącego z błędami samouka do panującego nad retoryką i efektami wypowiedzi prawnika i polityka, powoli wychodzi na jaw prawda o tym, co skrywa się pod powierzchnią biografii szesnastego prezydenta. Grahame-Smith równie zręcznie wykorzystuje przy tym istniejące w niej luki, jak choćby okoliczności pierwszej, tragicznie zakończonej miłości młodego Lincolna. Nadaje też nowe i wcale nie mniej prawdopodobne sensy wydarzeniom znanym, na przykład wyjaśniając powody, dla których przysły prezydent wybrał stronę unionistów i ogłosił proklamację emancypacji. W zgodzie z klasycznymi interpretacjami psychoanalitycznymi całe jego życie stanowiło konsekwencję traumy dzieciństwa: pierwszego zetknięcia się z wampirami, które następnie wspierały konfederatów i istnienie niewolnictwa, gdyż to gwarantowało im spokojną egzystencję i łatwe źródło pożywienia.

Co ciekawe, Grahame-Smith nie czyni z tego najmniejszej tajemnicy. Wręcz przeciwnie, powieść zaczyna jak rasy uchronista, wliczając trzy niezbite fakty: wampiry przybyły do Nowego Świata razem z pierwszymi kolonista-

mi i mieszkają przez ponad dwieście pięćdziesiąt lat; Lincoln należał do ich najbardziej utalentowanych łowców; pogłoski o jego dziennikach zaś okazały się prawdziwe. Niedowierzanie czy potrzeba wytropienia błagi zachęcają czytelników do uważnej lektury, która wciąga ich niczym detektywów śledczych, stając się źródłem emocjonalnego i intelektualnego zaangażowania. To swoiste dla mockumentarnej powieści Grahame-Smitha połączenie form dokumentalnych i jawnej fikcji wytwarza swoisty efekt autorefleksyjny, kiedy uwagę czytelników kieruje na sposoby morfowania przeszłości i kwestię ich uwiarygodniania, choć przecież trudno tu mówić o dystansie typowym dla postmodernistycznych parodii.¹⁰ To raczej taka forma prozatorska, którą Linda Hutcheon określiła mianem historiograficznej metapowieści, choć za jej głównych reprezentantów uznała takich pisarzy, jak Umberto Eco, Gabriel García Márquez, John Fowles czy Thomas Pynchon. Jak Grahame-Smith proponowali oni takie przedstawienia przeszłości, które manifestacyjnie sytuują się na pograniczach faktu i fikcji literackiej, skutecznie kwestionując tę binarną opozycję. Tego typu utwory są „poważnie ironicznymi parodiami”, gdyż za ich charakterystyczną cechę uznać należy autorefleksyjne, intertekstualne rozwiązania, które wszakże nie przeszkadzają temu, żeby czytelnicy nawiązali emocjonalną więź z przeszłością: oferują „sens obecności przeszłości, ale przeszłości, która może być poznana jedynie z jej tekstów, jej śladów – literackich lub historycznych”¹¹.

¹⁰ Por. Linda Hutcheon *Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przełożył Janusz Margański, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 378-398.

¹¹ Tamże, s. 380.

Pod tym względem nieco inny efekt wywołują dwa wspomniane już filmy, które nawiązują do wybranych wydarzeń wojny secesyjnej i roli, jaką odegrał w niej prezydent Lincoln. Ekranizacja powieści Grahame-Smitha w przeciwieństwie do swojego pierwowzoru nie ma mockumentalnych elementów, a w konsekwencji na dalszy plan schodzi tu kwestia tekstowego charakteru historii. Biekmambietow nawiązuje raczej do popularnych ekranizacji komiksów, stylizując Lincolna na superbohatera, który za sprawą traumy z dzieciństwa staje się nieustraszoną łowcą wampirów. To właśnie one wcielają wszystkie siły zła, jakie kiedykolwiek ingerowały w bieg historii. Jak na dłoni pokazuje to krótki, animowany fragment, w którym wszelkie antydemokratyczne systemy społeczne i ideologie od czasów pierwszych faraonów okazują się dziełem wampirów, żądnych ludzkiej krwi. Nic zatem dziwnego, że w ramach tak zarysowanej akcji Lincoln jeszcze wyraźniej niż w filmie Spielberga staje się reprezentantem sił dobra. Co więcej, otwierające akcję motto z Księgi Rodzaju identyfikuje go z biblijnym Abrahamem, „ojcem wielu narodów”, identyfikując czytelnie mityczny początek dzisiejszych społeczeństw demokratycznych. Jednak to nie ze względu na tak klarowne, co uproszczone przesłanie film ten zasługuje w naszym kontekście na uwagę. Pozwala on bowiem pokazać wspomniany proces wypełniania luk w znanym historykom materiale i reinterpretowania istniejących już tropów.

Takie spojrzenie podpowiada choćby wybrana przez Biekmambietowa rama. Akcja jego filmu rozpoczyna się od panoramy współczesnego Waszyngtonu, którego obraz zmienia się w przyspieszonym tempie, cofając się do dnia zamachu na Lincolna. Jego syl-

wetkę identyfikujemy przed wyjściem do Teatru Forda. Oto kończy wpis do dziennika, w którym zastanawia się nad tym, czy i jak zapamięta go historia. Woli ona przecież opowiadać o szlachetnych, wielkich czynach, ukrywając skrzętnie krwawe szczegóły i mało chwalebne uczynki wielkich wodzów. Tym samym akcja filmu prezentuje się jako retrospekcja, a jej zadanie polega na odsłonięciu skrywanych dotąd kulis dobrze rzekomo znanych faktów historycznych. Nie mamy zatem do czynienia z klasyczną historią kontrfaktualną, skoro żaden z węzłowych wypadków tamtego okresu nie został tak zmodyfikowany, by powstała wersja alternatywna sankcjonowanej historii. Raczej w ramach oficjalnego biegu dziejów pojawiają się nowe elementy. Najlepiej widać to w chwili, kiedy – zgodnie z przekazami historycznymi – Lincoln zarządza wielką zbiórkę srebra jako finansową pomoc dla armii unionistów przed starciem pod Gettysburgiem. Oczywiście w filmie Biekmambietowa zbiórkę szlachetnego metalu prowadzi się w nieco innym celu: posłużyć jako surowiec do wytwarzania amunicji, która skutecznie zgładzi wampiry, gwarantując zwycięstwo wojskom Północy. Choć zatem *Abraham Lincoln: Łowca wampirów* manifestacyjnie sytuje się w dziedzinie fikcji, to czytelnie tematyzuje sam akt morfowania historii – kształtowania relacji z przeszłością na drodze interpretacji istniejących zapisów i przyjętych wersji dziejów.

Do nieco innych historycznych wydarzeń nawiązuje natomiast film *Abraham Lincoln kontra zombie*, horror klasy B, który wszedł do kin w tym samym, 2012, roku. Część krytyków podpowiada nawet, że jego reżyser pasożytniczo wykorzystał popularność filmu o łowcy wampirów, chcąc na fali przepisywania historii zyskać

szerszą widownię. Oba filmy łączy nie tylko tytułowa postać, lecz także sposób konfrontacji materiału historycznego z niezwykle nośnymi motywami kultury popularnej. W filmie Schenkmana główna część akcji rozgrywa się w Forcie Pulaski, gdzie Lincoln udaje się z grupą oddanych towarzyszy, by zbadać sprawę tajemniczej zarazy, jaka wybuchła podczas starcia z rebeliantami. Jeden z walczących u jego boku, czarnoskóry agent Brown, na widok zarażonych przypomina sobie o ludziach zwanych w języku Bantu „zombie” – pozbawionych wolnej woli i służących jako niewolnicy. Widmo niewolnictwa jako zarazy sprawia, że w obliczu zagrożenia jednoczą się bohaterowie, z których większość to mniej lub bardziej znane postacie historyczne. Nie brakuje tu nawet ukrywającego się w forcie generała konfederatów Stonewalla Jacksona czy małoletniego Theodore’a Roosevelta, który wspiera Lincolna. Schenkman potraktował te znane postacie niczym figury szachowe, które na naszych oczach rozgrywają w forcie starcie z zombie, chcąc zapobiec rozprzestrzenieniu się zarazy na cały kraj. Unioniści sprzymierzają się nawet z konfederatami, co ostatecznie dowodzi słuszności sprawy, o jaką walczy Lincoln. O jego heroizmie najlepiej zaświadcza ostatnia sekwencja, która rozgrywa się w ten wieczór, kiedy historyczny prezydent zginął z rąk Johna Wilkesa Bootha. W filmie Schenkmana on sam, świadom tego, że jest ostatnim zainfekowanym, pisze list do swego przyszłego zabójcy, zdradzając, gdzie spędzi wieczór. Aranżuje własną śmierć, by wyeliminować zarazę i jednocześnie potwierdzić, że sprawa, o którą walczy, godna jest najwyższych

poświęceń. Trudno o lepszy dowód jawnego dydaktyzmu tej wersji opowieści o walce z plagą niewolnictwa.

Oczywiście, nie sposób brać za dobrą monetę tak jednoznacznie sformułowanego przesłania, skoro film zrealizowany został w poetyce typowej dla horrorów klasy B, bez większej dbałości o poziom dialogów, aktorstwa czy efektów specjalnych. W konsekwencji cały świat przedstawiony wydaje się manifestacyjnie sztuczny, choć trudno w tym przypadku mówić o zamierzonej parodii horroru czy filmu historycznego. To raczej próba takiego nawiązania do innych przedstawień dziejów, która szczególnie w zestawieniu z filmem Biekmambietowa obrazuje jeszcze jeden aspekt morfowania historii – zależność między wymową historycznej narracji a użytymi w niej metaforami i figurami retorycznymi. Wampir i zombie, reprezentanci ideologii Południa w dobie wojny secesyjnej, narzucają określoną perspektywę spojrzenia na losy Lincolna jako bohatera walczącego z absolutnym złem. Oba filmy zaś, choć nie roszczą sobie pretensji do historycznego obiektywizmu, wykazują podobne strategie, jak narracja biograficzna, którą z całą dbałością o historyczne szczegóły przedstawił Spielberg. Dzielące je różnice, a przede wszystkim łączące je podobieństwa, klarownie przemawiają za przywołaną przez nas na początku tezę Munslowa, który proponuje, by odejść wreszcie od binarnego schematu dzielącego przedstawienia historii na fikcyjne i faktualne. Trzeba zaś uważniej przyglądać się różnym typom relacji, jakie nawiązujemy z przeszłością, kiedy po raz kolejny morfujemy jej wybrane fragmenty.

Gdzie silni są słabi

• MAREK BEYLIN •

Zastanawiam się, dlaczego Oliver Frłjić wycofał się z uczestnictwa w *Malcie*, a wcześniej nie przyjechał do Warszawy, by wesprzeć atakowanych aktorów *Kłątwy* i Teatr Powszechny? Obawiał się konfrontacji z rozjuszonymi przeciwnikami albo prowokacji czy też prokuratury? Możliwe. Ale równie dobrze taką decyzję mogło podyktować poczucie siły, nie słabości.

Tu zastrzeżenie: nie chcę włożyć Frłjiciowi bucioremami w duszę, dociekać jego intencji. Zrobił, co uważał za słusne, i miał do tego święte prawo. Tyle że jego wybory nieuchronnie stanowią część tego wielkiego narodowego przedstawienia, jakie zapoczątkowało wystawienie *Kłątwy*. Wszyscy, wraz z reżyserem, jesteśmy jego uczestnikami, a dotyczy ono między innymi, jak często w historii, konfliktów i relacji między silnymi i słabymi. Zaś w tym przedstawieniu decyzje Frłjicia jawią się raczej jako efekt poczucia siły i autonomii. Jakby mówił: stworzyliśmy *Kłątwe* i w tym była wolność moja i wasza, teraz wy uczestniczycie w konsekwencjach, ale to już problem waszej wolności. Bo te nasze wolności spotkały się przygodnie i epizodycznie w teatrze, a potem bezpowrotnie rozeszły. Wszak każdy ma w życiu własne trajektorie i w nich sytuuje swoją odpowiedzialność.

To mowa kogoś silnego; przypisuję ją Frłjiciowi hipotetycznie i, proszę bardzo, insynuacyjnie. Ale robię to, bo interesują mnie związki silnych i słabych z rzeczywistością, w której zresztą coraz częściej rozbrzmiewa apologia siły, jakby tylko silni i najlepiej osadzeni w świecie potrafili go zmieniać. Czyżby?

Sam, jak wielu, bywałem w życiu słaby, na marginesach rzeczywistości, i silny, gdy dobrze przylegałem do jej głównych nurtów. Te doświadczenia podpowiadają mi, że choć oba te stany zastawiają na nas pułapki, to jednak więcej jest ich wśród silnych. Bo silni zbyt łatwo aprobuja swoją siłę jako stan naturalny, nie mają więc powodu, by

zanadto kombinować, dokonywać krytycznych wiwisekcji własnej sytuacji, brać się w nawias, żeby ujrzeć siebie z boku. Pod tym względem słabi są często intelektualnie mocniejsi; muszą szukać sposobów zmiany swej sytuacji albo choćby luk dających szansę na elementarne bezpieczeństwo i szczątkową swobodę. Taki stan bywa przerażający bądź dotkliwy, może obezwładniać, ale może też prowadzić do czegoś nowego. Przecież przede wszystkim słabi doświadczają kruchości życia i wartości, co stanowi konieczny warunek obmyślenia i stwarzania lepszych światów. Wszelkie utopie i wolnościowe zrywy to dzieło słabych, którzy mają dość swego stanu. Oczywiście, słabość wydobywa też często pragnienie zemsty, rozbudza strach i nienawiść, produkuje moralistykę uwznioślającą przygięcie do ziemi i zawężającą horyzonty. Jednak w pewnej kwestii silni mają gorzej, bo to oni najczęściej mają poczucie własnej zupełności i samowystarczalności. A kto tak ma, ten kończy na ogół jako błazen historii, czasem krwawy, czasem tylko żalony. Zostaje zapamiętany jako niewolnik własnych ograniczeń i destruktor. Co przydarza się na naszych oczach choćby dyrektorowi Teatru Polskiego we Wrocławiu.

Są, rzecz jasna, silni, którzy pamiętają o sytuacji, gdy byli słabi, i wyciągają z tego wnioski. Na przykład Hannah Arendt, która, jak pisze o niej Judith Butler, będąc „Żydówką i uchodźczynią, rozumiała swoje zobowiązanie, by przynależeć nie do «ludu wybranego», ale do niewybranych, i by tworzyć wewnętrznie różnorodną wspólnotę właśnie z tymi, których istnienie zakłada prawo do prowadzenia dobrego życia”¹. Właśnie to zobowiązanie wpłynęło na radykalny demokratyzm jej myśli, wciąż inspirujących tych, którzy chcą, jak sama Judith Butler, przydać siły słabym i opresjonowanym.

Co prowadzi mnie do przekonania, że silni, którzy, jak wytworzony przeze mnie Frłjić, nie widzą potrzeby, by własne trajektorie życiowe splatać, nie przygodnie i roboczo, lecz solidarnie i fundamentalnie, z trajektoriami żywymi słabych, mogą fantastycznie obnażać światy siły i przemocy, jak w *Kłątwie*. Ale, obawiam się, nie sformułują ani wizji, ani warunków, ani choćby przeczuć lepszych światów. Nie da się tego zrobić bez odczuwania głębokich więzi z „niewybranymi”.

¹ Judith Butler *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, przełożyła Joanna Bednarek, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016, s. 103.

Wolność śmiechu

• VILIAM KLIMÁČEK •
• ANDRZEJ S. JAGODZIŃSKI / JUSTYNA JAWORSKA /
JAKUB KROFTA / WERONIKA PARFIANOWICZ-VERTUN /
PIOTR RATAJCZAK / MARIA WOJTYSZKO •

VILIAM KLIMÁČEK

PRZEŁOŻYŁ ANDRZEJ S. JAGODZIŃSKI

Dziwne czasy, dziwna miłość, dziwne żywoty

**TRZY JEDNOAKTÓWKI Z DWIEMA PIEŚNIAMI
I JEDNYM UKRZYŻOWANIEM**

I. DZIWNE CZASY

OSOBY:

- dwie aktorki i dwaj aktorzy

Euro

Scena jest wypełniona elementami jakiejś rozpadłej całości. Widzimy półkola, łuki, prostopadłości, a nawet jedną gwiazdkę. Aktorzy daremnie starają się ułożyć z tego wszystkiego trójwymiarowy symbol waluty euro. Nie udaje im się, więc klną po czesku, słowacku, węgiersku i polsku.

Bajka 1

WNUK Babcia, nie masz dziesięć euro? Babcia! Dziesięć euro!

Babka śpi.

WNUK Opowiedz, jak było dawniej!

BABKA (*budzi się*) Oj, moje dziecko, dawniej to było dobrze. Wszyscy mieliśmy pracę. Każdy miał gdzie mieszkać. Nie było biednych ani bogatych. Wszyscy mieli po równo.

WNUK Czyli gówno?

BABKA Nie, tyle, ile trzeba. Na pierwszego maja robiliśmy piękny pochód i machaliśmy do naszej władzy na trybunie. Dostawaliśmy machałki, takie szmatki na patyku, na których były gołębicę Picassa. Wtedy wszędzie panował pokój, bo każdy się nas bał.

WNUK Babciu, nas?

BABKA Mieliśmy rakietę atomową. Dobrze, ruskie. Każdy musiał się porządnie zastanowić, zanim nas zaczepił.

WNUK Byliśmy wtedy w NATO?

BABKA W NATO? A na co? NATO to był nasz główny nieprzyjaciel. My, obóz pokoju i socjalizmu, byliśmy w Układzie Warszawskim. Mieliśmy najwięcej czołgów na świecie!

WNUK Czy naprawdę dookoła całej Czechosłowacji były druty kolczaste pod napięciem?

BABKA No, żeby nas z zewnątrz nie zaatakowali kapitaliści.

WNUK A można było podróżować?

BABKA Jasne! Raz nawet byliśmy z dziadkiem aż w Kijowie! Też jeździliśmy do Budapesztu, do Bukaresztu...

WNUK Byłaś nad Morzem Śródziemnym?

BABKA Nam wystarczył Balaton. Za to państwo bardzo się nami opiekowało. Młode pary zawsze dostawały mieszkania, pożyczki, a jak im się urodziło dziecko, to dodatkowy zasiłek pieniężny. Bo rodzina wtedy była najważniejsza. Mieliśmy za darmo wczasy w górach i nad jeziorami. Mój Boże, co myśmy się naśmiali pod namiotem! Gotowaliśmy zupki z proszku na turystycznej kuchence i dziadkowi wpadły okulary do garnka! Biedne dziecko, ty już dziś nic takiego nie przeżyjesz. Dokąd ty się tak śpieszysz?

WNUK Jedziemy z klasą do Paryża. Straszna nuda, cały dzień w autobusie.

BABKA Do Paryża? To musisz strasznie uważać, bo tam jest dużo tych... muzułmanów!

WNUK Babcia, nie masz dziesięć euro?

Biczownicy 1

Przechodzi grupa biczujących się postaci i recytuje:

Nigdy nie było mi lepiej niż jest dziś

Stale narzekam, wyję jak ranny ryś.

Spam 1

Nazywam się Doris Atta. Ja jestem umierająca kobieta, co chce ofiarować to co ma za dobrą pracę i miłość. Wysyłam tobie ten e-mail, bo ja jestem sześćdziesiąt trzy lat i ja mam diagnozę raka piersi. Proszę modelić się, że la panie boże mi daruje moje grzechy. Ja chcę podarować 6.400.000 dolarów, żeby za dobrą pracę także pomagać wdowie i matce

nieszczęście. Teraz nie może przyjmować telefon rozmowa. Ja z tobą kontaktować e-mail. Nie chce mon mari albo kto o tym wie. To tak ja napisze.

Merci beaucoup, pani Doris Atta.

Konspiracja 1

AGENTKA Panie premierze, tajne służby zrobiły taką analizę.

PREMIER Szybko, za chwilę mam wyjazdowe posiedzenie rządu w Kobylach Dołach.

AGENTKA Na okładce „The Economist” jest pełno tajemniczych symboli.

PREMIER Od kiedy analizujecie okładki czasopism?

AGENTKA „The Economist” częściowo należy do Rotszyldów, a jego redaktor naczelny regularnie bierze udział w konferencjach Grupy Bilderberg, na których ściśle tajnie planuje się politykę światową.

PREMIER (*rozmawia przez telefon*) Cytrynka, przygotuj mi te papiery o nowym przedszkolu w Kobylach Dołach, dobra? Też o ośrodku zdrowia i supermarkecie... Ja wiem, że nigdy tego nie zbudujemy, ale chcę mieć przed sobą taką kolorową tablicę, żeby to mógł pokazywać. Pa!

AGENTKA (*pokazuje „The Economist”*) Jedna strona kuli ziemskiej wpatra się w Zachód, druga jest zagniewana. Z przodu widać chmurę w kształcie grzyba. Czy dojdzie do konfliktu jądrowego? Człowiek z fletem pochodzi z niemieckiej legendy o mieście Hameln, z którego on za pomocą czarodziejskiego fletu wywabił wszystkie dzieci i już nikt ich nigdy nie widział. Czy oznacza to masową zagładę na skutek epidemii czy też ogromną falę migracyjną? Tu z kolei jest rysunek pandy, która ma szorty z chińską flagą i prężny mięsień.

PREMIER Potęga gospodarcza Chin rośnie?

AGENTKA Dokładnie tak, panie premierze. Zapaśnik sumo trzyma wielką baterię, na której widać bieguna dodatni i ujemny. Czy to znaczy przesunięcie ciężaru władzy nad światem z Zachodu na Wschód? Zza nogi Obamy wygląda duch, czytający czasopismo „Wspaniały urlop”. Czy oznacza to, że okradzionemu społeczeństwu jedyny urlop da tylko śmierć? I wreszcie Alicja z Krainy Czarów, która patrzy na Kota z Cheshire.

PREMIER Kota z Cheshire?

AGENTKA To tajemnicze zwierzę, które potrafi zniknąć, i zostaje po nim tylko uśmiech. Alicja reprezentuje masy społeczne i dostrzega oszustwo, jakie popełnia wobec nich tak zwana elita.

PREMIER Dziwne czasy, co?

AGENTKA Dziwne, panie premierze.

PREMIER My też powinniśmy dać jakiś sygnał w czasopiśmie, żeby się nas bali.

AGENTKA Ale nas się nikt nie boi, niestety.

PREMIER Teraz mam konferencję prasową na temat uchodźców. A wyglądam, jakbym na samą myśl o nich się cieszył.

AGENTKA Musi pan być twardy, panie premierze. I rozgniewany. Sprawiedliwym gniewem.

PREMIER Pani mi wykręci rękę.

Agentka wykręca mu rękę.

PREMIER To nawet całkiem podniecające... Świetnie... Doskonale... Już trochę boli, proszę przestać... To boli, kurwa mać! Przestań!!!

Agentka go puszcza.

AGENTKA No, teraz jest dobrze!

PREMIER (*z wściekłością wychodzi*) Otwieram konferencję prasową!

Ochotnik z samoobrony

Ochotnik jest w panterce i w ręce trzyma kałasznikowa.

OCHOTNIK Dzisiaj dzieciaki nie potrafią nawet zrobić fikołka. Biegną sto metrów i padają ze zmęczenia. To był błąd, że zlikwidowano służbę wojskową. Ale nam nie jest wszystko jedno. Trzy razy w tygodniu ćwiczymy w lasach. Potrafimy się tak zamaskować, że nikt nas nie znajdzie. Uczymy się strzelać, walczyć na noże, żywić się mchem i liśćmi, pić deszczówkę. Obronimy nasz kraj. Śpijcie w swoich pierzynach, a kiedy tu przyjdzie wróg, my cię nie damy, Ojczyzno! Jesteśmy duchami Twoich lasów. Zrodziliśmy się z kości starych partyzantów, my – żołnierze wyklęci, którzy powstaną z bagien, gdy przyjdzie najgorsze!

Frankenstein – wstęp

GŁOS Na ogromne wyzwania geopolityczne, przed jakimi stoi dziś Unia Europejska, pomaga odpowiadać także współczesna nauka. Połączone zespoły europejskich naukowców zaproponowały pomoc brukselskiemu parlamentowi. Profesor Hërdërskjöld oświadczył, że z jednej komórki można sklonować dowolną postać z naszej historii. Dlatego we wszystkich krajach Unii rozpoczęła się publiczna dyskusja o tym, kto ma być zbawcą Europy. Wszystkie oczy wpatrzone są dziś z nadzieją w turboklonujący zespół pana profesora Hërdërskjölda.

Biczownicy 2

Przez scenę przechodzi grupa biczujących się postaci, które recytują:

Gdy naród nie wie, co to jest elita,

Podobny jest do grubego jelita.

Spam 2

Dzien dobry pana. Nazywa sie Enix Sobre i jest privat prawnika, od Mr. Erkin, co obywatel w twoim kraj. Ja tez dostarcza ochrona. Ja jest Republika Wybrzeze Kosci Slona. Na rok dwa tysiące osiem moj klient i jego zona i jedyna corka byli w katastrofa samocho-dowa. Od ich smierci ja szuka jakas jego rodzina. Dlatego wysyla e-mail do ciebie, zeby ty pomogli odzyskac fundusz 9,5 milion dollar US zanim on pojdzie na confiscate albo bedzie blokowany bankowi. Ten fundusz może być placony tobie, a ty go potem dzie-

lisz, czterdziesti procent dla ciebie, szescdziesiat procent dla mnie. Ja trzeba miec twoje pierwsze i drugie nazwisko, adres na kontakt, twoj mobile, telefon, fax, twoja praca i rok urodziny. Ten business nie ma zaden risik, for sure. Kontakt mnie, a ja ci dam duze wazne informacja, wieksza.

Barrister Enix Sobre, Republika Wybrzeze Slona Kosci.

Bajka 2

WNUK Babcia, nie masz dziesięć rubli? Babcia! Dziesięć rubli!

Babka śpi.

WNUK Opowiedz, jak było dawniej!

BABKA (*budzi się*) Oj, moje dziecko, dawniej to było dobrze. Jak człowiek miał coś w głowie, to mógł robić wspaniałe rzeczy. Twój dziadek miał trzy firmy!

WNUK To dziadek był kapitalistą?

BABKA Pracował od siódmej rano czasem aż do późnej nocy. Nieraz to nawet i tydzień go nie widziałam.

WNUK Wy też mieliście ruble?

BABKA Mieliliśmy euro, moje dziecko.

WNUK A jak było wtedy?

BABKA Jak to w życiu. Raz na wozie, raz pod wozem. Ale tymi euro można było płacić od kanału La Manche aż po Tatry.

WNUK Nasza Unia Euro-Azjatycka jest większa – od Małych Karpat aż do Syberii. A naprawdę mogliście bez problemów podróżować?

BABKA Naprawdę, dziecko.

WNUK Jak chciałaś jechać z Bratysławy do Trnawy to nie było ci potrzebne pozwolenie?

BABKA Wsiadałam do autobusu i jechałam...

WNUK Ale musiałaś wystąpić o przepustkę, zapłacić myto i wykupić sobie miejscówkę trzy miesiące naprzód, prawda?

BABKA Nie, było przynajmniej ze dwadzieścia połączeń dziennie.

WNUK Co ty? Do Trnawy?

BABKA Lataliśmy sobie do Wiednia, do Londynu, do Paryża, gdzie tylko człowiek chciał. Byliśmy w strefie Schengen, więc do krajów Unii bez żadnych problemów można było jeździć tam i z powrotem. Nikt cię nie zatrzymywał, nikt nie grzebał w walizkach, po prostu coś wspaniałego... Młodzi ludzie mieli program Erasmus i studiowali na różnych uniwersytetach europejskich. Z Unii dostawaliśmy pieniądze na budowę autostrad i rozwój najbardziej ubogich regionów. Na narty jeździło się do Kaprun, na kawkę na Mariahilferstrasse do Wiednia, a na zakupy tuż za granicę do Kitsee, bo tam było taniej niż u nas...

WNUK (*krzyczy do tyłu*) Babcia ma atak!

OJCIEC (*wchodzi w ślipach*) Kurwa, przecież ja dzisiaj miałem nockę! Przykłada Babce elektrody do głowy, aplikuje jej elektrowstrząsy i po chwili wychodzi.

Babka uśmiecha się i zaczyna śpiewać piosenkę Ałły Pugaczowej „...Million million million ałych roz, iz okna iz okna widzisz ty...”.

Anonimowa kobieta

KOBIETA (*zapala sobie papierosa*) To, co się dzieje w naszej firmie, to jest totalna poruta. Normalne łamanie praw człowieka. Żebym musiała tamnie chodźć na dach sobie zapalić! Ale ja się nie poddaję. Codziennie protestuję w sieci. Nieraz nawet mam ze sto postów. Czasem wszystkich opierdalam, a czasem wyrażam swoje zdanie. Na przykład: Lepszy rurski czołg na pomniku niż amerykański w naszych koszarach. W porzo, nie? Albo: Co nam do tego, że Ruscy na Krymie bronią swojej własności? Tak, pensję mam powyżej średniej. Mocno powyżej. Nazwa firmy? To tylko spółka-córka, słowacki oddział, a matka jest amerykańska. Ale to moja wina? Szefowej nienawidzę. Jakaś Niemra z gestapo, nawet w kiblu zabroniła palić. W życiu tyle nie zarabiałam, ale zapierdalam jak Murzyn. Wieczorem to mogę się najwyżej nachlać i spadać spać. Nie, nie mam nikogo. Wszyscy faceci w naszej firmie są strasznie z mordowani i wkurwieni, bo pracują od świtu do nocy, więc z tej frustracji wciąż tylko mejlują. Anonimowo. Jeszcze nie miałam seksu dłuższego niż cztery minuty. Codziennie o tym dyskutujemy w sieci. Ale też o polityce, o ludziach, o Europie... Jasne, że anonimowo. Nie upadłam na głowę. To wszystko wina Żydów, pedałów i Ameryki. No, teraz to nie jestem ja. Teraz wyglądam jak jakaś sierota z międzynarodowej korporacji, co po kryjomu pali fajki na dachu. Ale w sieci to ja żyję naprawdę. Wolna i mocna jak pierwsze sztachnięcie po długiej przerwie.

Biczownicy 3

Przechodzi grupa biczujących się postaci i recytuje:

Kto we wszystko wierzy w sieci
Tego każdy tam przeleci.
Kto wszystkiego w sieci słucha
Tego każdy tam wyrucha.

Frankenstein – referendum

GŁOS Dokładnie w tych właśnie chwilach we wszystkich krajach Unii Europejskiej dobiegają końca referenda, w których obywatele wybierali postać mającą nadać starej Europie nowego wigoru. Ogromne koszty finansowe związane z tą operacją umożliwią sklonowanie tylko jednej osoby. Jesteśmy małym narodem i wiemy, że nie będzie to Słowak. Zapewne wielu z nas głosowało na generała Štefánika albo na klasyków naszej literatury Timravą czy Kukučína ze świadomością daremnych wysiłków. Jest jednak niemal pewne, że sukcesu nie odniosą nawet Polacy, którzy chcieliby sklonować świętego Jana Pawła II. Musimy się z tym pogodzić, moi drodzy słuchacze, że karty znów będą rozdawały wielkie narody. Czy będzie to Napoleon czy może Goethe? Dowiemy się tego wszyscy już w następnym naszym wejściu na antenę.

Kobieton

Wchodzi mężczyzna w slipach i przebiera się w strój kobiety.

KOBIETON Miesiąc temu zostawiła mnie Helena. Zostawiła też naszego małego Adasia. A przecież dziecko potrzebuje matki. Dziecko musi mieć pełną rodzinę. Więc przez chwilę jestem jego ojcem, a przez chwilę matką. Żeby chłopiec w dorosłym życiu nie był emocjonalnie okaleczony. Musimy chronić nasze dzieci. Musimy walczyć o rodziny kompletne, o wspólnotę matek i ojców. Dla tej sprawy trzeba nawet czasem coś poświęcić. Ja na przykład używam makijażu w bardzo umiarkowany sposób, tylko wtedy, gdy idę do kościoła. (*maluje usta*) Małe kolczyki. Dyskretne perfumy. Adaś musi być dumny ze swojej pełnej rodziny.

Wychodzi jako kobieta.

Konspiracja 2

AGENTKA (*wchodzi z biczem*) Huragan czy Morska bryza?

PREMIER Bryzę mieliśmy poprzednio. Poproszę Huragan. (*rozbiera się*)

AGENTKA Panie premierze, tak jak pan sobie życzył, umieściliśmy w naszych periodykach różne niepokojące symbole. (*podaje mu pismo „Ogrodnik i hodowca”*)

PREMIER Dlaczego w „Ogrodniku”?

AGENTKA Chcemy dotrzeć do wiejskiego wyborcy o wykształceniu podstawowym, który dominuje w naszej populacji. Ma niski iloraz inteligencji, boi się zmian i nienawidzi wszystkich, którzy nie mieszkają w jego wiosce. Nie elity intelektualne, ale czytelnicy „Ogrodnika” określą naszą przyszłość.

PREMIER Podstawowa zasada to wzbudzić strach. (*czyta pismo*) Wzorowy słowacki ogród.

AGENTKA Proszę popatrzeć na to ilustracyjne zdjęcie. Na trawie leżą widły. Ich zęby zwrócone są na Zachód, co oznacza groźbę. A tutaj z kolei bukiet czerwonych róż jest zwrócony w stronę, gdzie wschodzi słońce – czyli na Wschód.

PREMIER Mój rząd bez problemów się z tym utożsamia.

AGENTKA Krasnoludek w ogrodzie ma zawiązane oczy.

PREMIER Nasza sprawiedliwość?

AGENTKA Zamiast wagi w jednej ręce trzyma pałac prezydencki, a w drugiej malutki parlament. Walka władzy prezydenckiej z ustawodawczą.

PREMIER Prezydencka więcej waży! Dlaczego ten prezydent Kiska nie jest z nami?

AGENTKA Na kosiarce widać znaczek półksiężyca.

PREMIER Doskonale! Islamscy radykałowie koszą jak śmierć!

AGENTKA Tak zestresujemy naród, że jutro podpali pierwszą budkę z kebabem, jaka mu się napatoczy.

Premier już się rozebrał – ma na sobie tylko lateksową, sadomasochistyczną bieliznę.

AGENTKA Proszę popatrzeć na trawę. Jest usiana kretowiskami. To nuta krytyczna, żeby się nie mówiło.

PREMIER Co jest w kretowisku krytycznego?

AGENTKA Tunele, którymi wyprowadzane są u nas pieniądze.

PREMIER To jest nieszkodliwe. Spokojnie to tam zostawcie.

AGENTKA A co nam tu rośnie przy brzegu zdjęcia? Marihuana!

PREMIER Liberałowie kryją się w kukurydzy!

AGENTKA A za nimi, całkiem z tyłu, co?

PREMIER Meczec!

AGENTKA Podprogowy. Prawie go nie widać.

Zaczyna biczować Premiera.

PREMIER Co tam jest w tych liliach? Skalka?

AGENTKA Ceramika ogrodowa. Symbolizuje zburzony kościół. A kto go zburzył? Niedaleko widać porzuconą szmacianą lalkę. Ona ma czarną twarz. Cóż to za dziecko mogło ją zgubić? I na koniec warzywnik, panie premierze. Na jednym końcu rośnie nasz, środkowoeuropejski groch, a na drugim – egzotyczny mak. Słodki groszek cieszy duszę, ale makówka ją niszczy.

PREMIER Że niby makowiec to jakieś zagrożenie?

AGENTKA Makowiec nie, ale opium tak! Cały groszek na zdjęciu jest podeptany, za to makówki rosną tak wspaniale, że za chwilę zaduszą groszek. Zaduszą nasz dobry, bezbronny, okrągły, chrześcijański, narodowy groszek!

Biczowanie sięga zenitu.

AGENTKA A gdzie najczęściej na świecie produkuje się opium?! Więc kto mógł tak strasznie zdeptać nasz groszek?!

PREMIER Uchodźcy! Chcą nam zniszczyć plony! Jutro cały naród wyjdzie na ulice! (*ubiera się*) Dobra robota, Barbara!

AGENTKA Dziękuję.

PREMIER Może tak jeszcze jeden Huragan?

AGENTKA W sali posiedzeń.

Frankenstein – finał

GŁOS I oto mamy finał ogólnoeuropejskiego referendum. Już za parę sekund dowiemy się, jaka to postać wyprowadzi Europę z obecnego kryzysu. Zespół profesora Hërdërskjölda już przygotowuje turbokłonującą wannę. Wszystko odbywa się w idealnie sterylnych warunkach, ponieważ nawet najdrobniejsze zanieczyszczenie mogłoby udaremnąć eksperyment. Już za chwileczkę zobaczymy, kto poprowadzi Europę w czasie kryzysu multikulturalizmu i w okresie nowej zimnej wojny z Rosją. Jeszcze chwilka...! Drodzy słuchacze, oto już wiemy!!! To Niemiec, uczciwy człowiek i świetny, odważny wojownik, który zna Amerykę, był także w Oriencie i zawsze sobie radził z kolorowymi! Europo, coś za wspaniały wybór! Oto Kara Ben Nemsi alias Old Shatterhand!!!

II. DZIWNA MIŁOŚĆ

OSOBY:

- AA i BB – czechowowskie damy
- DD – carski urzędnik w pelerynie i w cylindrze
- CC – autor sztuki

Słysząc śpiew:

Pticzka pticzka maleńkaja

Paczemu baiszsia burii

Buria straszna

No Rassija bolsze niej maguczaja.

Pticzka pticzka maleńkaja

Ty nie baiszsia burii

Baiszsia Rassii

No ana tolka miedwieżonok.

Pticzka pticzka maleńkaja

Nie baiszsia miedwieżonka

Idi wypjom wodoczku

Rassija daleko.

Idi wypjom niemnożka wodoczki

Rassija oczeń oczeń daleko.

Czechowowskie damy 1

Przeszłość. Dwie damy w strojach retro, samowar, filiżanki.

AA Coście gotowała wczoraj, Anno Iwanowna?

BB Barszcz i bliny, Natalio Pietrowna. A wy?

AA Ja nie gotowałam. Na co gotować? Traci człowiek trzy godziny, a zjedzone w pięć minut. Ot, psota żywot!

BB Oj, prawda, prawda, psota.

AA Maksym Maksymowicz żre jak burlak.

BB To coś on miał na obiad?

AA Wódkę. A zakąsał wędzonym śledziem.

BB Bez wędzonego śledzia wódka nie ma smaku.

AA Maksym Maksymowicz spożywa ją czasem na obiad nawet bez zakąszania.

BB A wiecie, Natalio Pietrowna, że zakąszać to słowo niepoprawne? Instytut Petersburski ogłosił, że należy zagryzać.

AA W Petersburgu muszą się strasznie nudzić.

BB Dziś będziemy pracować kolorową bielizną. Służąca od rana grzeje wodę.

W całym domu jest pełno pary, to okropne.

AA My już z miesiąc nie praliśmy. Na co nam prać? Maksym Maksymowicz rano weźmie czystą rubaszkę, a wieczorem już ją ma jak gnój. Oj, ciężki żywot.

BB Oj tak, tak. Strasznie ciężki. A bez rubaszki do kawiarni nie wpuszczą.

AA Bez rubaszki nawet czaju nie przyniosą.

BB Ot, swołocz. W Petersburgu to by się nie mogło zdarzyć. Co dawali przedwczoraj w filharmonii, Natalio Pietrowna?

AA „Patetyczną” Czajkowskiego.

BB Piotr Iljicz to dobry kompozytor, chociaż homoseksualista.

AA Czemu pytasz, Anno Iwanowna, skoro to wyście dyrygowali?

BB Wiecie, czegoś mi tam brakowało. Dźwięk kontrabas był taki jakiś... mdły. Kto przedwczoraj na nim grał, Natalio Pietrowna?

AA Dobrze wiecie, że ja.

BB Kontrabas brzmiał bardzo słabo.

AA Rzeczywiście brzmiał słabo.

BB Miałam wrażenie, jakby go tam w ogóle nie było.

AA Bo i go nie było.

BB To jak wyście na nim grali, Natalio Pietrowna?

AA *gra ustami jak kontrabas.*

BB W Petersburgu to by się nie mogło zdarzyć.

Autor sztuki

CC Ten rok zaczął się jakoś dziwnie. W ogóle nie potrafię się skoncentrować na pisaniu. Najpierw ci fanatycy zabili karykaturzystów w Paryżu, bo narysowali ich Boga, jak siedzi na klozecie i nie ma papieru. Potem ulicami Słowacji maszerowali dobrzy chrześcijanie z płonącymi krzyżami i przekonywali pozostałych, że tylko im zależy na szczęściu małych dzieci, że tylko oni mają właściwą receptę na życie oraz że wszyscy geje i lesbijki, ile ich tylko jest, to liberalna zaraza z Europy.

Potem idę na kawę z kolegą, którego nie widziałem od dziesięciu lat, i rozmowa przypadkiem schodzi na rosyjską aneksję Krymu, a on oświadcza, że przecież Krym zawsze był rosyjski. Więc mówię mu, że to jest pierwsze naruszenie europejskich granic od końca drugiej wojny światowej i że według tej logiki także Węgry mają prawo do całego południa Słowacji. On na to odpowiada, że to jest całkiem coś innego. Jasne, innych niech pozabijają, bylebyśmy tylko my siedzieli sobie bezpiecznie za piecem.

Ni stąd, ni zowąd tenże człowiek, który jest milionerem (liczonym w euro), zaczyna przeklinać nasze skorumpowane państwo, w którym wciąż musi dawać łapówki urzędnikom państwowym, żeby kupowali towar z jego firmy, i nagle wypływa z siebie, że winę za to ponoszą Żydzi. Że w Palestynie są strasznie agresywni i że właściwie nie było żadnego holokaustu, tylko oni go wymyślili jako trik marketingowy, który sprytnie sprzedali całemu światu, tak jak kiedyś historyjkę o ukrzyżowanym cieśli, na której myśmy zbudowali własną kulturę.

Mówi mi to człowiek inteligentny. Skoro w taki sposób myślą ludzie z jego ilorazem inteligencji, to naprawdę trzeba uważać. Bo gdy takie głupstwa mówią ludzie z wykształceniem podstawowym, to jeszcze ja-

koś jestem w stanie zrozumieć ich nienawiść, ale jeśli ekstremistą staje się rozsądny człowiek, to za chwilę już wszystko będzie możliwe.

Następnego dnia dostałem spamowy artykuł o tym, jakie to Putin ma wobec nas wspaniałe plany i jak cała Europa go krzywdzi. Rosyjskie trolle zalewają takimi tekstami internet, gdzie odbywają się gorące dyskusje o ponownym zjednoczeniu wszystkich Słowian pod skrzydłami tego kagiebisty, zręcznie łączącego oligarchię z prawosławiem. Połowa mojego narodu już raz uwierzyła Mečiarowi i teraz znów chce w to uwierzyć. Tutaj wszyscy straszliwie potrzebują wierzyć! Raz komunistom, innym razem narodowi, a teraz Rosjanom. Już zapomnieli, jak w tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym ósmym roku odwiedzili nas w czołgach i przez ponad dwadzieścia lat nie chciało im się wracać, bo nawet najgorszy blok w bazie wojskowej Słiač był lepszy od mieszkania w Nowosybirsku. Ludzie przeklinają dekadenski Zachód i marzą o czystości Wschodu, która nie istnieje, bo im dalej za Uralem, tym większa rozwodowość, rodziny tam się rozpadają bardziej niż gdziekolwiek indziej, a jakość ludzkiego życia jest strasznie niska, bo człowiek nie ma tam żadnej wartości.

Naprawdę już przestaję rozumieć, co się wokół mnie dzieje, nie rozumiem tego szaleństwa ludzi, którzy jeszcze wczoraj wydawali mi się całkiem normalni, a dziś pragną krwi słabszych. Już mi się nawet nie chce reagować na to w sztukach, więc tylko bawię się dialogami jak z Antona Pawłowicza Czechowa i w tych dialogach nie umieszczam nawet żadnych podtekstów, bo wiem, że jakieś i tak się pojawiają, ponieważ podświadomość jest jak ognisty smok, który zawsze zapali nam papierosa strachu. Zastanawiam się, czy w ogóle jest sens, żeby tak zwaną sztuką tak zwanie reagować na ten dziwny świat, bo co tylko napiszę, w tej samej sekundzie jest już stare i rzeczywistość natychmiast wprowadza do tego korekty. Jest szybsza ode mnie, znacznie bardziej okrutna i precyzyjna. Rzeczywistość – ta świnią jedna utalentowana – to piekielnie dobry pisarz, z nieskończoną fantazją, nie taki marny pyłek jak ja... (wychodzi)

Czechowowskie damy 2

Przeszłość. Znów damy, samowar i herbata.

BB Więc wyście cały ten koncert grali ustami, Natalio Pietrowna?

AA Ustami, Anno Iwanowna.

BB I nikt z publiczności tego nie zauważył?

AA Przecież wiecie, jacy są nasi ludzie. Niedawno w Charkowie szlag trafił kłarnecistę. Wszyscy się zorientowali dopiero, jak trzeba się było kłaniać.

BB Jesteśmy tylko malutkim kółeczkiem w rękach Stwórcy.

AA Anno Iwanowna, mam do was bardzo osobiste pytanie. Czy mogę?

BB Mówcie, Natalio Pietrowna.

AA Gdzie wam szyli kapelusz?

BB Wiecie, że dama nie powinna tego zdradzić.

AA Będę milczeć aż po grób!

BB Szyla go Renata Gejzowna.
 AA W takim kapeluszu można by zacząć nowe życie.
 BB Czy ja też mogę mieć do was jedno bardzo osobiste pytanie, Natalio Pietrowna?
 AA Wy możecie wszystko, Anno Iwanowna.
 BB Jak to możliwe, że wasz kontrabas znalazł się dziś rano w lombardzie u Jefima Abrahamowicza?
 AA Nie mam pojęcia, Anno Iwanowna.
 BB To już drugi kontrabas, który wam zniknął, Natalio Pietrowna.
 AA U nas się strasznie kradnie.
 BB Jak coś nie jest na łańcuchu, to do rana zniknie.
 AA Tu wam ukradną nawet cukrzycę, żeby tylko osłodzić sobie czaj.
 BB Też nagle jest mniej miłości.
 AA A ta, która została, jest jakaś dziwna.
 BB Jak to możliwe, Natalio Pietrowna, że wam już dwa razy ukradli instrument?
 AA Harfistka mnie nienawidzi. I oboistka, i wiolonczelistka, i pierwsza skrzypaczka, i chórmistrzyni.
 BB Jak to sobie tłumaczycie?
 AA Maksym Maksymowicz chodził z każdą z nich, zanim się ze mną ożenił.
 BB O chórmistrzyni nie wiedziałam.
 AA Mielł schadzki w archiwum nut.
 BB Bardzo mnie zabolęła pewna okoliczność, z której zwierzył mi się Jefim Abrahamowicz.
 AA Jak możecie wierzyć Jewrejdom, skoro kazali ukrzyżować naszego Zbawiciela?!
 BB Jefim Abrahamowicz mi powiedział, że obydwa kontrabasy do jego lombardu przynieśliście wy, Natalio Pietrowna. Przypominam sobie, jak przed paru dniami padał śnieg, marzło, było jakoś minus trzydzieści, ale poza tym całkiem przyjemna pogoda... A wy tylko w takiej lekkiej, wiosennej jupce ciągnęliście po głównym prospekcie sanki, a na nich coś wielkiego, zawiniętego w stary paltot.
 AA To Maksym Maksymowicz upił się w „Zielonym jaszczurze” i wiozłam go do domu.
 BB To już nie chadza do „Kukułki”?
 AA Tam już mu nie nalewają. Zmienił ją na „Jaszczura”.
 BB Natalio Pietrowna, jest to dla mnie bardziej nieprzyjemna sprawa, niż zapewne myślicie, ale albo pokryjecie szkody, albo zawołamy żandarmów.
 AA Ach, jakby to było pięknie zacząć nowe życie w nowym kapeluszu... Dobrze, przyznaję się, Anno Iwanowna. Zaniósłłam obydwa kontrabasy do lombardu, żebyśmy miała pieniądze dla mojego męża. On jak jest trzeźwy, to jest nieszcześliwy, a jak nieszcześliwy, to zły, a jak zły, rozbija fińską porcelanę, a kiedy rozbija fińską porcelanę, robi mu się tak smutno, że za każdym razem mnie bije. Ale kiedy Maksym Maksymowicz wypije na obiad wódeczki i zakąsi wędzonym śledziem...
 BB Zagryzie.

AA Zagryzie wędzonym śledziem, to w oczach pojawiają mu się wesołe ogniki i klepnie mnie po tyłku, no i zawsze pogłaska mnie po licach. Maksym Maksymowicz mnie kocha tylko wtedy, kiedy nie jest trzeźwy. Dlatego dołożyłam dwa szwajcarskie kontrabasy do gasnącego ogniska naszego małżeństwa. Taka jest święta prawda, Anno Iwanowna, i teraz niech mnie Pan Bóg sędzi.
 BB Ile wam dał Jefim Abrahamowicz za te instrumenty?
 AA Dwieście rubli.
 BB A to łądak jeden! Kosztują przynajmniej tysiąc.
 AA Tysiąc? A to łądak jeden! Za tyle pieniędzy to Maksym Maksymowicz kochałby mnie do końca życia!

Komisja

DD – *carski urzędnik w pelerynie i w cylindrze*, CC – *autor sztuki*.
 DD Siadajcie. Więc wy staracie się o grant na produkcję filmu?
 CC Już po raz trzeci.
 DD Dla nas ważna jest przede wszystkim jakość, bo chcemy, żeby ten Kopciuszek, ta nasza kinematografia była jak najlepsza. Komisja odziera groch od popiołu, przeczytała wasz projekt i go odrzuciła. Niestety, mamy mało pieniędzy i kręcić mogą tylko najlepsi.
 CC Na przykład Patryk Jurjewicz, przewodniczący waszej komisji? Co roku dostaje nawet dziesięć grantów, rozdzielonych na wszystkie jego filmy, żeby to tak bardzo nie rzucało się w oczy.
 DD Patryk Jurjewicz zawsze wychodzi z sali, jak jest głosowanie w jego sprawie. Czemu atakujecie ludzi odnoszących większe sukcesy?
 CC Bo tutaj kręca filmy wciąż ci sami ludzie, koledzy z tej samej szkoły filmowej, w której uczycie ich robić wciąż te same filmy.
 DD Pijecie wódkę?
 CC Wolę whisky.
 DD Pijecie z niewłaściwymi ludźmi. Popatrzmy sobie na ten wasz scenariusz. (*czyta ze scenariusza Cc*) „Lumpeks przy głównej ulicy”. To ma jakieś konotacje z tym oscarowym filmem? (*czyta*) „We wszechświecie frunie gwiazdka i śpiewa sobie: Kim jestem? Skąd przybywam? Dokąd zmierzam?” (*odkłada scenariusz*) Animacja komputerowa? Zje wam jedną trzecią całego budżetu. Za te pieniądze wasi koledzy nakręciliby dramat społeczny i półtorej animowanej bajki. Spróbujcie na przyszłość coś dla dzieci. Chcemy wspierać dobranocki dla najmłodszych. Te nasze delikatne duszyczki uginają się pod naporem importowanej kultury jak brzoźki przy podmuchach huraganu. Jest tylko kwestia czasu, kiedy te pieńki się złamią.
 CC Słucham?
 DD Pieńki. Małutkie pnie. Zdrobnienie. Instytut Petersburski zaleca, jak stosować liczne zdrobnienia, żeby w naszym życiu było jak najwięcej czułości. Bardzo nam brak ludowych bajeczek, różnych pozytywnych przykładzików, etosików zwyciężającego dobra. To jest naszym dzieciactwom niezwykle potrzebne, zanim dorosną i zetkną się z surową rzeczywistością. Pomyślcie o tym. Może i znalazłaby się dla was jakaś dróżka?

Czechowowskie damy 3

DD Muszę z wami porozmawiać o niezwykle delikatnej sprawie, Anno Iwanowna. Telefonował do mnie prefekt policji.
 BB Właśnie od niego idę.
 DD Musicie wycofać skargę na Natalię Pietrowną.
 BB Oddała do lombardu dwa kontrabasy! Kiedy chciałam je dzisiaj wykupić, już były sprzedane. Filharmonia poniosła szkodę na dwa tysiące rubli!
 DD Wy nie wiecie, co to jest bieda, Anno Iwanowna. Wy na śniadanie jecie kawior, zamiast wody pijecie szampana, a na wakacje jeździecie do Biarritz. A Natalia Pietrowna co? Jada jedynie wędzone śledzie i odejmuje sobie od ust, żeby tylko mogła coś dać swojemu ukochanemu małżonkowi.
 BB Dla wódki potrafi się poświęcić tylko rosyjska kobieta.
 DD Ona jest właściwie święta, wiecie?
 BB A Maksym Maksymowicz to krzyż, do którego się modli.
 DD Wycofajcie tę skargę, Anno Iwanowna, bo ona jeszcze sobie coś robi.
 BB U nas samobójstwo popełniają tylko mężczyźni. Kobiety zniosą wszystko.
 DD Wiecie, że Natalia Pietrowna to siostrzenica mojej żony?
 BB Co też wy mówicie?! Marta Grigorjewna to jej rodzina? Jakie to miłe! Co słyhać u Martuszek? Wciąż ćwiczy na baletajce?
 DD Codziennie po trzy godziny.
 BB Serdecznie ją ode mnie pozdrówcie. Ale, na miłość Boską, co ja mam robić z tym przypadkiem, Robercie Denirowiczu?
 DD Po prostu o tym zapomnijcie, Anno Iwanowna.
 BB Ale ja nie mam tego w naturze.
 DD Oj, nieszczęsne te natury.
 BB Bardzo nieszczęsne, oj.
 DD Czy wyście w zeszłym roku nie prosili o zgodę na wcześniejszą emeryturę?
 BB Miałam kryzys twórczy, dyrygentom czasem to się zdarza.
 DD Mam wciąż na stole to wasze podanie.
 BB Gdyby to zależało tylko ode mnie, to wycofałabym tę skargę, ale coś nade mną mi tego broni.
 DD Przecież Pan Bóg jest sprawiedliwy.
 BB Nie Pan Bóg, tylko autor mi tego broni.
 CC (*wchodzi*) Dzień dobry.
 DD (*do autora*) Co ja tu słyszę? Wy nie lubicie kontrabasu?
 CC Uwielbiam: Charles Mingus, Jaco Pistorius, George Mraz...
 DD A czy wiecie, że z powodu waszego uporu pewna bardzo zdolna kontrabasistka może stracić pracę, męża, wszystko?
 CC Czyli to moja wina? Co za absurd!
 DD Oczywiście! Przecież to wasz utwór!
 BB (*do autora*) My bardzo potrzebujemy szczęśliwego zakończenia. Dziś wieczorem zależy to tylko od was.
 DD Dziś wieczorem zastępujecie tu Pana Boga.
 CC Powinienem był chyba wziąć krawat...
 BB (*pada do nóg autorowi*) Nie opuszczajcie nas!

CC (*podnosi ją z kolan*) Na Boga, proszę wstać, Anno Iwanowna! Ja jestem tylko autorem.
 BB Ratuj nas, ratuj!!!
 DD Wciąż się zastanawiam, co z tym waszym filmem... „Lumpeks przy głównej ulicy”... Może by była jakaś szansa.
 CC Postaram się coś zrobić... (*woła do tyłu*) Natalio Pietrowna! Natalio Pietrowna!
Natalia Pietrowna wchodzi na scenę ze sznurem wokół szyi.
 AA Kto mnie budzi z wiecznego snu?
 CC (*do Natalii*) Słuchajcie, Nastia, wy już mi się nie wieszajcie i wracajcie do męża, dobrze? (*do Anny*) A wy to zamiećcie pod dywan, Aniu, jak wtedy, kiedy w filharmonii ukradli wam wszystkie kłamki. (*do urzędnika*) No, a wy tak nie dźwigajcie samowara, bo dostaniecie ruptury, Robercie Denirowiczu. Jesteście wszyscy zadowoleni?
 AA Dzięki ci, Boże!
 CC Im więcej ludzi będzie zadowolonych, tym większa szansa, że nic złego się nie wydarzy, rozumiecie? Jeśli nieustannie będziecie powtarzać, że jest tu źle, że kryzys, że będzie wojna, to wszystko to naprawdę będzie. Ale jak przestaniecie, wszystko się uspokoi. To takie proste...
 Wszyscy To takie proste!
 AA Jaki piękny dzień, Anno Iwanowna.
 BB Wiecie co, Natalio Pietrowna? Postanowiłam, że kupię wam trzeci kontrabas.
 AA Będę znowu grać!
 DD A ja przestaję dźwigać samowar i zostanę imitatorą zwierząt. (*gdzie jak kura*)
 BB (*podaje Natalii swój kapelusz*) Proszę, jest wasz, Natalio Pietrowna.
 AA (*wkłada kapelusz na głowę*) Dziękuję wam! Zacznę w nim nowe życie, Anno Iwanowna. Zaraz, teraz!
 Wszyscy Nowe życie! Nowe życie!
Z fragmentów rozpadłego symbolu euro budują sierp, młot i gwiazdę.

III. DZIWNE ŻYWOTY

OSOBY:

- WIKTOR, ANIKA, ANKA
oraz
- PROBOSZCZ i ANDRIEJ (*gra ich ta sama osoba*)

Napisy

WIKTOR We wszechświecie frunie gwiazdka i śpiewa sobie.
Napisy początkowe: „Lumpeks przy głównej ulicy”. W rolach głównych. Scenariusz. Muzyka. Montaż. Kostiumy. Reżyseria.
Słysząc śpiew:
 On jest dziwny
 Ona jest dziwna
 Ono jest dziwne

Dziwne czasy dziwna miłość dziwne żywoty
Dziwna ona, dziwne ono, dziwny ty.

WIKTOR Małe miasteczko we współczesnej Słowacji. Panorama na główną ulicę. Pięć kawiarni, cztery karczmy, trzy restauracje, dwa bary i jeden kościół. A na końcu mały second hand.

Słysząc śpiew:

On jest dziwny
Ona jest dziwna
Ono jest dziwne

Dziwne czasy, dziwna miłość, dziwne żywoty
Dziwna ona, dziwne ono, dziwny ty.

Podczas tej pieśni symbole sierpa i młota zmieniają się w wielki krzyż.

Lumpeks

Wiktor w środku sklepu przenosi plastikowe torby z używanymi ubraniami. Andriej ogląda damską bluzkę.

WIKTOR Chciałbyś taką? Jak zamkniemy sklep, możesz sobie jakąś przymierzyć.

Andriej z odrazą odrzuca bluzkę.

WIKTOR Żartowałem. (głaszcze go po twarzy) Zrobiłem ci kakao. Idź je wypić, jest dobre na cerę.

Andriej wychodzi.

Do sklepu wchodzi kobieta. To Anika.

ANIKA Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus.

WIKTOR Na wieki wieków amen. Czym możemy służyć?

ANIKA Szukam apaszki dla wnuczki.

WIKTOR Może taka?

ANIKA A mniej kolorowej nie macie?

WIKTOR Ile lat ma wnuczka?

ANIKA (jest zaskoczona) Dwadzieścia... dwa?

Wiktor wybiera inną apaszkę.

ANIKA A gdzie wasz pomocnik?

WIKTOR Pije kakao.

ANIKA Tak sobie myślę, jak to ładnie, że pomagacie uchodźcom.

WIKTOR Przecież jesteśmy ludźmi, prawda?

Andriej wchodzi z kubkiem kakao.

ANIKA Biedaczku mój, to ty jesteś aż z Mariupola?

Andriej spogląda niepewnie na Wiktora.

WIKTOR Podczas ataku rakietowego stracił mowę.

ANIKA Nie pójdziecie z nami na marsz białych lilii, panie sąsiedzie?

WIKTOR Marsz białych lilii?

ANIKA Będziemy się modlić pod domami bezbożników.

WIKTOR (kaszle) Aha...

ANIKA Wspólnie będziemy prosić Pana Boga, żeby pomógł im się zmieścić. Mają na to już tylko parę tygodni. Parlament dziś przyjął Różową Ustawę, słyszeliście o tym?

WIKTOR (zaszokowany) Czyli to przeszło?

ANIKA Mówili o tym w radiu. Nareszcie! Od następnego miesiąca wszyscy niemoralni bezbożnicy muszą zrzec się majątków na rzecz prawdziwych chrześcijan i natychmiast poddać się kuracji. No, z Bogiem. Zapakujcie mi tę apaszkę.

Andriej pakuje apaszkę. Anika wychodzi. Andriej przytula się do Wiktora.

WIKTOR Możesz się cieszyć, że nie umiesz mówić.

Gwiazdka

Na trzecim piętrze bloku mieszkalnego Anka pakuje ozdoby bożonarodzeniowe. Jest kimś w rodzaju artystki ludowej. Od czasu, kiedy pociąg odciął jej kawałek nogi, utyka.

ANIKA (wchodzi) Wszystkiego najlepszego w dniu urodzin! (podaje jej apaszkę i całuje ją)

ANKA (prostuje się) Nie trzeba było...

ANIKA Jak się kogoś kocha, to on musi o tym wiedzieć.

ANKA Nie zaczynaj znowu.

ANIKA Co było w telewizji?

ANKA Puszczali film o chrapaniu, szkoda, że nie widziałas.

ANIKA Ja nie chrapię.

Anka włącza komórkę, rozlega się dźwięk chrapania.

ANIKA Tak się nie robi!

ANKA Przepraszam.

ANIKA No... trochę chrapię. I co z tego?

ANKA Mówili, że chrapanie to atawizm z epoki kamiennej, że wtedy w każdej jaskini mieli strażnika, który w nocy nie mógł spać i od czasu do czasu zawył jak drapieżnik, żeby przestraszyły się te prawdziwe drapieżniki, które krążyły na zewnątrz. Podobno to był taki dźwięk jak chrapanie. I do dziś podświadomie w taki sposób bronimy swoich jaskiń.

ANIKA Dobrze cię bronię, co? (*chce ją objąć*)

ANKA (*malując bożonarodzeniową gwiazdkę*) Oj, bo to rozmażę!

Kazanie

PROBOSZCZ Bracia i siostry, dobre małżeństwo jest jak samochód osobowy. Kierownicę ma w rękach ojciec, a żona powinna mu ufać. On nie musi jej feministycznie tłumaczyć, jak pracuje silnik, bo ważne jest, że auto jedzie. Taka klasyczna rodzina potrafi przetrwać każdą awarię. Kobiety, chcecie być kobietami, matkami! Gender to chora, nieludzka teoria. Gender powiada, że kobieta równa się mężczyzna. Ale przecież tak wcale nie jest, to nie jest boża matematyka! Czy chcecie być jak każdy pijak na ulicy? Gender to brud, więc jego miejsce jest w chlewie. Ja kocham liberała, ale nienawidzę liberalizmu. Jego trzeba wykąpać jak dziecko, ale jego brud wylać do chlewa, tak jak Jezus wyrzucił przekupniów ze świątyni. Liberalizm to tak, jakbyśmy na nasze ulice wpuścili prosięta. Media krzyczą na nas, że prosięta muszą mieć wolność i powinniśmy je zapraszać do siebie do mieszkania, żeby się kładły na naszych cennych dywanach! Czy oni naprawdę chcą tego, żeby prosięta zalały nasz kraj? Ale my wiemy, co

należy robić! Prosięta do chlewa i mocną pałkę do ręki, żeby nie wylazły!
A teraz w pokoju rozejdźmy się do swoich domów.

Lumpeks

Anka na ulicy, długo rozgląda się wokół siebie a potem szybko wchodzi do lumpeksu.

ANKA Dzień dobry.

Andriej się kłania.

ANKA Ma pan szefa? Szefa! Boże, on nic nie rozumie. Chcę oddać apaszkę.
Oddać!

Andriej uśmiecha się.

ANKA Przyjdę innym razem. (wychodzi)

Lilie

ANIKA Prosimy cię, Panie, żebyś oczyścił ten grzeszny dom, żebyś objął jego mieszkańców łaską swego miłosierdzia i wybaczenia.
Kłęczy na chodniku i modli się, a tłumek powtarza jej słowa. Potem wszyscy układają przed domem białe lilie. Okna w domu są ciemne, ale w jednym lekko porusza się zasłona. Słychać głos: Pedały! Won z miasta! Ktoś rzuca kamieniem. Brzęk rozbitego szkła. Część ludzi rzuca kamieniami w okna domu, a pozostali znów klękają i zaczynają się modlić. Jest wśród nich Anika.

Auto

Wiktor w samochodzie gwałtownie hamuje.

WIKTOR Podobno szukała mnie pani? Może podwiozł?

Anka szybko wsiada. Samochód rusza.

ANKA Za dużo nie chodzę. Sam pan wie.

WIKTOR Przydałby się pani samochód. Ma pani tę apaszkę?

ANKA Apaszkę... A tę... Mam w domu.

WIKTOR Nie szkodzi. Mogę pani zwrócić pieniądze nawet teraz, jeśli pani chce.

ANKA Muszę panu coś powiedzieć. Pojutrze mają się modlić pod waszym lumpeksem. Ten Andriej, ten pański przyjaciel...

WIKTOR Tacy bliscy przyjaciele to my nie jesteśmy.

ANKA Mówią, że on jest homo...

WIKTOR (*patrzy na nią. Potem podaje jej pieniądze*) To ładnie z pani strony.

ANKA Mnie się nie podoba, że nie pozwalają wam normalnie żyć.

WIKTOR Ja też muszę coś pani powiedzieć. Mam taki pomysł. Proszę się nie gniewać, ale czy nie chciałaby mi pani pomagać w sklepie? Ma pani talent artystyczny.

ANKA Ja tylko maluję pisanki.

WIKTOR Przydałaby mi się pomocnica. Czasy są dziwne, a ja bym chciał utrzymać sklep. Wie pani, że może zacząć nam zabierać firmy. Ja za bardzo w to nie wierzę, ale gdyby jednak... Krótko mówiąc, pomogłaby

pani mnie i sobie. Pani by tam mogła gospodarzyć, realizować swoje pomysły i dobrze zarobić. A ja nic za to nie chcę. Proszę tego źle nie zrozumieć, ale... po prostu... czy pani by za mnie nie wyszła za mąż? Tylko tak na niby i każde z nas by żyło po swojemu. Co pani sądzi?
ANKA Nie jestem aż taka do niczego! Proszę stanąć. Stań!

Lumpeks

Andriej czyta w jakimś czasopiśmie o tym, że holenderska organizacja non profit Mars One planuje kolonizację Marsa w 2025 roku. Podróż będzie w jedną stronę, dziwi się Andriej. Z Marsa już nikt nie wróci. Specjaliści oceniają, że z powodu promieniowania na Czerwonej Planecie da się przeżyć tylko około siedemdziesięciu dni, ale Holendrzy twierdzą, że będą mało wychodzić ze schronów i wytrzymają nawet sześćdziesiąt lat. Zgłosiło się dwieście tysięcy ochotników, spośród których w dwóch rundach wybrano setkę. Jest wśród nich nawet jedna Czeszka – Lucie Ferstova. Andriej też chciałby polecieć na Marsa. Wiktor wchodzi do lumpeksu i widzi Andrieja. Andriej chce mu pokazać artykuł o Marsie, ale coś w twarzy Wiktora sprawia, że odkłada pismo. Stoją i bez słowa na siebie patrzą.

Blok mieszkalny

ANIKA Jest trzecia w nocy.

ANKA Nie mogę spać.

ANIKA Chodź się położyć.

ANKA Nie chce mi się.

ANIKA Zrobić ci kakao?

ANKA Daj mi spokój!

ANIKA Co się stało?

ANKA Wszystko jedno.

ANIKA Mnie nie jest wszystko jedno, jeśli coś dotyczy ciebie. Masz jakieś kłopoty? Ktoś cię skrzywdził?

ANKA Odczep się ode mnie!

ANIKA Koteczku...

ANKA Nie mów tak do mnie! Nie jestem twoim koteczkiem! Odczep się! Jesteś wstrętna, nie widzisz?

ANIKA Czy zrobiłam coś złego poza tym, że tak bardzo cię kocham? Nie mogę zasnąć, bo przed oczami wciąż mam twoją twarz. W nocy budzę się i sprawdzam, czy z tobą wszystko w porządku. Przykrywam cię, jak się rozkopiesz. Wiem, że jestem okropna, ale proszę, wytrzymaj ze mną. Będę spała w kuchni, nie musimy leżeć obok siebie.

ANKA Wiesz, kim jesteś? Wiesz, kim ty właściwie jesteś?

ANIKA Nie rozumiem.

ANKA Modlisz się pod domami takich jak my dwie. Pomodlicie się, ludzie im powybijają szyby, a potem idziecie do drugiego domu położyć na ziemi te zasrane lilie! Rzygać mi się chce na twój widok!

ANIKA Ale ja to robię dla ciebie, koteczku...

ANKA Nie mów tak do mnie!

ANIKA Ja ciebie chronię. Bronię naszego szczęścia! Chciałam tylko, żebyś miała dom. Pomogłam ci, jak nie miałaś roboty, jak cię wyrzucili z kwatery. Troszczyłam się o ciebie, gotowałam ci i nic za to nie chcę! Przepraszam, jeśli czasem cię pocałuję, ale nieraz po prostu nie mogę się powstrzymać. Obiecuję, że już cię nie dotknę! Myślisz, że mnie to nie męczy? Ja naprawdę wierzę w Boga, nie tak, jak większość tych, którzy rozdają lilie, i dlatego strasznie mi ciąży ten grzech, który obie popełniamy. W dodatku już nawet się z tego nie spowiadam, bo to by był nasz koniec. O mnie nie chodzi, ale gdzie ty byś się podziała?

ANKA Dziś mnie ktoś poprosił o rękę.

ANIKA A jesteś go pewna? Przecież przypomnij sobie, już dwa razy miałaś wychodzić za mąż i zawsze przybiegałaś do mnie.

ANKA Czy ja też nie mogę mieć dobrze? Nie mogę mieć własnego łóżka? Jeździć samochodem? Nigdy w życiu nie miałam nawet zasranego kaselowca, żeby posłuchać muzyki!

ANIKA Nie wiedziałam, że lubisz muzykę.

ANKA Nie wiesz o mnie jeszcze wielu rzeczy.

ANIKA Dobrze, że mi o tym mówisz. Ludzie powinni ze sobą rozmawiać. Wiem, że nie wszystko robiłam dobrze, ale to się zmieni. Nie będziesz żałować, zobaczysz. Z nikim nie będziesz miała tak dobrze, jak ze mną. Będę tu chodziła boso, żebyś tylko mnie nie słyszała. Przysięgam, że ci nie będę przeszkadzać! Będę jak muszka. Zrobić ci placuszki? Z konfiturą z dzikiej róży, jak lubisz, co? Siedź, siedź, ja wszystko zrobię. Ja strasznie lubię dla ciebie gotować. Oglądaj sobie telewizję albo sobie czytaj. Nie musisz mi pomagać. Idę gotować, dobrze? Tak? Proszę cię, powiedz coś! Anka... Nie milcz, błagam cię...

Lumpeks

Wiktor czyta o kolonizacji Marsa.

Otwierają się drzwi i do lumpeksu wchodzi Anka.

Wiktor się do niej uśmiecha.

Anka długo na niego patrzy.

Ślub

Muzyka organowa. Wchodzi pan młody – Wiktor i panna młoda – Anka. Proboszcz udziela im ślubu bez jednego słowa.

Andriej ma na sobie plecak. Na piersi widać przypięty różowy trójkąt.

Wiktor chce go pogłaskać po twarzy, ale Andriej się uchyła i wychodzi.

Do lumpeksu wchodzi Anka, wyciąga z plastikowych torebek wszystkie bluzki i przymierza je, jedną po drugiej.

Anonim

ANKA Zwracam się do was jako oburzona obywatelka, bo nie wszystkie majątki osób niemoralnych trafiły do rąk ludzi wierzących – tak, jak postanowił nasz parlament. Nie piszę dla pieniędzy i nie chcę majątku,

na dowód czego nie podpisuję swojego listu. Radzę organom sprawiedliwości, żeby skontrolowały lumpeks na głównej ulicy, którego właściciel zawarł formalny związek małżeński tylko po to, żeby uniknąć transportu na Krym. Ten wstrętny człowiek skalał w ten sposób świętość sakramentu małżeństwa, a nic nieprzeczuwająca dziewczyna dała się podejść temu oszustowi. Proszę o jak najszybsze podjęcie czynności, bo ta sprawa bardzo szkodzi naszemu miastu, które dopiero co pozbyło się wszystkich gejów i lesbijek.

Telefon

Wiktor telefonuje.

GŁOS KOBIECY Masz jedną nową wiadomość.

Sygnal.

GŁOS MĘSKI Dzwonię do pana w imieniu Andrieja. Budujemy na Krymie kanalizację i on w czasie pracy został śmiertelnie ranny. Bardzo prosił, żebym do pana zadzwonił. Mówił, że to, co przeżył w pańskim lumpeksie, to były najpiękniejsze miesiące jego życia. Zmarł przed tygodniem, ale dopiero teraz udało mi się do pana dodzwonić. No, to do widzenia.

Kościół

Muzyka organowa. Proboszcz, Anka.

Wchodzi Wiktor i Anka. Modlą się. Wiktor przypina sobie różowy trójkąt. Muzyka cichnie. Wiktor wychodzi. Anka chce iść za nim, ale Anka ją zatrzymuje. Anka wymierza jej policzek.

Znów grają organy.

Lumpeks

Wiktor bierze swoją walizkę. Na płaszczu ma różowy trójkąt. Unosi głowę i patrzy gdzieś w górę. Potem telefonuje.

WIKTOR Dzień dobry! Chciałem spytać, czy przyjmujecie jeszcze ochotników na Marsa?

Blok mieszkalny

ANIKA Mój Boże, co ja zrobiłam... Chryste, wybacz mi! Ty, który cierpieł za nas na krzyżu...

Bierze wielki gwoździec i młotek. Przybija sobie lewą rękę gwoździem do stołu kuchennego.

Lumpeks

ANKA Wiktor, gdzie jesteś?! Musisz natychmiast uciekać!

Patrzy w górę i widzi go. Krzyczy. Z góry spada kawałek papieru. Anka go czyta.

WIKTOR Kochana Anko! Gdybym jeszcze raz mógł się urodzić, to chciałbym być taki sam, jaki jestem dziś. Do nikogo nie czuję nienawiści, a już do ciebie to w ogóle. Kocham wszystkich, choć co prawda trochę bardziej facetów. Ale nikt nie jest doskonały, prawda? Twój Wiktor.
Wszyscy chowają Wiktora pod gruzami krzyża, sierpa, młota i euro... Tylko zapomniana gwiazdka zostaje z boku.

Mars

Nad Czerwoną Planetą powoli wznoszą się dwaj kosmonauci. Obok frunie gwiazdka i śpiewa sobie: „Kim jestem? Skąd przybywam? Dokąd zmierzam?”. Kosmonauci w stanie nieważkości tańczą walca.

K O N I E C

© Copyright by Viliam Klimáček

Sztuka została napisana na zamówienie czeskiego pisma teatralnego „Svět a divadlo” do międzynarodowej antologii politycznych jednoaktówek *Jsou to zvířata a jiné hry s politikou* (To są zwierzęta i inne sztuki o polityce, 2015) walczących o przyznawaną co dwa lata Nagrodę Ferdynanda Vaňka, poświęconą pamięci Václava Havla. *Dziwne czasy...* zdobyły drugą nagrodę, a zwyciężyła sztuka *To są zwierzęta* węgierskiego autora Csaby Székelya. W poprzedniej, pierwszej edycji nagrody (2013) tryumfowała Małgorzata Sikorska-Miszczyk ze sztuką *Kraj, z którego obywatelom uciekły serca, zostawiając listy*.

ROZMOWA Z
VILIAMEM KLIMÁČKIEM

Choć jedna moja sztuka mogłaby mnie przeżyć

KRÓTKO PO SKOŃCZENIU MEDYCYNY RZUCIŁ JĄ PAN DLA TEATRU. CHCIAŁ PAN LECZYĆ LUDZKIE DUSZE ZAMIAST CIAŁ?

Już jako student medycyny – z powodu zwykłego, młodzieńczego ekshibicjonizmu, bez żadnych wzniosłych celów – grałem w teatrze amatorskim, a po uzyskaniu lekarskiego dyplomu napisałem swoją pierwszą sztukę. Nie chciałem studiować ani aktorstwa, ani reżyserii, bo medycyna naprawdę mnie pasjonowała i w 1985 roku sądziłem, że teatr będzie dla mnie tylko rodzajem ucieczki od „socjalistycznego surrealizmu”, w jakim żyłem. W czasach komunizmu niemal wszyscy w Czechosłowacji, którzy nie wyjechali za granicę, uciekali na emigrację wewnętrzną: uprawiali ogródki, budowali domki letniskowe, składali modele samolotów czy uprawiali sport, a niektórzy grali w teatrzykach amatorskich. Ja też po ukończeniu medycyny przez kilka lat pracowałem jako chirurg w klinice kardiochirurgii, a wieczorami występowałem w teatrzyku. Było

to jednak bardzo wyczerpujące i szybko zrozumiałem, że muszę podjąć jakąś decyzję. Pomógł mi los: dostałem alergii na gumowe rękawice i w ten sposób skończyła się moja kariera kardiochirurga. Gdyby nie ta alergia, pewnie zastanawiałbym się dużo dłużej i sam nie wiem, co bym wybrał. Co prawda zrobiłem jeszcze specjalizację z anestezyjologii, ale byłem już jedną nogą poza medycyną: w szpitalu zmuszali mnie do zrobienia jeszcze drugiej specjalizacji, a warunkiem tego było przygotowanie „pracy naukowej”, czyli kompilacji tekstów z prasy fachowej na wybrany temat i opatrzenie tego własnym komentarzem. Miałem już w tym czasie w głowie pomysł na powieść i doszedłem do wniosku, że wolę napisać ją, niż podkraść teksty z pism medycznych, jak to robiono w moim środowisku. Wygrała w ten sposób literatura i teatr, choć szczerze mówiąc, zupełnie nie miałem pojęcia, czy w świecie zawodowej sztuki będę potrafił się utrzymać. Ale



Viliam Klimáček (urodzony w 1958 w Trenčinie) jest słowackim dramaturgiem, pisarzem (bez mała dziesięć powieści), poetą, reżyserem teatralnym. O jego sztuce *Mutanti* (Mutanci) pisaliśmy w „Dialogu”, w numerze 3/2017. Jest laureatem nagrody „WARTO” przyznawanej przez „Gazetę Wyborczą”.

wierzyłem w siebie, bo miałem jeszcze sporo młodzieńczej naiwności i beczelności, co stanowiło idealną kombinację, żeby podjąć taką próbę.

JEST PAN WSPÓŁZAŁOŻYCIELEM DZIŚ JUŻ LEGENDARNEGO BRATYSŁAWSKIEGO TEATRU ALTERNATYWNEGO GUNAGU. JAK WAM SIĘ TO UDAŁO? PRZECIEŻ POŁOWA LAT OSIEMDZIESIĄTYCH W CZECHOSŁOWACJI TO NIE BYŁ DOBRY CZAS DLA NIEZALEŻNEGO TEATRU.

Byliśmy amatorami, a w komunistycznej Czechosłowacji amatorzy mieli nieco więcej swobody niż profesjonalne teatry, wtedy znacznie bardziej

kontrolowane. Oczywiście my także musieliśmy się poddawać tak zwanym „przeglądom”, podczas których każdą nową sztukę trzeba było najpierw zagrać przed pięcioma towarzyszami z komisji kultury, żeby mogli ocenić, czy nadaje się ona do publicznej prezentacji. Może pan sobie wyobrazić tę trupią atmosferę pustej sali i kamienne twarze członków komisji. Ale my nie byliśmy żadnymi dysydentami, tylko chcieliśmy się bawić, żeby nie zwariować pod wpływem rzeczywistości, która nas otaczała – choć humor i poczucie wolności, jakimi wtedy w naszych

sztukach tak rozrzutnie szafowaliśmy, też były niepożądane. Bo kiedy ludzie się śmieją, kiedy mamy do czynienia z absurdalnym humorem, a widzowie czują wolność śmiechu, to podważa się powagę reżymu i człowiek nie wie, jak staje się jego wrogiem. Jednak my założyliśmy GUNAGU dopiero w 1985 roku i do upadku komunizmu w 1989 roku już nie zdążyli nas zdelegalizować.

CO W TYCH LATACH WYSTAWIALIŚCIE?

W pierwszej sztuce parodiowaliśmy kanony socjalistycznego realizmu, ale za pomocą jego własnej estetyki. Był to taki anarchistyczny kabaret, w którym wykorzystaliśmy także oryginalne pieśni z tamtych czasów o sukcesach w budowaniu ustroju socjalistycznego i o naszej dzielnej armii ludowej, bo lepiej się tego nie dało napisać. Pracowaliśmy z cytatami socrealistycznymi jako z „ready made” i bardzo dobrze to wychodziło. Te teksty po prostu same się parodiowały, bo miały w sobie zawartą niezamierzoną śmieszność. W którejś z kolejnych sztuk, trochę zainspirowani przez Gombrowicza, wzięliśmy na warsztat fenomen kalmanowskiej operetki i w finale spuszczaaliśmy na scenę olbrzymi portret Imre Kálmána powstały z przemalowanego portretu Lenina, którego twarz przy odpowiednim kącie oświetlenia przebijała spod twarzy Kálmána. Totalny operetkowy kicz jako druga twarz kiczu politycznego. Ale takie rzeczy powstawały bardziej przypadkowo, bo przez długi czas unikaliśmy polityki i nie chcieliśmy się nią brudzić nawet jako krytycy. Wystarczyło ją obśmiać.

CO TO WŁAŚCIWIE ZNACZY GUNAGU?

To zależy, czy woli pan literaturę, czy matematykę. Założycielami teatru były trzy osoby: ja – wtedy lekarz, zaś pozostała dwójka to byli matematycy. Literackie wytłumaczenie to fonetyczna wersja fragmentu wiersza słowackiego

klasyka Pavla Országh Hviezdoslava: „**gu** národu, **gu** ľudu sa obracaj...” (do narodu, do ludu się zwracaj...). A wyjaśnienie matematyczno-karciane to guľa na guľtu¹.

GUNAGU BYŁO (I JEST) TEATREM KREACJI ZBIOROWYCH, WIĘC ZAPEWNE TAKŻE ZBIOROWEGO PISANIA TEKSTÓW. KIEDY ZACZĄŁ PAN PISAĆ SWOJE WŁASNE SZTUKI I DLA KOGO?

Mniej więcej dziesięć procent naszych sztuk to istotnie były teksty, w których aktorzy stawali się współautorami swoich kwestii i z tej metody, choć w mniejszym stopniu, korzystam do dziś. Zagrana wersja zawsze różni się od napisanej, bo kiedy usłyszę repliki z ust postaci, to mogę je korygować. Wiele sztuk pisałem dla konkretnych osób, uwzględniając cechy ich charakteru, które poznałem w trakcie prowadzonych rozmów. Podstawą jest bowiem zdolność słuchania. Nawet gdy piję kawę w garderobie przed próbą, często zdarza mi się usłyszeć coś, co potem staje się zarodkiem sztuki. Ale w końcu podobno nawet Ibsen zaprosił pewną damę na obiad i porozmawiał z nią o jej życiu, a ona po jakimś czasie skonsternowana rozpoznała, że stała się pierwowzorem Nory. Więc uwaga na nas, bo podsłuchujemy!

Pierwsze sztuki pisałem dla GUNAGU i w ogóle nie sądziłem, że mogłyby jeszcze kogoś zainteresować. Na dobre wziętem się do pisania dopiero po upadku komunizmu, lecz wtedy paradoksalnie wraz ze swobodą repertuaru w teatrach pojawił się dyktat kasy, który od razu zastąpił dyktat starego reżymu. Ważniejsze było, żeby sprzedać komplet biletów i na tym zarobić, a nie żeby wystawić jakiś progresywny tytuł, więc moje sztuki wciąż czekały. Od 1992 roku w Pradze siedmiokrotnie dostałem

¹ Nieprzetłumaczalny żart matematyczno-karciano-językowy. (Przyp. A.S. J.)

przyznawaną przez pismo „Svět a Divadlo” Nagrodę Alfréda Radoka w konkursie na najlepszą czeską i słowacką sztukę roku, o czym wspominam nie po to, żeby się pochwalić, ale dlatego, że choć byłem już autorem nagradzanym, to „kamienne” teatry i tak się mnie bały, bo byłem jakimś dziwnym, alternatywnym facetem. Przełamał to dopiero praski Teatr Narodowy, który w 2004 roku wystawił mój *Hypermarket* w specjalnej sali, imitującej halę hipermarketu, zbudowanej w ciągu lata specjalnie na to przedstawienie. Dopiero potem zaczęto mnie grać także na Słowacji.

CO PANA NAJBARDZIEJ INSPIROWAŁO Z TRADYCJI TEATRALNEJ I LITERACKIEJ? OSWOBOZENÉ DIVADLO? TEATRY MAŁYCH FORM Z LAT SZESZCZDZIESIĄTYCH?

Osvobozené Divadlo Voskovca i Wericha (Teatr Wyzwolony) – sławna praska scena międzywojenna – to była bardzo ważna inspiracja. W końcu pierwsza sztuka GUnaGU, *Vestpoketka* (Butonierka) z 1985 była strukturalną parafrazą ich pierwszej sztuki (*Vest Pocket Revue*). My ją pisaliśmy tak, jak zapewne pisaliby Voskovec i Werich, gdyby w 1985 roku mieli tyle samo lat, co my – czyli po dwadzieścia cztery. Co by ich złościło? Albo z czego by się śmiali? Osvobozené Divadlo stanowiło inspirację dla teatrów małych form w latach sześćdziesiątych w Czechosłowacji, wśród których dla mnie najważniejszy był Semafor. Ale potem z dnia na dzień przestałem robić kabaret i zapragnąłem napisać poważną sztukę o człowieku, który wchodzi do wanny i traci skórę, złazi z niego warstwa po warstwie, a on dociera do swej istoty, do tego, kim naprawdę jest i co ukrywał przed otaczającym go światem pod tyloma warstwami ochronnymi. Sztuka nosi tytuł *Koza* (Skóra) i kiedyś grał ją nawet jakiś mały polski

teatr, ale nie pamiętam skąd². Z tego wszystkiego, co mówiłem, jasno wynika, że bliski mi jest teatr absurdu, Beckett, Ionesco, Pinter. Z literatury natomiast chyba najbardziej południowoamerykański realizm magiczny. Może także dlatego, że w okresie międzywojennym siostry mojego ojca wyemigrowały do Argentyny, ale ojciec był jeszcze bardzo mały i został w domu. Pewnie miałem się urodzić w Buenos Aires i żyć w czasach Perona, ale skoro przyszedłem na świat w Czechosłowacji, to przeżyłem swoje z Husákiem.

PISZE PAN DWA RODZAJE SZTUK: KRÓTSZE, ZAPEWNE GŁÓWNIIE DLA GUnaGU, W KTÓRYCH MIESZAJĄ SIĘ RÓŻNE KONWENCJE I KTÓRE SKŁADAJĄ SIĘ Z DROBNYCH SCENEK, PALIMPSESTOWE, PERSYFLAŻOWE I PEŁNE HUMORU (CHOĆ WCALE NIE BEZTROSKE), I DŁUŻSZE, GŁÓWNIIE DLA „KAMIENNYCH” TEATRÓW, Z WYRAŻNĄ LINIĄ FABULARNĄ, POWAŻNIEJSZE I CZĘSTO BARDZO PROWOKUJĄCE. CZY TA DWOISTOŚĆ NIE SPRAWIA PANU PROBLEMU?

Przeciwnie, uwielbiam to. Mieć własny teatr, w którym pisze się role przeznaczone dla „ciał i dusz” konkretnych, „swoich” aktorów, to dla dramaturga wspaniałe laboratorium, ale również groźba popadnięcia w stereotypy. Dlatego chętnie piszę dla aktorów, których nie znam aż tak blisko, jak członków własnego zespołu. Miałem szczęście móc pisać dla takich wielkich postaci jak Ivan Trojan w Czechach czy Emilia Vášáryová u nas. Dla GUnaGU robię krótsze teksty, bo uważam, że kto nie potrafi się wypowiedzieć w ciągu półtorej godziny, to powinien raczej milczeć. Ale także dlatego, że w naszym teatrze nie mamy przerw – jestem

² Pod tytułem *Nowa skóra* w 2000 roku wystawił ją Teatr Karton ze Szczecina, a w 2003 roku – Teatr Orfa ze Zgierza. (Przyp. A.S. J.)

małą scenką bez westybulu, w suterenie i wchodzi się tam schodami wprost z podwórka. W czasie przerwy widowie nie mieliby dokąd pójść nawet na papierosa i dlatego jestem tu „szybkim” dramaturgem. Natomiast w „kamienym” teatrze często wykorzystuję przerwę i po wznowieniu gry łamię nastrój czy konwencję sztuki. Dziś jednak teatry alternatywne i „kamienne” tak się wymieszały, że te pojęcia stają się już całkiem anachroniczne. W teatrach alternatywnych realizuje się na przykład współczesne opery, a „kamienne” wprowadzają coraz więcej eksperymentów, więc w sumie ważne jest tylko to, co zawsze: czy teatr jest dobry czy zły, martwy czy żywy. Ja się staram być częścią tego żywego, bez względu na to, czy mieści się on w piwnicy czy w budynku Teatru Narodowego.

JAK AWANGARDOWY AUTOR ALTERNATYWNEGO TEATRU STAJE SIĘ AUTOREM TEATRU NARODOWEGO?

Do tego potrzeba obu stron: musi chcieć teatr i dramaturg. Może są tacy autorzy, którzy z zasady nie lubią prezentować swoich sztuk na scenie opatrzonej nazwą „narodowa”, ale ja takich nie znam. Słowacki Teatr Narodowy to dla mnie marka, która ma w sobie jakość i poszukiwania, ma też znakomitych aktorów, więc autorzy chętnie dla niego piszą. Ostatnie sezony to pasmo jego sukcesów, rozwinęła się też współpraca z zagranicznymi reżyserami – jesienią moją nową sztukę *Zjavenie* (Objawienie) będzie realizował francuski reżyser. Nasze teatry są bardzo ostrożne i rzadko wystawiają nowe sztuki słowackie, ale Teatr Narodowy od kilku lat realizuje ich dużo. Jednak kto miałby wystawiać nasze sztuki, jak nie on? Słowackim sztukom trudno jest się przebić w świecie – w moim przypadku trwało dwadzieścia pięć lat, zanim oprócz Czech zagrano

moje rzeczy w Austrii i we Włoszech, a we wrześniu będę miał pierwszą premierę w Paryżu.

DLA „KAMIENNYCH” TEATRÓW NAPISAŁ PAN MIĘDZY INNYMI W 2012 ROKU „HOLOKAUST” (O PRZEŚLADOWANIU ŻYDÓW W OKRESIE WOJENNEJ REPUBLIKI SŁOWACKIEJ), DWA LATA WCZEŚNIE „KOMUNIZMUS” (O WSPÓŁPRACY Z BEZPIEKĄ W CZASACH KOMUNIZMU) CZY W 2006 SZUKĘ „DR. GUSTÁV HUSÁK” (SZCZEGÓLNY PORTRET OSTATNIEGO KOMUNISTYCZNEGO PREZYDENTA, POKAZUJĄCY RÓŻNE ETAPY JEGO ŻYCIA). JAK TE SZTUKI ZOSTAŁY PRZYJĘTE? PRZECIEŻ TO JEDNAK NIE SĄ „PRZYJEMNE” TEMATY I SPOŁECZEŃSTWO NASZEJ CZĘŚCI EUROPY DO DZIŚ NIE BARDZO POTRAFI SOBIE Z NIMI PORADZIĆ.

Większa część publiczności przyjęła je dobrze. Oczywiście najbardziej kontrowersyjny był *Holokaust*, bo kto by się chciał chwalić tym, że Słowacy sami deportowali swoich Żydów i w dodatku zapłacili Rzeszy za ich wywózkę po pięćset marek za osobę – najwięcej spośród wszystkich krajów. Przed premierą jeden mój kolega (dziś już były) bardzo mi tę sztukę odradzał, bo jego zdaniem żadnego Holokaustu nie było. Wspominam o tym człowieku w mojej sztuce *Dziwne czasy...* Po premierze *Holokaustu* na ścianach teatru wypisywano, że jestem „żydowskim sługusem”. No cóż, bycie dramaturgem na Słowacji nie zawsze jest proste.

JAK SIĘ ZMieniła SŁOWACKA PUBLICZNOŚĆ PRZESZŁYMI LATAMI PAŃSKIEJ PRACY W TEATRZE?

Moje pierwsze sztuki były pisane w poetyce realizmu magicznego, wolnym wierszem i językiem poetyckim. Ówczesnym widzom sprzed trzydziestu lat to się podobało. Napisałem na przykład utwór z czasów drugiej wojny światowej – o Słowackim Powstaniu Narodowym, w którym rzeczywiście

walczyli także Francuzi. Tylko, że w sztuce *Ohne ohnive* (Ognie ogniste, 1996) moją francuską uczestniczką powstania była Nadja André Bretona i miała ze sobą psa (granego przez aktora), który się w niej zakochał, mignął tam też duch Salvadora Dalí i tak dalej. Byłem chyba jednym z ostatnich, jeśli w ogóle nie ostatnim dramaturgów mojego pokolenia, który jeszcze pisał o powstaniu z 1944 roku, bo dziś ten najbardziej chlubny epizod naszej współczesnej historii już mało kogo interesuje – nie tylko autorów, ale także widzów. Kiedyś miałem pełen teatr ludzi, którzy chętnie chodzili na sztuki wypełnione poezją, ale dziś coś takiego miałyby może dziesięć repryz. Czaasy przyspieszyły, mamy inny system, ja też się zmieniłem i piszę inaczej, ale ludzie mimo to przychodzą do GUnaGU. Może dlatego, że w moich tekstach reaguję też na takie rzeczy, które jeszcze tylko „wiszą w powietrzu”, nie są do końca zdefiniowane i mówienie o nich oznacza ryzyko popełnienia błędu czy bycia nieprecyzyjnym. Można się wtedy łatwo ośmieszyć, kiedy się nie uda. Ale dla mnie to właśnie jest przykład żywego teatru, który reaguje na jeszcze nie do końca określone sytuacje czy stosunki i próbuje postawić istotne pytania: kim dziś jesteśmy, dokąd idziemy i dlaczego jesteśmy takimi wstrętnymi pragmatykami. W słowackim parlamencie mamy dziś faszystów – niewielu, ale są. I wie pan, kto ich wybrał? Także prawniki mężczyzn i kobiet, którym kiedyś esesmani – ideowe wzorce dla naszych neofaszystów – spalili wsie oraz zamordowali prababki i pradziadków. Tak, od czasu kiedy w 1985 roku zacząłem robić teatr, widzowie bardzo się zmienili.

UWAŻA SIĘ PAN ZA AUTORA POLITYCZNEGO?

Już od wielu lat wypowiadam się na temat spraw publicznych, pisuję

regularnie komentarze do niezależnego „Dennika N”, a wcześniej do dziennika „Sme”. Fascynują mnie grube kreśli, którymi Słowacy tak niefrasobliwie odkreślają swoją przeszłość. Przecież nawet jeszcze porządnie nie rozliczyliśmy się z naszą faszystowską Republiką Słowacką okresu wojny, a już przyszedł komunistyczny pucz w 1948 roku, inwazja wojsk Układu Warszawskiego w 1968 roku i aksamitna rewolucja w 1989 roku, więc nim potrafimy ocenić wszystkie takie przełomowe momenty, pojawia się coś nowego i dlatego wolimy raczej szybko zapominać. Ja celowo staram się przypominać naszą historię w moich sztukach, żebyśmy następnym razem nie popełniali podobnych błędów – choć mam świadomość, że to daremny trud. Dlatego właśnie napisałem *Husáka, Komunizmus i Holokaust*. Rezonans u widzów był doskonały, choć w sumie chodziło o parę tysięcy osób, ale lepiej tyle niż nic. Więcej nie potrafię zrobić, a nie zamierzam wchodzić do polityki. Muszę jednak panu powiedzieć, że większość moich sztuk wcale nie jest polityczna, choć polityka coraz bardziej wkracza w nasze życie – czy nam się to podoba, czy nie. Na przykład *Hypermarket* jest o zwodniczej urodzie konsumpcji, o prostytutce, która staje się celebrytką i jej ojcu-ubejku, który w tym hipermarkecie pracuje jako ochroniarz. *Odvrátená strana Mesiaca* (Odwrotna strona Księżyca, 2015) to z kolei sztuka o sześćdziesięcioletniej kobiecie, która mawia sobie, że jest wciąż młoda, słucha muzyki ze swych nastoletnich czasów, pali marihuanę, ubiera się jak dwudziestolatka, wraca we wspomnieniach do chwili, gdy kiedyś przypadkiem połknęła kamyk i on zaczął jej rosnąć w głowie... Wiele moich sztuk jest o związkach mężczyzn i kobiet, o życiu rodzinnym, o partnerskiej miłości lub jej braku. W zespole

mam kilku aktorów-gejów, dla których napisałem sztukę *Mutanti* (2012, Mutanci), w której dwaj mężczyźni chcą mieć dziecko i proszą prostytutkę z escort serwisu, żeby im pomogła. Po prostu dziwna miłość w dziwnych czasach.

JAKI MA PAN STOSUNEK DO SZTUK VÁCLAVA HAVLA? PAŃSKIE „DZIWNE CZASY...” – NAPISANE NA KONKURS PAMIĘCI HAVLA – NA PEWNO BY MU SIĘ PODOBAŁY. PODOBNIEM JAK HAVEL W JEDNOAKTÓWKACH Z FERDYNANDEM VAŃKIEM W ROLI GŁÓWNEJ REAGUJE PAN NA WSPÓŁCZESNE PROBLEMY W „LEKKIEJ” FORMIE, ALE CZARNO AŻ CZUJE SIĘ MRÓZ PO KRZYŻU. TAK CZARNO PAN WIDZI DZISIEJSZĄ SYTUACJĘ?

Wyrastałem na sztukach Havla i od czasu do czasu czytałem w samizdacie jego teksty. Prócz wspomnianych przez pana jednoaktówek szczególnie lubię jeszcze *Rewitalizację*. Zawsze mi się podobały jego intelektualne konstrukcje, refreny całych zestawów replik i jego etos. Miałem to szczęście, że wręczał mi jedną z pierwszych Nagród Alfréda Radoka i wtedy po raz pierwszy go widziałem.

A czy czarno widzę? Wspominałem już słowackich neofaszystów. Wie pan, że już całkiem oficjalnie udało im się skasować jeden spektakl? W Breznie, małym mieście, nie podobało im się przedstawienie teatru amatorskiego, bo rzekomo było w nim zbyt dużo wulgaryzmów, więc doprowadzili do jego zdjęcia ze sceny. Dlatego muszę dziś zacytować napisany w Dachau wiersz niemieckiego pastora Martina Niemöllera:

„Kiedy przyszli po Żydów, nie protestowałem. Nie byłem przecież Żydem. Kiedy przyszli po komunistów, nie protestowałem. Nie byłem przecież komunistą. [...]

Kiedy przyszli po mnie, nikt nie protestował. Nikogo już nie było”.

CZY PAŃSKIM ZDANIEM TEATR DZIŚ PRÓCZ ARTYSTYCZNEJ MISJI MA JESZCZE SPOŁECZNĄ CZY POLITYCZNĄ?

Nie wiem, jak jest w Polsce, ale u nas treści polityczne muszą być w tekstach bardzo delikatnie serwowane. Nasi widzowie jeszcze nie przywykli do sztuk, które by się wprost zajmowały aktualną sytuacją polityczną, a niektórym to wręcz przeszkadza. Nie jesteśmy też krajem, w którym po skończeniu spektaklu ludzie by zostali w sali i rozmawiali z aktorami na aktualne tematy. Ja też w GUnaGU takich dyskusji nie robię, choć wprowadzam od czasu do czasu polityczne tytuły – jak na przykład *Dziwne czasy...* Ale my jesteśmy tylko małym teatrem i nie jest to dobry przykład. W sali na sześćset miejsc takie opus w Słowacji długo by się nie utrzymało w repertuarze. Ludzie chcą się bawić i wiele teatrów tę zabawę im daje. Taka jest rzeczywistość.

MA PAN JAKIEŚ MARZENIE CZY ŻYCZENIE JAKO CZŁOWIEK TEATRU?

Nie wiem, czy któraś z sześćdziesięciu sztuk, jakie napisałem, mnie przeżyje. Ale choć jedna by mogła.

Rozmawiał Andrzej S. Jagodziński
Bratysława, czerwiec 2017

Rozmowa Andrzeja S. Jagodzińskiego, Justyny Jaworskiej, Jakuba Krofty, Weroniki Parfianowicz-Vertun, Piotra Ratajczaka i Marii Wojtyłko

Sąsiedzi

JAWORSKA: Pretekstem do naszej rozmowy jest drukowany obok Słowak Viliam Klimaček, a także wrocławskie przedstawienie *Česky diplom*. Wiem, że Słowacy i Czesi nie lubią, kiedy się ich znów wsadza do jednego worka, ale w tym składzie chyba od tego nie uciekniemy... Na rozgrzewkę może opowiem, jak to z pewnego amerykańskiego leksykonu zginęły Czechy. Jest tam hasło „Czechosłowacja”, państwo, które powstało po drugiej wojnie światowej, i hasło „Czechy”, państwo powstałe po rozpadzie Czechosłowacji. A cała wielka historia Czech i Moraw od pierwszych królów wyparowała. I tu chciałoby się powiedzieć: to taki czeski błąd. Ale zastanówmy się – czemu nam się to od razu wydaje „takie czeskie”? O sobie nawzajem myślimy kliszami: nas śmieszą języki sąsiadów z Południa, ich śmieszy polski. Może nasze przekonanie, że Czesi i Słowacy są mistrzami absurdu, to też stereotyp?

Piotrze, ty wyreżyserowałeś ze studentami PWST udany *Česky diplom* według *Gottlanda* i *Zrób sobie raj* Mariusza Szczygła, pierwszą z tych książek inspirowała się Małgorzata Sikorska-Miszcuk w *Zaginionej Czechosłowacji* (druk. w „Dialogu” nr 10/2009). Jaki miałeś na to pomysł?

walka ze stereotypem, który też, oczywiście, miałem w sobie (wiadomo: czeski konformizm kontra nasz heroizm, piwo, knedlik, Szwejk i Złota Uliczka w Pradze) i dzięki książkom Szczygła trochę się z nim pożegnałem. Moja propozycja brzmiała tak: opowiedzmy o niejednoznacznych, budzących swoimi wyborami niepokój, tragicznych i często zabawnych postaciach czechosłowackiej historii, które opisuje Mariusz Szczygieł, ale też o różnych odmienicach, artystach przeklętych, dziwakach kultury czeskiej. Studenci z początku nie byli pewni, czy to jest ciekawe. Bo co myśmy wiedzieli o Czechach? Nic poza tym, że w tysiąc dziewięćset osiemdziesiątym dziewiątym roku, tak jak u nas, skończył się tam komunizm. Zrobiłem rozpoznanie, kogo oni kojarzą w ogóle z czeskiej kultury, i za Havla i Karela Gotta raczej nie wyszliśmy. To był w sumie bardzo ciekawy start do tej pracy: niewiedza i kilka stereotypów... Potem zaczęliśmy dużo czytać, oglądać filmy, przede wszystkim czeskiej nowej fali, mało tego – wymyśliłem, żeby zrobić wycieczkę i pierwszą próbę zrobiliśmy w Pradze, dokąd pojechaliśmy na cztery dni. Chodziliśmy po wszystkich miejscach, które opisywał Szczygieł, wdychaliśmy atmosferę, uczestniczyliśmy w demonstracji... Na miejscu pozbyliśmy się obrazu siel-

skiej i ostrożnej politycznie Republiki Czeskiej.

JAWORSKA: Rozumiem, że nie na Złotej Uliczce.

RATAJCZAK: Raczej nie, a mieszkaliśmy na Žižkovie, gdzie jeszcze zachował się klimat swojski i lokalny. I te opowieści, i to uwikłanie naszych bohaterów w historię coraz bardziej nas fascynowały. Piotr Rowicki ruszył z pracą nad adaptacją, wspólnie dodaliśmy kilka postaci: jest Věra Čáslavská, czyli gimnastyczka olimpijska, która zmanifestowała przeciw ZSRR przy dekoracji medalowej, jest ta dziewczyna, która wjechała w ludzi ciężarówką w siedemdziesiątym trzecim...

KROFTA: Olga Hepnarova.

RATAJCZAK: Tak, o niej powstał niedawno film, stworzyliśmy też postać inspirowaną *Miłością blondynki*, Jana z Kladna się nazywała, taki symbol stłumionego hippisowskiego wyzwolenia, które we wczesnych filmach Miloša Formana mocno pulsuje. Dla mnie to były fascynujące odkrycia wyjaśniające system, który w Czechosłowacji działał zupełnie inaczej niż w Polsce – był o wiele brutalniejszy, bardziej zorganizowany. Nie było przestrzeni dla politycznej labilności, każdy sprzeciw wobec władzy, nawet delikatny, spotykał się z sankcjami. Weźmy los Marty Kubišovej, która trochę z przypadku zaśpiewała późniejszy hymn opozycji, a potem przez dwadzieścia jeden lat miała zakaz występów i zajmowała się skracaniem zabawek w fabryce... Powołaliśmy do życia dwanaście głównych postaci – pamiętajmy, że to był dyplom i bardzo mi zależało, by każdy student miał do opowiedzenia swoją historię. A potem zaczęliśmy rozmawiać i szkicować sytuacje na scenie, zawsze w opozycji głównego bohatera wobec zbiorowości. Szukaliśmy właściwego tonu, bo aktorzy wcielają

się w postaci na naszych oczach, więc tu nie ma tak zwanej prawdy psychologicznej. Na przykład aktorka grająca Kubišovą gra ją i z dzisiejszej, i z dawnej perspektywy.

JAWORSKA: Słyszę w twoim głosie emocje, zrobiliście to stosunkowo niedawno.

RATAJCZAK: Premiera była w lutym tego roku, ale emocje nie opadły, bo praca ze studentami przy robieniu spektaklu dyplomowego była dla mnie jednym z najważniejszych i najbardziej radosnych doświadczeń w pracy teatralnej. Cieszę się, że pasję i energię młodzieży widać w spektaklu: dynamicznym, wymagającym fizycznie, z nieustającą zmianą tonacji. Mam nadzieję, że widzownia, również ta młoda, dzięki szczerości zespołu odbiera te sceny (często

Piotr Ratajczak – reżyser teatralny. Ostatnio był dyrektorem artystycznym Koszalińskich Konfrontacji Młodych.



historycznie odległe w czasie) jako bliższe i ważne. No a poza tym w ramach czeskiego sposobu na walkę z terroryzmem solidarnie się rozbieramy, by onieśmielić, a tym samym wykryć ukrywających się talibów (w końcu jeśli są talibami, to muszą odwrócić wzrok na widok nagich kobiecych ciał...). Tu wyjaśnię, że mieliśmy premierę tuż po premierze dyplomu Eweliny Marciniak. Dlatego aktorzy zaczynają spektakl od narzekań, że kogo taki temat obchodzi, że po takim czeskim dyplomie będą grać najwyżej Krecika, nigdzie nie dostaną pracy, a w poważnym spektaklu to by się mogli przynajmniej rozebrać. No to pojechalіśmy!

(*Ogólna wesołość.*)



Andrzej S. Jagodziński – tłumacz, publicysta, dyplomata. Do niedawna I radca Ambasady RP i dyrektor Instytutu Polskiego w Bratysławie.

RATAJCZAK: Największe wrażenie robi jednak scena – muszę się tym z państwem podzielić – inspirowana fragmentem książki *Zrób sobie raj*, gdzie Szczygieł cytuje czeskich ateistów, którzy opowiadają o tym, jak ze swojej perspektywy patrzą na polski katolicyzm i w ogóle na wiarę. W pewnym momencie aktorzy zamieniają się w Czechów i w bezpośrednim kontakcie próbują nakłonić polski katolicyzm do odrobiny ateizmu: przekonują, że będzie swobodniej, mniej patetycznie, za to odpowiedzialnie...

(*Śmiechy.*)

RATAJCZAK: Po czym jest zmiana sytuacji scenicznej. W tym samym układzie aktorzy zmieniają się w Polaków i nawracają widownię, czyli Czechów, na katolicyzm. Staje się podniosłe, padają słowa o Bogu, honorze i ojczyźnie, wiadomo... Śmiech publiczności jest tu bardzo oczyszczający, ale u niektórych zamiera, bo niełatwo śmiać się z samych siebie. Zresztą, co tu dużo mówić, sympatyzujemy z Czechami. (*Śmiech*)

JAWORSKA: Jakoś mi się to dobrze rymuje z drukowaną przez nas sztuką Klimáčka, która jest najogólniej o seksie, tolerancji i polityce. Mamy szefa rządu Słowacji, który zmagą się z problemami podobnymi do polskich, ale ma drobną słabość i lubi, żeby przed występami publicznymi porządnie go wybatożyć...

JAGODZIŃSKI: Żeby nie był zbyt miły dla dziennikarzy...

JAWORSKA: I to jest bardzo śmieszne...

JAGODZIŃSKI: Ale ta komedia też czasem sprawia, że czuje się mróz w krzyżu. Klimáček potrafi tak zrobić.

JAWORSKA: Zastanawiam się, czy to by przeszło w polskim teatrze. Prędzej w kabarecie takim jak „Pożar

w burdelu”, ale Klimáček nie pisze dla kabaretu.

JAGODZIŃSKI: On bywa poetą i prozaikiem, ale jest głównie dramatopisarzem. Początkowo pisał wyłącznie dla teatru alternatywnego GUnaGU w Bratysławie, tam też grał i reżyserował, a równolegle występował w grupie rockowej, bo to taki multiinstrumentalista. GUnaGU istnieje już trzydzieści lat i wciąż jest popularny, choć niszowy. W tej chwili ma lokal w Bratysławie, w którym może się zmieścić góra sto osób, w piwnicy. I trudno dostać bilety, zwłaszcza na nowe spektakle. Natomiast od mniej więcej dziesięciu lat Klimáček odnosi ogromne sukcesy na dużych scenach i dostaje nagrody, zwłaszcza czeskie. Pisuje nadal dla swojego teatru, ale nie tylko, bo sztuka, którą drukuje „Dialog”, powstała na konkurs jednoaktówek czeskiego czasopisma „Svět a Divadlo”. Konkurs jest poświęcony pamięci Václava Havla, a nagroda nosi imię Havlowskiego bohatera, Ferdynanda Wańka. To konkurs zamknięty, zaprasza się dziecięć, dwanaście osób, generalnie z Europy Środkowej. Pierwszą edycję wygrała Małgorzata Sikorska-Miszczuk, a drugą Węgier Csaba Székely, choć moim zdaniem sztuka Klimáčka jest lepsza. Ale zmierzam do tego, że teksty Klimáčka, choć dowcipne, zdecydowanie wkładają kij w mrowisko – na przykład jego *Holokaust* jest o tym, jak się zachowywali Słowacy w okresie drugiej wojny światowej. Sytuacja była poniekąd podobna jak w Polsce, z tą subtelną różnicą, że Słowacja była formalnie krajem niepodległym. W związku z tym – nie musieli, a jednak poprosili Rzeszę, by siedemdziesiąt tysięcy Żydów przewiozły do obozów koleje niemieckie; zapłacili po pięćset marek od osoby za ich transport do Oświęcimia. Mówiąc brutalnie: Chorwaci mieli dalej, a zapłacili mniej. To jest trauma dla Słowacji, o której oczywiście

do osiemdziesiątego dziewiątego roku w ogóle się nie mówiło, a od dwudziestu paru lat jest jakby na to wciąż za wcześnie. Najpierw kraj musiał trochę okrzepnąć, była transformacja, potem rozpad Czechosłowacji, potem Mečiar... Myślę, że teatr jest na Słowacji miejscem, gdzie się mówi o takich sprawach najgłośniej, najmocniej i najdobitniej. Jeszcze raz przekonałem się o tym na Festiwalu Eurokontext w Bratysławie, gdzie obejrzałem kilka słowackich sztuk o niewygodnej historii, ale też o problemach, z którymi my na co dzień też się spotykamy, jak uchodźcy, reakcja społeczeństwa na homoseksualizm, nietolerancja – napisałem zresztą o tym tekst do tego numeru.

JAWORSKA: Dopiero teraz się o tym mówi czy od dawna?

JAGODZIŃSKI: Od kilku ostatnich lat. Mieszkalem w Bratysławie od roku dwa tysiące dziesiątego do piętnastego i chodziłem do teatru, choć nie miałem czasu, by się na nim szczególnie koncentrować. Teraz obejrzenie ośmiu sztuk



JUSTYNA JAWORSKA



Jakub Krofta – reżyser
teatralny, dyrektor artystyczny
Wrocławskiego Teatru Lalek.

współczesnych zrobiło na mnie piorunujące wrażenie. To jest efekt bardzo konsekwentnej polityki repertuarowej Teatru Narodowego, który zamawia takie teksty, oraz prywatnego teatru Arena, gdzie się z kolei gra sztuki historyczne. Tam właśnie wystawiono *Holokaust Klimáčka* oraz inną jego sztukę *Komunizmus*, która mówi o problemie współpracy z bezpieką (przypadek trochę jak w polskim filmie *Różyczka*). Tam grano też sztukę Rastislava Balleka *Tiso*, pokazującą portret prezydenta Słowacji jako państwa satelickiego Rzeszy i kolejnego Klimáčka – *Doktora Gustáva Husáka*. I wszystkie te sztuki nie są czarno-białe, przecież nawet taki Husák nie był postacią jednoznaczną, wcześniej był znanym historykiem, intelektualistą zaangażowanym w powstanie słowackie, potem więźniem stalinowskim, więc to wszystko jest szalenie skomplikowane...

JAWORSKA: Jestem ciekawa, czy na scenach czeskich też nastąpiło ta-

kie ożywienie. Rozmawiałam ostatnio z Łukášem Jiříčką, dramaturgiem, który w Pradze wykłada na Akademii Teatralnej – on mówi, że musi przyjechać do Polski, żeby coś fajnego zobaczyć. U nich jest bardzo dużo małych teatrów, ale gra się głównie rzeczy komercyjne, bezpieczne.

KROFTA: I teatr nie pełni takiej funkcji społecznej, jak na Słowacji. U nas, w Czechach, teatru zaangażowanego prawie nie ma, to są wyjątki. Na przykład ważny spektakl *Dechovka* (orkiestra dęta) Jiříego Havelki o wygnaniu Niemców sudeckich po wojnie zdobył wszystkie możliwe nagrody, ale chociaż poruszał tematy będące dla Czechów tabu, żadnego skandalu nie było. Chodzi o to, że Czesi traktują teatr jako coś, czego nie trzeba się bać. Przecież to wszystko na niby! A ja przyjechałem do Polski i dowiedziałem się, że teatr może mieć inną funkcję. I to jest fajne, w ogóle nie zamierzam wracać. (*śmiech*) Będąc człowiekiem teatru mogę się poza tym łatwiej w Polsce utrzymać, bo w Czechach wszyscy w naszej branży żyją na skraju biedy.

WOJTYSZKO: Będziemy z Jakubem robić spektakl w Pradze i pierwsza moja myśl była taka: co zrobić, żeby tych Czechów sprowokować, żeby oni się oburzyli. Nic takiego nie przychodziło mi do głowy. A potem uświadomiłam sobie, że to taki nawyk bitego dziecka, bo w Polsce cokolwiek się powie głośno ze sceny, zawsze ktoś się na to oburzy. I poczułam ulgę, że tam możemy po prostu powiedzieć to, co chcemy, i nikt nie będzie nam zarzucał, że go obrażamy.

KROFTA: Nie ma już warunków do zrobienia skandalu. Wcześniej, za komuny, to były skandale, teatry zamykano, a po rewolucji wszystko się rozmyło.

JAGODZIŃSKI: To, co pan mówi, pasuje mi do praskiego punktu widzenia.

Poza Pragę, w mniejszych miastach, to chyba wygląda inaczej?...

KROFTA: Niezupełnie. Może kiedy Vládimír Moravěk w Brnie, w teatrze Na Provázku robił spektakle inspirowane twórczością Václava Havla, ale dzisiaj Havel jest klasykiem, więc nikogo to nie oburza.

JAGODZIŃSKI: Pamiętam za to Na Provázku tradycję publicznych wywiadów na żywo prowadzonych przez najlepszych dziennikarzy. Byłem na dwóch czy trzech, przed paru laty. To właściwie niewiele miało wspólnego z teatrem poza tym, że rozmawiano na scenie, za to rozmawiano bardzo ciekawie. Ale pewnie ma pan rację, że niepotrzebnie odnoszę swoje wspomnienia sprzed dwudziestu, trzydziestu lat, kiedy tak ważny był teatr w Brnie, do dzisiejszej sytuacji.

KROFTA: Myślę, że w Czechach teatr stracił swoją moc polityczną w osiemdziesiątym dziewiątym roku.

JAGODZIŃSKI: Miałem wrażenie, że tak samo jest na Słowacji. Tym większe jest moje zaskoczenie tym, co teraz zobaczyłem. Bo przebić się dramatowi słowackiemu gdzieś zagranicą jest szalenie trudno.

JAWORSKA: My też mamy wyrzuty sumienia, bo bardzo rzadko sięgamy w tym kierunku, ale przynajmniej: trochę nie było czego brać.

JAGODZIŃSKI: Ostatnio tłumaczyłem dla was *Opowieści z Petržalki* („Dialog” nr 10/2009). Ale teraz tych sztuk przybywa. To wszystko jest naprawdę ciekawe i oddaje środkowoeuropejskie problemy.

JAWORSKA: Weroniko, ty jesteś specjalistką od Europy Środkowej...

PARFIANOWICZ-VERTUN: O Europie może nie będę mówić, za to odniosę się do przedstawienia grupy Vosto5. Też miałam szczęście obejrzeć ich spektakl *Dechovka* w gospodzie

w Ołomuńcu, znakomity, i pomyślałam sobie, że chciałabym, żeby zobaczyli go moi studenci, bo pomysł zajęć z historii kultury czeskiej był taki, żeby spojrzeć na Czechy przez pryzmat współczesnych tekstów kultury, literatury, filmu... Najgorzej jest niestety właśnie z teatrem, bo trudno o nagrania spektakli. Tymczasem *Dechovka* jest bardzo ciekawym spojrzeniem na kwestię wypędzenia Niemców z Czechosłowacji, a nas szczególnie interesuje to, jak Czesi wykorzystują różne historyczne wydarzenia, chcąc powiedzieć sobie samym o tym, co jest obecnie, o współczesnych problemach. Zajęcia z historii kultury czeskiej są też świetnym laboratorium polskich wyobrażeń i stereotypów na temat sąsiadów. Właśnie dlatego raczej też nie zaczynamy od reportaży Mariusza Szczygła, bo one są na tyle sugestywne, że ustanawiają od

Maria Wojtyszko – scenarzystka
i dramatopisarka, kierowniczka
literacka Wrocławskiego Teatru
Lalek.



razu pewną perspektywę patrzenia na kulturę czeską. Sięgamy po inne, może mniej oczywiste wątki... Jednak największy nacisk kładziemy na koncepcję nowoczesności, która jest w kulturze czeskiej bardzo specyficznie zdefiniowana. To zawsze było społeczeństwo nowoczesne, egalitarne, z bardzo rozwiniętymi instytucjami życia społecznego, amatorskimi kołami teatralnymi, wysokim czytelnictwem. Staramy się widzieć w tym wartość. Na zajęciach próbuję też walczyć ze stereotypem Czechów jako ludzi pasywnych, nie wdających się w konflikty, w opozycji do wizji społeczeństwa polskiego jako tego bohaterskiego, przywiązanego do martyrologii; próbuję budować wizję społeczeństwa zaangażowanego nie militarnie, ale społecznie, na poziomie lokalnym, w miastach i na wsiach, na różnych poziomach. Przecież w postawie obywatelskiej, w trosce o życie w jego codziennym wymiarze też możemy widzieć rodzaj bohaterstwa. Niestety ten stereotyp antyheroiczny wciąż na zajęciach powraca, szczególnie, gdy mówimy o okresie drugiej wojny światowej: o tym, czym był Protektorat Czech i Moraw, czym był zamach na Heydricha...

KROFTA: To, że nie walczyliśmy pod Protektoratem, to jeden z największych stereotypów. Czytałem niedawno ciekawe studium historyczne, gdzie porównywano postawę różnych narodów w czasie wojny i okazało się, że Czesi w przeliczeniu na liczbę mieszkańców należeli do najbardziej aktywnych w Europie jeśli chodzi o stawianie oporu faszystom. Weźmy zamach na Heydricha – przecież to był jeden z najwyższych funkcjonariuszy w Rzeszy, a zginął z rąk Czechów w świetnie zaplanowanej akcji.

WOJTYSZKO: O tym zamachu nakręcono film, ale ciekawe, że scenariusz

napisali Anglicy. Czesi jakby nie mieli takiej potrzeby...

KROFTA: Bo faktycznie nie mamy potrzeby gloryfikacji własnej historii, promocji naszych czynów bohaterskich. Świetnie to opisuje Mariusz Szczygieł w *Gottlandzie* – wszyscy oczywiście wiedzą, że był ten zamach, cały czas też stoi w tamtym miejscu knajpa „U Spadochroniarza”, ale nie ma pomnika, a długo nie było nawet tablicy pamiątkowej. Po co? Najważniejsze, że dają tam dobre piwo.

(*Ogólny śmiech.*)

RATAJCZAK: Kiedy pojechaliśmy ze studentami do Pragi, to pierwszą rzeczą, jaką żeśmy zobaczyli, była wielka demonstracja na placu Wacława przeciwko Trumpowi i Putinowi. Grało wiele zespołów rockowych, było mnóstwo tabliczek leżących z boku – każdy je mógł sobie wziąć, i tak demonstrowali wszyscy. Przez pół godziny. To było dla nas zaskakujące, że ludzie się tak spontanicznie angażują.

WOJTYSZKO: Wydaje mi się, że z polskiego punktu widzenia czynny udział w polityce, nawet lokalnej, jest traktowany jako coś podejrzanego...

KROFTA: A w Czechach nie. Ja cztery lata byłem w swoim mieście radnym. Byłem dyrektorem artystycznym teatru i to normalne, że angażowałem się politycznie.

WOJTYSZKO: Ja się przeraziłam! Zapytałam: „Ale z jakiej partii jesteś radnym, na Boga?”. „No z prawicy!”. Zmroziło mnie, że się związałam z pravicowym politykiem.

KROFTA: Centrysta! Poza tym lewica w Czechach to jeszcze do niedawna było to samo co PIS w Polsce. W Czechach niestety wciąż lewica kojarzy się tylko i wyłącznie z bolszewizmem.

WOJTYSZKO: To też jest chyba kwestia dużo większej traumy po czasach komunizmu w Czechach i na Słowacji

niż u nas. W latach osiemdziesiątych system tam był dużo bardziej opresyjny niż w Polsce.

KROFTA: Tak, to było piekło. I wcześniej, w siedemdziesiątych, to się oficjalnie nazywało „normalizacja”...

JAGODZIŃSKI: Wystarczy przypomnieć sześćdziesiąty ósmy rok. Wtedy właśnie, a ściślej w sześćdziesiątym dziewiątym roku, trudno było uniknąć komuś, kto coś robił, opowiedzenia się po jednej czy drugiej stronie. W Polsce można było pływać. Nawet Marzec dotyczył stosunkowo niewielkiej części społeczeństwa. A tam trzeba się było opowiedzieć wyraźnie i dotyczyło



Weronika Parfianowicz-Vertun
– adiunkt w Instytucie Kultury
Polskiej UW, autorka książki *Europa
Środkowa w tekstach i działaniach.
Polskie i czeskie dyskusje* (2016).

to paru milionów ludzi. W czasie weryfikacji trzeba było podpisać deklarację, w której popierało się interwencję tak zwanych bratnich krajów. Także o latach pięćdziesiątych można by mówić godzinami. My się teraz strasznie obnosimy z ofiarami represji stalinowskich, ale to, co się działo w Czechosłowacji, przekracza wszelkie nasze wyobrażenia i statystyki – tam procentowo zapadło najwięcej wyroków śmierci. To są rzeczy, o których my mało wiemy i mało mówimy.

JAWORSKA: W ogóle mało o sobie wiemy.

JAGODZIŃSKI: Przypomina mi się historia z zamierzchłej przeszłości. W jednym z pierwszych „naziemnych” numerów pisma „Res Publica” – skonfiskowanym zresztą niemal w całości przez cenzurę, Tomasz Jastrun zrobił dwie ankiety z pytaniem: „Jak sobie wyobrażasz kulturę czeską i Czechów?”. W pierwszej ankiecie odpowiedzi młodych ludzi z dobrych liceów i z dobrych rodzin pokazały ich zupełny brak wiedzy na ten temat. Pojawiał się oczywiście Karel Gott, ale poza tym młodzież pisała, że Czesi żadnej kultury nie mają, nigdy nie walczyli, to tchórze i tak dalej. Drugą ankietę przeprowadziliśmy wśród luminarzy polskiej kultury. Wyszło odwrotnie. Czesi? Są fantastyczni. Jak oni potrafią pisać, jakie kino robią, jaki mają dystans do siebie i autoironię, dlaczego my tak nie umiemy? Takie było rozpięcie świadomości. Dlatego trzeba podkreślić, że Mariusz Szczygieł zrobił bardzo dużo dla skorygowania obrazu Czech w Polsce i przede wszystkim spopularyzowania czeskiej kultury. Od razu muszę się uderzyć we własną pierś, bo myślę, że my, tłumacze pokazujemy trochę skrzywiony obraz literatury czeskiej, wybierając z niej to, czego u nas nie ma i co się spodoba. A istnieje ogromny nurt, który kompletnie się

u nas nie przyjmuje: to jest literatura pokazująca metafizyczny dramat czy też filozoficzno-groteskową wizję świata, jak Jakub Deml i Ladislav Klíma. Wydawnictwo Czarne wydało jedną z największych europejskich powieści dwudziestego wieku, czyli *Zapomniane światło* Jakuba Demla. I co? Mimo świetnego przekładu Andrzeja Czcibora Piotrowskiego i fantastycznych recenzji sprzedano się trzysta-czterysta egzemplarzy. Totalna klęska. Nie przyjmujemy takiego obrazu Czech.

PARFIANOWICZ-VERTUN: To przychodzi falami, co kilka lat wraca moda, którą zaczęły jeszcze wydawnictwa drugoobiegowe. Kiedy się teraz wejdzie do księgarni uniwersyteckiej, to jednak półka z literaturą czeską jest imponująca...

JAWORSKA: I co tam stoi? Hašek, Hrabal, Havel, Kundera, może Škvorecký, Pavel...

PARFIANOWICZ-VERTUN: Ale i młodzi autorzy. Wciąż widzę nowości publikowane chociażby przez Świat Literacki czy Książkowe Klimaty.

JAGODZIŃSKI: Są już istotnie wydawnictwa, które się specjalizują w wydawaniu Czechów i Słowaków.

PARFIANOWICZ-VERTUN: Dlatego wydaje mi się, że problem leży po naszej stronie, po stronie czytelników i widzów, bo dostęp do kultury naszych sąsiadów mamy bardzo duży, zwłaszcza do literatury. Mamy świetną prozaiczkę Petře Hůlovą, mamy Topola, Klimę, mamy bardzo interesującego Jana Balabána, który przeszedł trochę niezauważony. Tymczasem my szukamy takich pozycji, które nam pasują do gotowych wyobrażeń.

JAWORSKA: Ma być śmiesznie i absurdalnie.

PARFIANOWICZ-VERTUN: Tak. A przecież Czesi stawiają bardzo mocne i uniwersalne diagnozy odnoszące się do kondycji współczesnego człowie-

ka, tylko że one pozostają peryferyjne, bo i tak czytamy i oglądamy wszystko przez pryzmat naszych oczekiwań. Weźmy na przykład Szwejk: dla nas to zabawna historia faceta, który miga się od wojska, a ta powieść opowiada o czymś zupełnie innym i wcale nie jest zabawna, mało tego: im bliżej frontu się dzieje, tym bardziej jest potworna.

JAGODZIŃSKI: Muszę tu wtrącić, że my czytamy Szwejkę, który jest fatalnie, choć bardzo zrecznie, przetłumaczony przez Pawła Hulkę-Laskowskiego. To był może dobry literat, ale czeski język znał słabo. Czego nie rozumiał, to sobie wymyślał, dlatego mamy kompletnie inną książkę niż w oryginale. Są dwa nowsze przekłady, Józefa Waczkowa i Antoniego Kroha, każdy świetny i każdy inny, ale one miały po jednym wydaniu i niestety zapewne na tym koniec, a przekład Hulki-Laskowskiego miał niedawno wydanie trzydzieste pierwsze.

JAWORSKA: I premierę w Och-Teatrze, która dała widzom to, czego się od Haška spodziewali... Właśnie, wróćmy do teatru. Mówiliśmy o tym, co czeski i słowacki teatr mógłby wziąć od nas, a odwrotnie?

WOJTYSZKO: Myślę, że od Czechów sporo możemy się nauczyć. Przede wszystkim pokory. Kiedy Kuba zaprosił mnie do współpracy we wrocławskim Teatrze Lalek, nie miałam na początku poczucia, że to jest to moje wymarzone miejsce. Myślałam raczej, że to trochę dziwaczny, żeby nie powiedzieć obciachowy, pomysł, a warszawscy znajomi utwierdzali mnie w tym przekonaniu. Dopiero pracując z Kubą zrozumiałam, że w Czechach tak naprawdę nie ma rozróżnienia na teatr dla dzieci i dla dorosłych. Jest rozróżnienie na spektakle dobre i złe. Czeskie podejście do teatru wydaje mi się mniej nadęte, pozbawione tej hierarchiczności i celebryctwa, na które trochę choruje polskie środowisko.

KROFTA: Jest w Czechach kilka naprawdę świetnych teatrów lalkarskich, na europejskim poziomie – nie ma tam w ogóle kompleksu lalkarza, tak wyraźnego w Polsce. Kiedy się pojawiła propozycja pracy we Wrocławiu, ostrzegano mnie, że to peryferyjna scena. A ja też lubię atakować z pozycji outsidera, bo to jest najskuteczniejsze.

WOJTYSZKO: Wyjaśnię, skąd lalkowe tradycje w Czechach: to jest spuścizna po komunizmie. Skoro nie dawało się pracować w teatrach dla dorosłych, pozostawała ucieczka w świat lalek. Najzdolniejsi artyści chowali się na prowincji, na peryferiach życia teatralnego. Z tego też wynika brak kompleksów.

JAGODZIŃSKI: Mówiąc w szalonym uproszczeniu, tak jak polska kultura, literatura czy teatr wywodzi się z polskiego romantyzmu, tak czeska literatura i teatr wywodzi się z dziewiętnastowiecznego teatru lalkowego.

JAWORSKA: Mieszczkańskiego?

JAGODZIŃSKI: Ludowego bardziej, z czasów odrodzenia narodowego. Kiedy pierwszy raz pojechałem do Czechosłowacji, trafiłem przede wszystkim do środowiska undergroundu, co mnie bardzo mocno ukształtowało, ale też poznałem grupę ludzi, którzy pracowali jako magazynierzy, kierowcy, komiwojażerowie i na dwa tygodnie urlopu wyjeżdżali na prowincję z wózkami będącymi miniaturowymi wozami amerykańskich osadników, żeby robić teatr kukielkowy. Grali jakąś sztukę Matěja Kopeckiego, jego sztuki w Czechach zna każde małe dziecko. Jeździli od wioski do wioski i to było prawdziwe święto: bo oto przyjechał teatr z Pragi. A to było czterech zwykłych szajbusów, z których tylko jeden miał coś wspólnego ze sceną.

KROFTA: Takich ludzi, amatorów, jest w Czechach kilka tysięcy. Niemal każda wioska ma swój zespół teatral-

ny. Jest bardzo rozbudowany system festiwalu, przeglądów i konkursów takich teatrów. Szczytem wszystkiego jest festiwal „Jiráskův Hronov”. Małe miasteczko Hronov wtedy przeżywa oblężenie. Amatorzy na ogół grają klasykę, ale cieszą się z tego, że mają prawdziwe kostiumy, że mają swoich widzów. Taki teatr to jest naprawdę misja społeczna i alternatywa dla multiplexu czy galerii handlowej.

WOJTYSZKO: Ale brakuje tej najnowszej, zawodowo pisanej dramaturgii. Bez nowych sztuk nie ma nowego teatru, nowych idei, nowych form. A Czesi wciąż nie zrozumieli, że o pisarzy trzeba dbać w sposób systemowy, żeby ktoś chciał im te sztuki pisać. W przeciwnym razie najzdolniejszych po prostu wchłania telewizja albo film, które oferują większe pieniądze i prestiż.

KROFTA: Jednak jest kilku, którzy świetnie piszą, Zelenka na przykład.

JAWORSKA: To ja już nic nie wiem. Dopiero co powiedzieliśmy, że u naszych południowych sąsiadów teatralnie niewiele się dzieje...

KROFTA: Dzieje się, tylko że to wygląda zupełnie inaczej niż w Polsce.

WOJTYSZKO: Jeśli chce się pójść w Pradze do fajnego teatru, to inaczej niż w Polsce trzeba raczej poszukać wśród scen niepublicznych. Jest wiele ciekawych miejsc, takich jak Studio Hrdinů, Divadlo X10 czy Jatka.

JAWORSKA: Pięć lat temu byłam na festiwalu w Bratysławie i obejrzałam sporo tradycyjnych formalnie przedstawień, nad którymi ciężko wisiał Czechow (może dlatego Klimáček tak sobie kpi z Rosjan). Ale jeśli jest tak, jak mówicie, to najwyraźniej coś się zmienia.

JAGODZIŃSKI: Bywa różnie. Myślę, że jesteśmy świadkami pełzającej rewolucji: coś powoli, ale cały czas idzie do przodu. I to mi się podoba.

Przeczeka- lnia

• MARTA GUŚNIEWSKA •

MARTA GUŚNIEWSKA

Poczekalnia Sześć-Dwa-Zero

OSOBY:

- NARRATOR
- SĄSIAD
- KTOŚ TYPU STARUSZKA
- KTOŚ I
- KTOŚ II
- KOBIETA I
- KOBIETA II
- PANNA Z OKIENKA
- STARUSZEK
- BABCIA I
- FACET CZYTAJĄCY GAZETĘ
- FACET W PUŁOWERZE
- ŻONA I
- ŻONA II
- ŚPIEWAK OPEROWY
- MELOMAN Z MUSZLI
- KARK I
- KARK II
- AKTORKA I
- AKTORKA II
- REŻYSER I
- ŻŁODZIEJ
- ZEGARMISTRZ
- REŻYSER II
- ALEKSANDER
- AKTORKA III
- DZIENNIKARKA I
- DZIENNIKARKA II
- DZIENNIKARZ
- FACET POD KRAWATEM
- KOBIETA Z RESTAURACJI
- SZEFEKUCHNI
- BARMAN
- ŻONA III
- KOLEGA
- DZIEWCZYNA
- GRUBY FACET
- KELNER
- BABCIA II
- FACET OD BABCI
- POLICJANT
- FACET W WIEKU EMERYTALNYM
- KTOŚ Z ŁAWKI OBOK
- KOBIETA Z ŁAWKI OBOK
- ŻONA IV
- CÓRKA I
- CÓRKA II
- SĄSIADKA
- PIES

Narrator siedzi na scenie, podczas wchodzenia widowni – patrzy, czeka...
 NARRATOR (*do widowni, niby prywatnie*) Co? Czekam, czekam... Jeszcze tamta pani. Wszyscy? Na pewno? Która jest? Może jeszcze poczekajmy... Z pięć minut. Co nam szkodzi zaczekać? Całe nasze życie to jedno wielkie... czekanie. Weźmy takiego mnie – siedzę tu od piętnastu minut. I czekam. Aż wszyscy wejdą. I usiądą. Niby to w roli, niby se siedzę... i palę. I już mnie szlag trafia, bo w marcu rzuciłem palenie. No ale czekam. Dalej czekam. Niby nie patrzę, niby nie widzę... A gdzieś tam zerkam: co oni, do cholery, tak długo wchodzą?! Jeden o lasce, to niech mu będzie – no ale reszta? Tam jakaś para spotkała w wejściu znajomych – pewnie, czemu nie pogadać? I co, że facet na scenie siedzi i czeka, że już powinno się zacząć, że mogą sobie pogadać w antrakcie, że stoją w przejściu – zupełnie im to nie przeszkadza. Stoją i gadają. Albo ten w swetrze: przeciska się na sam środek rzędu – jakby nie można było wejść ciut wcześniej, wiedząc, że się ma środkowe miejsca. I się przepycha, i wszyscy muszą wstać – „przepraszam”, „nie szkodzi”, raz po raz nadeptnie komuś na wypastowane buty i wreszcie jest. Dotarł na miejsce, tyle że miejsce jest już zajęte. „Pan chyba siedzi na moim miejscu” – zauważa. „Nie, nie – niemożliwe.” „A jednak – miejsce piętnaste rząd ósmy, wszystko się zgadza” „Tyle że tu jest rząd siódmy.” I wszyscy już wiedzą, że będzie się znowu przepychał. Więc się przepycha z powrotem, przeprasza wszystkich po drodze, wszyscy wstają, mówią, że nic nie szkodzi, a przecież widać, że szkodzi i że co za idiota się na rzymskich cyfrach nie zna. No i ja czekam, aż się facet przepchnie i wreszcie usiądzie, i będę mógł zacząć – i inni czekają. Ci, co już dawno na miejscach siedzą i nie musieli wstawać, bo komuś się cyfry rzymskie pomyliły, zaczynają się już lekko irytować. A ilu sobie pomyślało, że trzeba było zostać w domu? (*w roli*) Ja o zostaniu w domu nie myślałem – sąsiad idiota umyślił sobie zrobić remont w łazience. O szóstej rano.
 SĄSIAD Coś spać nie mogę. A żona z dziećmi u matki, no to przynajmniej nikomu nie przeszkadzam.
 NARRATOR Mnie pan przeszkadza.
 SĄSIAD Nie słyszę! Wiertarka chodzi!
 NARRATOR O szóstej dziesięć byłem już na schodach. Bez kawy, bez śniadania i bez sensu – bo gdzie tu pójść o tej porze? Poszedłem na kawę. I na śniadanie. Na sens mi już nie starczyło. (*dostaje kawę z kulisy – idzie z kawą*) Gdzie się podziały te czasy, gdy kubki z kawą nie legitymowały się własnymi imionami? Gdy ciasto było z ciasta, a nie z kukinii, a mleko mleczne, a nie sojowe. O szóstej czterdzieści sześć wszystko było jeszcze zamknięte. (*gryzie rogala, mówi z pełnymi ustami*) Poza piekarnią. Poszedłbym do kina, ale najbliższy seans był dopiero o dziesiątej. Nie mówiąc już o teatrze, bo ci to w ogóle śpią nie wiadomo do któr... (*zauważa afisz*) A nie, przepraszam, zwracam honor – dziewiąta, Czerwony Kapturek. Ale widziaaale... Fakt, że trzydzieści lat temu, ale co się w tej kwestii mogło zmienić? Chyba że zamiast zwyczajowej flaszeczki Kapturek niesie swej babuni podwójne macchiato z napisem „Babcia” na kubeczku. Nawet jakbym się zdecydował, to i tak miałem jeszcze dwie godziny. (*siada albo staje gdzieś*) Miasto budziło się ze snu. Wieżowce, kamienice, bloki powoli wypływały wółprzymotnych lokatorów, zalegających im od wczoraj w betonowych

żołądkach, niczym kęs niestrawionej kolacji. Mieszkańcy szli zaspani, nie bardzo widząc, gdzie dokładnie idą – na szczęście w miarę szybko znów byli polykani – przez tramwaje, autobusy i metro. A potem przez biura, szkoły, fabryki, sklepy i inne przybytki, które wyżuwały ich z resztek dobrego smaku i wypływały, nie dając nic w zamian. Zacząłem odnajdywać jasne strony własnego położenia – nie musząc iść nigdzie, mogę iść wszędzie. Dawno nie byłem w parku – pójdę sobie do parku. W parku się dobrze myśli, zielono jest i w ogóle – można się zaszyć na jakiejś ławce i nikt ci nie będzie głowy zawracał. Przeczekam tam cały ten remont i...
Słychać grzmot i zaczyna padać.
 NARRATOR Olbrzymia czarna chmura rzuciła się cieniem na mój genialny plan przeczekania – musiałem przeczeakać i ją.
Coraz mocniej pada.
 NARRATOR Oho, chyba się przejaśnia...
Zaczyna się ulewa.
 NARRATOR Taka ulewa to zwykle nie trwa zbyt długo.
Mocniej leje.
 NARRATOR A im mocniejsza, tym krótsza – bo się szybciej wyprztyka.
Grzmot – burza.
 NARRATOR Jak od błysnięcia do grzmotu jest więcej niż dziesięć sekund, to...
Błyska i grzmoci prawie równocześnie.
 NARRATOR Kurwa, no. (*rozgląda się*) I wtedy przykuł mój wzrok wielki czerwony neon z napisem „Przychodnia”. A tam, gdzie przychodnia, tam i poczekalnia – a w poczekalni ciepło, sucho i ławeczki. Pobiegłem w dwóch skokach. (*biegnie w miejscu, skacze z nogi na nogę*) Co nie ustrzegło mnie oczywiście przed zmoknięciem. (*moczy sobie włosy*)
Poczekalnia – pojawiają się ławeczki – na ławeczkach różni Ktosie, którzy potem będą mieli swoje sceny, a na razie są tylko Ktosiami.
 NARRATOR Dzień dobry. (*siada*)
Wszyscy patrzą beczelnie i wymownie.
 NARRATOR (*tłumaczy się jak uczeń*) Mówiłem dzień dobry.
 KTOŚ TYPU STARUSZKA A rejestracja?
 NARRATOR Ja tylko na chwilę.
 KTOŚ TYPU STARUSZKA Bez rejestracji nie można.
 KTOŚ I Nawet na chwilę.
 KTOŚ II Rejestracja jest obowiązkowa.
 KTOŚ TYPU STARUSZKA Każdy się musi zarejestrować.
 KTOŚ I I dostać numerek.
 KTOŚ TYPU STARUSZKA W przeciwnym razie może się pan zechcieć wepchać przed kogoś w kolejkę – a to niedopuszczalne.
 NARRATOR Obiecuję, że się nie wepcham.
 KTOŚ TYPU STARUSZKA Każdy wpychający się tak mówi.
 KTOŚ I Dlaczego pani patrzy na mnie?! Czy ja się przed panią wepchałem?!
 KTOŚ TYPU STARUSZKA Jeszcze nie – ale z takimi wpychającymi to jak z alkoholikami – niby nie piją, a jednak już zawsze trzeba na nich uważać. Okienko jest tam.
 NARRATOR Ale ja nie chcę się rejestrować, chcę tylko przeczeakać ulewę...
 KTOŚ II Chyba po-czekać. Tutaj jest po-czekalnia, a nie prze-czekalnia – prze-czekalnia jest na Chłodnej.

Grzmot burzy, wielka ulewa.

NARRATOR To w takim razie po-czekam – aż przestanie padać.

KTOŚ TYPU STARUSZKA I świetnie – i bardzo proszę – tam jest okienko.

KOBIETA I A przyszedł pan czy przyjechał?

NARRATOR Przyszedłem.

KTOŚ TYPU STARUSZKA Przynajmniej tyle.

KOBIETA I To bardzo dobrze – bo to w końcu przychodnia. Nie dalej jak wczoraj był tutaj taki jeden, co to przyjechał – da pan wiarę? Samochodem!

KOBIETA II Od razu żeśmy go odesłali. Do przyjezdni.

KTOŚ I Do za-jezdni.

KOBIETA II Bo zajechał tylko na chwilę i nie został.

KOBIETA I Ale pan może zostać – jak tylko się pan zarejestruje.

KTOŚ TYPU STARUSZKA Okienko jest tam.

Ktoś II kiwa głową w stylu „Idź pan dla świętego spokoju”.

NARRATOR Nie miałem ochoty wdawać się w dyskusje... Właściwie to – co mi szkodzi? (*podchodzi do okienka, takiego z okiennicami i kwiatami na parapecie*) W okienku nienachalnej urody dziewczyna podlewała kwitnące na parapecie nasturcje. (*do panny*) Przepraszam, chciałem się zarejestrować.

PANNA Z OKIENKA Co panu dolega?

NARRATOR Nic.

PANNA Z OKIENKA To proszę sobie coś wybrać – mnie na ten przykład dolegają plecy. Niestety – gdybym ich nie miała, nie doszłabym do tego wszystkiego... To co – już pan coś wybrał? (*stara się podlać gdzieś dalej, ale nie sięga*)

NARRATOR Pani pozwoli. (*bierze od niej konewkę – podlewa*)

PANNA Z OKIENKA Jaki pan miły... Na pewno będzie pan czegoś chciał.

NARRATOR Owszem, zarejestrować się.

PANNA Z OKIENKA Wiedziałam! Dziś już nie można liczyć na bezinteresowność – wszyscy się czymś interesują, bo nie wypada, żeby nie, bo o czymś trzeba gadać. Interesuje się pan sztuką współczesną? Ja wprost ubóstwiam! Chociaż nie rozumiem... O, tam, gdzie pan podlał, wyrosła koniczyna. Na szczęście. Niech pan pomyśli życzenie...

NARRATOR Życzyłbym sobie się zarejestrować.

PANNA Z OKIENKA Nie! Niech pan nie mówi!!! I wszystko na nic – jak się wypowie życzenie na głos, to się nie spełni. Chociaż bym chciała, to pana nie zarejestruję. (*cicho*) Jestem przesądna. Stąd nieobecność drabiny.

NARRATOR A mógłbym przynajmniej dostać kartkę i długopis?

PANNA Z OKIENKA Proszę. Mam panu podyktować?

NARRATOR Co?

PANNA Z OKIENKA Zależy, co pan chce napisać. Znam wiele pięknych wierszy o papugach.

NARRATOR Dziękuję – może następnym razem.

PANNA Z OKIENKA Następnym razem już mnie tu nie będzie – pnę się po szczeblach kariery niczym bluszcz – a wszystko przez te plecy. Czasami mam tego dość... Zazdroszczę tym wszystkim nieładnym dziewczynom, które musiały dojść do wszystkiego same... No ale nic – taki los, co zrobić? (*podlewa dalej*)
Narrator zapisuje na kartce numerkę – oddaje długopis, wraca na ławeczkę.

STARUSZEK I który ma pan numerkę?

NARRATOR Tysiąc osiemset osiemnaście.

STARUSZEK Marzeeeeenie... Numerkę z dwiema osiemnastkami... Zamieni się pan?

NARRATOR Ale ja jestem ostatni.

STARUSZEK A wcale niekoniecznie, bo tu to wywołują, jak chcą. To co?

Dam panu sto szesnaście. (*zamieniają się*)

NARRATOR Ulewa wzmagala się z każdą chwilą, zaś we mnie wzmagala się ochota na kawę. (*idzie do automatu*)

KTOŚ II Automat jest zepsuty. Zobaczysz pan. (*wciska, leje się kawa*)

NARRATOR No przecież jest kawa.

KTOŚ II A czy ja mówiłem, że nie ma? Mówiłem, że automat jest zepsuty, bo jak się wciśnie espresso, to leci cappuccino.

NARRATOR A pan co wcisnął?

KTOŚ II Czekoladę.

NARRATOR I co pan dostał?

KTOŚ II Espresso.

NARRATOR Czyli mam wcisnąć czekoladę?

KTOŚ II O ile chce pan espresso.

NARRATOR Chcę.

KTOŚ II No to śmiało.

Narrator wciska.

KTOŚ II I co?

NARRATOR Czekolada.

KTOŚ II A nie mówiłem? Popsuty... (*idzie sobie*)

NARRATOR (*patrzy za nim lekko wkurzony, popija czekoladę, idzie poszukać miejsca*) Czekolada była za słaba, za słodka i z proszku. Czyli jak wszystko w naszych czasach. Przynajmniej kubek nie narzucał się bruderszaftem. (*podchodzi jeszcze*) Jest taki moment w życiu każdego człowieka, gdy czuje, że od podejmowanej właśnie decyzji zależeć będzie jego przyszły los... Przy czym chwil takich może być wiele – tak zwane punkty zwrotne, zbijające bohatera z tropu, którym podążał ku przeznaczeniu. Jednym z takich momentów jest wybór miejsca w poczekalni. Wydaje się, że to błahostka, ale ile od tego zależy? Usiądziesz przy takiej staruszcze to nie dość, że się nasłuchasz, jak to było za jej czasów, ale jeszcze co chwilę będziesz jej coś podawał...

BABCIA Oj przepraszam... Karteczka mi spadła... Oj, a teraz i chustka... Dziękuję panu... Ojej... No znów...

NARRATOR Usiądziesz w pobliżu skupiska kobiet – chociażby dwuosobowego – cały czas będą trąkotały.

Czytające w ciszy [gazety] dwie Kobiety podnoszą głowy, patrzą na niego z niezadowolaniem, po czym wracają do swoich gazet.

NARRATOR Chwiiiile... To prędzej czy później wybuchnie. Można by usiąść obok mężczyzny czytającego gazetę – ale to może być jeszcze gorsze...

FACET CZYTAJĄCY GAZETĘ Widział pan? Wstydu nie mają – oszuści jedni... I złodzieje! I to gdzie, proszę pana – wszędzie! Taki to kraj jest, proszę pana – złodziejski.

NARRATOR Szukasz więc dalej, swojego miejsca na Ziemi, ale nic z tego.

Wszędzie, dokądkolwiek pójdziesz – trafiasz na temu podobnych.

A wszystko przez tę poczekalnię – to ona tak działa na człowieka,

naprawdę. Ci wszyscy ludzie w normalnych okolicznościach byliby równie normalni jak my. Tylko czekanie czyni ich takimi... Więc się rozglądasz i łazisz dookoła, ze smutną świadomością, że cokolwiek wybierzesz – będzie źle. A im więcej kombinujesz, tym jest gorzej. To jak z kolejką przy kasie – staniesz i dobrze, nawet jak wolno idzie. Ale jak tylko przeniesiesz się do innej – od razu ta pierwsza dostaje przyspieszenia, a w twojej robi się korek, bo cena na szczotce do butów nie wybija się na czytniku, a pani od szczotki nie zamierza odpuścić, bo takiej właśnie szukała – więc biedna kasjerka, zamiast kasować, jak Pan Bóg przykazał, biega z tą szczotką po całym markecie, a ty już wiesz, że utknąłeś na dobre. Czekasz więc... i rozglądasz się z nudów, i zauważasz, że para, która w poprzedniej kolejce stała za tobą, pakuje już rzeczy i płaci, podczas gdy ty wciąż jesteś czwarty. Najgłupsze, co możesz wtedy zrobić, to zmienić kolejkę – ale są i tacy... Szaleńcy... *(w końcu decyduje się – podchodzi do Faceta w Pulowerze)* Można?

FACET W PULOWERZE Proszę, niech pan siada – na co pan czeka?

NARRATOR *(siadając)* Aż ulewa przejdzie.

FACET W PULOWERZE Ulewa... Ja czekam na żonę. Pan żonaty?

NARRATOR Nie.

FACET W PULOWERZE To pan nie wie, co to jest czekanie. Już pół godziny czekam... a ona się ciągle szykuje. Zawsze to samo – godzinę siedzi w łazience, jak mamy gdzieś wyjść, a ja się denerwuję – że się spóźnimy. A w ogóle to zanim wejdzie...

Pojawia się Żona.

ŻONA I Idę się ubierać – jak chcesz do łazienki, to teraz!

FACET W PULOWERZE Nie, nie chcę.

ŻONA I Na pewno?

FACET W PULOWERZE Na pewno.

ŻONA I Bo potem się będziesz dobijał, a wiesz, jak tego nie lubię.

FACET W PULOWERZE Nie będę.

ŻONA I Okej – ale żeby nie było!

FACET W PULOWERZE Nie będzie.

ŻONA I W porządku! *(wchodzi do łazienki, wychodzi)* Jednak będę spokojniejsza, jak skorzystasz.

FACET W PULOWERZE Skorzystałem. Oczywiście nie wycisnąłem ani kropelki, ale czego się nie robi dla spokoju małżonki.

ŻONA I To wchodzi!

FACET W PULOWERZE To wchodzi, bo już wpół do szóstej.

ŻONA I No to akurat. To pa!

FACET W PULOWERZE To pa... Kto mówi „pa”, idąc do kibla?! Żegna się, jakby wyjeżdżała na dwa tygodnie – i tyle to trwa! Wylazi jeszcze z dwa razy – to rajstop zapomniała, to czegoś jeszcze – a potem zamyka za sobą drzwi... *(dźwięk zamykanych ciężkich wrót)* Na zamek...
Nasłuchują, rozlega się odgłos zamka w drzwiach.

FACET W PULOWERZE I wiesz, że masz dwie godziny wolnego. I czekasz... Aż żona wyjdzie... za innego. Tak było z moją pierwszą żoną – wyszła z łazienki i oznajmiła, że chce rozwodu, bo się zakochała – w łazience?! Dałem jej rozwód – w prezencie ślubnym – na nic innego nie było mnie stać, po tym jak ona i jej narzeczony puścili mnie z torbami... Ale torby były ładne, nie powiem – skórzane, na zamek, z szyfrem i z inicja-

łami. Przy drugiej żonie byłem ostrożniejszy... Kochanie, już wpół do szóstej!

ŻONA II Wiem, skarbie – już idę do łazienki. Nie chcesz wejść?

FACET W PULOWERZE *(niezadowolony)* Chcę... *(do widowni)* Chociaż nie chciałem – chciałem jednakże sprawdzić, czy nikogo tam nie ma – nikogo, w kim by się mogła zakochać. *(rozgląda się)* Nikogo. Pod prysznicem, w pralce, w kanalizacji... I wtedy usłyszałem śpiew...

Rozlega się piękny męski śpiew – zamyka klapę, śpiew cichnie, otwiera – wzmacnia się.

FACET W PULOWERZE Przepraszam – jest tam kto?

ŻONA II Co mam ci podać?

FACET W PULOWERZE Nic, nic – zaraz wyjdę – chwileczkę! *(do muszli)* Halo? Przepraszam? *(rozgląda się, szuka czegoś, w końcu znajduje mydło – wrzuca – śpiew ustaje)*

ŚPIEWAK OPEROWY *(zaczyna mówić, niezadowolony)* A cóż to za żarty?!

Ja tutaj koncert mam!

FACET W PULOWERZE Jaki koncert?!

ŚPIEWAK OPEROWY Galowy!

FACET W PULOWERZE W moim kiblu?!

ŚPIEWAK OPEROWY W muszli! Koncertowej. Jak panu się nie podoba, to trzeba było wybrać inne z wydarzeń kulturalnych w naszym mieście. Nie każdy musi być fanem Pucciniego – rozumiem to i w pełni szanuję – ale to po co żeś pan tu przychodził, skoro nie lubisz?

FACET W PULOWERZE Bo to mój kibel jest!

ŚPIEWAK OPEROWY I jeszcze to niewybredne słownictwo... W szalecie miejskim grają bardziej współczesne standardy, a w Zamku muzykę filmową – w damskiej toalecie, na drugim piętrze. Niech się pan tylko nie pomyli, bo w męskiej grają Brahmsa.

FACET W PULOWERZE Ale dlaczego w toalecie?

ŚPIEWAK OPEROWY Bo to kultura wyższa – a dziś się nie można wywyższać, więc się nas wtłacza w niewygodne ramy, by nie powiedzieć „gnoi” – bo to nieeleganckie. Ale my się nie poddajemy – my, twórcy – uznaliśmy, że jeśli zawiadniemy systemem wodno-kanalizacyjnym, będziemy mogli dotrzeć do każdego. Kultura wyższa stała się egalitarna – wszyscy chcą teraz słuchać Mozarta, Brahmsa, Vivaldiego, szczególnie od kiedy nie można. Nastąpił proces ukulturalnienia społeczeństwa – kanalizacja pęka w szwach – a mamy tu przedstawicieli najprzeróżniejszych grup społecznych i subkulturowych – szczególnie serdecznie witamy kibiców i trudną młodzież z ośrodka dla nieletnich. No? Pomachajcie panu. Machają do pana. Pan też do was macha – niech pan pomacha. Są cudni. I jak pięknie się zachowują – a przecież przerwał pan koncert i teraz, zamiast śpiewać, rozmawiam z panem, a oni kupili bilety – za grube pieniądze – więc mogliby się awanturować, ale grzecznie czekają. A właśnie – a pan kupił?

FACET W PULOWERZE Co?

ŚPIEWAK OPEROWY Bilet.

FACET W PULOWERZE Do własnego kibla?!

ŚPIEWAK OPEROWY Nie kupił pan – a zatem nie mogę kontynuować koncertu, dopóki pan nie opuści klapy. I toalety – muzyka niesie się pomimo zamkniętego sedesu, a jeśli ktoś nie zapłacił, to nie powinien się nią

delektować – to byłoby nie w porządku w stosunku do tych, którzy zapłacili. Poza tym nauczymy się szanować twórców kultury – przestańmy ich traktować jak radosnych pasjonatów, tworzących swoją sztukę dla zabawy – to, że coś sprawia nam przyjemność, nie znaczy, że nie zasługuje na godziwą zapłatę, dlatego póki pan nie opuści zarówno kłapy, jak i toalety – nie śpiewam.

FACET W PULOWERZE To niech pan nie śpiewa.

ŻONA II Długo tam jeszcze?

FACET W PULOWERZE Już wychodzę.

ŚPIEWAK OPEROWY I świetnie.

FACET W PULOWERZE No to nie wychodzę.

ŻONA II To się spóźnimy, bo ja muszę wejść!

ŚPIEWAK OPEROWY Nie chciałbym pana niepokoić, ale dwóch roślących dżentelmenów wybiera się do pana z reprimendą.

KARK I Co jest, kurwa?!

FACET W PULOWERZE (*nadal do sedesu*) Co?!

KARK II Gówno!

ŚPIEWAK OPEROWY Panowie...

KARK II Pan grzecznie cię prosi „opuść klapę”, to opuść klapencję, jełopie.

KARK I Albo tam do ciebie wbijemy.

KARK II Ty, patrz – nie opuszcza.

KARK I Idziemy do niego.

FACET W PULOWERZE Już opuszczam!

Narrator przestraszony opuszcza klapę.

ŻONA II Wychodzisz?

FACET W PULOWERZE Już, chwila!

ŻONA II Nie zdążę się ubrać!

Narrator delikatnie podnosi klapę, sprawdza.

KARK I I, kurwa, idziemy!

FACET W PULOWERZE Nie – już zamknąłem!!!

Słychać kroki, zaraz rozlega się dzwonek do drzwi – Narrator aż podskakuje.

ŻONA II Jacyś panowie do ciebie!

FACET W PULOWERZE Powiedz, że mnie nie ma!

ŻONA II Mówią, że wiedzą, że jesteś, i wiedzą, co tam robisz! A co ty tam właściwie robisz?

FACET W PULOWERZE Nic! Powiedz, że opuściłem klapę!

ŻONA II Mówią, że w dupie mają – w dupie, tak? – że w dupie mają to, czy opuściłeś, i masz zapłacić. Za bilet i za fatywę. Jak nie, to wchodzą – napiją się panowie czegoś?

FACET W PULOWERZE Ty weź z nimi w ogóle nie rozmawiaj!

ŻONA II Sam sobie z nimi nie rozmawiaj!!

FACET W PULOWERZE To nie rozmawiam przecież!!!

ŻONA II To co mam z nimi robić?! Wyłaż i sam się tym zajmij.

FACET W PULOWERZE Nie wyjdę.

ŻONA II Oni też mówią, że nie wyjdą – a ja się muszę ubierać! No nie, no tak nie pójdę... A dziękuję bardzo... Ale to tylko stara podomka...

FACET W PULOWERZE Co ty, flirtujesz z nimi?!

ŻONA II A co mam robić?! Jak tacy są mili...

FACET W PULOWERZE Ty wiesz co – to może lepiej zapłacić już tym panom i niech sobie pójdą.

ŻONA II Za co?

FACET W PULOWERZE Za ten bilet, na koncert – zapłać im i podziękuj.

ŻONA II Za jeden bilet? A dla mnie?

FACET W PULOWERZE Dobrze, zapłać za dwa.

ŻONA II Mówią, że nie ma już biletów – są tylko karnety.

FACET W PULOWERZE To weź dwa karnety i niech sobie idą! (*po chwili*) Poszli? Bo coś nic nie słysząc... Poszli?! Aneta, poszli? Zamordowali ją! Zamordowali, okradli i poszli!!! Ale przynajmniej poszli... Biedna Aneta... Jak tylko wyciągnęła portfel, trzepnęli ją i zabrali wszystko... I wszystko przeze mnie... Zachciało mi się bojkotować kulturę! Nie miałem innego wyjścia, jak tylko wyjść – i pomścić ukochaną. Chyba że o to im właśnie chodziło? Postanowiłem jednak poczekać. Aż sobie pójdą. A przecież wreszcie pójdą, bo im koncert przeleci. (*otwiera delikatnie klapę*)

ŚPIEWAK OPEROWY Śmiało, śmiało! Czekaliśmy na pana! Proszę, proszę! W końcu pan zapłacił, a ci z karnetami traktowani są po królewsku.

To co? Skoro już wszyscy, to chyba możemy kontynuować...

FACET W PULOWERZE (*zaglądając do środka*) Ale chwileczkę – Aneta?!

ŻONA II Cześć, Tomek!

FACET W PULOWERZE Ale co ty tam robisz?!

ŻONA II Jestem na koncercie! A właściwie to na randce!

FACET W PULOWERZE Co?!

MELOMAN Z MUSZLI Ciii!...

ŻONA II Zostawiłam ci kartkę, że cię zostawiam.

FACET W PULOWERZE Jak to mnie zostawiasz?!!

MELOMAN Z MUSZLI Ciszej tam!

FACET W PULOWERZE Sam se pan ciszej! We własnym kiblu jestem! (*do Żony II*) Jak to zostawiasz?!!

ŻONA II Normalnie – teraz jestem z Sebą!

FACET W PULOWERZE Z tym karkiem?!!

KARK I Ty, chcesz za karka?!

MELOMAN Z MUSZLI Cicho tam!!!

FACET W PULOWERZE Sam se pan cicho tam! Żona mnie zostawiła!!!

MELOMAN Z MUSZLI I nic dziwnego – jak się pan w operze nie potrafisz zachować!

FACET W PULOWERZE W jakiej operze, ja w swoim kiblu jestem!!! (*do widowni, spokojniej*) Wkurzyłem się i spuściłem wodę. „Aria pod Wodospadem” wspomniana była jeszcze przez wiele sezonów, a liczba koncertów wzrosła dziesięciokrotnie, wskutek czego nasz kraj strasznie się ukulturalnił, a mecze i koncerty disco polo stały się rozrywką niszową, przez co też najzupełniej elitarną. Elitę naszego kraju zaczęły stanowić podgrupki ćwierćinteligentów, tłoczących się w małych, offowych salach, przy dźwiękach najpodlejszej z muzyk, podczas gdy tłumy ciągnące na wydarzenia z zakresu kultury wyższej mieściły się tylko na stadionach, gdzie prędzej czy później musiały się przenieść opery, filharmonie i teatry, mające w swej ofercie repertuar ambitny i trudny. Z trzecią żoną byłem ostrożniejszy. Nie zabierałem jej nigdzie, przez co nie musiała się szykować całymi godzinami w łazience. Poza tym była brzydka i miała wredny charakter, ale nie bardzo mi to przeszkadzało, bo dzięki temu nie martwiłem się, że ode mnie odejdzie.

NARRATOR I teraz czeka pan na nią właśnie?

FACET W PUŁOWERZE Nie – teraz czekam na czwartą.

NARRATOR A czwartą jaka jest?

FACET W PUŁOWERZE Nie wiem – jeszcze jej nie spotkałem. Możliwe, że spotkam ją dziś... Całkiem przypadkiem... Może dosiędzie się, może zagada... A może wiatr zerwie jej z głowy kapelusz, po czym przywieje go tu, pod moje nogi...

NARRATOR Wiatr? W zamkniętym pomieszczeniu?

FACET W PUŁOWERZE Pan zdaje się nie wierzyć w rzeczy niemożliwe – niedobrze. Oby pan z tego jak najszybciej wyrósł...

Wiatr przywiewa czapkę – obaj na nią patrzą.

FACET W PUŁOWERZE Przepraszam, żona czeka... (*wstaje, bierze czapkę i wychodzi*)

NARRATOR Postanowiłem niczemu się już nie dziwić. I w tymże dziarskim postanowieniu udało mi się wytrwać... jakieś trzy minuty.

AKTORKA I Tylko trzy? Należy się pięć.

NARRATOR Słucham?

AKTORKA I Każdy ma swoje pięć minut – tak mówią. A dziś to nawet nie trzeba nic umieć – wystarczy bywać, chodzić, pokazywać się i wypowiadać – i to niekoniecznie z sensem. A nawet przeciwnie, im głupiej, tym lepiej – tylko nie każdy tak umie. Ja na swoje pięć minut czekałam dziesięć lat. I nic. Inne porobiły karierę – seriale, reklamy, programy... A ja? Nic. Nikt mnie nie dostrzegł. A dawałam z siebie wszystko...

Wchodzi do garderoby, za nią Aktorka II.

AKTORKA I I nadal nie ma recenzji? Dziwne. Ale przynajmniej widzowie się poryczeni... Wspaniale jest tak grać na uczuciach, jak na cytrze – szarpać, wzruszać, targać. Wszyscy ryczeli. Wszyscy.

AKTORKA II A nie myślisz, że trochę za mocno przycisnąłś?

AKTORKA I Nie – dlaczego? Teatr jest miejscem wyzwalania emocji – a ja muszę być wyrazista – dlaczego za mocno?

AKTORKA II Bo nauczycielki się skarżyły.

AKTORKA I Nauczycielki... Co one wiedzą?

AKTORKA II Wiedzą, jak się idzie przez miasto z trzydziestką zaryczanych przedszkolaków.

AKTORKA I Emocji trzeba uczyć od małego. Poza tym jeżeli rola tego wymaga...

AKTORKA II Czerwony Kapturek?

AKTORKA I Biedna dziewczyna, niekochana przez matkę, nierozumiana przez świat! Samotna podróż w głąb siebie, nieudany związek z przypadkowo poznanym wilkiem, który nie tylko kończy się zwierzęcą wręcz konsumpcją, ale na dodatek okazuje się jeszcze, że facet ją zdradził – z jej własną babcią! W finale wcześni brutalności – leśniczy rozpruwa brzuch niewiernego kochanka, krew tryska, flaki na wierzchu i jak się to wszystko kończy? Żle. Bo znów, biedaczysko, zostaje sama... Babunia nie ma dla niej czasu, bo wdaje się w romans z o wiele od siebie młodszym leśniczym – a nasz Kapturek? Nie potrafi odnaleźć się w świecie pełnym zakłamania, więc się zabija...

AKTORKA II Tyle, że się nie zabija.

AKTORKA I U mnie się zabija – na koniec rozlega się strzał.

AKTORKA II W powietrze – bo leśniczy przepędza wilka.

AKTORKA I Wrażliwy widz się domyśli, że to Kapturek popełnia samobójstwo – a tchórz leśniczy próbuje zatuszować wszystko jakimś

bezsensownym wystrzałem w powietrze. A potem lży – na scenie i na widowni... Jest już obsada do Kopciuszka?

AKTORKA II Nie, jeszcze nie ma.

AKTORKA I Miała być dzisiaj.

AKTORKA II Może jeszcze wywieszą.

AKTORKA I (*do widowni*) I wywiesili. Dostałam! Jest! Jestem Kopciuskiem! (*niezadowolona*) Reżyser zupełnie nie miał pomysłu...

REŻYSER I Jesteś dziewczyną – naiwną, młodą, z marzeniami – źle ci się wie-dzie w życiu, ale nie tracisz ducha. Wierzysz. W lepszy los. I wreszcie – bam! Los zsyła ci Dobrą Wróżkę, a potem Królewica – zakochujesz się w nim i się pobieracie – krótko i na temat. Happy end i tanuski – jakaś piosenka o marzeniach – i mamy hicior! I niech pracownia porobi jakieś gadżety – jakieś buciki z tektury, czy coś – to zawsze się dobrze sprzedaje.

AKTORKA I Wiedziałam, że sama muszę się wybudować. Stworzyć postać z krwi i kości – pełną, wyrazistą, złożoną. Jeżeli komuś wystarczą powierzchowność i banał, to proszę bardzo – ja chciałam więcej. (*smaruje twarz na czarno*) Czarna, jak smoła, czarna rozpacz Kopciuszka rozpanoszyła się po jej nagim ciele... Nierozumiana, niekochana, zagubiona... Nierówna walka nieskażonego światem dziewczęcia z natłokiem nieczystych myśli – sadza na twarzy i sadza w jej głowie – czarna, gęsta, ciepła i...

AKTORKA II Idziemy na piwo – idziesz?

AKTORKA I Nie, nie – chcę jeszcze poczytać.

AKTORKA II Jak chcesz. To do jutra!

AKTORKA I Kopciuszek przechodzi transformację – zarówno cielesną, jak i duchową: nie tylko dynia przemienia się w karocę, ale również dziewczyna w kobietę. Weźmy taką scenę zgubienia buta – niechęć? Nie sądzę. Kopciuszek zaczyna się rozbierać – już na schodach. W tle słychać tłumy gości, tańce, śpiewy – kupa ludzi, ale jej to nie przeszkadza – niech nas zobaczą, niech patrzą! Niestety – scenę przerywa pojawienie się Dyni – zamienionej w karocę. Do końca nie dzieje się już nic ciekawego – jakieś mierzenie butów, wpasowywanie inteligentnych kobiet w przyciasne ramy konsumpcjonizmu – z Siostrami się nie udało, bo były starsze, mądrzejsze, to weźmy Kopciuszka! W końcu daje sobie wmówić, że wszystko, czego pragnie, to wyjść za mąż i żyć długo i szczęśliwie – ciekawe j a k długo? I jak szczęśliwie – bo wybór żony na podstawie kompatybilności z eleganc-kim obuwiem uważam za szczyt powierzchowności i męskiego szowini-zmu – a co, jak przytyje, jak się zestarzeje – na starość nogi puchną – i co wtedy? Wracaj, Kopciusku, skąd przyszedł, bo inne sierotki czekają na twe miejsce? Zagrałam dramatycznie... Bardzo dramatycznie.

Oklaski. Zapala papierosa.

AKTORKA I Niestety krytyka nie była na to gotowa – recenzja była druzgocą-ca – przynajmniej dla mnie, bo Sońka miała świetną. „Fenomenalna, zjawiskowa, piękna!”, „Wróżka w jej wykonaniu jest mocno osadzona w kla-syce, a przy tym prawdziwa i niepozabawiona dualizmem, w odróżnieniu od przerysowanej...” I tak dalej. Wywiady, autografy, propozycje – wszystko dla Sońki – i dobrze, niech korzysta, jest młoda, zdolna i... i ukradła mi moje pięć minut! Moje pięć minut! To ja miałam główniaka, to ja miałam mieć świetne recenzje, dostawać kwiaty z bilecikami i propozycję, czy nie zagram w dramacie! Postanowiłam odkraść swoje pięć minut z powrotem.

Tylko nie miałam pojęcia jak. Myśl jak złodziej, myśl jak złodziej... Park!
 No oczywiście – w parku po zmroku jest idealnie – szczególnie że Sońka musi tamtędy przejść, wychodząc z teatru. Trzeba się tylko przyczać i...
 ZŁODZIEJ (*pojawia się z portfelem w rękę*) Przepraszam...
 AKTORKA I (*przestraszona*) O matko!!! Ale mnie pan przestraszył.
 ZŁODZIEJ Nie chciałem... To pani portfel?
 AKTORKA I Nie.
 ZŁODZIEJ Na pewno? Proszę sprawdzić.
 AKTORKA I Nie, swój mam tutaj.
 ZŁODZIEJ To w takim razie poproszę.
 AKTORKA I Co?!
 ZŁODZIEJ Portfelik – poproszę portfelik, to nic się pani nie stanie – raz, raz.
 AKTORKA I Co pan?! Pan chce mnie okraść?!!
 ZŁODZIEJ Zupełnie nie chcę – lecz sytuacja mnie do tego zmusza. No? Już, już...
 Aktorka I oddaje portfel, po czym zaczyna płakać, siada na krawężniku.
 ZŁODZIEJ Ale niech pani nie płacze...
 AKTORKA I Jak będę chciała, to będę płakać! Prawo do płakania też mi pan ukradnie?! (*spokojnie*) To niech pan kradnie – będzie komplet – wszyscy mnie dziś okradają...
 ZŁODZIEJ (*obejmuje ją, mówi z oburzeniem*) Ktoś panią okradł?! Kto?! Bo może znam...
 AKTORKA I Koleżanka z teatru.
 ZŁODZIEJ A nie, to nie znam. Dużo wzięła?
 AKTORKA I Wszystko. (*płacząc, przez co szczególnie ostatnie słowo jest niewyraźne*) Całe pięć minut.
 ZŁODZIEJ Pięć stów wzięła?!
 AKTORKA I Pięć minut! (*wkurzona*) Ukradła mi moje pięć minut... I teraz umrę jako stara, samotna aktorka, której ról nikt nawet nie pamięta...
 ZŁODZIEJ Eeee, do starej to jeszcze pani daleko – ale z rolami to rzeczywiście – zupełnie pani nie poznaję, a często chodzę do teatru.
 AKTORKA I Bo może pan chodzi do Dramatu, a ja gram w Lalkach.
 ZŁODZIEJ Do Lalek też chodzę – z dziećmi. Ostatnio byłem na „Czerwonym Kapturku”.
 AKTORKA I co?
 ZŁODZIEJ No wie pani... Pani tam grała?
 AKTORKA I Kapturka.
 ZŁODZIEJ A za cholerę pani nie pamiętam. Wilka pamiętam. I Babcię. I Leśniczego. I Ptaszka... A Pani?
 AKTORKA I (*wstaje, lekko wkurzona*) No to dziękuję panu – bardzo... Ograbił mnie pan nie tylko z portfela, ale i ze złudzeń.
 ZŁODZIEJ Nie wezmę pani portfela – mam swoje zasady – nigdy nie okradam tych, którzy mają gorzej ode mnie. Właściwie to... (*wkłada banknot do jej portfela*)
 AKTORKA I Co pan robi?
 ZŁODZIEJ Wspieram kulturę – kupi pani sobie coś ładnego – na pewno jest coś, o czym pani marzy.
 AKTORKA I Żeby mieć swoje pięć minut. Tyle że Sońka mi je ukradła – więc pomyślałam, że może teraz ja jej mogłabym je ukraść.

ZŁODZIEJ O, proszę pani – nie każdy się do tego nadaje – czy ja się pcham na aktora? Nie. Więc pozostanmy może lepiej przy swoim fachu. Ale wie pani co? Niech pani idzie do zegarmistrza, na Piękną – ludzie już prawie nie noszą zegarków, więc stary ma coraz więcej czasu dla siebie. A jeśli ma tyle czasu, to może sprzeda pani te pięć minut – co to dla niego? Nic!
 AKTORKA I Zakład zegarmistrzowski wyglądał jak te, które pamiętałam z dzieciństwa. A nawet jeszcze starsze! Jak sklep Wokulskiego po zmroku – albo jak z „Godziny pąsowej róży”...
 ZEGARMISTRZ W czym mogę pomóc?
 AKTORKA I Chciałabym kupić trochę czasu – niedużo, całkiem małą – właściwie to tylko pięć minut.
 ZEGARMISTRZ Przykro mi, ale najwyraźniej ktoś panią źle poinformował – ja nie sprzedaję czasu, tylko zegarki. Jeżeli życzy sobie pani zegarek...
 AKTORKA I Nie życzę – mam telefon. Ale podobno... ma pan sporo wolnego czasu, więc może...
 ZEGARMISTRZ Mój wolny czas nie jest na sprzedaż.
 AKTORKA I Rozumiem, tylko słyszałam, że...
 ZEGARMISTRZ Z czasem nauczy się pani nie wierzyć wszystkiemu, co mówią.
 AKTORKA I Ja zapłacę! Każdą cenę – każdą.
 ZEGARMISTRZ Nie mogę sprzedać pani czasu – sprzedawanie czasu jest nieetyczne.
 Aktorka I prawie rezygnuje, Zegarmistrz mięknie.
 ZEGARMISTRZ Ale jeżeli zdecydowałyby się pani na kupno któregoś z zegarków, to mogę „dać pani czas” na zastanowienie się...
 AKTORKA I Naprawdę?
 ZEGARMISTRZ Dysponujemy bogatą gamą kopert, w rozlicznych rozmiarach i kształtach, a także wielkim wyborem pasków oraz bransoletek. (*tajemniczo*) Proszę się dobrze zastanowić – czego pani tak naprawdę chce...
 Aktorka I patrzy na jeden z zegarków.
 ZEGARMISTRZ Doskonały wybór. Należał do pewnego młodego dżentelmena, któremu nie wiodło się w interesach, więc popadł w hazard i melancholię – myślę, że byłby idealny...
 AKTORKA I (*czyta na kopercie zegarka*) Aleksandrowi – rodzice.
 ZEGARMISTRZ Dumni rodzice.
 AKTORKA I Dumni rodzice – zatarło się „dumni”.
 ZEGARMISTRZ Nic dziwnego – decyduje się pani?
 AKTORKA I A trzeba go nakręcać?
 ZEGARMISTRZ Naturalnie.
 AKTORKA I Bo teraz są takie zegarki, co to...
 ZEGARMISTRZ Wszystkie zegarki w moim sklepie to zegarki z duszą...
 A zatem?
 AKTORKA I Da mi pan jeszcze trochę czasu na zastanowienie?
 ZEGARMISTRZ Dostała już pani swoje pięć minut. (*nastawia zegarek*)
 AKTORKA I Gdzie?!
 ZEGARMISTRZ W pudełeczku, razem z zegarkiem. W celu użycia należy wyjąć z pudełeczka i przetrzeć – niech pani je tylko mądrze wykorzysta.
 AKTORKA I (*do widowni*) Miałam ochotę zrobić to natychmiast! Ale karierą trzeba kierować rozsądnie. Postanowiłam poczekać do następnej premiery. Po niewypale z Kopciuszkiem dostałam rolę Czwartej

Zapałki – w „Dziewczynce z zapałkami”... (*zakłada sobie na głowę czerwony czepek pływacki, jak lepek zapałki*)

REŻYSER II I teraz zapałki! Wbiegają zapałki! Ty śpiewasz, tak? – że jesteś sama, że ci zimno, że ci smutno – Zapałki tańczą, a ty... Ale tańczą! – to ma być balet, a nie potańcówka w domu spokojnej starości! Czwarta Zapałka! Dlaczego ty się spóźniasz?

AKTORKA I Bo biegnę z tamtej kulisy...

REŻYSER II Ja się nie pytam, z której kulisy ty biegniesz, tylko dlaczego się spóźniasz?

AKTORKA I Bo z tamtej kuli... Bo nie zdążam.

REŻYSER II Właśnie! Nie zdążasz! To ty zdążaj – ty musisz zacząć zdążać – w przeciwnym razie cała scena na nic! Cała! Calutka, caluteńka sru! – i do kibla! Od ciebie zależy, jak pójdzie piosenka. Pięć minut przerwy! *Światło na Aktorkę I.*

AKTORKA I Ode mnie zależy, jak pójdzie... A nie zależało mi, żeby poszło zbyt dobrze – jedyne, na czym mi zależało, to mieć w końcu swoje cholerne, zasłużone pięć minut. I w końcu je miałam! W pudełeczku – wystarczyło tylko wyciągnąć, potrząść i... Na wszelki wypadek postanowiłam jednak popsuć piosenkę...

ALEKSANDER Nie zrobisz tego.

AKTORKA I Zrobię, zrobię.

ALEKSANDER Nie jesteś taka.

AKTORKA I Uwierz mi, że jes... Kto tu jest?!

ALEKSANDER Jesteś wrażliwą, mądrą...

AKTORKA I Serio – kto tu jest?!

ALEKSANDER Nikt – tylko ja.

AKTORKA I Jaki ja?!

ALEKSANDER Aleksander.

AKTORKA I Jaki Aleksander?!

ALEKSANDER Od „Aleksandrowi – dumni rodzice...” – tyle że dumni się wytarło...

AKTORKA I (*patrzy na zegarek*) Aleksander?! Ale jak? Jak to, to... tu gdzieś jest mikrofon?!

ALEKSANDER Nie ma żadnego mikrofonu.

AKTORKA I Kamera też jest?! O, ty zboczeńcu! Widziałeś, jak się przebie-ram, jak śpię, jak się kąpię...

ALEKSANDER Do łazienki mnie nie brałaś.

AKTORKA I Ja na policję to zgłoszę!

ALEKSANDER Co – gadający zegarek?

AKTORKA I Po próbie poszłam na komisariat. Tam rozkręcono doszczętnie zegarek i powiedziano mi... że nic tam nie ma. Poza klasycznym mechanizmem – żadnego mikrofonu, kamerki – nic. Więc ja im na to, że jak nie ma, jak mówi! A oni, żeby im pokazać, jak mówi, bo jakoś nie mówi, więc ja im, że się przecież przy nich nie odezwie, a oni, że w takim razie nie mogą mi pomóc, a ja, że dziękuję za taką policję, że nic nie robią i że nie traktują swojej pracy poważnie – więc oni zapytali mnie, gdzie ja pracuję, a ja że... w Teatrze Lalek. Z komisariatu poszłam wprost do zegarmistrza – ale było zamknięte.

ALEKSANDER Przykro mi, że mi nie wierzysz...

AKTORKA I W co mam ci wierzyć? Że jesteś gadającym zegarkiem?!

ALEKSANDER Zegarkiem z duszą...

AKTORKA I Z duszą, akurat.

ALEKSANDER Żebyś wiedziała! Ale co tobie za różnica, liczy się tylko to twoje pięć minut – nawet kosztem innych. Zamiast pokazać się z jak najlepszej strony, uwierzyć w siebie, dać się ponieść pasji, ty wolisz spieprzyć koleżance piosenkę i...

Głos się ścisza – coś tam mówi, ale już nie wiadomo co, bo cicho i niewyraźnie.

AKTORKA I Mówił coś o sumieniu i uczciwości – o pasji – nie wiem, dużo mówił, ale ten głos... (*uśmiech zakochanej nastolatki*) Zakochałam się w jego głosie... Nie pamiętałam już tego uczucia – jak się pracuje w teatrze, to nie ma się czasu na związki – chyba że z kolegami ze sceny, ale to się na dłuższą metę nie sprawdza. A tu? Układ był jasny – poza tym praktycznie mieszkaliśmy ze sobą, więc czemu by nie spróbować? (*zakłada zegarek na rękę*) Przyciągaliśmy się na zasadzie przeciwieństw, a łączył nas pasek... Byliśmy nierozłączni – wszędzie razem, zawsze razem, wszystko razem. Aleksander miał w sobie coś takiego, że człowiek chciał się dla niego zmienić – nie tylko przestałam się spóźniać, ale poczułam, że mogę być lepsza... A ja go nakręcałam. (*uśmiech*) Chodziliśmy na długie spacery... (*idzie z ręką wyciągniętą do przodu*) Czasem do kina... (*siada na miejscu z ręką na tylnym oparciu drugiego, jak chłopak, który obejmuje dziewczynę – ktoś chce usiąść*) Zajęte! (*do widowni*) Po próbie zawsze czekał na mnie w garderobie. Zawsze miał dla mnie czas – zawsze. A wieczorami oglądaliśmy filmy, siedząc skuleni pod kocem...

ALEKSANDER Rękaw!

AKTORKA I A tak, przepraszam. (*podciąga rękaw, żeby zegarek wszystko widział*) Trudno w to uwierzyć, ale przy Aleksandrze... (*patrzy, że zegarek śpi*) ...prawie zupełnie zapomniałam o swoich pięciu minutach... (*zakrywa zegarek rękawem, sama przykrywa się kołdrą – zasypia... Pojawia się w garderobie, przed lustrem*) Premiera zbliżała się wielkimi krokami – generałka poszła dobrze, nawet za dobrze...

REŻYSER II Z a dobrze, z a do-brze!! Nie mogliście czegoś spieprzyć? Gdzie Czwarta Zapałka? – liczyłem na ciebie!

AKTORKA I (*idąc z zegarkiem przez park*) Wracaliśmy do domu, snując plany na...

Pojawia się Złodziej z portfelem w ręce.

ZŁODZIEJ Przepraszam, to pani portfel?

AKTORKA I Nie, ja mam swój w tor... ach, to pan!

ZŁODZIEJ Pani aktorka! Zupełnie pani nie poznałem – ale nie z braku dobrych ról, tylko jakaś pani taka... odmieniona. Wygląda pani kwitnąco.

AKTORKA I To dzięki panu! Posłuchałam pańskiej rady – poszłam do zegarmistrza i teraz jestem szczęśliwa! (*wyciąga rękę, pokazując mu zegarek*)

ZŁODZIEJ Jeśli tu miał być pierścionek zaręczynowy, to ktoś go zapieprzył.

AKTORKA I Niiieee! Aleksandrze, to właśnie pan Złodziej, o którym ci opowiadałam.

ALEKSANDER Miło mi – Aleksander.

ZŁODZIEJ Mnie również jest miło – niestety teraz muszę panią okraść.

AKTORKA I / ALEKSANDER Co?!!

ZŁODZIEJ Mówiłem, że odpuszczam tylko tym, którzy mają gorzej ode mnie – a pani jest taka kwitnąca... Zatem portfelik proszę.

ALEKSANDER Nie dawaj!

ZŁODZIEJ Myślę, że nie ma wyboru.

ALEKSANDER Nie dawaj mu portfela!

AKTORKA I Masz rację... *(do Złodzieja)* ...po co panu cały portfel – mogą być tylko pieniądze?

ZŁODZIEJ Oczywiście.

ALEKSANDER Nic mu nie dawaj!!

ZŁODZIEJ Dziękuję.

ALEKSANDER Nie dawaj mu, no!! Czy wy mnie w ogóle słyszycie?!!

AKTORKA I / ZŁODZIEJ Tak!!!

AKTORKA I Ale co z tego? Co mu zrobisz?

ZŁODZIEJ Poza tym powinien pan zauważyć, że przez uprzejmość nie biorę zegarka. Wezmę jeszcze tylko tę bransoletkę...

ALEKSANDER Lubilem tę bransoletkę!

ZŁODZIEJ ...a teraz zniknę tak nagle, jak się pojawiłem! *(znika)*

AKTORKA I Wtedy po raz pierwszy żałowałam, że nie mam „prawdziwego” faceta... który by mnie obronił, przytulił... I w ogóle... *(wchodzi do domu, rzuca buty, ściąga bluzę, rzuca ją na kanapę, zegarek też – dzwoni telefon – rzuca na kanapę, idzie po leżący na stoliku telefon, odbiera i wychodzi na boso)*

ALEKSANDER Tej nocy spałem na kanapie.

AKTORKA I Nazajutrz była premiera – jak zwykle biegałam po domu, szukałam rajstop i krzyczałam, że nigdy nic nie mogę znaleźć, że mam tego dość, że rzucam to wszystko i wyprowadzam na wieś, gdzie będę żyć z wyrabiania koziego sera, bo tylko kozy potrafią mnie zrozumieć! *(do widowni, spokojnie)* Nie wiedzieć czemu myśl o żujących trawę kozach zawsze mnie uspokajała. Aleksander był spokojny – i cichy. *Garderoba. Zegarek leży na pulpicie. Aktorka I robi sobie makijaż. Wchodzi Aktorka III, młodsza.*

AKTORKA III I jak tam?

AKTORKA I W porządku.

AKTORKA III Ja to się strasznie denerwuję. Okropnie! Wiesz, ilu pismaków przyszło? Nigdy chyba tylu nie mieliśmy! Można by cały rząd z nich zrobić – albo i dwa! I powystrzelać kilku... Ciekawe, skąd ich aż tylu dzisiaj?

AKTORKA I Reżyser z dramatu to przyszli.

AKTORKA III Myślisz? Ale masz śliczny zegarek! Tylko coś ledwo chodzi...

Chyba zapomniałaś nakręcić. *(nakręca zegarek)*

AKTORKA I A co ty robisz?

AKTORKA III Nakręcam.

AKTORKA I To mój zegarek! – i tylko ja mogę go nakręcać!

AKTORKA III Ojeju, przepraszam... Jakaś ważna pamiątka?

AKTORKA I Czepek masz krzywo – niech ci ktoś poprawi.

AKTORKA III Serio? O matko, premiera, a ja w takim czepku! *(wybiega)*

ALEKSANDER Przemiła dziewczyna.

AKTORKA I Widziałam... Jak cię nakręca.

ALEKSANDER Zazdrosna?

AKTORKA I Życz mi szczęścia. *(bierze pudełeczko, wyciąga z niego swoje pięć minut)* To moje pięć minut. *(wychodzi)*

ALEKSANDER Pięć minut – też coś... Wiesz, ile ja mam minut – na tarczy?! Wiesz ile?! Pięć minut... phi!

AKTORKA I *(w kulisie)* Czulałam, że jestem gotowa – jak nigdy w życiu.

Że to dziś, to teraz, to już! Tłumy na sali, na dostawkach, na schodach – najważniejsza premiera sezonu – ale się nie denerwowałam. Byłam spokojna. Wiedziałam, że mam swoje pięć minut. *(na stronie)* A jakby co, to zawsze mogłam spieprzyć piosenkę. Ale nie chciałam. Aleksander miał rację – nie można budować swojej kariery na cudzej... A pieprzyć Aleksandra – jak grać to va banque! *(wychodzi)*

Słysząc reżyserskie „Zapałki! Gdzie są Zapałki?”, po czym rozlega się krzyk na sali.

Garderoba – Aktorka I siedzi przed lustrem, ale ładniejszym niż to w jej garderobie, ma obandażowaną głowę, mocny makijaż, maluje usta... Wkłada perukę – patrzy na widownię, jakby czeka, że o co chodzi, że coś chyba miała powiedzieć, ale nie pamięta, że pewnie się znają, ale też nie pamięta, uśmiecha się niezręcznie, w końcu wpada na to, o co chodzi.

AKTORKA I Aaaaa, bo państwo nie wiedzą, co się stało? Nie czytają państwo gazet? A szkoda – bo po premierze wszystkie pisały tylko o mnie. Wszystkie, co do jednej! „Płonąca Zapałka kradnie premierę!”, „Pałacy problem Dziewczynki z Zapałkami”, „Aktorka grająca Zapałkę zapłonęła żywym ogniem!”. Może trochę przesadziłam... Ale nic się nie stało – zaraz mnie ugasił, a efekt był... piorunujący... *(uśmiecha się z dumą)* A jaki skutek? Wszędzie mnie zapraszali – wszędzie!

Wywiady.

DZIENNIKARKA I Czy to reżyser wymógł na pani takie poświęcenie – znany jest w końcu ze swoich kontrowersyjnych metod pracy.

DZIENNIKARKA II Mówi się, że to dyrektor kazał się pani podpalić? Skoro i tak chcą go wymienić na bardziej spolegliwego, zapewne zależało mu na przykuciu uwagi mediów.

DZIENNIKARZ To jasny protest środowiska przeciwko temu, co się dzieje w polskim teatrze!

AKTORKA I Przyszli mi kwiaty... I filmik. *(włącza filmik na telefonie, słysząc nagrane głosy aktorów)*

GŁOSY Jesteśmy z tobą! Dzięki za wsparcie! Zdrowiej!

Mogą być też inne, dodatkowe, co komu w duszy gra.

AKTORKA I Od telefonów, zaproszeń, propozycji zaczęło mi się kręcić w głowie – zwałam to na symptomy pourazowe i jeszcze dostałam odszkodowanie – ale przede wszystkim... Miałam swoje pięć minut. Byłam wszędzie – okładki, sradki, czasopisma, seriale, reklamy, tokszoły – to było życie! Aż wreszcie jakaś pindzia przebrała się za wolność wiodącą lud na barykady i z biustem na wierzchu, i karabinem z bagnetem wydzieriała się z dachu teatru, że czas najwyższy powstać i walczyć o swoje. Ściągnięto ją szybciej, niż się tam wdrapała – lecz nie umknęło to bystremu oku mediów i jeszcze tej nocy była we wszystkich programach informacyjnych. A później kulturalnych, rozrywkowych, śniadaniowych i tak się skończyło moje pięć minut. *(zapala papierosa)* A trzeba się było rozebrać i zostawić sobie tylko płonący czepek. Ale jak się ma na względzie dobro nieletniego widza, to się w kulturze daleko nie zajdzie... *(wraca do poczekalni – siada na ławce między Narratorem a Facetem Pod Krawatem)*

NARRATOR A Aleksander?

AKTORKA I Co Aleksander? Aaaa... Aleksander ma się świetnie – zadowolony, nakręcony – choć nie przeze mnie. Wielka kariera nie idzie w parze z udanym życiem prywatnym. (*zaciąga się papierosem, teatralnie, zwraca się do Faceta Pod Krawatem*) A pan? Na co pan czeka?

FACET POD KRAWATEM Aż pani skończy – siedzi mi pani na płaszczu...

AKTORKA I (*zrywa się z miejsca*) O matko, przepraszam! (*popiół spada mu na płaszczy*) I jeszcze pana pobrudziłam... Ale to zejdzie!

FACET POD KRAWATEM (*ściągając płaszczy i odwieszając go na wieszak*) Artyści... (*poprawia krawat*)

NARRATOR (*patrzy na niego, po czym zaczyna mówić do widowni*) Facet pod Krawatem czekał na stolik.

FACET POD KRAWATEM Bo to świetna restauracja! Nie bywać tutaj, to jakby w ogóle nie być – jakby nie istnieć. Przynajmniej raz trzeba się wybrać. Bardzo tu trudno o stolik, więc rezerwacji dokonuje się z wyprzedzeniem. Najpierw mailowo – dopiero jak potwierdzą, że można zadzwonić, to można zadzwonić – ja mogłem po tygodniu. (*przez telefon*) Dzień dobry, chciałbym zarezerwować stolik. Na sobotę.

KOBIETA Z RESTAURACJI Na ile osób?

FACET POD KRAWATEM Dwie.

KOBIETA Z RESTAURACJI Chwileczkę... Godzina dziewiętnasta, sobota – osiemnastego czerwca. Pańskie nazwisko?

FACET POD KRAWATEM (*do Narratora*) Był koniec listopada. (*do słuchawki*) Zarzecki.

KOBIETA Z RESTAURACJI Płaci pan kartą czy przelewem?

FACET POD KRAWATEM Przelewem. (*do widowni*) Nie przelewało nam się nadto, ale nie miałem wyboru – niemalże wszyscy w pracy już tam byli – tych, którzy nie byli, zupełnie się nie zauważało. Początkowo udawało mi się zachować pozory – obejrzałem sobie zdjęcia w internecie, więc gdy w czasie przerw rozmawiano o wystroju, jedzeniu czy obsłudze – przytakiwałem, jakbym wiedział, o czym mówią. Na wszelki wypadek nie odzywałem się – a żeby nie wyglądało dziwnie, paliłem papierosa za papierosem, przez co wciąż miałem zajęte usta. W niedługim czasie wpędziłem się w nałóg, a moje płuca błagały o litość. Wreszcie nie wytrzymałem – w trosce o honor i płuca postanowiłem zarezerwować stolik. Żonie nie powiedziałem nic – niech ma niespodziankę. Poza tym jakby się dowiedziała, ile wydałem... Za kolację płaciło się z góry – z góry też było wiadomo, co będzie się jadło – Szef Kuchni planował posiłki z półrocznym wyprzedzeniem...

SZEF KUCHNI Gryczotto z liofilizowanym jarmużem na kleksie z owsianej śmietany z łydągą karmelizowanego szczypioru. Na deser – czips z ekwadorskiego kakao, subtelnie oprószony białym pieprzem, utartym w sposób ręczny przez samego „mnie”.

FACET POD KRAWATEM Pół roku minęło jak sen. Z którego obudził mnie głos mojej Żony.

ŻONA III Kochanie, ja już wychodzę – taksówka czeka, śniadanie na stole.

FACET POD KRAWATEM Co? Jaka taksówka?

ŻONA III Na dole. W lodówce masz leczo na trzy dni – odgrzej sobie, jakby skwierczało, to podlej wodą.

FACET POD KRAWATEM Ale... a gdzie ty idziesz?

ŻONA III Jak to gdzie? Na dworzec jadę i do mamy – no przecież mówiłam ci, że jadę do mamy, pomóc, bo po tym zabiegu nie może chodzić, no co ty, nie pamiętasz?

FACET POD KRAWATEM Nie, no pamiętałem... Pamiętam, pamiętam! – tyle że nie wiedziałem, że to dziś.

ŻONA III No dziś – bo dzwoniła ciocia Krysia, że mamę wypisali wcześniej. Zadzwonię, jak będę na miejscu...

FACET POD KRAWATEM Ale... co z kolacją?!

ŻONA III No leczo masz! W dużym garnku jest, to wystarczy i na obiad, i na kolację, na trzy dni.

FACET POD KRAWATEM Ale „nasza” kolacja – w restauracji.

ŻONA III Pójdziemy, jak wrócę.

FACET POD KRAWATEM Ale ja rezerwację mam.

ŻONA III To odwołasz.

FACET POD KRAWATEM Jak mam odwołać?

ŻONA III Telefonicznie! Będziesz mi teraz zawracał głowę jakąś głupią kolacją?! (*wychodzi*)

FACET POD KRAWATEM Głupią... kolacją... Gryczotto z liofilizowanym jarmużem na kleksie z owsianej śmietany z łydągą karmelizowanego szczypioru plus chips z ekwadorskiego kakao, subtelnie oprószony białym pieprzem, utartym ręcznie przez samego Szefa Kuchni – to głupia kolacja. Zadzwoniłem do restauracji, żeby odmówić – nie byli zadowoleni.

KOBIETA Z RESTAURACJI U nas się nie odmawia, proszę pana, u nas się czeka.

FACET POD KRAWATEM No i ja właśnie czekałem! Tyle że moja żona dziś rano... (*wpada na pomysł*) ...odeszła ode mnie. A miała to być nasza romantyczna kolacja przy świecach.

KOBIETA Z RESTAURACJI Nie mamy świec, ze względu na ich wysoką szkodliwość.

FACET POD KRAWATEM Więc ani żony, ani świec... Wszystko na nic.

KOBIETA Z RESTAURACJI W drodze wyjątku możemy anulować rezerwację. Pieniędzy oczywiście nie zwracamy.

FACET POD KRAWATEM A gdyby małżonka umarła? A ja, jako świeżo owdowiały nieszczęśnik nie przełknąłbym z rozpaczny ni kęsa?

KOBIETA Z RESTAURACJI Jeżeli by umarła...

FACET POD KRAWATEM Na śmierć – i na zawsze! (*do widowni*) Szczęśliwie okazało się, że w podobnym przypadku mogliby się odnieść do zaistniałej sytuacji ze szczyptą niestosowanej powszechnie wyrozumiałości – pieniądze oddadzą, potrąca jedynie podatek i dziesięć procent za obsługę, która psychicznie już się na mą wizytę przygotowała, zadając sobie trud zapamiętania nazwiska, żeby mnie mile powitać. Resztę miałem dostać na konto.

KOBIETA Z RESTAURACJI Resztę wpłacimy na konto – jak tylko otrzymamy akt zgonu.

FACET POD KRAWATEM Co proszę?

KOBIETA Z RESTAURACJI Akt zgonu małżonki. Dokument wymagany w celu zapobiegnięcia ewentualnym oszustwom, mającym na celu wymuszenie anulowania rezerwacji. Wystarczy skan z wyraźną datą – i dowód osobisty, potwierdzający powinowactwo z denatką.

FACET POD KRAWATEM (*zrezygnowany*) Nie zamierzałem mordować żony... Nawet bym jej nie dogonił. Ale może dałoby się skombinować

jakiś cudzy akt zgonu – i to bynajmniej niezdobyty skutek zbrodni. Przypomniało mi się, że jeden z kolegów, po wyrzuceniu z pracy, zatrudnił się u swego wuja, który miał świetnie prosperujący rodzinny dom pogrzebowy „Pograbek”.

KOLEGA Co ty, zgłupiałeś?! I co mam powiedzieć – ty, wujek, weź mi skse-
ruij jakiś akt zgonu, bo kumpel nie chce iść na kolację?! Ty weź się po-
słuchaj, co ty mówisz! (*po chwili*) Poza tym po co żeś w ogóle się pchał
do tej restauracji, jak cię nie stać?! Małgośka wie? Jak się dowie, to cię
zamorduje – i wtedy będziesz miał akt zgonu!

FACET POD KRAWATEM Na kumpli jednak zawsze można liczyć...

KOLEGA Umówię cię z moją kuzynką.

FACET POD KRAWATEM Zgłupiałeś?! Małgośka mnie zabije!

KOLEGA Tak-czy-siak cię zabije – a wuj jest bogaty i jak dowie się, że za-
prosiłeś jego córeczkę na randkę, to zwróci ci za kolację.

FACET POD KRAWATEM Serio?

KOLEGA Na pewno. Kuzynka rzadko wychodzi z domu – siedzi w ro-
dzinnym interesie. Wuj mówi, że się przepracowuje, że w ogóle nie ma
życia, więc mogłaby sobie trochę odpuścić. A ona nic, tylko trupy i tru-
py... Dlatego ilekroć nadarza się okazja, żeby gdzieś wyszła, wuj bardzo
się cieszy – bo jak każdy kochający ojciec chciałby dla swojej córki jak
najlepiej – więc gwarantuje zwrot kosztów kolacji, doliczając napiwek,
którego nie musisz przecież nawet dawać, więc możesz jeszcze na tym
zarobić. To co? Kolacja ci się zwróci, zrobisz dobry uczynek – a Gośka
się nie dowie, bo i skąd? Wiem tylko ja – a ja zabiorę tę tajemnicę do
grobu... Co prawda nie swojego, ale zawsze.

FACET POD KRAWATEM Umówiliśmy się przed restauracją. Wszedłem do
środka, żeby przez okno zerknąć jak wygląda – jak będzie brzydka,
to udam, że ja to nie ja i nie podejdę.

KOBIETA Z RESTAURACJI W czym mogę pomóc?

FACET POD KRAWATEM Mam rezerwację na nazwisko Zarzecki.

KOBIETA Z RESTAURACJI (*sprawdza w księdze na pulpicie*) Zarzecki...
Oczywiście – dwie osoby.

FACET POD KRAWATEM No właśnie jeszcze nie wiadomo, czy dwie.

KOBIETA Z RESTAURACJI Wiadomo – dwie.

FACET POD KRAWATEM Prawdopodobnie. Chyba że nie, to wtedy będę sam.

KOBIETA Z RESTAURACJI Nie może pan być sam przy dwuosobowym stoliku.

FACET POD KRAWATEM A co za różnica, czy będę sam czy nie, jak wszystko
i tak jest już opłacone?

KOBIETA Z RESTAURACJI Kolacja jest dla dwojga.

FACET POD KRAWATEM To zjem za dwoje.

KOBIETA Z RESTAURACJI Nie może pan zjeść za dwoje, bo każde danie jest
wyważone na jedną osobę – w przeciwnym razie nie poczuje pan sub-
telnej feerii smaków. Poza tym jeśli stolik jest na dwie osoby, to muszą
przy nim zasiąść dwie osoby i póki nie zjawi się druga – nie wpuszczę
pana na salę. A teraz wybaczy pan, ale na czas oczekiwania na stolik –
oraz osobę towarzyszącą – będę zmuszona prosić pana o zajęcie miej-
sca przy naszym Snop-Barze i zamówienie aperitif.

FACET POD KRAWATEM Ceny w Snob-Barze były dokładnie adekwatne do
nazwy.

BARMAN „Snop” Barze – a nie „Snob” Barze. Snop – jak od snopów, jak
zboże. Życzy pan sobie naszą specjalność?

FACET POD KRAWATEM Może wodę...

BARMAN Nie mamy wody – to jest bar, proszę pana. Ze ściśle wyselekcjo-
nowanymi destylatami ekstraktów zbożowych.

FACET POD KRAWATEM To proszę... kieliszek wódki.

BARMAN (*spojrzenie pełne dezaprobaty*) Nie mamy wódki – mamy ściśle
wyselekcjonowane destylaty ekstraktów zbożowych.

FACET POD KRAWATEM To proszę jeden ściśle wyselekcjonowany destylat.
(*dostaje kieliszek, mówi do widzów*) Dostałem wódkę.

BARMAN Chwileczkę. (*wrzuca listek*) Voilà.

FACET POD KRAWATEM Pięć dych za zwykłą, białą wódkę z jakimś pły-
wającym śmieciem, z którym nie wiadomo co zrobić, bo jak go wy-
ciągniesz, a nie powinienes, to wyjdiesz na wieśniaka. Sącyłem więc
tę wódkę, śmieć mi się ciągle do zębów przyklejał, a jej ciągle nie było.
(*patrzy na zegarek*) Dziewiętnasta się zbliża, wszyscy wchodzą, wycho-
dzą, przyjeżdżają, odjeżdżają – a ta jakby się pod ziemię zapadła.

BARMAN Repetę?

FACET POD KRAWATEM Niech będzie. (*pije*) Nagle – pod wejście zajechał
karawan. Zatrzymał się i wysiadła z niego przeraźliwie chuda, niewia-
rygodnie biała dziewczyna w czarnej sukience w groszki, z małą torebką,
trzymaną kurczowo w obu dłoniach. Rozejrzała się, wyraźnie
kogoś szukając... Niefortunnie stanęła nieopodal grupki prześlicznych,
rumianych dziewcząt, przy których jej biała cera zaczęła wydawać się
jeszcze bledsza niż wcześniej, postura zaś niemal niewidoczna, jak cień,
którego prawie nie rzuciła... To ja już wiem, że się umówiłem z trupem.
Serio! Wszystko się zgadza – trupioblada cera, kościotrupia sylwetka,
trupio-trupia aura, rozpościerająca się dokoła niczym mgła – i wszyscy
zaczynają chuchać! Jak w „Szóstym zmyśle”...

BARMAN Chuchają, bo chłodno.

FACET POD KRAWATEM Dotąd nie chuchali.

BARMAN Wieczór już, to jest coraz zimniej.

FACET POD KRAWATEM Dokoła nie jest zimno, bo to zimny trup! O zapad-
łych policzkach... I ja mam z tym trupem randkę. Wyjścia były dwa –
albo daję nogę, nie wchodząc nawet do restauracji – tracę pieniądze
i prawdopodobnie nigdy mnie już tu nie wpuszczą – albo... idę na ko-
lację z denatką. A potem jej ojciec oddaje mi pieniądze, ja wracam do
domu – przez kilka nocy nie śpię, roztrzęsiony randką z nieboszczką –
aż wreszcie wszystko wraca do normy, ja zaś bryluję wśród kolegów
z pracy, opowiadając, jak to cudnie jest być snobem.

BARMAN Snopem.

FACET POD KRAWATEM Postanowiłem zachować się jak dorosły mężczy-
zna... i wyugłować, co taki trup może zrobić żywemu człowiekowi
przy kolacji. (*zerka w telefon*)

DZIEWCZYNA (*pojawia mu się za plecami*) Przepraszam...

FACET POD KRAWATEM (*podskakuje ze strachu*) Aaaa!!! (*uspokaja się*)
To ja przepraszam...

DZIEWCZYNA Czeakałam na pana... chyba. Opis mojego kuzyna by się zga-
dzał – pan Piotr, prawda?

FACET POD KRAWATEM Nie. To znaczy tak! Oczywiście... Przepraszam za tak chłodne powitanie, ale o mały włos ducha nie wyzionąłem... To znaczy – nie chciałem pani urazić, tyle że o! Dziewiętnasta! Stolik czeka... *(do Kobiety przy pulpicie)* Zarzecki, dwie osoby.

KOBIETA Z RESTAURACJI Zapraszam...

FACET POD KRAWATEM Stolik był mały i ciasny, ledwośmy się przy nim zmieścili – to znaczy ja ledwo się zmieściłem, bo moja towarzyszka mieściła się doskonale i jeszcze po bokach było miejsce na trzy takie. Albo i cztery. *(do faceta obok, z rozłożonymi łokciami)* Przepraszam...

(do widowni) Siedziałem ramię w ramię z grubasem... przepraszam... który nic sobie z tego nie robił, że wciąż tykał mnie to łokciem, to kolaniem. Przepraszam. *(do Dziewczyny)* No nawet nie je, a miejsce zabiera! GRUBY FACET Utknąłem w krzeselku – i czekam. Aż schudnę. Chciałem zadzwonić po pomoc, żeby mnie wyciągnęli, ale menedżer restauracji powiedział, że nie chcą scen. Wycięli więc scenę ze mną i teraz siedzę tak i nawet nie mam kwestii. To wszystko, co powiedziałem, to od siebie – ale zapewne i to mi wytną...

FACET POD KRAWATEM *(do widowni)* Rozmowa niezbyt się kleiła...

GRUBY FACET Nie – dlaczego? Miło się gada...

FACET POD KRAWATEM *(pokazując na siebie i Dziewczynę)* „Nasza” rozmowa! KELNER Przystawka – pasztet wegański z boczników na pół-sucharze z marchewki. *(stawia talerzyk, na którym prawie nic nie widać)*

NARRATOR Uśmiechaliśmy się tylko do siebie, a ja zastanawiałem się, jak świetnym fachowcem musi być jej ojciec, skoro nie dosyć, że wskrzesił nieboszczkę ze zmarłych, to jeszcze udało mu się doprowadzić ją do niemal ludzkiego wyglądu! Zauważyłem, że się nadmiernie gapię... Postanowiłem zagadać. *(do Dziewczyny)* Tooo... czym się zajmujesz?

DZIEWCZYNA Maluję zmarłych.

FACET POD KRAWATEM I wszystko jasne. *(do Dziewczyny)* To pewnie siebie... też umalowałaś?

DZIEWCZYNA Jak większość kobiet.

FACET POD KRAWATEM Bardzo ładnie wyszło.

DZIEWCZYNA Dziękuję. Nie chciałam przesadzić... W pracy używam nieco żywszych kolorów...

FACET POD KRAWATEM To zrozumiałe – jak ktoś nie żyje, to niech przynajmniej żywo wygląda! *(zmieszany)* Czy jakoś tak...

DZIEWCZYNA Ja sama jestem dość blada – taka uroda – poza tym rzadko wychodzę na słońce...

FACET POD KRAWATEM To oczywiste.

DZIEWCZYNA Dużo pracuję. W pracy czuję się w swoim żywiole, a tutaj...

KELNER *(podaje talerze)* Gryczotto z liofilizowanym jarmużem na kleksie z owsianej śmietany z lodygą karmelizowanego szczypioru.

FACET POD KRAWATEM *(patrzy na minikleksiki na talerzu)* To wszystko?

KELNER Oczywiście, że nie – jeszcze nitka szafranu. *(kładzie po nitce szafranu na daniu)*

FACET POD KRAWATEM *(rozczarowany daniem)* No wiecie co...

DZIEWCZYNA Trochę przesadzili... Kto to wszystko zje?!

Facet je, Dziewczyna jeździ po talerzu widelcem.

FACET POD KRAWATEM *(do widowni)* Sytuacja robiła się dość niezręczna – nie można przecież oczekiwać, że pozbawiony podstawowych funkcji życiowych trup będzie w stanie coś zjeść. Musiałem odwrócić uwagę od niewygodnej kwestii jedzenia... *(do Dziewczyny)* Zrobisz mi zdjęcie? Dla kolegów z pracy. Dziewczyna robi.

FACET POD KRAWATEM Bo mi nie uwierzą.

DZIEWCZYNA A ze mną sobie chcesz?

FACET POD KRAWATEM *(niepewnie)* Peeeeewnie... *(prysuwają się do siebie)* Mówimy „cheese”?

DZIEWCZYNA Nie, nie – robimy dziubek i zamykamy oczy – ja zawsze zamykam oczy na zdjęciach: chociażbym nie wiem jak się pilnowała i tak zawsze zamknę oczy – więc wymyśliłam, że będę zamykać rozmyślnie. Wyglądam tak samo, a przynajmniej nie muszę się kontrolować – to co? Dziubki... *Zamykają oczy, robią dziubki – ale Dziewczynie w chwili zrobienia zdjęcia serwetka spada na podłogę, więc się schyla dokładnie w momencie flesha, przez co nie będzie jej na zdjęciu.*

DZIEWCZYNA Zrobimy jeszcze jedno?

KELNER Państwo wybaczą, ale zabrania się używania telefonów komórkowych na terenie restauracji.

FACET POD KRAWATEM Przepraszam. *(do widowni)* Zerknąłem mimochodem – nie było jej na zdjęciu!

KELNER *(o talerzach)* Już mogę zabrać?

FACET POD KRAWATEM *(nadal do widowni)* Odbicia w lustrze też pewnie nie ma!

KELNER Przepraszam, ale czy coś jest nie tak? Nic pani nie zjadła...

FACET POD KRAWATEM Pani ma pewną dysfunkcję.

KELNER Rozumiem. Zaraz coś na to poradzimy.

FACET POD KRAWATEM Nie sądzę, ażeby można było coś na to poradzić...

KELNER Osoby z podobną „dysfunkcją” są częstymi gośćmi naszej restauracji.

FACET POD KRAWATEM Poważnie?!

KELNER Dysponujemy nawet specjalnym menu. Przyniosę. *(zabiera talerz Dziewczyny, wychodzi)*

FACET POD KRAWATEM No coś podobnego... *(na stronie)* Menu dla truposzy. Przestałem się dziwić, że tak dużo biorą za kolację – skoro wychodzą naprzeciw nawet tak bardzo niszowym grupom społecznym, jak nieboszczycy... To znaczy – jakby ich policzyć, myślę, że byłiby w większości, ale jak wielu z nich odwiedza restauracje?

DZIEWCZYNA Przepraszam...

FACET POD KRAWATEM *(wyrwany ze swego toku myślenia)* Tak?

DZIEWCZYNA Za tę całą sytuację... Powinnaś cię była uprzedzić...

FACET POD KRAWATEM Nic się nie stało, poza tym... *(ciszej, przybliżając się do niej)* ...zauważyłem od razu.

DZIEWCZYNA Ludzie bardzo różnie na to reagują – jedni współczują, inni się odsuwają, nie bardzo wiedzą, jak się zachować...

KELNER Gryczotto z liofilizowanym jarmużem na kleksie z owsianej śmietany z lodygą karmelizowanego szczypioru – bez groczotto, jarmużu, śmietany oraz karmelu.

FACET POD KRAWATEM Czyli sam szczypior?

KELNER Wolimy nazwę XS Menu: na deser, zamiast czipsa z kakao – podamy pani pudding Trzy Ziarna. Już teraz mogę zdradzić, że jedno to kminek, drugie – nasionko chia – zaś trzecie... to niespodzianka Szefa Kuchni. Ostatnio było ziarno sezamu, ale czym dzisiaj nas zaskoczy? Tego nie wie nikt... *(wychodzi)*

Facet pod Krawatem i Dziewczyna patrzą na szczypior na wielkim talerzu.

DZIEWCZYNA Chcesz zjeść na pół?

FACET POD KRAWATEM Chętnie. Nie powiem, żebym się tym najadł.

BABCIA II *(siedząca przy stoliku obok, z Facetem od Babci)* Pan pierwszy raz w restauracji?

FACET OD BABCI Babciu! Miała babcia nie zaczepiać obcych.

DZIEWCZYNA Nic się nie stało. *(do Babci)* Ma pani śliczną cerę... Nie myślała pani o cieniu do powiek?

BABCIA II Myślę o wielu rzeczach, moje dziecko – jak się jest w moim wieku, to nic innego ci już nie pozostaje. A jaki cień?

FACET OD BABCI Babciu...

BABCIA II Ciii!...

DZIEWCZYNA Subtelny blady róż, dla podkreślenia głębi pani oczu.

BABCIA II Nie wiem, czy bym się odważyła.

DZIEWCZYNA Możemy spróbować – a jak się nie spodoba, to zmyjemy.

BABCIA II Tak?

DZIEWCZYNA Mogłabym przyjechać do pani – czasami przyjeżdżam do klientów, żeby ich pomalować...

BABCIA II Naprawdę? Byłoby cudnie! Zapiszę pani mój adres: dom spokojnej starości „Ostoja” *(podaje karteczkę, dostaje wizytówkę)* – i niech pani zarezerwuje sobie więcej czasu, bo inne panie z naszego domu na pewno też chciałyby skorzystać! *(patrzy na wizytówkę, na Dziewczynę, mówi z lekkim przerażeniem)* A można to jeszcze odwołać?

FACET OD BABCI *(patrzy na wizytówkę)* I ma babcia za swoje! Było mówione, żeby obcych nie zaczepiać? To teraz babcia ma! Grób i mogiła!

FACET POD KRAWATEM No wie pan co?! Może trochę delikatniej?! *(o Dziewczynie)* Ta pani ma uczucia – to, że się jest trupem, nie oznacza, że się nie ma uczuć!

WSZYSCY *(łącznie z Dziewczyną)* Co?!!

FACET POD KRAWATEM Zmarli też mają serce! Może nie bije, jak nasze – może nie oddychają i mają niesprawny układ trawienny, ale to ciągle ludzie! Tacy jak my! Chociaż o niższej temperaturze ciała. Nie można ich w ten sposób traktować, tak jak nie można pozwolić, ażeby taki prostak jak pan psuł tę przemiłą kolację i sprawiał przykrość dziewczynie, której jedyne przewinienie polega na tym, że nie żyje. Nawet ten gburowaty kelner potrafił się zachować! Nie robił scen, nie dziwił się, nie krzyczał, a zamiast tego grzecznie wymienił nam danie na menu dla denatów – a pan? Wstyd, proszę pana... Wstyd! I to nie tylko tu, przed nami – przynosi pan wstyd całej ludzkiej rasie – żyjącej rasie – i to przed kim? Przed naszymi sąsiadami z zaświatów! Przed naszymi przodkami! Przed naszymi...

Światło zniką z restauracji – pozostaje tylko na Facecie Pod Krawatem.

FACET POD KRAWATEM Tu następuje bardzo ważna chwila, której niestety nie pamiętam... Prawdopodobnie kelner dźgnął mnie paralizatorem, żebym się uspokoił. Ocknąłem się na komisariacie...

Światło, cела, Facet pod Krawatem krzyczy przez kraty.

FACET POD KRAWATEM Przepraszam? Przepraszam!

POLICJANT Już się pan ocknął! I co, i nie wiemy, jak się tu znaleźliśmy, tak?

Nie trzeba było robić awantury – i to w tak eleganckim lokalu. Posiedzi pan sobie do rana, a potem zobaczymy. Właściciel nie planuje wniesienia sprawy do sądu – nie trzeba mu takiego rozgłosu.

FACET POD KRAWATEM Ale jakiej sprawy? Ja przecież nic nie zrobiłem...

POLICJANT Nie musiał pan nic robić – jak się ma takiego prawnika jak oni, to zawsze się na człowieka coś znajdzie – ale nie będą szukać. A teraz dobranoc – i niech pan przemyśli swoje zachowanie.

Facet pod Krawatem kładzie się, przykrywa marynarką – w ciemności rozlega się głos Dziewczyny.

DZIEWCZYNA No i co?

FACET POD KRAWATEM Aaaa!!!

DZIEWCZYNA Przestań się drzeć! To tylko ja.

FACET POD KRAWATEM Jak się tu dostałaś? Albo nie! Nie chcę wiedzieć!

Albo chcę. Albo nie! Jednak nie chcę wiedzieć – po co mi to? – żeby mi się później po nocach śniło? Już mi i tak pewnie ciśnienie podskoczyło... *(mierzy sobie ciśnienie palcami, patrzy na nią, oddycha głośno)*

DZIEWCZYNA Już? Lepiej?

FACET POD KRAWATEM Lepiej. Poniosło mnie. A przecież tam w restauracji zupełnie mi nie przeszkadzało, że nie żyjesz – a tutaj? To chyba te mury... tak działają...

DZIEWCZYNA *(siada obok niego)* Naprawdę jak tylko mnie zobaczyłeś, od razu pomyślałeś, że jestem trupem?

FACET POD KRAWATEM No! *(widząc jej minę)* To znaczy nieeee – a nie jesteś?

Dziewczyna uśmiecha się, bierze go za rękę.

FACET POD KRAWATEM Masz zimne ręce. Przepraszam, że popsulem kolację.

DZIEWCZYNA Wcale nie popsuleś – było po prostu... wyjątkowo. Jak ktoś całe dnie spędza ze zmarłymi, to przyda mu się odrobina rozrywki. To był naprawdę cudowny wieczór...

FACET POD KRAWATEM Ja też tak myślę... Pomimo że kelner dźgnął mnie paralizatorem.

DZIEWCZYNA To nie kelner – to babcia.

FACET POD KRAWATEM Co?! Żartujesz?!

DZIEWCZYNA Naprawdę! Myślałam, że sięga do torebki po chusteczkę, bo trochę popłakiwała, a ona cap za paralizator i bum cię w bok.

FACET POD KRAWATEM Coś podobnego! Staruszki są jednak zakałą tego świata.

DZIEWCZYNA Ale nie martw się – zostaniesz pomszczony. Zrobię jej najgorszy makijaż świata, jak już do nas trafi. A w końcu trafi...

Uśmiechają się, siedzą chwilę.

DZIEWCZYNA Muszę już wracać.

FACET POD KRAWATEM Do zmarłych?

DZIEWCZYNA Czekają na mnie. *(z przesadnym patosem)* A wrota zaświatów zamykają się punktualnie o północy... Jak chcesz, to pozdrowię od ciebie twoich bliskich – masz tam kogoś?

FACET POD KRAWATEM *(znów przerażony)* Babcię. I ty tak możesz... z nimi porozmawiać?

DZIEWCZYNA Aha.

FACET POD KRAWATEM I widzisz ich?

DZIEWCZYNA Pewnie! I zdradzę ci tajemnicę... *(cicho)* Wegański pasztet na przystawkę wcale nie był wegański – duch nieszczęsnego zajęcia unosił się ponad naszym stolikiem i patrzył... czy ci smakuje... *(wesóło)* Trzymaj się. *(głośno, jakby do kogoś, kogo nie widać)* Cześć, chłopaki! *(odchodzi w ciemność)*

FACET POD KRAWATEM Co? Chłopaki? Jakie chłopaki?! To ktoś tu jest?! O matko, ktoś tu jest!! *(wali w szczelinki)* Przepraszam! Mogę zmienić celę?! Halo!! Przepraszam – mogę dostać jedynekę?! Panie władzo! Przepraszam! O matko, ja zaczynam chuchać! Niech mnie pan stąd wypuści! Halo!!!

Światło gaśnie – gdy się zapala, Facet Pod Krawatem siedzi na ławce, jak na początku sceny.

FACET POD KRAWATEM Niech pan tak na mnie nie patrzy – ciekawe, jakby pan się zachował.

NARRATOR I co, i teraz znowu pan czeka na stolik?

FACET POD KRAWATEM Co roku tak robię. Na pamiątkę... Tej niezwyklej kolacji... I trochę dlatego, że lubię być snobem – jak raz się spróbuje, to potem już bardzo trudno jest przestać.

KOBIETA Z RESTAURACJI Stolik już czeka.

FACET POD KRAWATEM Dziękuję. *(bierze płaszczyz, zwraca się do Narratora)* Uszanowanie. *(wychodzi)*

AKTORKA I Idę do kiosku – przynieść coś panu?

NARRATOR Nie, dziękuję.

AKTORKA I To dobrze, bo i tak nie mam czasu. Jakby wywoływali, że jest to moje pięć minut, to proszę powiedzieć, że jestem. *(wychodzi)*

NARRATOR Pięć minut... Też chciałbym mieć pięć minut – spokoju. Rozsiąść się wygodnie z gazetą i... *(patrzy na leżące na stoliku gazety, zagląda pod jedną, dwie, trzy)* Same kolorowe. *(wybiera jedną spod spodu)* Ta może być...

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Przepraszam, ale to moja gazeta.

NARRATOR Leżała tu sobie i nikt jej nie brał...

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Nie brali, bo jest moja – jak coś jest czyjeś, to się tego nie bierze – a już na pewno bez pytania.

NARRATOR Przepraszam. *(odkłada i bierze inną)*

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Ta też jest moja. I tamta.

NARRATOR Wszystkie są pańskie?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Tak.

NARRATOR I żadnej nie można?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Można. Ale nie bez pytania. Widzi pan – przez całe życie byłem nauczycielem. Codziennie odpytywałem przynajmniej dwie osoby, okazując im tym zainteresowanie, czego wydawali się zupełnie nie doceniać. Myśli pan, że ktoś się odwzajemnił, tym samym?

Nikt. Nikt nigdy mnie o nic nie zapytał – a przecież byłem ich nauczycielem. Skarbnicą mądrości! Kopalnią wiedzy, w której osmolone wagoniki pełne błyszczących jak diamenty informacji zapraszają do wspólnej podróży! Ale nie – żaden nigdy nie zapytał. W domu też o nic nigdy mnie nie pytano – żona, suka i trzy córki... To znaczy nie żona suka – tylko pies suka! Suczka – mieliśmy suczkę, Bridżet... Niech pan nawet nie pyta – wstyd było z nią rano na dwór wychodzić. Raz mi uciekła – nie wiem, zerwała się, odpięła – ja jej nie odpinałem – więc biegnę za nią i drę się: Bridżet! Bridżet! Bo wiem, że bez niej nie mam po co do domu wracać, bo mnie te harpie rozszarpia – więc latam jak ten dureń po całym osiedlu i krzyczę: Bridżet, Bridżet!

KTOŚ Z ŁAWKI OBOK Proszę nie krzyczeć.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Jak mam nie krzyczeć, jak mi się pies zgubił? To biegam i krzyczę: Bridżet!

KTOŚ Z ŁAWKI OBOK Ale tu poczekalnia jest!

NARRATOR Zatem już wiemy – krzyczy pan „Bridżet” i co dalej?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Co dalej? Patrzę i co widzę?!

NARRATOR Bridżet?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Bridżet! Jak ją jakiś kundel posuwa – od tyłu!

KTOŚ Z ŁAWKI OBOK A jak miał posuwać, jak to psy były?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Pan się nie wtrąca – nie dał mi pan po krzyczeć, to teraz się pan odczepi. Więc ja na niego!

KTOŚ Z ŁAWKI OBOK Na kogo?!

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Na kundla! I go kijem – ciach! I Bridżet!, wołam, Bridżet! – bo jego imienia nie znałem – i nagle patrzę, a obok stoi mój uczeń – na końcu smyczy tego skurwysyna – i nic. Nos w telefonie i esemesy sobie pisze. Czy ty nie widzisz?!, pytam wzburzony, a on gapi się na mnie z przyglupim uśmiechem i mówi... Bridżet. Na drugiej lekcji wiedziała już cała szkoła.

KOBIETA Z ŁAWKI OBOK To pan jest ten Profesor Bridżet?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Pawłowski, proszę pani, Pawłowski! Doktor Pawłowski.

KOBIETA Z ŁAWKI OBOK Moja córka jest w pana klasie – Asia Kowalska.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Proooooszę pani, żeby pani wiedziała, ile ja miałem takich Aś Kowalskich... To znaczy w klasie! – Ile miałem Kowalskich, Malinowskich, Nowaków, Kaczmarków – czterdzieści pięć lat pracy w szkole – rzetelnej, sumiennej, pełnej poświęcenia. Jako jedyny w tym całym przybytku miałem doktorat! I publikację! „Cję”, – bo tylko jedną – ale zawsze. Byłem powszechnie szanowanym nauczycielem – a potem jednego głupiego dnia zostałem Profesorem Bridżet. Z dnia na dzień moja praca zaczynała mnie męczyć – więc w końcu przestałem do niej chodzić. Teraz czekam na emeryturę... Za oszczędności zakupiłem plik gazet i czerpię z tego zysk oraz przyjemność – bo każdy musi pytać, zanim weźmie, chociaż nie każdy rzecz jasna to robi. Ale zazwyczaj pytają i ja pozwalam – chyba że kogoś nie lubię, to wtedy naliczam od strony.

NARRATOR I płacą?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Płacą – jak długo siedzą, to płacą – bo co mają robić?

NARRATOR Kupić – tam kiosk jest przecież.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM W dzisiejszych czasach nikt nie chce mieć nic na własność – wolą wynajmować. Młodzi ludzie nie myślą o stabilizacji – dziś praca tu, jutro tam – pakujesz się i jedziesz za granicę – rodzina? Raz masz, raz nie masz – po co się męczyć, jak wam nie po drodze? Dziś każdy jest skoncentrowany na sobie – myśli pan, że ktoś zadzwonił, jak nie przyszedłem do pracy? A w domu? Już trzeci tydzień mnie nie ma!

Dom nauczyciela – żona i dwie córki nakrywają do stołu.

ŻONA IV Ooobiaaaad!

CÓRKA I A gdzie ojciec?

CÓRKA II Znowu się spóźnia.

CÓRKA I Czekamy na niego?

ŻONA IV Ile można czekać – ziemniaki wystygną – jemy. Najwyżej sobie odgrzeje.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM I tak codziennie, od trzech tygodni. Nikt się nie zorientował. Obiady mi w lodówce zostawiają – ale nie zjadam, bo przecież mnie nie ma – a one nic. Ani jedna. Tylko pies czasem gapi się smutno w drzwi... Kochana Bridżet...

NARRATOR To może pan wróci?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Nie mogę! Nie po tym, ile mnie kosztowało wyzwolenie się od tej feministycznej dyktatury. Czy zdaje pan sobie sprawę, że nas, mężczyzn, jest coraz mniej? I coraz krócej żyjemy! Kobiety przeżywają nas średnio o osiem lat – osiem lat! I to nie, proszę pana, z przyczyn natury genetycznej. To nie chromosom X nas wykańcza, to kobiety. Eliminują nas po kolei – chcą się nas pozbyć, i to raz na zawsze. Podobno tylko geje mają szansę się uchować, ale nie każdy ma tyle szczęścia, żeby być gejem! Można rzecz jasna ukrywać swoją prawdziwą orientację, ale jak długo? Udawać kogoś, kim się nie jest – przed znajomymi, sąsiadami, rodziną – żyć w zakłamaniu, w ciągłym strachu, że ktoś się dowie – kogo na to stać? Na pewno nie mnie. Ja się przyznaję. Otwarcie. Mówię: Jestem hetero. I owszem, spotyka mnie z tego tytułu wiele nieprzyjemności, ale przynajmniej jestem wierny sam sobie. A pan jest gejem?

NARRATOR Nie.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM To mnie pan rozumie. Musimy się trzymać razem. I nie dać się temu feministycznemu lobby! A gejów przeciagniemy na naszą stronę – lubię gejów. Są mili, schludni, kulturalni – dobrze śpiewają. Tylko nie można pozwolić, żeby kobiety ich sobie zawłaszczyły – w odwiecznej walce płci homosie muszą być po naszej stronie! Przepraszam – można tak mówić? Bo nie chciałem kogoś urazić... Jeżeli ktokolwiek czuje się urażony, to bardzo przepraszam. Uwielbiam gejów! Do szaleństwa...

Już wcześniej wchodzi Sąsiadka, zdejmując powoli płaszcz, odwiesza, szuka miejsca – zauważa Faceta w Wieku Emerytalnym.

SĄSIADKA Panie Pawłowski, pan tutaj?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM *(wstając, całuje Sąsiadkę w rękę)* Dzień dobry – witam sąsiadkę!

SĄSIADKA A ja się zastanawiam, gdzie pan się podział, tyle już pana nie widziałam.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Odszedłem, łaskawa pani, zmuszony okolicznościami.

SĄSIADKA Już wiem – spotkałam jedną z pana córek.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM I co – i co powiedziała? Małgosia czy Marysia?

SĄSIADKA Marysia.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM I co mówiła, że mnie nie ma, że mnie szukają?

SĄSIADKA Właściwie to... to nie. Zdziwiła się, że o pana pytam... nie bardzo chyba zauważyła pańską nieobecność...

FACET W WIEKU EMERYTALNYM *(do Narratora)* A nie mówiłem? *(do Sąsiadki)* To kto pani powiedział?

SĄSIADKA Nie bardzo wiem, jak to powiedzieć, ale... Mój pies.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Słucham?

SĄSIADKA Mój pies... Bo widzi pan – ja mieszkam sama, więc bardzo dużo rozmawiam ze swoim psem – doskonale się rozumiemy – i jak spotkałam wtedy Marysię, to ona była akurat na spacerze z waszą suczką.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Bridżet!

SĄSIADKA No właśnie, z Bridżet – i kiedy tak rozmawialiśmy z pana córką, to Bridżet porozmawiała sobie z moim Spajkiem i powiedziała mu, że pan odszedł. I że za panem tęskni...

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Co pani mówi... Bridżet?! Przecież ona nawet... Nawet się do mnie nie łąsiła – czasami to wręcz mnie ignorowała, jak jej mówiłem „Nie wchodź na kanapę”, to wtedy właśnie ostentacyjnie wchodziła.

SĄSIADKA Kobiety już tak mają – czasami udają brak zainteresowania, żeby zwrócić na siebie uwagę. A wy, mężczyźni, to co? Nie jesteście lepsi – potraficie całe lata nie zauważać, że ktoś, kogo macie pod nosem, obdarza was... *(skromnie, ze spuszczoną głową)* ...ciepłym uczuciem.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM *(zaczyna się do niej zbliżać)* Uczuciem? Co pani mówi – ja nic nie wiedziałem... *(przerzywa zbliżanie)* I to moja Bridżet! Kochana... Gdybym to wiedział, nigdy bym jej nie zostawił. Wrócić nie mogę – to jasne, ale skoro tak tęskni, to może... *(patrzy na Sąsiadkę)* Głupol ze mnie. Przecież to chodzi o panią! *Sąsiadka uśmiecha się nieśmiało.*

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Specjalnie przekazała wiadomość właśnie pani, żeby pani była łącznikiem! Proszę jej zatem przekazać, że również... żywię do niej ciepłe uczucia...

SĄSIADKA Tak?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM I że mi jej brakuje... odkąd już tam nie mieszkam... Ale wierzę, że się jeszcze spotkamy, że może dane nam będzie być razem i że...

SĄSIADKA Tak?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Niech będzie cierpliwa, a ja już wymyślę jakiś sposób, żebyśmy byli razem.

Ściskają się za ręce, Sąsiadka odchodzi.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Mało dziś takich kobiet... Życzliwych, empatycznych, pomocnych...

NARRATOR Naprawdę?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM A co?

NARRATOR Nie, nic... *(do widowni)* Niebawem Sąsiadka wróciła z wiadomością.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM I co – ma pani coś dla mnie?

SĄSIADKA Mam! Mam wiadomość! *(wyciąga zwinięty kawałek papieru)*

Spisałam ją sobie, żeby nie zapomnieć... *(czyta)* „Drogi Adamie...”

FACET W WIEKU EMERYTALNYM *(wzruszony)* Kochana Bridżet.

SĄSIADKA „Wielce tu smutno bez ciebie, dni ciągną się niczym mleczne krówki, których od czasu twojego odejścia nikt mi nie daje, chociaż leżą. Owszem, zjadłam jedną, ale z papierem, więc mi zaszkodziła. W domu jak w domu – wszyscy zajęci własnymi sprawami i tylko ja nie mogę sobie znaleźć miejsca. Może dlatego, że po remoncie kuchni w miejscu mojego koszyka stanęła lodówka, a mnie przeniesiono do łazienki. Zimno tam wielce i smutno bez ciebie, a ja cała z tęsknoty i łez, choć może to woda, bo ciągle mnie ktoś ochlapuje, jak myją ręce. Myśl o mnie czasem, Twoja Bridżet”.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM „Twoja... Bridżet...” Podyktowałem sąsiadce swój list.

SĄSIADKA To piękne...

FACET W WIEKU EMERYTALNYM I poprosiłem, by przekazała go Bridżet.

Na jej odpowiedź nie musiałam nawet długo czekać. *(bierze list, czyta, wdycha, pisze, przekazuje)* Trwało to dobre dwa tygodnie – codziennie spotykałem się z sąsiadką w celu konspiracyjnej wymiany korespondencji. Z moją Bridżet.

NARRATOR *(zniecierpliwiony)* Naprawdę? Przez tyle czasu pan się nie zorientował?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Że co?

NARRATOR Że to sąsiadka z panem flirtuje.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Co?! Nieeee...

NARRATOR Tak!

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Jak to sąsiadka? A Bridżet?!

NARRATOR Pies? Pies pisze do pana listy?!

FACET W WIEKU EMERYTALNYM *(spokojnie)* Z początku owszem, wydawało mi się to nieco dziwne, ale im dłużej zatapiałem się w lekturze, tym bardziej przekonywałem się, że to w jej stylu.

NARRATOR W czym stylu – psa?!

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Pan nie ma zwierząt, to pan nie zrozumie – między właścicielami a ich pupilami potrafi zawiązać się osobliwa więź...

NARRATOR Siedziałem i patrzyłem, jak facet zakochuje się w psie... I nie wierzyłem.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM A nas łączyła taka więź. Choć trudna. *(pokazuje mu zdjęcia w telefonie)* Sam pan zobaczy, jak tu się nie zakochać... To ona na wsi, u teściowej... Tu na spacerze... Nad jeziorem... Wskoczyła do wody i ledwo wypłynęła! Tak śmiesznie machała łapkami... A tu – cała mokra, jak szczur! *(przygląda się zdjęciu)* Tu najlepiej widać, jaka jest chuda. A wydawało się, że jest puszysta.

NARRATOR *(do widowni)* Nie mogłem tego słuchać. *(do Faceta w Wieku Emerytalnym)* Niech pan pomyśli logicznie – listy przynosi pańska sąsiadka – pisane jej charakterem pisma. Wyznania dotyczą osoby, która przez tyle lat mieszkała tuż obok, a której pan nie zauważał – czy to nie jasne, że chodzi o sąsiadkę?

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Nieeee... No co też pan? Jaka jest szansa, że atrakcyjna, samotna sąsiadka zakochałaby się właśnie we mnie?

NARRATOR A jaka jest szansa, że pisze do pana własny pies?! I to w dodatku taki, który przez te wszystkie lata nie ujawniał jakoś swych talentów epistolograficznych!

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Myśli pan? *(do widowni)* W tej chwili wszystko zaczęło mi się układać... w jedną, zupełnie spójną całość... Jak mogłem być aż tak ślepy?

NARRATOR Wreszcie.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Sąsiadka się we mnie kocha... We mnie! I to w dodatku najładniejsza sąsiadka w całym bloku! Nie licząc tej spod ósemki, no ale ona ma jakieś dwadzieścia lat – pewnie by na mnie nawet nie spojrzała – chociaż... Jak tamta się cicho podkochiwała, to może ta również by...

NARRATOR Na pana miejscu nie przeginałbym – niech pan się cieszy z tej jednej.

FACET W WIEKU EMERYTALNYM Ma pan rację. Nie ma co kusić losu. Zapytam, czy się ze mną umówi. Kto wie – może coś z tego będzie? Wprowadziłbym się do niej i byłbym bliżej Bridżet.

NARRATOR Niech pan zostawi wreszcie tę cholerną sukę!

Wszyscy patrzą z dezaprobatą.

NARRATOR O psie mówię – nie o kobiecie. *(do widowni)* Nazajutrz późnym popołudniem pan doktor Pawłowski czekał na swoją sąsiadkę w tym samym miejscu, co zwykle.

Facet w Wieku Emerytalnym stoi z kwiatami.

NARRATOR Zdziwiła się na widok kwiatów, ale i ucieszyła. Po kilku nieśmiałych, acz szczerzych wyznaniach – z obu stron – rzecz stała się jasna – oboje państwo żywili do siebie uczucia natury życzliwej, ciepłej oraz romantycznej. Wybrali się zatem na randkę...

KTOŚ I Jednego mniej w poczekalni.

KTOŚ II No tak, ale na emeryturę się nie doczekał.

KTOŚ I Ale się na coś innego doczekał.

KTOŚ II Tyle że na to nie czekał.

KTOŚ I Czasami lepiej jest nie czekać...

Wszyscy patrzą z oburzeniem.

KTOŚ I Żartuję! Co to by było za życie bez czekania...

NARRATOR Ulewa zaczynała nieco słabnąć... I choć przyzwyczailem się do siedzenia w poczekalni – a nawet zacząłem z tego czerpać pewną niemalże perwersyjną przyjemność – to jednak ucieszył mnie fakt, że... *Zauważa Psa siedzącego obok na ławce. Narrator patrzy na Psa ze zdziwieniem, Pies na niego wkurzony – czego zapewne nie widać, bo to pluszowa zabawka, ale długość spojrzenia może mówić sama za siebie.*

NARRATOR Bridżet?!

PIES Nie, kurwa, Lassie!!! To ty jesteś ten kolo, co mi Adaśka z sąsiadką spiknęła?!

NARRATOR Nie.

PIES Nie gadaj – wiem, że to ty – psy wyczuwają takie rzeczy. I co ja ci, kurna, zrobiłam? Zrobiłam ci coś? Nie. To czemu żeś się musiał wtrącić? Wiesz, ile mnie kosztowały te listy? Sklecić to wszystko, żeby się zgadzało, żeby ładnie było, romantycznie, żeby go urobić, a ty co? Że ma se sąsiadkę poderwać?! A ja? Ty wiesz, w jakich ja warunkach żyję? Myślisz, że ktoś mnie po brzuszku podrapie? Nie, bo paznokcie! A wiesz, czym się odżywia pies trzech wojujących weganek? Niczym, kurwa! Zielskiem, które zaraz przeleci i się wyleje z jednej albo z drugiej strony! I tyle z tego życia mam! A mogłam zamieszkać z doktorkiem... Jeść resztki kotletów i czekoladę...

NARRATOR Podobno psom nie można czekolady...

PIES W dupie to mam, że nie można!

NARRATOR Ale podobno umierają od tego...

PIES Wszyscy umrzemy! A tak – bym sobie przynajmniej pożyła... zanim umrę...

NARRATOR Zrobiło mi się głupio. Przeze mnie ten Bogu ducha winny psiak miał dokończyć swojego żywota w nieczulej, acz higienicznie odżywiającej się rodzinie wegańskich ekstremistek. Musiałem zareagować... *(do Psa)* Jak chcesz, to możesz iść ze mną...

PIES Co?

NARRATOR Do mnie, do domu. Dostaniesz kielbasę i...

PIES Co?!

NARRATOR No przecież źle ci u tamtej rodziny.

PIES Ale to jeszcze nie powód, żeby iść z byle kim! Za kogo ty mnie bierzesz?! Jak słowo daję – na kielbasę mnie chciał wziąć... *(idzie, mówi pod nosem)* Zboczeniec jeden... *(wychodzi)*

NARRATOR Pomimo tego, co wcześniej powiedziałem, nie – nie miałem już najmniejszej ochoty siedzieć w poczekalni. Chciałem wracać do domu, do siebie, zamknąć się w swoim mieszkaniu, z dala od tych wszystkich... *Wszyscy podnoszą głowy i patrzą na niego.*

NARRATOR ...przesympatycznych ludzi i siedzieć sobie na kanapie, pić whisky i oglądać telewizję. I nawet jeśli rzeczywiście całe nasze życie to jedno wielkie czekanie, to dobrze, mogę czekać, ale u siebie. Na swoich warunkach. Na szczęście zaczęło się nieco przejaśniać. Postanowiłem przebiec ten kawałek drogi do domu, zanim się znowu rozpada. *(wkłada płaszcz)* Sąsiad na pewno już skończył ten swój remont, a teraz... *(zauważa rozsypującego się na ławce Sąsiada)* Sąsiad? A co pan tu robi?

SĄSIAD Jak to co – to co wszyscy – czekam.

NARRATOR A na co pan czeka?

SĄSIAD Aż farba wyschnie – użyłem jakiejś chińskiej taniochy i teraz jedzie w całym bloku. Cała klatka się wyniosła – bo żyć nie idzie, tak śmierdzi. Ci z boku to się nawet pochorowali – wymioty i ból głowy – teraz czekają na lekarza.

Rodzina siedząca nieopodal macha do Narratora, jeden zaczyna wymiotować do torebki.

SĄSIAD Także ja bym na pana miejscu nie wracał. Do jutra powinno przejść. A na razie – posiedzimy tu sobie, pogadamy – kawki się napijemy – jest nawet automat – przynieść panu? Bo ja sobie wezmę – a co! Trzeba sobie uprzyjemniać to nasze czekanie...

Narrator patrzy na Sąsiada, widząc, że miota się, czy iść, czy nie – w końcu zdejmując płaszcz, bierze gazetę, siada, zaczyna ją przeglądać. Sąsiad wraca z dwoma kubkami.

SĄSIAD Czekoladę? Wcisnąłem espresso, ale o.

Narrator robi minę „A, daj pan...” i bierze – siadają sobie obydwoj. Narrator czyta.

SĄSIAD *(wyciąga nogi do przodu i patrzy z zachwytem na publiczność, raz po raz popijając czekoladę)* Damy raaadę... Sąsiedzie kochany – przeczekamy. Wszystko przeczekamy...

K O N I E C

Z MARTĄ GUŚNIOWSKĄ I KRZYSZTOFEM BITDORFEM

ROZMAWIAJĄ JUSTYNA JAWORSKA I JACEK SIERADZKI

Pisanie ról dla psów i łosi

JAWORSKA: Potrafiłabyś napisać coś zupełnie na serio?

GUŚNIOWSKA: Myślę, że bym potrafiła, tylko czy miałabym z tego przyjemność? Nie bardzo lubię w teatrze świat jeden do jednego, to znaczy wiem, że taki świat gdzieś tam sobie jest, ale on niekoniecznie mnie interesuje. Wolę malarstwo przetworzone: kiedy ktoś mi rzeczywistość odrobinię zniekształci. A zazwyczaj piszę takie rzeczy, które sama chciałabym zobaczyć.

SIERADZKI: Nie chodzi o to, że miałabyś pisać sztuki realistyczne. Pytanie, czy w ogóle wyobrażasz sobie taki swój tekst, który w teatrze widzowie obejrzą z przejęciem, nie śmiejąc się ani razu.

GUŚNIOWSKA: Oj, to strasznie trudne. Kogoś wzruszyć – to chyba najtrudniejsze w teatrze.

SIERADZKI: Większość ludzi sceny powie, że na odwrót: najtrudniej rozmieszyć. Bo to trzeba umieć, nie wystarczy jechać po elementarnych emocjach.

JAWORSKA: Poza tym bardzo cię przepraszam, ale wzruszyć to ty

umiesz. Finał komediowej bajki *A niech to gęś kopnie* wzrusza, na Onym zupełnie się posmarkałam. Tyle że ty od razu wzruszenie przełamujesz żartem, kalamburem, zwariowanym skojarzeniem. Więc nie pytam, czy umiesz wzruszyć, tylko czy nie ciągnęłoby cię spotkanie z widzami inne niż komediowe.

GUŚNIOWSKA: Ale przecież poważnych sztuk jest strasznie dużo. I sami wiecie, że nie wszystkie są takie znowu fantastyczne... No dobrze: nigdy nie myślałam o wyłączeniu humoru ze swoich sztuk. Mogę pomyśleć, czemu nie. To by było wyzwanie, a ja lubię wyzwania. Teraz na przykład piszę sztukę na lalki całkowicie bez słów, co przy moim rozgadaniu i w pisaniu, i w życiu, nie idzie łatwo... Cóż, może w końcu osiągnę dojrzałość.

SIERADZKI: Po dwusetnej...

GUŚNIOWSKA: Po dwóch setkach?

SIERADZKI: ...po dwusetnej napisaanej sztuce! Bo setkę już pewnie przekroczyłaś. A co do tego serio, to żeby było jasne: my cię nie namawiamy, żebyś pisała jak Beckett. Pisz do śmiechu, jeśli lubisz, bo mało kto to i lubi, i umie.



Marta Guśniowska (ur. 1979) napisała kilkadziesiąt sztuk dla dzieci, obsypywanych nagrodami i realizowanych w Polsce, w Czechach, na Słowacji i na Węgrzech. Drukowaliśmy jej dramat dla młodzieży *Ony* („Dialog” 7-8/2013) oraz pomyślanego w zasadzie dla dorosłych *Lisa* (5/2016). Liczne laury zdobywa grając od grudnia 2014 przedstawienie poznańskiego Teatru Animacji *A niech to Gęś kopnie!*, ostatnio w Łodzi uhonorowane nagrodą specjalną „dla Marty Guśniowskiej, czyli człowieka (a raczej Gęsi) orkiestry: za reżyserię, tekst i główną rolę”. Na co dzień autorka zajmuje się dramaturgią w Białostockim Teatrze Lalek. Aktorem tego teatru jest jej partner Krzysztof Bitdorf, który bierze udział w drukowanej obok rozmowie.

A gdybym cię spytał o ulubione komedie filmowe, to co byś wymieniła?

GUŚNIEWSKA: Na przykład *Żywot Briana*.

SIERADZKI: No jasne, co może odpowiedzieć komediopisarka z ambicjami? Wskazać Monty Pythona: humor i absurd poniekąd filozoficzny. A ja tymczasem czytam i oglądam krocie twoich sztuk i spotykam w nich coś, czego dziś prawie nie ma: frajdę z czystego slapsticku. Jak to było z tym aniołkiem, co z wygodnego mieszkanka na chmurce, gdy fajtlapowata żyrafa zrobiła mu łbem dziurę w podłodze, lądował efektownym lotem na tyłku i na glebie. Buster Keaton pięknie i akrobatycznie by to wykonał.

GUŚNIEWSKA: Bustera Keatona lubię. Ale i Braci Marx, czyli absurd. Także *Delicatessen*, czyli czarny humor. Rzucania tortami w swojej dramaturgii nie uprawiałam. Może zacznę?

JAWORSKA: Tymczasem w swojej dramaturgii uprawiasz inne rzadkie gatunki, na przykład sztukę flirtu. W *Poczekalni*, którą właśnie drukujemy, bohaterowie w różnych sytuacjach flirtują ze sobą. Uwodzą się i frustrują, kiedy coś nie wychodzi, a prawie zawsze nie wychodzi...

GUŚNIEWSKA: No i co?

JAWORSKA i SIERADZKI: To, że dziś się nie flirtuje. Ani w teatrze, ani w filmie, ani w literaturze.

SIERADZKI: W przedstawieniach rozrywkowych akcja sprowadza się do tego, że jakiś bubek umówił się w hotelu na szybki numerek z kochanką, a tu mu się na kark zwala żona...

JAWORSKA: ...a bohaterka współczesnego dramatu nie będzie zwracała sobie głowy wysyłaniem zaszyfrowanych sygnałów sympatii. Prędzej powie „Zerżnij mnie!”.

GUŚNIEWSKA: O Boże! Jak dobrze, że nie chodzę do teatru!

SIERADZKI: Żartuj sobie, a ja się uczipię tej kwestii flirtu, bo zdaje mi się znamienny. Uważam cię za reinkarnację Jeremiego Przybory; z wielką frajdą odnajduję w *Poczekalni* wiele podobieństw sytuacyjnych z jego *Kabaretami* czy może bardziej *Divertimentami*. A przypominę, że Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski założyli żakiety i getry, a głowy przyozdobili cylindrami, żeby wnosić inny świat w epokę Gomułkowskich ciemniaków. U Przybory flirtowało się językiem z międzywojnia, u ciebie flirtuje się językiem Przybory, wchodząc w takie jak u niego pół-sentymentalne, pół-absurdalne sytuacje. W jednym z epizodów *Poczekalni* listy miłosne do swego pana pisze pies imieniem Bridżet. I ty tak spokojnie wstawiasz tę epistolografię do sztuki tworzonej w czasach, gdzie listów miłosnych już nie piszą ludzie, coś dopiero psy?

GUŚNIEWSKA: Oj, no tak, ja mam w ogóle kiepskie połączenie z rzeczywistością. Śmiejemy się z Krzysiem, że on jest moim „agentem na rzeczywistość”. On załatwia zewnętrzne sprawy, ja się mogę wycofać.

(Krzysztof Bitdorf milczy i robi minę.)

GUŚNIEWSKA: A co do tego, o czym mówisz: tak, wiem, że stwarzam sobie świat, który nie istnieje, a za którym tęsknię. Jeśli ktoś da się do tego świata zaprosić, to bardzo fajnie. Jeśli nie, też zrozumie. Pewnie, że jestem anachroniczna. Zupełnie mi to nie przeszkadza. Czuję się czasem tak, jakby przede mną galopowała husaria, a ja sobie za nią truchtam na kucyku. Potem opada bitewny pył i na kucyku jest o wiele przyjemniej.

JAWORSKA: Ostatnia kwestia *Poczekalni* brzmi „Wszystko przeczekamy”, więc właściwie sztuka mogłaby się nazywać „przeczekalnia”. Co chcesz przeczekać w swojej niszy? Politykę? Problemy współczesności?

GUŚNIEWSKA: Brzydzę się polityką, więc teatru politycznego nie śledzę, choć doceniam jego wagę. Ale tak, jest w tym coś. Jeśli wychodzisz z założenia, że to, co robisz, jest od początku nieaktualne, to w ogóle przestajesz myśleć o tym, co będzie z tekstem za pięć lat. To przecież jak z modą: albo ubierasz się klasycznie, albo gonisz za trendami.

SIERADZKI: A czy masz grono sojuszników dla swojej postawy? Czy wielu reżyserów i dyrektorów teatrów, do których przychodzisz, nadaje na twoich falach?

GUŚNIEWSKA: Do żadnych reżyserów i dyrektorów nie przychodzę. Nie muszę...

SIERADZKI: Wiem, wiem, sami się zgłaszają i stoją w kolejkach. Choć zgłaszają się po co innego.

GUŚNIEWSKA: Oczywiście – po sztuki dla dzieci. Ale tak naprawdę pewnie nie miałabym odwagi usłyszeć: „Proszę pani, tak się już nie pisze. Skąd pani to wykopała?”. Mam przeczucie, że łatwiej znalazłabym sojusznika w publiczności. Ludzie nie są głupi, chcą rozrywki, ale nie pustej, więc może znalazłabym odbiorców. Natomiast w teatrach dramatycznych usłyszałabym, że to naiwne i niedzisiejsze...

SIERADZKI: „Ramotka”!

GUŚNIEWSKA: Na szczęście dzięki sztukom dla dzieci mogę sobie pozwolić raz na jakiś czas na napisanie czegoś, co pewnie nigdy nie będzie wystawione. Ot tak, dla siebie, dla czystej przyjemności.

JAWORSKA: Pisziesz według scenariusza, czy historia cię po prostu niesie?

GUŚNIEWSKA: Niesie mnie i dlatego nie lubię pisać na zamówienie, jeśli wiem, że zamawiający nie ma tak namieszane w głowie jak ja. Ale też notuję pomysły. Wszędzie w domu trzymam pootwierane notesiki, bo nigdy nie wiadomo, gdzie mnie pomysł zaskoczy.

BITDORF: Oj, tak...

GUŚNIEWSKA: Mam też pliki w komputerze, jeden nazwałam „Pomysły, które rano nie prysły”. Wymyślałam na przykład tego faceta z *Poczekalni*, który ma muszlę koncertową w muszli klozetowej, i gdzieś to zapisuję. Nie zawsze potem pamiętam, gdzie. Mam też problem z odczytaniem samej siebie, bo strasznie bazgrzę. Nawet listy zakupów, które robię Krzysztofowi, są pełne zagadek. Ale sama czynność zapisywania uruchamia proces w głowie. W szkole zawsze robiłam mnóstwo ściąg, z których potem nie korzystałam, bo się okazywało, że już pamiętam.

SIERADZKI: Łatwiej się pisze dla konkretnych aktorów? Choćby z zespołu Białostockiego Teatru Lalek, gdzie wszystkich znasz jak tyse konie?

GUŚNIEWSKA: Czasami za łatwo. Piszę coś dla Krzysztofa czy dla Ryszarda Dolińskiego – to moi dwaj ulubieni aktorzy – i od razu słyszę w głowie, jak to powiedzą, jak zagrają. Muszę robić jakieś wolty, żeby ich i samą siebie zaskoczyć.

SIERADZKI: Pamiętasz Łosia ze sztuki *Mała mysz i słoń do pary*? Wyreżyserowała to Agata Kucińska w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora. Wchodzi Łukasz Bugowski, ma w prawym ręku miękkiego łosia. Jednym napisanym przez ciebie zdaniem i gestem dłoni, która nadaje odpowiedni grymas mordzie zwierzaka, buduje postać zwalistego i nieśmiałego leśnego kawalera. Dałaś aktorowi kapitalny materiał – na odległość, nie pisząc roli specjalnie dla niego.

GUŚNIEWSKA: Autorska empatia. Ja kocham aktorów, wszystkich (przykro mi, Krzysiu). Ale z tym Łosiem to była osobna historia. Pisząc, znałam kostiumy. Łoś miał być grany przez dwóch aktorów – wymyślono takiego centaury, tyle że drugi aktor miał

być po prostu tyłkiem i nic nie mówić. Szkoda mi się zrobiło tego tyłka, więc wymyśliłam, że Łoś będzie miał głos wewnętrzny: jego przednia część będzie nieśmiała, a tylna będzie mu podpowiadała, co ma zrobić. Co jak widać dało pewną dynamikę postaci, a aktor umiał ją wspaniale wykorzystać.

JAWORSKA: No to my skorzystajmy z obecności Krzysztofa. Tak rzadko mamy szansę przy okazji dramaturgii rozmawiać z aktorami, a z aktorami-lalkarzami w szczególności. Czy w *Poczekalni* jest jakaś postać pisana z myślą o tobie?

BITDORF: Pies Bridżet. To właściwie suka. Jak tylko przeczytałem tekst, wiedziałem: absolutnie Bridżet. Ma krótki monolog, ale najmocniejszy.

GUŚNIEWSKA: Wszystkich kolegów położy tym monologiem...

JAWORSKA: Stereotyp aktora z lalek to frustrat, który nie dostał się na Akademię i marzy o roli w serialu albo w teatrze dramatycznym. To o tobie?

BITDORF: Nie. Ja nigdy nie myślałem o Warszawie, Krakowie, Łodzi czy Wrocławiu, od razu zdawałem na wydział lalkarski w Białymstoku. Forma pracy z lalką jest dla mnie fascynująca. Aktorom dramatycznym niczego nie zazdroścę. Powiem więcej: ja im współczuję, bo nie mają takich narzędzi, w jakie my zostaliśmy wyposażeni. Lalkarz gra nie tylko głosem i ciałem, ma do dyspozycji przedmiot, może go ogywać, ba, może się z nim utożsamiać. Znajomy student lalkarstwa za wojował komisję egzaminacyjną, grając zsiadłe mleko.

JAWORSKA: Zsiadł się?

BITDORF: Owszem. Musimy mieć wyzucie formy, precyzję w grze, musimy być wiarygodni a jednocześnie bezbłędni technicznie. Na dodatek w większości spektakli gramy dla dzieci, a dziecko jest najbardziej wymagającym widzem.

GUŚNIEWSKA: Jeśli aktor dramatyczny jest nieprzygotowany, a ma swobodę i charyzmę, to może wejść na scenę i ratować się improwizacją – my to kupimy. W teatrze lalkowym nic się nie da oszukać. Poza tym lalkę się albo czuje, albo nie.

BITDORF: Są aktorzy, którzy biorą lalkę do ręki i zaczynają ją animować, ale nie wychodzą poza jej techniczne możliwości i poza scenariusz. Inni idą do pracowni i proszą: tu mi przerób nogę, tu mi dodaj trik, tam mi coś doczep. Przykładem takiego lalkarza wariata jest... Marta. Mamy w domu kilkanaście lalek, które Marta robi własnoręcznie i non stop je doskonali, więcej – ona je torturuje! Czternaście razy przerobione uszko... Te lalki patrzą na mnie i błagają: niech ona już nas nie przerabia!

GUŚNIEWSKA: O, tu mam takiego misia. Wszędzie go zabieram i ogląda ze mną spektakle.

BITDORF: Naprawdę ogląda. Przecież od razu widać, czy mu się podoba.

(*Miś w ręku Marty Guśniewskiej pokazuje, kiedy spektakl mu się podoba, a kiedy nie.*)

GUŚNIEWSKA: Ale misia może już schowam, bo gdziekolwiek się pojawia, kradnie całą uwagę. Teraz mówi Krzyś.

BITDORF: Co mam mówić? Aktorzy mówią dobrze wtedy, gdy autor napisze im dobre kwestie. Może jeszcze tylko powiem, że teksty Marty mają swoje specyficzne tempo. Tak jak istnieje tempo Fredrowskie, tak istnieje Guśniewskie. I aktorzy z BTLu zazwyczaj to tempo łapią, bo są do niego przyzwyczajeni. Gdy jednak do naszych cyklicznych czytań bajek w przeróbkach Marty, które robimy co miesiąc, jednorazowo i z marszu, dołącza ktoś z zewnątrz, często nie potrafi z nami się zgrać. I dopiero kiedy zazgrzyta, wychodzi przez kontrast, że ten styl Marty

nie dla wszystkich jest taki naturalny jak dla nas. Trzeba się go nauczyć.

GUŚNIEWSKA: Uzależniłam się od tych czytań. Zazwyczaj to są adaptacje znanych motywów literackich. Piszę je szybko, nawet w jeden wieczór, potem, tak jak powiedział Krzyś, robimy to z marszu. I mam żywy, natychmiastowy odzew ze strony publiczności, która też jest w miarę stała, nauczyła się naszej konwencji i mamy wspólną zabawę.

BITDORF: U Marty nie ma też czegoś takiego jak knyfy.

JAWORSKA: Co to są knyfy?

BITDORF: Takie utarte numery. Bywa, że aktor jednym knyfem robi całą postać. U Marty tak się nie da, bo postacie są zbyt nieprzewidywalne, zbyt odjazdowe.

SIERADZKI: Kto reżyseruje te czytania?

GUŚNIEWSKA: No, teraz ja, odkąd nabrałam więcej pewności siebie po *Gęsi*, ale zaczęło się od tego, że reżyserowaliśmy wszyscy.

SIERADZKI: Tu trzeba wyjaśnić, że wyreżyserowałaś swoją sztukę *A niech to Gęś kopnie* w poznańskim Teatrze Animacji, u Marka Waszkiela. Z sukcesem.

Czy będziesz rozwijać ten swój nowy fach?

GUŚNIEWSKA: Będę. Choć boję się testu drugiej realizacji – wszyscy mnie ostrzegają, że to trudny egzamin. Tak czy owak jestem umówiona na reżyserię w Teatrze Banialuka w Bielsku-Białej. A poza tym reżyseruję w domu. Buduję dekoracje, robię lalki, przygotowuję premierę.

SIERADZKI: Teatr domowy?

GUŚNIEWSKA: A nawet chałupniczy. Cała scenografia zmieści się na stole. Na świecie jest mnóstwo takich chałupniczych teatrów, które koszą nagrody na festiwalach. Wszystko jest kwestią wiary. Jeśli sami uwierzymy, że robimy świetną i ważną rzecz, to będziemy umieli przekonać do tego innych. Bez kompleksów, bez jakiegoś poczucia niższości wobec „dramatycznych”. Kiedy lalkarz się wstydzi, że gra *Jeżyka* w bajce, widz zawsze to wyczuje. Ale to się coraz rzadziej zdarza, bo teatr lalkowy zaczyna być lepiej traktowany. To dopiero praca u podstaw i mamy przed sobą mnóstwo roboty, ale jestem dobrej myśli, bo na szczęście w tej branży nie brakuje wariatów.

Varia

- KONTEKSTY •
- NOWE SZTUKI •
- Z AFISZA •

• Konteksty •

Rewolucja

• KATARZYNA DUDZIŃSKA •

W letnim numerze „The Drama Review” Kimberly Jannarone pisze o rewolucji francuskiej. W artykule *Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the French Revolution*, opisuje uroczystości, jakie odbywały się w Paryżu między 1790 a 1794 rokiem. Miały one służyć celebrowaniu wolności. Jednak – zauważa autorka – zgromadzeni uczestnicy tych uroczystości zostali zmanipulowani, a ich wolna wola ograniczona w imię abstrakcyjnej idei wolności. Na tym polegało napięcie, które stało u źródeł nowoczesności.

Przyjrzyjmy się pokrótce rewolucyjnym świętom.¹

14 lipca 1790 – święto Federacji (obchodzone w rocznicę zdobycia Bastylii dla uczczenia powołania monarchii konstytucyjnej)

Na Polach Marsowych w ciągu trzech tygodni powstał tymczasowy, inspirowany rzymską architekturą i mieszczący setki tysięcy widzów amfiteatr. Jego budowa była przedsięwzięciem zakrojonym na tak szeroką skalę, iż pomimo kilkunastu tysięcy zatrudnionych do niej robotników istniała obawa, że prace nie zostaną ukończone na czas. Wtedy do robót ochotniczo przyłączyli się mieszkańcy Paryża. To również oni ugościli i nakarmili przybyły na obchody ze wszystkich francuskich prowincji i liczony w dziesiątkach tysięcy tłum. Przygotowali nawet ulotki z adresami szanowanych stołecznych burdeli i szacowanymi cenami świadczonych tam usług.

Kimberly Jannarone *Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the French Revolution*, „The Drama Review” Summer 2017, vol. 61

Po jednej ze stron amfiteatru wznosił się pawilon przeznaczony dla władz państwowych, w tym także rodziny królewskiej, po przeciwległej stronie – również wybudowany specjalnie na tę okazję, ogromny łuk tryumfalny. To pod nim przechodził wkraczający do amfiteatru w kilkugodzinny przemarsz przybyły z prowincji tłum. Na środku Pół wzniesiony został ołtarz Ojczyzny, przy którym oficjele składali przysięgi lojalności nowemu państwu. Przyrzeczenie o podtrzymaniu uchwalonej przez Zgromadzenie Narodowe konstytucji wygłosił też Ludwik XVI. Zakończenie oficjalnych ceremonii w amfiteatrze nie przerwało radosnych obchodów święta Federacji – hucznych tańców i niegasnących aż do rana śpiewów. Jak twierdzili obserwatorzy wydarzeń, nie było takiej osoby w Paryżu,

¹ Zob. Kimberly Jannarone *Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the French Revolution*, „TDR: The Drama Review” Summer 2017, vol. 61, s. 117-139; Jan Baszkiewicz, Stefan Meller, *Rewolucja francuska 1789-1794. Społeczeństwo obywatelskie*, PIW, Warszawa 1983.

która mogłaby nie brać udziału w obchodach, ani chociażby być jedynie ich obserwatorem. Wszyscy zgromadzeni byli ich aktywnymi uczestnikami.

10 sierpnia 1793 – święto Jedności i Niepodzielności (obchodzone w rocznicę obalenia monarchii i proklamowania Republiki; jego oprawę przygotował Jacques-Louis David)

Obchody zaczęły się o świcie na placu Bastylii, na którym nieopodal gruzów byłego więzienia wybudowano fontannę Regeneracji – wzorowaną na egipskiej bogini Izydzie rzeźbę kobiety, z której piersi tryska woda. Osiemdziesięciu sześciu wybranych przez organizatorów starszych delegatów z poszczególnych departamentów Francji napełniło wodą przygotowaną czarę i wszyscy po kolei – w symbolicznym geście odrodzenia – pili ze wspólnego naczynia. Następnie spod fontanny ruszył pochód. Nie był to jednak spontaniczny przemarsz, a szczegółowo zaplanowane przez Davida widowisko. Każdy jego element został przemyślany – od podkreślającego rewolucyjną różnorodność ułożenia poszczególnych grup uczestników (przedstawicieli władzy, wojska, sierot, ludu Paryża, a nawet urn z prochami poległych weteranów walk), przez użyte rekwizyty-emblematy Rewolucji (narzędzia codziennej pracy, kwiaty, wozy bojowe, insygnia monarchii, gołębie czy gałązki oliwne), na kolejnych stacjach, przy których przystawała parada, kończąc (w miejscach upamiętniających poszczególne wydarzenia Rewolucji oraz ich bohaterki i bohaterów). Planowy był też porządek odsłanianych po drodze nowych pomników (pomnik Wolności, Herkulesa pokonującego Hydrę), odgrywanych scenek czy śpiewanych pieśni. Święto zakończyło się na Polach Marsowych, przy ołtarzu Ojczyzny przysięgą na wierność nowej konstytucji (która – jak okazało się później – nie zdążyła nawet wejść w życie) i artyleryjskimi salwami.

10 listopada 1793 – święto Rozumu

Odbyło się ono w paryskiej Katedrze Notre-Dame, w której zdemontowano stary, chrześcijański ołtarz i zastąpiono go ołtarzem ku czci Wolności. Święto składało się z procesji do Katedry, wspólnych śpiewów i przemówień, a wieńczyło je pojawienie się bogini Wolności (lub wedle innych źródeł – Rozumu), aktorki operowej, która zasiadła na stylizowanym na modłę antyczną tronie.

8 czerwca 1794 – święto Istoty Najwyższej (jego oprawę przygotował Jacques-Louis David)

W ogrodach Tuileries, do których od samego rana napływały tłumy ludzi, ustawiono figury uosabiające odrzucane przez kult wartości, takie jak ateizm, egoizm, niezgodę czy fałszywą skromność. Obchody rozpoczął inicjator kultu Istoty Najwyższej – Robespierre, który po krótkim przemówieniu podszedł do alegorycznych postaci i podpalił je, by po chwili odsonić wyłaniającą się jak ze zgłiszczy statuetę Mądrości i wygłosić kolejne przemówienie. Następnie uczestnicy święta uformowali kolumnę i udali się w pochodzie na Pola Marsowe, gdzie w miejscu dawnego ołtarza Ojczyzny zbudowano wzgórze, na którego szczycie posadzono drzewo wolności – jeden z najważniejszych symboli Rewolucji. Zarówno w ogrodach Tuileries, jak i na Polach Marsowych celebrowanie święta przybrało formę masowego oratorium – angażującego pięciuset tysięcy tłum do wspólnego śpiewu skomponowanych specjalnie na tę okazję hymnów. Również tym razem nie zawiodła

mistrzowska ręka Davida, który zdołał skoordynować dekorację miasta, budowę elementów scenograficznych, chóry, muzyków, kostiumy, ale także często niepiśmiennych obywateli do wspólnego wykonania nieznanych dotąd pieśni.

1 Hannah Arendt pisała, że rewolucje „to jedyne wydarzenia polityczne, które stawiają nas bezpośrednio i w sposób nieunikniony wobec problemu początku”². I chociaż raczej z melancholią spoglądała na utraconą bezpowrotnie przeszłość, to właśnie w rewolucji francuskiej i będącej jej konsekwencją swoistej zmianie paradygmatu politycznego i szerzej, filozoficznego upatrywała otwarcia nowego rozdziału historii światowej. Wydarzenia 1789 roku były, zresztą nie tylko dla niej, modelowym momentem bolesnego rozpoznania teraźniejszości. Choć oczywiście oderwanie się od przeszłości, rozpoznanie aktualności jako czasu zasadniczo odmiennego od minionego i zwrócenie się ku przyszłości z potrzebą jej zmiany nigdy nie jest i nie może być momentem, a raczej rozłożonym w czasie procesem powiązanim z każdorazowym braniem odpowiedzialności za konkretne działania przekształcające całość rzeczywistości. To wciąż na nowo podejmowany wysiłek zdefiniowania przeszłych katastrof, odnajdywania sposobów ich naprawienia i zaspokojenia oczekiwań czasów, które dopiero mają nadejść. Czy wreszcie, innymi słowy, jest to swoiste doświadczenie nowoczesności; doświadczenie, którego konstytutywną cechą jest właśnie ów proceduralny „moment” samoodniesienia.

Tak właśnie rozumiał je Hegel – pierwszy filozof, dla którego zrozumienie specyfiki nowości czasów, w których żył, a które rozpoczęła również i dla niego rewolucja francuska, ten „wspianiały

wschód słońca”, stało się punktem centralnym filozoficznych rozważań. Mimo że poczucie nowoczesności jako okresu odrębnego od przeszłości można odnaleźć już choćby u Kanta (dla którego oświeceniowy stan ducha wyznaczał epokę „wyjścia człowieka z niepełnoletności” i konieczność samodzielnego posługiwania się rozumem, a nie bezrefleksyjnego opierania na przyjętych normach), to jednak właśnie Hegel za kluczowy dla swoich filozoficznych rozważań uznał, jak mówi Habermas, „niepokój płynący stąd, że nowoczesność, niemająca żadnych wzorów, musi się ustabilizować pośród rozdwójów, które sama wyłania”³. Nowoczesność bowiem oparta jest na wewnętrznej sprzeczności, zawieszeniu pomiędzy postępowaniem czy innowacyjnością, a wywoływaniem przez nie kryzysem i niepewnością spowodowaną brakiem tradycji, do których można się odnieść. Uwikłany w ten dialektyczny ruch podmiot doświadcza z jednej strony poczucia sprawczości, emancypacji, możliwości rozwoju, potencji zmieniania świata, a z drugiej wyobcowania, samotności, strachu przed zniszczeniem wszelkiej stałości, utratą bezpieczeństwa, ciągłą zmiennością.

2 Kimberly Jannarone zajmuje się śledzeniem tej właśnie nowoczesnej sprzeczności tkwiącej w założeniach przywódców rewolucji francuskiej, która z jednej strony „zacierając tradycje monarchistyczne, chrześcijańskie i historyczne, stara się wytworzyć tabulę rasą”⁴, nowe społeczeństwo zbudowane

² Hannah Arendt *O rewolucji*, przełożył Mieczysław Godyń, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 21.

³ Jürgen Habermas *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, Universitas, Kraków 2000, s. 26.

⁴ Kimberly Jannarone, op.cit., s. 118.

na oświeceniowych ideałach, a nie tradycyjnym zabobonie, z drugiej jednak musi zmierzyć się z paradoksem choreografowania wolności, ujarznienia politycznego ciała ludu, które trzeba „nauczyć, jak się poruszać i co czuć, w tym nowym, «wolnym» świecie”⁵. Jak bowiem pisał już w 1789 roku jeden z ojców rewolucji, Jean-Paul Marat, „filozofia przygotowała, rozpoczęła i popierała obecną rewolucję”, ale, jak zaraz dodawał, „pisma nie wystarczą, potrzeba jest czynów”⁶.

Ogromna waga, jaką rewolucyjni przywódcy przywiązywali do fizycznej praktyki, cielesnego i wspólnotowego doświadczania abstrakcyjnych idei Wolności i Jedności, uwidoczniła się nawet w niecały rok po zdobyciu Bastylii, gdy zadecydowano o konieczności wprowadzenia do nowego kalendarza pierwszego masowego święta rewolucji – święta Federacji. I choć już wcześniej skala działań symbolicznych zakrojona była szeroko – chrześcijańskie krzyże przekreślano górami do dołu, tworząc z nich drzewa wolności, na dotychczasowych ołtarzach kościelnych grawerowano nowe obrazy i slogany związane z wartościami rewolucyjnymi, a obowiązująca moda nakazywała noszenie trójkolorowych kokard, czapek frygijskich czy długich spodni zarezerwowanych wcześniej dla robotników – to jednak ucieleśnienie egalitarnego ideału osiągnęło swoje apogeum w koncepcji święta.

Obywatele przybywali do Paryża z najodleglejszych części kraju, dla wielu z nich była to pierwsza w życiu szansa nie tylko na zobaczenie metropolii, ale także tak wielu ludzi. Piechotę, na koniach czy powozach przemierzali wyboiste

drogi, zbijając się w trakcie w coraz większe i większe grupy [...] i doświadczając rozległości i nowatorskości idei bycia „Francuzem”⁷.

Organizacja tak masowych obchodów wymagała wystania do każdej z prowincji Francji komisarzy zaopatrzonych nie tylko w szczegółowe instrukcje, jak i kiedy dotrzeć do stolicy, oraz jak się po niej poruszać, ale także wskazówek o tym, jak należy się ubrać czy co śpiewać. Ten ogromny performans Równości, Wolności i Braterstwa musiał być dopracowany w najmniejszym calu. Przywódcy rewolucyjni świadomi byli przecież, że jest to odbywająca się po raz pierwszy nowa tradycja.

3 Nowość święta Federacji nie polegała jednak na masowości samego wydarzenia. Jej podstawowym celem było wcielenie w życie oświeceniowych ideałów, ich inkorporacja w polityczne ciało ludu. To sami uczestnicy musieli na własnych ciałach odczuć, że są równi i wolni, że są siłą sprawczą zmian zachodzących w kraju, ich podmiotem, a nie przedmiotem. Celem było zapisanie w obywatelach nowo powstałej tradycji obywatelskości. I znów – aby to osiągnąć, należało zaprojektować każdy detal. Trójkolorowe kokardy i szarfy podkreślające udział ludu w Rewolucji, długie spodnie, symbol przedrewolucyjnej biedy robotniczych warstw Paryża, czapki frygijskie noszone przez wyzwolonych niewolników w Grecji i Rzymie. Każdy element stroju był odwołaniem do masowości, wspólnotowości i jedności. Również samo miasto zostało udekorowane i „ustawione” z przepychem charakterystycznym dla scen operowych. Jednak choć świąteczna scenografia i kostiumy zdają

⁵ Tamże, s. 137.

⁶ Cyt. za: Aleksander Ochocki *Trzy opery, czyli podmiotowość komiczna*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2003, s. 113.

⁷ Kimberly Jannarone, op.cit., s. 124.

się pochodzić z porządku teatralnego, to nie o teatr tu chodziło. Organizatorem przyświecała myśl Jean-Jacques’a-Rousseau, wyrażona najdosadniej w *Listie o widowiskach*: „niech widowisko stanowią sami widzowie, niech się staną aktorami, niech każdy siebie ogląda i kocha w innych, aby wszyscy czuli się mocniej złączeni”⁸. Można więc powiedzieć, że jeśli nie o teatr szło, to o może o performans? I nie w szerokim sensie widowiska, a węższym rozumieniu performansu artystycznego. Przecież sam *List...*, w którym Rousseau wchodzi w polemikę z zasadnością pomysłu d’Alamberta o utworzeniu w Genewie teatru dramatycznego, jest nie tylko krytyką sztuczności czy „próżności” instytucji teatru, ale także kreśloną z dużym społecznym rozmachem wizją wspólnotowego performansu.

Nie można jednak odmówić poszczególnym świętom artystycznego wyszukania, dramaturgii budowania napięcia, wywoływania emocji czy właśnie konstruowania pięknej, scenicznej oprawy. Co więcej, te „teatralne” elementy przy każdym kolejnym święcie tworzone były z coraz większym przepychem i poletem (jak na przykład powstałe na święto Istoty Najwyższej wzgórze zwieńczone drzewem wolności). Niemniej performatywny trzon, jakim była partycypacja uczestników, poczucie bycia sprawcą działań, a nie widzem wydarzenia służącego jedynie zapewnieniu rozrywki czy zaspokojeniu estetycznych gustów, odgrywał pierwszorzędą rolę. Świadczy o tym jedyne święto, które nie spotkało

się z pozytywnym odzewem społecznym, a mianowicie, święto Rozumu. Po części brak akceptacji dla tego typu celebracji spowodowany był sceptycznym podejściem ludu francuskiego (zwłaszcza tego pochodzącego spoza Paryża) do kultu odrzucającego jakąkolwiek boskość. Jednak jeśli przyjrzeć się samym obchodom z artystycznego punktu widzenia, było to jedyne święto, które odbywało się w bardzo teatralnej, zamkniętej przestrzeni Katedry Notre-Dame, a co ważniejsze – także jedyne, które zachowało klasyczny podział na scenę i widownię (ołtarz).

I chyba tutaj tkwi widowiskowe sedno tej porażki. Twórcy święta Rozumu nie uwzględnili bowiem wykształconej w poprzednich celebacjach potrzeby kształtowania nowego modelu społeczeństwa przez obywateli za pomocą ich własnych ciał, budowania podmiotowości na ich materialności. Jednak – z drugiej strony – rewolucyjny projekt artystyczny nigdy nie uwolnił się także od – jak się zdaje – nieprzewyciężalnego napięcia pomiędzy „wolną wolą obywateli i systemową organizacją narzucaną przez przywódców”⁹. I chyba w tym dialektycznym rozdarciu ujawnia się najwyraźniej moment nowoczesnego doświadczania.

⁹ Kimberly Jannarone, op.cit., s. 138.

⁸ Jean-Jacques Rousseau *List do d’Alamberta o widowiskach z dodaniem artykułu d’Alamberta „Genewa”*, w tegoż: *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim, Przedmowa do „Narcyza”, List o widowiskach, List o Opatrzności, Listy moralne, List do Arcybiskupa de Beaumont, Listy do Malesherbesa*, przełożyła Wiera Bieñkowska, PWN, Warszawa 1966, s. 483.

• Nowe sztuki •

ÖDÖN VON HORVÁTH /
DUŠAN DAVID PAŘÍZEK
**NIEMAND
(NIKT)**

Odnaleziony niespodziewanie wiosną 2015 roku wczesny utwór Ödöna von Horvátha *Niemand* (Nikt) wywołał wielkie poruszenie w świecie znawców i miłośników niemieckojęzycznej literatury. Ten zaginiony rękopis dotychczas po dziewięćdziesięciu dwóch latach do reszty spuścizny przechowywanej w stołecznej Wienbibliothek im Rathaus, a niewiele później trafił także do teatru. Austriacka prapremiera odbyła się w Wiedniu, w Theater in der Josefstadt, we wrześniu 2016. Zasadą spektaklu była możliwie największa wierność oryginalnemu tekstowi.

Akcja sztuki rozgrywa się w latach dwudziestych dwudziestego wieku, na klatce schodowej obskurnej kamienicy czynszowej, zamieszkiwanej na górze przez ułomnego lichwiarza Lehmana, od którego uzależnieni są nie tylko pozostali lokatorzy budynku, ale i wielu innych mieszkańców miasta. Są wśród nich proste kobiety w różnym wieku: dozorczyń, praczą, pomywaczka, prostytutka, piętnastoletnia sierota

i anonimowe kelnerki, uboga para małżeńska (ona umiera w przeddzień srebrnego wesela) i mężczyźni: cukiernik, szklarz, malarz, stolarz, tragarze z zakładu pogrzebowego, policjanci, artysta muzyk, były żołnierz – stręczyciel i złodziej, gospodarz knajpy, modny lekkoduch, obieżyświat czy bliżej nieokreślony pijaczyna. Panuje kryzys i inflacja, po wojnie jest trudno o pracę, za to łatwo jest stoczyć się na dno. Rozbity zwykły kufel na piwo może przesądzić o dalszych losach człowieka, nawet jeśli nie było się sprawcą szkody. W dramacie Horvátha winny jest często tytułowy „nikt”, rozumiany jako Bóg, ale także jako niefort, skutek ekonomicznego kryzysu czy też drugi, brutalny człowiek, z lęku przed którym lepiej nie wskazywać na niego palcem. Winne mogą być też niespełnione pragnienia i nieposkrąmalne uczucia. Dramatopisarz łączy w siedmiu obrazach wiele epizodów, nie zawsze przystających do siebie, niektóre z nich rozszerza potem do biegnących w różne strony wątków; obok nich wybija się z czasem fabuła nabierająca coraz większej wagi: historia braci Lehmannów: niesprawnego Fürchtegotta i Kaspara.

Sztuka Horvátha jest społeczno-krytyczna, ale i symboliczno-ekspresjo-

nistyczna, i nihilistyczna zarazem. Jest rodzajowym obrazem życia zubożałych drobnych mieszczan oraz ludzi z marginesu społecznego, jest też próbą zgłębienia przyczyn etycznego kryzysu, wynikającego nie tylko z depresji ekonomicznej. Jest ona również studium ludzkich zachowań wobec bogatego i kalekiego wyzyskiwacza. Dramat jest zatłoczony (dwadzieścia cztery postacie), zawity i często przegadany. Zamierzenia młodego autora są nie zawsze zrozumiałe. Jednakże spoglądając z perspektywy *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* czy *Kazimierza i Karoliny*, łatwo dostrzec tu załączki późniejszych arcydzieł Horvátha. Mroczna atmosfera beznadziejności, sugestywnie ukazwane cierpienia czy też okrucieństwa, do których zdolna jest natura ludzka, są wyraźnie zarysowane.

Ponieważ wiedeńska prapremiera spotkała się z mieszanym przyjęciem krytyki, a źródła niedociągnąć spektaklu upatrywano głównie w braku doświadczenia i niezdecydowaniu stylowym Horvátha, Dušan David Pařízek, któremu berliński Deutsches Theater powierzył realizację niemieckiej premiery, postanowił obrać inną drogę. Ten ceniony w niemieckojęzycznych teatrach czeski reżyser zdecydował się na wprowadzenie licznych zmian do oryginału, starając się przy tym korzystać jedynie ze słów samego autora. Liczba postaci dramatu została zredukowana do dziewięciu, wiele zawitych opowieści skreślonych lub rozczłonkowanych, część wątków skróconych do marginesowych epizodów. Wypowiedzi postaci zostały jednocześnie wzbogacone tekstami zaczerpniętymi z powieści Horvátha *Der ewige Spiesser* (Wieczny kołtun), *Jugend ohne Gott* (Młodość bez Boga) i *Ein Kind unserer Zeit* (Dziecko naszych czasów), przez co bohaterowie

informują obszernie o sposobie postrzegania świata i motywach własnego postępowania oraz relacjonują wcześniejsze wydarzenia z ich życia. Monologi te tworzą panoramę otaczającego ich świata i pozwalają odbiorcy na spojrzenie na postaci z zupełnie innej perspektywy, niż dzieje się to w późniejszych dramatach Horvátha, gdzie świat przelata spomiędzy związanych dialogów, a postaci owiane są w dużym stopniu aurą tajemnicy.

Sceny dotyczące wzajemnego stosunku braci Lehmannów są istotne także w wersji czeskiego reżysera. Powrót po latach tułaczki starszego, zdrowego brata, staje się okazją do wspomnień o niezgodzie w dzieciństwie, wzajemnej zazdrości i rywalizacji chłopców o względy rodziców. Obaj wracają też do decyzji ojca o wydziedziczeniu Kaspara i oddaniu całego majątku w ręce kalekiego Fürchtegotta oraz wpływu tego kroku na dalsze losy i postawy życiowe braci (podejmowane są tu filozoficzne myśli i poglądy silnie interesujące młodego autora). Pojawienie się sprawnego fizycznie i atrakcyjnego, chociaż nadal biednego Kaspara stanie się przyczyną tragedii, odwetem, za który winą obarczony zostanie ponownie tytułowy „nikt”.

Opracowanie tekstowe Pařízka jest interesującą propozycją odczytania dzieła Horvátha nie tylko poprzez możliwości, które niesie ze sobą reżyseria. Jest ono oryginalnym wkładem do dyskusji na temat sposobów wystawiania klasycznych dramatów. Stworzoną tu formę można by określić mianem wyretuszowanego oryginału i dołączyć ją do istniejących już wariantów „przepisać”: wiernych oryginałowi, dekonstruujących tekst i stosujących montaż wybranych fragmentów, by zbudować nową całość. Argumentem przemawiającym za wersją

Pařízka jest ostrożne i pełne prawdziwego zainteresowania i szacunku dla autora artystyczne przekształcenie oryginału.

Iwona Uberman

LUTZ HÜBNER, SARAH NEMITZ

ABEND ÜBER POTSDAM (WIECZÓR NAD POCZDAMEM)

Na obrazie Lotte Laserstein – jednej z najciekawszych malarek ruchu Neue Sachlichkeit – którego tytuł przywołują w swoim dramacie Lutz Hübner i Sarah Nemitz, widać pięcioro młodych ludzi siedzących na balkonie przy skromnie zastawionym stole. Wokół nich rozpościera się panorama Poczdamu. Jest pogodny, spokojny wieczór. Pod stołem drzemie pies. Niby nic – zwyczajna scenka rodzajowa. Czemu jednak twarze tych ludzi budzą niepokój?

Laserstein, której powstałe na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych prace nazywane są „portretami swojego czasu”, maluje postaci znudzone i pogrążone w oczekiwaniu na coś. Historia doskonale wyjaśnia, na co czekają postaci z obrazu malarki. Wyjaśniają to także Hübner i Nemitz, którzy w swoim dramacie ożywiają zastygłe na obrazie postaci – nadają im imiona, dopisują życiorysy, wplatają w sieć wspólnych relacji. Tym jednak, co najbardziej interesuje autorów, są zmieniające się warunki polityczne i ich wpływ na życie postaci z obrazu Laserstein. Hübner i Nemitz wykorzystują je jako nośniki określonych idei i ideologii. Aby ukazać kryzys społeczny, polityczny

i ekonomiczny u schyłku Republiki Weimarskiej, przyglądają się swoim postaciom przez rok – to okres od rozpoczęcia do zakończenia prac nad obrazem Laserstein. Tych dwanaście miesięcy, które mijają od pierwszego spotkania do prezentacji skończonego dzieła, to okres narastającej propagandy nazistów kończący się ich spektakularnym zwycięstwem – wygranymi wyborami do Reichstagu jesienią 1930 roku. Dla sportretowanych przez malarkę postaci jest to natomiast czas próby charakterów, nowego zdefiniowania własnych celów i możliwości, a wreszcie także czas rozpadu dotychczasowych relacji. W ostatniej scenie rozgrywającej się w dniu wyborów Laserstein zaprasza do swojego atelier tylko dwoje ludzi i potajemnie prezentuje swój obraz, ukrywając go przed pozostałymi znajomymi, którzy tego samego dnia głosowali na NSDAP. Gdy Laserstein i jej przerażeni wynikami wyborów przyjaciele słuchają na piętrze radia, sportretowana w samym środku obrazu Lisa wyśpiewuje na ulicy nazistowskie piosenki, zaś Bodo – dziennikarz volksistowskiej gazety – wypisuje zapewne chwalebne peany ku czci partii.

Centralną postacią dramatu jest Laserstein – to ona przyciąga do siebie pozostałych bohaterów, wchodzi z nimi w dyskusję, spiera się i kapituluje, gdy widzi, że próby oświecenia naiwnej Lisy albo wpłynięcia na Bodo są daremne. Laserstein przestaje walczyć o praworządność i po kilku indywidualnych sesjach ze swoimi modelami zaczyna się troszczyć tylko o jedno – chce wreszcie skończyć obraz, który ją przytłacza, wysysa z niej energię. Trudno powiedzieć, co bardziej wykańcza Lotte – czy przedłużające się prace nad płótnem, czy raczej frustrujące spotkania z modelami. Nie bez znaczenia są także moralne

rozterki malarki. Rozpoczynając pracę nad obrazem, Laserstein malowała ludzi, do których miała stosunek przyjacielski lub przynajmniej neutralny. Gdy kilka miesięcy później przygląda się prawie ukończonemu obrazowi, odkrywa, że w samym jego centrum znajduje się bezmyślne dziewczę maszerujące teraz pod rękę z nazistami. Ludzie z jej obrazu stali się wrogami i już skaczą sobie do oczu. Za kilka lat Lotte ucieknie do Szwecji, a Lisa, która marzy o ślubie z dzielnym bojówkarzem i gromadzie prawdziwych niemieckich dzieci, być może zajmie piękne atelier żydowskiej malarki. Ale Laserstein nie ma politycznego temperamentu i analitycznego spojrzenia Ernsta. Nie daje wiary prorocत्वom swoich przyjaciół i chce wierzyć, że Niemcy jednak się opamiętają. Zamiast przygotowywać się do ucieczki, woli odseparować się od świata – nie czyta gazet, nie słucha radia, zabrania znajomym opowiadać

o przytłaczających wydarzeniach. Jej ostatnim komentarzem jest – przynajmniej zdaniem Ernsta – ukończony obraz. W ostatniej scenie Ernst, przyglądając się obrazowi Laserstein, mówi: „To nie jest coś, co wiesz się nad kominkiem. To obraz czasu. To jest więcej warte niż tysiąc artykułów i analiz. To jesteśmy my. To, czym byliśmy. To, czym jesteśmy. Niewiedzący, czym będziemy. I gdzie”.

Hübner i Nemitz tylko z pozoru opowiadają historię minioną. Można oczywiście traktować ich dramat jako „wykład z historii”, bo istotnie ich tekst doskonale oddaje ducha końca lat dwudziestych, ale trzeba pamiętać, że historia lubi się powtarzać. Postaci z obrazu Laserstein, które ożywają w dramacie Hübnera i Nemitza, wydają się niezwykle współczesne. Niestety. Trudno uwolnić się od myśli, że *Abend über Potsdam* to być może portret współczesności.

Monika Wąsik

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL EUROKONTEXT W BRATYSŁAWIE

Organizowany przez Słowacki Teatr Narodowy w Bratysławie Międzynarodowy Festiwal Eurokontext ma niedługą tradycję, ale zdołał już zająć istotne miejsce na mapie teatralnej Europy Środkowej. Po raz pierwszy zorganizowano go w 2014 roku, łącząc wtedy w ramach jednej imprezy występy teatrów dramatycznych, operowych i baletowych (Polskę reprezentował warszawski Teatr Narodowy z *Bezimiennym dziełem* Witkacego). Od następnego roku wprowadzono już jednak zasadę, że pod tą samą nazwą w latach nieparzystych będą się odbywały przeglądy teatrów dramatycznych, a w latach parzystych – operowych i baletowych. Tegoroczna edycja festiwalu – pod hasłem „Cywilizacja zagraża cywilizacji” – była więc czwartą z kolei, ale trzecią prezentującą sceny dramatyczne. W ciągu jedenastu dni czerwca wystąpiło tam osiem teatrów z Czech, Islandii, Niemiec, Polski (krakowski Stary Teatr im. Modrzejewskiej z *Wrogiem ludu* Ibsena), Rumunii, Słowenii i Węgier, zaś gospodarz pokazał dziewięć spektakli, które tematycznie odpowiadały hasłu imprezy. Większość z nich stanowiły słowackie sztuki współczesne – efekt konsekwentnej polityki repertuarowej prowadzonej przez ten teatr.

Jest to głównie zasługa reżysera Romana Poláka, od początku 2013 roku kierującego sceną dramatyczną. Według jego koncepcji scena narodowa powinna nie tylko poszukiwać nowych interpretacji światowej i rodzimej klasyki, ale także otwierać się na nową dramaturgię, reagując w ten sposób na współczesne problemy i dokonując rozliczenia z własną przeszłością. W ostatnich latach bratysławski Teatr Narodowy nie tylko wystawia najciekawsze nowe sztuki słowackich autorów na takie tematy, ale wręcz je u nich zamawia (aktualnie ma w repertuarze cztery utwory zamówione i kolejne cztery zamówione adaptacje powieści). Do tego dochodzi konsekwentne otwieranie się na świat, czyli specjalny program zamawiania tekstów u autorów zagranicznych i drugi – niejako lustrzany – zapraszania zagranicznych reżyserów do realizacji słowackich sztuk współczesnych.

Efektom pierwszego z tych programów są trzy inscenizacje sezonu 2016/2017: Czecha Jiříego Havelki *Elity*, Austriaka Bernharda Studlara *Túžba po nepriateľovi* (Tęsknota za wrogiem) i zmarłego niedawno wybitnego pisarza węgierskiego Pétera Esterházyego *Mercedes Benz* (parę słów o nich za chwilę), zaś efektem drugiego – pięć realizacji (na otwarcie przyszłego sezonu przybędzie szósta), spośród których cztery znalazły się w programie Eurokontextu. I choć zagraniczny reżyser nie zawsze gwarantuje sukces artystyczny sztuki (dwa spośród czterech takich przedstawień były niestety przez nich raczej zepsute), to jednak niewątpliwie daje to pewną szansę wystawienia współczesnych sztuk słowackich także poza granicami własnego kraju.

Zarówno w omówionych poniżej w sposób bardziej szczegółowy utworach, jak i w pozostałych sztukach słowackich przeglądu – *Spievajúci dom* (Śpiewający dom) Slávy Daubnerovej i *Strach* Petera Lomnickiego – dominowała tematyka społeczna. Pierwsza z nich to oparta na faktach historia kobiety, która w małym miasteczku na południu Słowacji przez piętnaście lat terrorizowała sąsiadów, puszczając im przez potężne głośniki od szóstej rano do dziesiątej wieczorem wciąż tę samą arię Plácida Domingo, druga zaś – o teoriach spiskowych jako sile napędowej dzisiejszych czasów. Jednak w obu przypadkach autorzy nie bardzo potrafili zdecydować się na główny problem utworu i na jego konwencję. Nie wciągają też widza do środka konfliktu, lecz trzymają go na dystans jako odległego obserwatora.

Zaprezentowano też utwory autorów zagranicznych, napisane na zamówienie bratysławskiej sceny narodowej. To *Elity* czeskiego autora i reżysera Jiříego Havelki – ciesząca się dużym powodzeniem wśród publiczności, lecz niestety dość uproszczona i czarno-biała próba stworzenia genealogii współczesnych elit politycznych i gospodarczych; *Túžba po nepriateľovi* (Tęsknota za wrogiem) młodego austriackiego dramaturga Bernharda Studlara – wręcz apokaliptyczna wizja świata, w którym ludzi łączy już tylko złość, niezadowolenie z własnego życia, nienawiść do „innych” i tytułowa potrzeba posiadania jakiegoś wroga; oraz wreszcie najciekawsza z nich – *Mercedes Benz* wybitnego, węgierskiego prozaika Pétera Esterházyego. Autor ten miał już wcześniej kilka sztuk na swoim koncie, ale dość niechętnie pisał dla teatrów i nigdy nie na zamówienie, więc fakt, że nie odmówił Bratysławie i to w dodatku kiedy był już poważnie chory, ma szczególną wagę.

Wyjściowym pomysłem sztuka luźno nawiązuje do dziewiętnastowiecznego dramatu węgierskiego *Tragedia człowieka* Imre Madácha: Bóg i Lucyfer zakładają się, że mimo wszelkich prób sprowadzenia na złą drogę jedna z rodzin w Europie Środkowej pozostanie zawsze po stronie dobra. Chodziło oczywiście o pochodzący z okolic

Galanty (dziś to w Słowacji) węgierski arystokratyczny ród Esterházych. Na przykładzie jego losów pokazane są dramatyczne dzieje Europy Środkowej od osiemnastego do dwudziestego wieku – wciąż co jakiś czas odbijające się czkawką w Budapeszcie i Bratysławie, ale doskonale zrozumiałe i ważne również w Wiedniu, Warszawie czy Pradze.

Jak w swym opus magnum *Harmonia caelestis* (i jego *Wydaniu poprawionym*), w tej sztuce Esterházy też jest z jednej strony analityczny i precyzyjny, z drugiej zaś zjadliwie ironiczny, błyskotliwy i dowcipny. W groteskowym, ale i potwornym danse macabre defilują na scenie węgierscy chłopscy powstańcy (kurucowie) i habsburscy żołdaci (labancowie), Turcy i rewolucjoniści, faszyci i komuniści, Haydn (nadworny kompozytor Esterházych) i ubecy, ludzie przywoici i różne kreatury, a także ojcowie, matki i... kochanki rodu. Zaś na koniec każdej części rozlega się demoniczny śmiech Janis Joplin z jej słynnego standardu „Mercedes Benz”.

Sztuka – choć będąca niełatwą grą intelektualną – jest sama w sobie fascynująca i mogłaby zaciekać publiczność w całej Europie Środkowej, bo w dużym stopniu nasze kraje łączy wspólna historia. Na Słowacji brzmi ona jednak w sposób całkiem szczególny – w kontekście skomplikowanych dziejów stosunków słowacko-węgierskich oraz wypływających z historii słowackich urazów, kompleksów i frustracji. W Bratysławie jest to nie tylko atrakcyjny i zabawny fresk historyczny, lecz utwór mówiący też o tożsamości narodowej i stawiający pytania o to, jak się zachować w trudnych czasach (które niestety w tej przestrzeni nadchodziły zdecydowanie zbyt często).

Festiwal Eurokontext 2017 pokazał, że bratysławski Teatr Narodowy – choć działający w niewielkim kraju i na małym rynku – odważnie uczestniczy w debacie publicznej. Wypełnione sale (mimo że znaczna część opisanych inscenizacji grana jest od kilku miesięcy czy nawet dłużej) świadczą, że istnieje na to społeczne zapotrzebowanie. Jak dowcipnie stwierdził recenzent najważniejszego tygodnika „Tyždeň”: „Ostatnie sezony dowodzą, że Słowacki Teatr Narodowy w ogóle nie kieruje się prawami rynku ani popytu, a mimo to do swoich sal potrafi ściągnąć tłumy”. Wydaje się, że receptą na to jest właśnie podejmowanie żywych i ważnych, choć nierzadko drażliwych tematów współczesnych i historycznych. I że widzowie doceniają tę odwagę mimo tego, że nie wszystkie inscenizacje są także wybitnym sukcesem artystycznym.

VALÉRIA SCHULCZOVÁ/ ROMAN OLEKŠÁK **RODÁCI (RODACY)**

Ta słowacka para autorów odniosła już duży sukces dzięki wystawionej na małej scenie Teatru Narodowego sztuce *Leni*, inspirowanej wizytą (prawdziwą) kontrowersyjnej Leni Riefenstahl w Stanach Zjednoczonych w 1974 roku

i jej (fikcyjnym) udziałem w legendarnym, telewizyjnym talk-show Johnny Carsona. Rzecz to nie tylko o związkach sztuki z totalitaryzmem i odpowiedzialności artysty za swoje dzieło, ale też – zaskakująco – o granicach wolności słowa. Spektakl ten znajduje się nieprzerwanie w repertuarze teatru od końca 2013 roku i wciąż cieszy się ogromnym powodzeniem.

Tym razem jednak mamy do czynienia ze sztuką na dużą scenę. Rzecz

rozgrywa się w środkowej Słowacji, w szkole pochodzącej z czasów międzywojennych – jedynym budynku, prócz tamtejszego kościoła, z którego mieszkańcy są dumni. Wieczorem w szkolnej sali gimnastycznej miejscowe kobiety ćwiczą aerobik – żeby schudnąć, ale też, żeby mieć gdzie poplotkować. W pewnym momencie sielankową scenkę rodzajową przerywa potężna eksplozja. Przestraszone kobiety nie mają pojęcia, co się stało. Czy gdzieś w pobliżu spadł samolot? Czy to atak terrorystyczny? Albo wybuch gazu czy stacji benzynowej? A może zaczęła się wojna? Przecież stąd tak blisko na Ukrainę. Sytuacja jeszcze się komplikuje, gdy po chwili do sali zaczynają ściągać ludzie z okolicy, ale też przyjezdni, których eksplozja zatrzymała w drodze. Atmosfera gęstnieje i napięcie nie spada nawet wtedy, gdy okazuje się, że wybuch nastąpił w niedalekiej fabryce chemicznej, więc wszyscy muszą pozostać w szkole do czasu opanowania pożaru i sprawdzenia, czy przypadkiem nie nastąpiło jakieś skażenie terenu.

Klaustrofobiczna sytuacja stopniuje napięcie, pojawiają się różne konspiracyjne teorie, a na powierzchnię zaczynają wypływać dawne i nowe animozje. Rodacy na scenie kłócą się na temat wszystkich współczesnych słowackich kompleksów, mitów i problemów, co podlane jest jeszcze gęstym sosem przesądów, „fake newsów” i zwykłej ludzkiej głupoty. Są tu komuniści i dekomunizatorzy, „prywatyzacyjni złodzieje” i zwolennicy „ludowej sprawiedliwości”, homoseksualiści i homofoby, demokraci i neofaszyści, byli dysydenci i emigranci, „putinowskie trolle” i rusofoby, wielbicieli Tiso i Mečiara. Początkowo podziały są w miarę przejrzyste: miejscowi kontra przybysze,

obywatele kontra „złodziejscy politycy”, wyznawcy spiskowych teorii kontra racjoniści. Wystarczy jednak poruszyć tematy „wrażliwe” (Romów, homoseksualistów czy imigrantów), żeby zaczęły się tworzyć naprawdę osobliwe konstelacje. Bo w końcu niemal wszystkich przeraża straszna wizja zalewu kraju przez „hordy islamskich terrorystów”...

Słabością sztuki jest jej fragmentaryczność i skrótowość. Każda z szesnastu postaci reprezentuje inną postawę, ale przy takiej ich liczbie zaledwie symbolizuje ona problem i jest niestety dość „płaska”. Prowadzi to też do pewnego chaosu na scenie, a rzeczywiste problemy zostają jedynie zamarkowane lub co najwyżej obśmiane – co akurat nie jest złe: zjadliwa ironia i wartkie, soczyste dialogi to istotne atuty sztuki. Gorsza jest jej publicystyczność, którą niemiecki reżyser Tilmann Köhler jeszcze podkreśla. Spektakl jest jednak bardzo świeży (premiera miała miejsce niespełna dwa tygodnie przed festiwalem), więc możliwe są jeszcze jego korekty, a i tak stawia on widzom kilka ważnych pytań: jak każdy z nas zareagowałby na sytuację, na które nie mamy wpływu? Czy rzeczywistość społeczeństwo potrzebuje dziś wodza? Czy zmierzamy do dyktatury? Czy na populizm nie ma lekarstwa?

PAVOL WEISS

ZO ŽIVOTA ĽUDSTVA (Z ŽYCIA ĽUDSKOŚCI)

Dość podobne pytania stawia także autor tej sztuki, ale jest w niej znacznie mniej humoru, a więcej czarnej rozpacz.

To historia trojga młodych ludzi, zbuntowanych przeciw systemowi. Jeden walczy z kapitalizmem, rozbijając żelaznym drągiem szyby luksusowych samochodów, drugi maluje sprejem na ścianach hasła „precz z kapitalizmem”, a towarzyszy mu dziewczyna, która w brudnym świecie szuka czystego uczucia. W trakcie sztuki cała trójka przechodzi ewolucję. Z pierwszego z nich – salonowego intelektualnego lewicowca Andreja – wyrasta pozbawiony wyższych uczuć cynik, który jako agent nieruchomości bez mrugnięcia okiem odbiera mieszkania starym, sklerotycznym kobietom. Drugi, mniej inteligentny Dodo, ulega prostej ideologii, która mu tłumaczy, że to nie on ponosi winę za swe porażki życiowe, tylko „obcy”, a pewności siebie nabiera dopiero, gdy maszeruje wraz z innymi faszystami. Najczystsza z nich – Monika – nie chcąc ani maszerować (czego wymaga Dodo), ani nadal być prostytutką (do czego dla zysku zmusza ją Andrej) – popełnia samobójstwo. W sztuce występuje także pokolenie rodziców, stanowiące rodzaj lustra dla trójki młodych, lecz jest to jeszcze mniej przyjemny obraz: rodziny bez miłości, seks za pieniądze, alkoholizm, brak uczuć i czasu dla dzieci oraz daremne wysiłki, by swemu życiu nadać jakiś sens.

Sztuka ma podtytuł *Epizody z bliskiej przyszłości* – autor pracował nad nią niemal cztery lata i w ogóle nie przypuszczał, że owa „bliska przyszłość” jest dosłownie na wyciągnięcie ręki: przed rokiem neofaszystowska Partia Ludowa Nasza Słowacja zdobyła w wyborach osiem procent głosów i po raz pierwszy wprowadziła czternastu posłów do stuipięćdziesięcioosobowego parlamentu. Nie jest to jednak sztuka strictly polityczna, tylko o obecnym

kryzysie społeczeństwa. Choć nie uniknęła pewnych uproszczeń czy dosłowności, to w odróżnieniu od *Rodaków* wszystkie potknięcia niweluje reżyseria Bośniaka Dino Mustaficia oraz niezwykle przejmująca muzyka i choreografia. Mustafić znakomicie potrafi budować pełną niepokoju czy grozy atmosferę, a bardzo prosta, lecz pomysłowa scenografia (zapory przeciwczołgowe) jeszcze ją podkreśla, stanowiąc wprost idealne tło dla scen walk ulicznych i faszystowskich marszów.

PETER PIŠTANEK
RIVERS OF BABILON

Wydana w 1991 roku powieść Petera Pištanka pod takim tytułem jest chyba do dziś największym słowackim hitem literackim od czasu upadku komunizmu. Oparta na podobnym pomysłem co *Kariera Nikodema Dyzy* i pod wieloma względami przypominająca też *Kariere Artura Ui Brechta* czy *Operę żebraczą* Gaya/Havla, w krzywym zwierciadle pokazała siermiężny świat rodzącego się słowackiego „turbokapitalizmu” początku lat dziewięćdziesiątych na przykładzie powieściowego hotelu Ambassador. Soczystym, niestroniącym od slangu i wulgaryzmów językiem – co w tamtych czasach uznano za szokujące – a też z wielkim poczuciem humoru i w sposób bardzo poetycki opowiadała historię prostego palacza hotelowego Rácza, który przybywa do miasta, aby się jak najszybciej wzbogacić. I to mu się udaje. Dzięki niebywałemu sprytowi oraz wyzbyciu się wszelkich hamulców i skrupułów, zostaje kolejno dyrektorem i właścicielem

hotelu, a później opanowuje cały półświat przestępczy i robi jeszcze większą karierę. Świat powieści Pišťánka zaludniają drobni kombinatory, cinkciarze, złodziejaszki, prostytutki, dawni tajniacy i cyniczni prawni doradcy, a Rácz na ich tle – mimo zdecydowanie niemoralnego zachowania (jego życiowym mottem mogłoby być jedno ze zdań powieści: „Głupi ten, co daje, a jeszcze głupszy ten, co nie bierze”) – wydaje się postacią niemal pozytywną. Współczesny, nieżyjący już klasyk literatury słowackiej Rudolf Sloboda nazwał go „sympatycznym drapieżnikiem”. Pomysł zaadaptowania utworu dla potrzeb Teatru Narodowego zrodził się ponad trzy lata temu, a premiera miała miejsce pod koniec stycznia ubiegłego roku. Autor powieści już jej jednak niestety nie doczekał – w marcu 2015 roku popełnił samobójstwo.

Słoweński reżyser i zarazem autor adaptacji Diego de Brea nie miał łatwego zadania, bo powieść niczym sznur koralu składa się z bardzo licznych epizodów, ale udało mu się z tego całkiem nieźle wybrnąć. Pominął głównie wątki, które osadzały akcję w latach dziewięćdziesiątych, dzięki czemu sztuka nabrała zdecydowanie bardziej uniwersalnego charakteru. Nie zrezygnował z satyrycznego wydźwięku, ale w jego wersji tekst jest zdecydowanie bardziej mroczny i drapieżny, a główna postać – choć nadal zaczyna jako palacz – to od początku inteligentny, bezwzględny i świadomy celu gangster, który nie waha się łamać ustalonych zasad i stopniowo zdobywa coraz więcej władzy, żeby z satysfakcją zza kulis pociągać za sznurki. Kiedy w jednej z końcowych scen – pozowaniu do ślubnej fotografii – główny bohater po raz pierwszy próbuje się uśmiechnąć, zdobywa się jedynie na

złowieszczy i budzący grozę grymas. To nie jest „sympatyczny drapieżnik”, tylko ostrzeżenie przed rzeczywistymi drapieżnikami współczesnego świata. *Rivers of Babilon* bratysławskiego Teatru Narodowego to sztuka zmysłowa, prowokacyjna i bardzo aktualna – o perwersyjnych czasach, w których żyjemy.

Andrzej S. Jagodziński

• Z afisza •

MAJ 2017

Maj miesiącem Maliny Prześlugi. Premiera *Wodnej opowieści* – o przyjaźni rybki i kijanki – w szczecińskim Teatrze Lalek „Pleciuga” (reżyseria: Robert Drobniuch, scenografia: Katarzyna Proniewska-Mazurek, muzyka: Jerzy Bielski); w Teatrze im. Osterwy w Gorzowie trzecia inscenizacja *Stopklatki* (reżyseria Alina Moś-Kerger, scenografia i kostiumy: Natalia Kołodziej, muzyka: Marek Zalewski); po raz drugi na afiszu *Pustostan* •druk w „Dialektu” nr 2/2015• – premiera w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (reżyseria: Agata Puszczyńska, scenografia: Małgorzata Iwaniuk, kostiumy: Iga Sylwestrzak, muzyka: Krzysztof Maciejowski, Zespół Pustostan) i w Teatrze Polskim w Poznaniu prapremiera *Pieśni czarownic* – spektaklu muzycznego, opowiadającego o wydarzeniach z 1511 roku, kiedy na poznańskim Chwaliszewie, w wyniku ludowych oskarżeń, dokonano samosądu – spalenia pierwszej w Polsce kobiety (reżyseria: Michał Buszewicz, Ewa Łowżył, Zbigniew Łowżył, dramaturgia: Michał Buszewicz, kompozycja muzyczna: Zbigniew Łowżył, Patryk Lichota, Malwina Paszek, przestrzeń, kostiumy: Ewa Łowżył).

Na „Darze Pomorza” odbyła się prapremiera *Kurska* Pawła Huellego przy-

gotowana przez Teatr Miejski im. Gombrowicza w Gdyni. Sztuka przywołuje katastrofę rosyjskiej łodzi podwodnej, która z całą stuosiemnastoosobową załogą zatonała w 2000 roku na Morzu Barentsa. Reżyseria: Krzysztof Babicki, scenografia: Marek Braun, kostiumy: Jolanta Łagowska-Braun, muzyka: Marek Kuczyński, światła: Marek Perkowski.

Prapremiera sztuki *Muzułmany* Artura Pałygi w Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach. Tekst inspirowany ostatnimi książkami Oriany Fallaci, w których dziennikarka opisuje swój lęk przed zderzeniem Zachodu z kulturą i religią muzułmańską. Reżyseria i opracowanie muzyczne: Piotr Ratajczak, scenografia i kostiumy: Matylda Kotlińska, ruch sceniczny: Arkadiusz Buszko.

Scenariusz spektaklu dotyczącego problemu mobbingu i łamania praw pracowniczych, zatytułowanego *Strefa* na podstawie reportażu Adriana Hyrsha o warunkach pracy w fabryce Toyoty w Wałbrzychu napisali Przemysław Wojcieszek i zespół Teatru Capitol we Wrocławiu, w którym odbyła się premiera. Reżyseria: Przemysław Wojcieszek, scenografia i kostiumy: Agata Andruszyszyn,

muzyka: Filip Zawada, ruch sceniczny: Małgorzata Rostkowska.

Powieść Mariusza Sieniewicza *Miasto Szklanych Słoni* zaadaptował na scenę Andrzej Bartnikowski. Akcja rozgrywa się w prowincjonalnym mieście, w którym działa huta produkująca między innymi szklane ozdoby – słonie z uniesioną do góry trąbą – i szpital, gdzie przyjmuje doktor Kwiecisty, aplikujący pacjentom krople do oczu na lepsze widzenie świata. Premiera w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie. Reżyseria: Andrzej Bartnikowski, muzyka: Marcin Rumiński, scenografia: Monika Wójcik, choreografia: Witold Jurewicz.

To teatr formy, wizyjny, oniryczny. Realizm magiczny w czystej postaci. Tutaj nic nie będzie takie, jak się początkowo wydaje. Po pierwsze, czy istnieje coś takiego jak jedna obiektywna rzeczywistość? Czy może jest tak, że różne subiektywne punkty widzenia są tak samo uprawnione? Jak skonfrontujemy te różne sposoby patrzenia, to mamy szansę na szerszą perspektywę percepcji rzeczywistości. To się w książce przekłada na motyw głównego bohatera – okulisty Kwiecistego, który w specyficzny sposób leczy swoich pacjentów: wzmacnia ich wadę wzroku. A kiedy ją wzmacnia, oni zaczynają poprzez swoje iluzje postrzegać głębsze warstwy rzeczywistości. Widzą coś, czego wyleczeni już by nie zobaczyli.

Andrzej Bartnikowski
www.e-teatr.pl, 17 maja 2017

Powieść Tomasza Tryzny *Panna Nikt* w adaptacji Artura Pałygi i reżyserii Pawła Passiniego na scenie Wrocławskiego Teatru Współczesnego im. Wiercińskiego. Scenografia: Zuzanna Srebrna, muzyka: Łukasz Wójcik, światło: Katarzyna Łuszczuk, wideoprojektacja: Maria Porzyc, Agnieszka Waszczeniuk.

Kiedy czytałem „Pannę Nikt” jako szesnastolatek czułem, że ktoś nareszcie podjął ze mną prawdziwy dialog o moim dojrzewaniu, problemach, lękach i pytaniach, które sobie zadaję. Ta książka mną wstrząsnęła. Dziś czytam ją jako historię o tym, jak to jest żyć na bagnach, mieć dom bez fundamentów. Uważam, że Tryzna stworzył jedną z najciekawszych diagnoz czasu transformacji, że pisał o dojrzewaniu w makroskali, o stanie, kiedy jeden system wartości runął, a w jego miejsce nie powstał żaden inny. Ta transformacja trwa.

Paweł Passini
www.e-teatr.pl, 17 maja 2017

Dwie warszawskie premiery koprodukcji prezentowanych już w innych miastach w poprzednich miesiącach. W Teatrze IMKA *Wiele demonów* według powieści Jerzego Pilcha z 2013 roku, spektakl zrealizowany wspólnie z łódzkim Teatrem Nowym im. Dejmka. Adaptacja, reżyseria i scenografia: Mikołaj Grabowski, kostiumy: Zuza Markiewicz, Izabela Dąbrowska, choreografia: Katarzyna Małachowska, reżyseria światel i multimedia: Michał Grabowski. A w hali ATM na Pradze warszawska premiera *Malowanego ptaka* – adaptacji powieści Jerzego Kosińskiego z 1965 roku, koprodukcji Teatru Polskiego w Poznaniu i Teatru Żydowskiego im. Kamińskich. Przekład: Tomasz Mirkowicz, scenariusz sceniczny: Łukasz Chotkowski, Maja Kleczewska, dramaturgia: Łukasz Chotkowski, reżyseria: Maja Kleczewska, scenografia: Marcin Chlanda, Wojciech Puś, choreografia: Kaya Kotłodziarczyk, muzyka: Cezary Duchnowski, kostiumy: Konrad Parol.

Mariacka 5 – monodram Lecha Majewskiego w jego reżyserii, napisany specjalnie dla Elżbiety Okupskiej, która gra po śląsku prostytutkę z przeszłością – miał prapremierę w Teatrze Rozrywk

w Chorzowie. Scenografia: Lech Majewski, kostiumy: Dorota Lis-Majewski.

Premiera tekstu Anny Wojnarowskiej *Po linii najmniejszego oporu* w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu. Pomysł i reżyseria: Romuald Krężel, dramaturgia: Anna Wojnarowska, scenografia i kostiumy: Agata Baumgart, światło i opracowanie muzyczne: Mateusz Atman.

Mam tak samo jak ty – tekst Konrada Dulkowskiego w reżyserii autora miał prapremierę w Teatrze TrzyRzecz w Warszawie. Kostiumy: Karolina Suboczewska.

BR SHOW – autorski monodram Michała Witkowskiego oparty na motywach jego powieści *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* miał premierę w Teatrze Nowym Proxima w Krakowie.

Sztuka Magdaleny Mrozińskiej o mroźce indywidualistce, która buntuje się przeciw monotonii życia polegającego na gromadzeniu materiałów na budowę kopca, zatytułowana *My się mamy nie słuchamy* miała premierę w Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach. Reżyseria: Ireneusz Maciejewski, scenografia: Robert Romanowicz, muzyka: Łukasz Pospieszalski, ruch sceniczny: Beata Bąblińska.

Koziółek kręciołek według książki Zbigniewa Dmیتrocy miał premierę w Teatrze im. Andersena w Lublinie. Reżyseria: Bogusław Byrski, scenografia: Maciej Szymanowicz, muzyka: Tomasz Kulas, wizualizacja: Bogna Warszawa.

Dzienniki gwiazdowe Stanisława Lema w Teatrze Groteska w Krakowie. Adaptacja, inscenizacja, scenografia: Małgorzata

Zwolińska, reżyseria: Adolf Weltschek, muzyka: Piotr Klimek, choreografia: Janek Owczarek.

[...] współczesność stała się [...] bliską wizji Stanisława Lema. Ale nie chcemy, by traktować inscenizację jako spektakl publicystyczny, a uniwersalny, egzystencjalny, mówiący o kwintesencji człowieczeństwa. Dotykający głębokich sensów, które wydają się szczególnie istotne w czasach obecnych, pytający o nasze człowieczeństwo, o mędry zderzania się jednostki z różnego rodzaju presjami obyczajowymi, politycznymi, w tym totalitarnymi.

Adolf Weltschek
www.dziennikpolski24.pl, 15 maja 2017

Arcydzieło na śmietniku to pierwszy tekst amerykańskiego dramaturga i reżysera Stephena Sachsa, który trafia na polską scenę. Sztuka oparta na autentycznych wydarzeniach, opowiada o mieszkance przyczepy campingowej (w oryginale była to kobieta kierowca tira) walczącej o uznanie autentyczności kupionego w lumpeksie za bezcen, w zupełnej nieświadomości, obrazu Jacksona Pollocka, jednego z najważniejszych artystów amerykańskich ubiegłego wieku. Prapremiera w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Przekład: Bogusław Plisz-Góral, reżyseria: Justyna Celeda, scenografia: Grzegorz Małecki.

Cień – autorski monodram Kamili Sammler według tekstu *Cienie. Eurydyka mówi* Elfriede Jelinek miał premierę w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. Przekład: Karolina Bikont, wizualizacja: Sergiusz Sachno, muzyka i dźwięk: Eryk Kotys.

Nasze żony to czwarty tekst Érica Assousa trafiający w Polsce na scenę. Prapremiera komediodramatu o trzech mężczyznach, przyjaźniących się od

trzydziestu pięciu lat, z których jeden wyznaje pozostałym, że zamordował żonę i prosi ich o alibi, odbyła się w warszawskim Teatrze Syrena. Przekład: Bogusław Frosztęga, reżyseria: Wojciech Pszoniak, scenografia, kostiumy: Barbara Hanicka, światła: Artur Wytrykus, projekcje: Michał Jankowski.

Drugi tekst trójki autorów Henry'ego Lewisa, Jonathana Sayera i Henry'ego Shieldsa trafiający na polską scenę to *Komedia o napadzie na bank*. Prapremiera w warszawskim Teatrze Komedia. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Tomasz Dutkiewicz, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Aneta Suskiewicz, aranżacje wokalne: Monika Malec i Jacek Piotrowski, przygotowanie wokalne: Monika Malec.

Premiera *Biedermanna i podpalaczy* Maxa Frischa w nowym przekładzie Sławy Lisieckiej w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Reżyseria i opracowanie muzyczne: Silke Johanna Fischer, scenografia i kostiumy: Stefan Morgenstern, wideo: Lucia Meinhold.

Kolacja na cztery ręce Paula Barza •druk. w „Dialogu” nr 3/1986• miała premierę na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie. Przekład: Jacek St. Buras, reżyseria i scenografia: Michael Tarant.

Napis Géralda Sibleyrasa •druk. w „Dialogu” nr 3/2005• po raz dwunasty na scenie. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Paweł Paszta, scenografia: Ewelina Brudnicka, choreografia: Joanna Lichorowicz, muzyka: Tomasz Jakub Opałka.

Trzeci raz na afiszu *Tylko jeden dzień* Martina Baltscheita. Premiera w rzeszowskim Teatrze „Maska”. Przekład: Lila Mrowińska-Lissewska, reżyseria: Jacek

Popławski, scenografia: Julia Skuratova, muzyka: Pavel Helebrand.

Małe zbrodnie małżeńskie Erica-Emmanuela Schmitta premierowo w Teatrze Miejskim w Lesznie. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Karol Wróblewski, scenografia: Arkadiusz Kośmider, kostiumy: Monika Palikot, choreografia: Arkadiusz Borzdyński, opracowanie muzyczne: Grzegorz Jurga.

Mayday 2 Raya Cooneya po raz czternasty na scenie. Premiera w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Dominik Nowak, scenografia: Grzegorz Sujecki.

Farsa Dereka Benfielda o dwóch parach kochanków planujących romantyczny weekend w hotelu za miastem zatytułowana *Akt równoległy* po raz drugi na afiszu. Premiera w krakowskim Teatrze Ludowym. Przekład: Emilia Miłkowska, reżyseria: Tadeusz Łomnicki, opieka artystyczna: Małgorzata Bogajewska, scenografia: Ewa Mroczkowska, muzyka: Adam Prucnal.

ERRATA

W opublikowanym w czerwcowym „Dialogu” dramacie Karoliny Maciejaszek *Wyspa Chudych* z przyczyn technicznych wypadł istotny fragment ze scen 9. i 10. Obie sceny w poprawionej wersji drukujemy poniżej.

Zainteresowanym możemy wysłać cały poprawiony tekst drogą elektroniczną. W tym celu prosimy o kontakt z nami pod adresem: dialog@instytutksiazki.pl lub telefonicznie: 22 608 28 80.

Autorkę i Czytelników przepraszamy.

Red.

9.

DZIECKO I Kochana Mamusiu, proszę cię dlaczego żeś jak żem do ciebie list pisał to dlaczego żeś do mnie nie przysłała na widzenie i dlaczego żeś mi paczki nie przyniesła teraz. Kochana Mamusiu proszę cię przyjdź do mnie na widzenie i jeszcze raz proszę cię Kochana Mamusiu proszę cię nie zapomnij przyjdź do mnie na widzenie. Kochana Mamusiu proszę cię przyjdź do mnie na widzenie tylko nie zapomnij. Kochana Mamusiu kończę mój list, bo nie miałem co pisać.

DZIECKO II Mam tu bardzo dobrze w tych łągach. Bo inaczej list nie dojdzie.

DZIECKO I PS mam tu bardzo dobrze w tych łągach.

DZIECKO II Opowiedz nam bajkę.

ULA Nie.

DZIECKO I Opowiedz nam bajkę o Wyspie Chudych.

ULA Nie, dosyć tego. Wystarczy.

DZIECKO II Nie skończyłaś.

ULA Nie chcę, nie muszę. I tak czuję się znów jak mała dziewczynka.

DZIECKO II To my ci opowiemy...

Dawno, dawno temu Chudzi byli prawdziwymi dziećmi. Nie mieli łysych głów i głodnych oczu. Dawno, dawno temu mieli mamę, tatę i dom. Ale to pamiętają już tylko ci, co trafili na Wyspę Chudych niedawno.

DZIECKO II (*pokazując na chłopca*) On jeszcze pamięta.

DZIECKO I Nigdy jej tego nie zapomnę. Mamie. Tego, że wróciłem do domu a jej nie było.

Czekałem, jak zawsze. Bardzo długo czekałem. A jej nie było.

Tydzień minął. Próbowalem jej szukać. Tak jak się psa szuka. Takie kartki roz-wieszałem. Że zaginęła. I opis. Jakie włosy miała, jaką charakteryzację, że ładna. To niełatwo tak własną mamę opisać, na części rozłożyć. Jakie miała oczy? Jakie włosy? Sukienkę? Nigdy w kolorach dobry nie byłem. Z rysowaniem jeszcze gorzej. Wszystko nie tak. Jakby mi taka jak na moim rysunku przysłała, to by dopiero było. Nie chciałbym takiej brzydkiej mamy.

Więc rozwieszam te kartki, bez rysunku. Ale opis i nazwisko jest.

„Co, dziecko, piesek ci zginął?” – pyta jeden. Nie. Suka.

DZIECKO II Niezła sztuka. Matka suka.

DZIECKO I Jak mogłaś nie zadzwonić, nie powiedzieć nic? Nie wiesz, że się martwię? Suka. Jak dziecko. Zupełnie nieodpowiedzialna. Mam nadzieję, że jest ci teraz gorzej niż mi.

DZIECKO II (*wchodząc w rolę strażnika*) Sukinsynu! Nie martw się. Ładny chłopak z ciebie! Oczy niebieskie – życie królewskie!

No chodź, pokaż się państwu. (*do widzów*) Nasi hycle wyłapali dla państwa pierwszorzędnny towar. Włosy blond. Odwszone. Zęby równe, zdrowe. Prawdę mówiąc, radzę brać ten egzemplarz od ręki, bo jeszcze trochę na naszej diecie i zaczną wypadać. Oczęta niebieskie. Czy te oczy mogą kłamać? – chyba nie, ale pewności mieć nie możemy. Z tymi polskimi szczeniakami to nigdy nic nie wiadomo. Za to rasa – pierwsza klasa. Dostojna. Nordycka. Nikt nie pozna, że podróba. Znajomość niemieckiego w stopniu komunikatywnym. W związku ze zbliżającymi się świętami nauczyliśmy go „Stille Nacht” i „O! Tanenbaum”. Może państwu zaśpiewać pod choinkę. Reaguje także na komendy „siad”, „leżeć” i „zdechł pies”.

Pojawia się Loniek.

LONIEK Dzień dobry, jestem Loniek. Ore ore szabadabada amore. Hej amore szabadaba da. O muriaty o szagiaty. Hajda trojka na mienia.

DZIECKO II (*w roli strażnika*) Przepraszam państwa, zupełnie nie wiem, skąd się wzięło to dziecko.

DZIECKO I Idź stąd!

LONIEK Mnie nie ma, więc nie zajmę dużo miejsca.

DZIECKO II (*w roli strażnika*) Won, kudlu!

Loniek odchodzi.

DZIECKO I U nas na podwórku to każdy kundel miał na imię Cygan. To znaczy, jak było podwórko. Przed wojną.

DZIECKO II (*w roli strażnika*) Przepraszamy za ten drobny incydent. Skąd się to wzięło, nie wiem. Przecież wszystkich puściliśmy z dymem...

No, ale wróćmy do tego tu – wybranego na rasowca. Z tego polskiego ścierwa można jeszcze wychować naprawdę dobrego Niemca. No, to jak będzie? Pokaż, co potrafisz.

DZIECKO I (*recytuje lub śpiewa*)

Stille Nacht, heilige Nacht!
Alles schläft, einsam wacht
Nur das traute hochheilige Paar
Holder Knabe im lockigen Haar
Schlaf in himmlischer Ruh
Schlaf in himmlischer Ruh
Stille Nacht, heilige Nacht
Hirten erst kundgemacht
Durch der Engel Halleluja
Tönt es laut von fern und nah:
Christ, der Retter ist da
Christ, der Retter ist da

DZIECKO II (*zapalając zapalrkę*) I już chłopcu zdaje się, że siedzi przed wielkim żelaznym piecem, u rodziców nowych, co ich trochę nie rozumie, a ogień w piecu grzeje tak przyjemnie i zęby przestają grać swe zimowe symfonie i już wyciąga przed siebie odmrożone nóżki...

...a tu płomień zgasł.

DZIECKO I Może spróbujemy jeszcze raz?

DZIECKO II (*zapala zapalrkę*) I już chłopcu zdaje się, że siedzi przed nakrytym stołem, u rodziców nowych, co ich trochę nie rozumie, ale obrus jest biały i porcelana, i świąteczne przysmaki a na półmisku smacznie dymi pieczona gęś i już chce wbić w nią widelec...
...a tu płomień zgasł.

DZIECKO I Może jeszcze raz?

DZIECKO II (*zapala zapalrkę*) I już chłopiec stroi choinkę, u rodziców nowych, co ich trochę nie rozumie, ale choinka miga tysiącem świeczek na zielonych gałązkach i kusi prezentami i już chłopiec wyciąga do nich dłonie...

...aż tu płomień zgasł.

DZIECKO I

Może jeszcze raz?

Może jeszcze raz?

Może jeszcze raz?

Może jeszcze raz?

DZIECKO II I światelka z choinki wzniosły się ku górze i przez chwilę jeszcze wyglądały jak gwiazdy, ale gdy chłopiec chciał ich dotknąć, okazało się, że to tylko wszy na obozowym kubraku. Że jednak rasowy za mało. Że kundel. Że nie będzie rodziców nowych i frohe weihnachten świąt wesołych. A w prezencie to najwyżej tyfus dostanie.

10.

DZIECKO I Módlmy się, dzieci. Dzieci Bóg wysłucha.

DZIECKO I, DZIECKO II (*chórem*)

Żeby była zupa
Żeby nie bolało
Żeby była przestrzeń
Żeby włosy mieć
Żeby oczy niebieskie
Żeby życie królewskie
Żeby Hitlera wzięła cholera
Żeby się nie zeszczuć
Żeby dostać paczkę
Żeby mnie nie bili
Żeby mnie zabrali
Żeby mnie kochali
Żeby nigdy więcej
Żeby nie

Wchodzi Loniek, przerywając dzieciom modlitwę.

LONIEK Ore ore szabadaba da amore hej amore szabadaba da.

Dzień dobry, jestem Loniek.

Mieszkałem w obozie cygańskim na ulicy Brzezińskiej – dziś Wojska Polskiego.

DZIECKO II Idź stąd. Ciebie tu nie było.

LONIEK Mnie nie ma, więc nie zajmę dużo miejsca.

DZIECKO I Idź stąd. To tutaj, to jest nasza historia. Dzieci polskich.

LONIEK Będę się streszczać. I tak nie mam dużo do powiedzenia.

Mieszkałem w Łodzi tylko dwa miesiące.

Potem wszyscy poszliśmy z dymem. My Cyganie, co pędzimy z wiatrem.
Dwa tysiące sześćset osiemdziesięcioro dziewięcioro dzieci. Drugie tyle dorosłych.
Oczy czarne – życie marne. Wyszliśmy przez komin. Komin ciasny. Więc musieliśmy zostawić instrumenty. Żeby się komin nie zapchał. My Cyganie wszystkim gramy, a oni wszystko zostawić kazali. Skrzypce, harmonie, gitary. A ja się uparłem, że akordeonu nie oddam. I jakoś się z tym akordeonem przepchnąłem. Choć komin ciasny. I teraz mogę państwu zaśpiewać piosenkę: „Dziś prawdziwych Cyganów już nie ma”.

DZIECKO II To jest nasza historia, dzieci polskich.

ULA Jakby to tatuś powiedział? Co wolno wojewodzie, to nie tobie smrodzie.

DZIECKO I Idź stąd. Ciebie tu nie było.

LONIEK Już mnie nie ma.

Dwa tysiące sześćset osiemdziesięcioro dziewięcioro dzieci.

DZIECKO I Ciebie tu nie było!

LONIEK Już mnie nie ma. (*wychodzi*)

Dzieci wracają do modlitwy.

DZIECKO II

Módlmy się, dzieci.

Dzieci Bóg wysłucha.

DZIECKO I, DZIECKO II (*chórem*)

Żeby była zupa

Żeby nie bolało

Żeby była przestrzeń

Żeby włosy mieć

Żeby oczy niebieskie

Żeby życie królewskie

Żeby Hitlera wzięła cholera

Żeby się nie zeszcząć

Żeby dostać paczkę

Żeby mnie nie bili

Żeby mnie zabrali

Żeby mnie kochali

Żeby nigdy więcej

Żeby nie tak mocno

Żeby nie tak źle

Żeby nie

Żeby nie

Żeby nie

Żeby nie

Żeby nie

ULA Jak mam się pozbyć tych dzieci?! Czy ja naprawdę muszę się babrać w ranach ojca? Przecież to nie są moje rany. Ja chcę zasnąć normalnie i śnić o prawdziwym dzieciństwie.

TATA Już ty na swoje dzieciństwo nie narzekaj, skoro masz dach nad głową i co zjeść.

ULA Siedzę tu i opowiadam obcym ludziom infantylne kawałki o tatusiu. Jak mała dziewczynka, z zapłakаныmi oczami i glutem do pasa.

TATA Ty uważaj, bo ja ci dam w końcu powód do płaczu.

ULA Daj. Daj mi powód. Prawdziwy, dotkliwy powód. Miałabym przynajmniej jakiś ślad.

A tak? Ból fantomowy po fantomowym obozie. Szukaj wiatru w polu. Takie coś to się nie nadaje nawet na dobrą opowieść.

DZIECKO I, DZIECKO II (*chórem*) Módlmy się dzieci, dzieci Bóg nie słucha.

Żeby nie

Żeby nie

Żeby nie

Żeby nie

Ta ich mantra staje się już bardzo męcząca.

ULA (*próbuję ją przerwać. Ostro*) Chcecie? Opowiem wam bajkę o Wyspie Chudych.

Nie tak dawno temu, niedaleko, tuż za rogiem była sobie Wyspa Chudych. Dziwne miejsce. Plama na mapie.

DZIECKO I Jak tam dotrzeć? Bardzo szybko.

ULA Dziwne miejsce. Plama na mapie. Ale każda plama w końcu blaknie, a każda mapa w końcu się wyciera.

DZIECKO II Trafić jest tam bardzo łatwo. Tylko wrócić nie ma jak.

ULA Wokół wyspy jest ogromny mur. A za nim inne życie. Aż w końcu nadchodzi zima. Zima tak mroźna, że mur pęka. Wszystko skute lodem. A Wyspa Chudych przestaje być wyspą i łączy się ze stałym lądem. Brama otwarta. Strażnicy zniknęli. Można wyjść. Na ślizgawkę.

DZIECKO I No co ty?

ULA No. Na ślizgawkę. Na Przemysławą, na Bracką albo Emilii Plater, niedaleko tuż za rogiem. I rozpędzić się i do domu.

DZIECKO II No co ty?

ULA No już. Schnela! Schnela!! Już! Rozpędzić się. I do domu! Póki brama otwarta!

Dzieci stoją nieruchomo.

DZIECKO I Schnela!

DZIECKO II Schnela! Póki brama otwarta.

Stoją nieruchomo.

ULA No już. Schnela! Schnela!! Już! Rozpędzić się. I do domu! Póki brama otwarta!

Dzieci stoją nieruchomo.

DZIECKO I Schnela!

DZIECKO II Schnela! Póki brama otwarta.

ULA Schnela !!!

Dzieci wybiegają.

ULA I szare drelichy wypełniają ulice. I słyszać tylko stukot małych trepków. Do domu! Póki brama otwarta. Nie wiadomo, kto stworzył. Nie wiadomo, czy nie zamknie. I słyszać już tylko stukot małych trepków. Dalej, coraz dalej... Wyspa znika. Stukot cichnie. Cisza. Słyszycie?

Koniec przedstawienia. Nie ma Wyspy, jestem ja.

Przez chwilę rzeczywiście jest cisza, można wreszcie odetchnąć. Zaraz jednak znów słyszać stukot. Dzieci wpadają z powrotem na scenę.

DZIECKO I Psze Pani... ale my już nie mamy innego domu.

Światło gaśnie, koniec części pierwszej.

Contents

Plays

ARTUR PAŁYGA *INSPECTOR. THERE IS GOING TO BE A WAR!* 30

Today's Poland, a provincial town like in Gogol's plays. The mayor gets a letter with the message that a government inspector would pay them a visit after several years. Although the inhabitants remember Khlestakov as a cheat, the mayor orders preparations anyway. An ambitious official arrives, and takes over the power, introducing „old new times”. Reawakening occupational sentiments of the townsfolk, he organizes a folk festival in the town, combined with „pre-construction” of warfare. The residents start marching on and then shoot with increasing enthusiasm. It turns out that the festival was supposed to be a joke, a provocation for the needs of television, but now it is too late to fix the situation – a war breaks out.

TRACY LETTS *MARY PAGE MARLOWE* 69

The over sixty-year-old title character returns to the past in a series of non-chronological scenes, making a kind of summary of her life. From dreams full of hope to unfulfilled plans and plans realized otherwise. Frequent moving for work that results in conflicts with her children, the hope of falling in love and a failed marriage, the dream of a trip to Paris that has never come true. From the beginning we know the finale of most situations, but discovering their sources is by no means less attractive.

VILIAM KLIMÁČEK *STRANGE TIMES, STRANGE LOVE, STRANGE LIVES* 221

Three thematically linked but independent one act plays, their characters trying to find themselves in a country that performs a bizarre step backwards after years of development in a certain direction. The values that have been valid so far (freedom, democracy, minority rights) now seem to be a relic of the past. Lost, they are trying to find a place in this world that closets itself to all diversity and curiosity towards the other.

MARTA GUŚNIEWSKA *WAITING ROOM* 241

In the waiting room of some unknown institution different people sit and tell their stories in turns. The stories are absurd: a woman is having an affair with her watch, a man arranges a date with a girl who looks dead, a professor starts receiving love letters from his own dog. The situations result from a word play and accidental associations. One scene easily moves on to the next. The characters are not too happy with their lives, they are rather frustrated and lonely, but the light, unconstrained narrative helps them to turn their problems into a joke.

Essays; studies

DOROTA BUCHWALD *DEFENSE OF NECESSITY* 5

Polish public theatres and public art institutions are the common good and undoubtedly should be subject to protection. Just as indisputable is the right of everyone to have access to the goods of culture they have created. Who does not understand this, acts to the detriment of the culture and the community that produces this culture. Only the shape and scope of this protection must be discussed.

JOANNA CRAWLEY *WRITE HARD* 21

Writers, dramatists and screenwriters, born in the seventies and eighties, entered the theatre in the aura of great promise and great misunderstanding. They were considered controversial, provocative, difficult to accept. In order to prove that they are not only stageable but also open to criticism, flexible and ready to cooperate, they competed in numerous competitions, spent months at the workshops, waited for a chance to change into a career, and performative reading – into a spectacle. When all this failed, they invested their own savings and started building their own theatres. All this time forcing, rolling, grinding and tinkering the new language of Polish theatre.

PIOTR MITZNER *YOU DO NOT KNOW THE DAY OR THE HOUR* 62

How did Gogol's play come into being? Who is Khlestakov? What to laugh at in *Government Inspector*? The tendency to caricature in the stagings of Gogol's drama has led many directors astray.

KRZYSZTOF TOMASIK *A SMALL REVOLUTION FEATURING MERYL STREEP* 104

For an ambitious young actress who wanted to play interesting roles and not just be an addition to her screen partner, there was no better time for a film start than the second half of the seventies. It was then that a revolution took place in Hollywood to show women on screen. Breakthrough titles appeared, such as *Julia* by Fred Zinnemann (1977), in which Meryl Streep debuted.

ALUN MUNSLOW *HISTORY AS AN EXPERIMENT* 123

A chapter from the book *The Future of History*, Palgrave Macmillan 2010.

MAGDALENA MARZĄLEK *TESTIMONY AS PERFORMANCE* 141

The act of giving testimony is marked by the theatricality that arises from the essential for testimony constellation, consisting of the testifier and the receiver of testimony (listener / viewer). Scenarios and gestures of testimony, evident in its ritualized form, for example, in a law court, are also included in testimonies-texts and their specific rhetoric.

DOROTA SOSNOWSKA *TREASURES FROM THE WRECK OF UNBELIEVABLE. THE END OF HISTORY AND A SPECTRE* 152

On the latest Damien Hirst's exhibition *Treasures from the Wreck of Unbelievable*, opened at the François Pinault Foundation in Venice in May 2017. The question arises whether playing with history and the past, the exhibition does not reveal, in fact, the essence of every archival collection? Are the treasures of the past always at the same time non-things that, in the privacy of the archive, violate the coherence of time, and break a coherent historical narrative through their scandalous duration, ignoring disappearance connected with the passing of time?

DOROTA SAJEWSKA *RECONSTRUCTION AS PROFANATION OF THE ARCHIVE* 162

Intergeneric flows in contemporary artistic practice reveal art as multiple, mediated, highly self-reflective, and yet fragmentary and prone to transformation, restaging and distortion. They show art as a decentralized and moving archive with an inexhaustible potential for political profanation.

REBECCA SCHNEIDER *BONE THEATRE MEDIA HAND* 171

The subject here is to transcend the existing duality of the archive and the body through the practice and experience of the individual, as well as the indication of the dimension of performativity, which extends between the gesture and the gesture, between repetitions of (seemingly) the same. The lecture is also an example of performative thinking in the development and locality of knowledge inherent in specific practices.

MATEUSZ BOROWSKI, MAŁGORZATA SUGIERA *MORPHING HISTORY* 186

To morph it deliberately shape, give a specific figure or structure. In the case of morphing history, this denotes different historical narratives referring to the same fragment of the past, (not only) historical and geographically variable representations, the fact of their coming into being unmotivated by the discovery of new facts or documents, as is usually the case in academic history. Morphing is rather the effect of the author using different materials, perspectives, conventions and means of expression.

NEIGHBOURS 230

Andrzej S. Jagodziński, Justyna Jaworska, Jakub Krofta, Weronika Parfinowicz-Vertun, Piotr Ratajczak and Maria Wojtyśko talk about southern neighbours of Poland, Czech culture and specificity.

Columns

Tadeusz Bradecki, Tadeusz Nyczek, Marek Beylin

Varia

CONTEXTS: Katarzyna Dudzińska on the margin of the Kimberly Jannarone's article "Choreographing Freedom. Mass Performance in the Festivals of the French Revolution" (*The Drama Review*, Summer 2017, vol. 61).

NOTES ON PLAYS: Ödön von Horváth, Dušan David Pařízek *Niemand*; Lutz Hübner, Sarah Nemitz *Abend über Potsdam*, Valéria Schulczová/Roman Olekšák *Rodáci*, Pavol Weiss *Zo života ľudstva*, Peter Pišťanek *Rivers of Babilon* PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / LIPIEC-SIERPIEŃ 2017 / NR 7-8 (728-729)

Copyright by „Dialog” 2017

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwali oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i Ludmiła Laskowska (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

*Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół,
Małgorzata Szpakowska* (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych
81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT:
GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione
egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenu-
meraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.
Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać
pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 19. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w lipcu 2017. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Szabolcs Hajdú
ERNELLA Z WIZYTĄ U WOLFFÓW

Julia Holewińska
AKADEMIA PANI BEKSY

Marius Ivaškevičius
MASARA

Robert Jarosz
CZWARTA KSIĘGA

Andrea Pass
NIC INNEGO SIĘ NIE STAŁO

Jordan Tannahill
CONCORD FLORAL

Antoni Winch
HANOCH ODCHODZI BEZ SŁOWA

