

DIALOG

LISTOPAD 2017 11 (732)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

tym gorzej dla faktów

Hanna Krall, Jolanta Dylewska

Jordan Tannahill

Antoni Winch

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / LISTOPAD 2017 / NR 11 (732)

Copyright by „Dialog” 2017

Spis treści

Fikcja/realność

TYM GORZEJ DLA FAKTÓW	5
Joanna Krakowska	

FAKTY NA NIBY	14
Marta Bryś	

Hanna Krall

BY STAŁO SIĘ CZYMŚ INNYM, CZYMŚ WIĘCEJ	27
Remigiusz Grzela	

• ZGORĄCZKOWANE, ZROZPACZONE	38
Hanna Krall, Jolanta Dylewska	

ZIRYTOWANE, ZAKOCHANE	67
Rozmowa z Hanną Krall i Jolantą Dylewską	

Wynurzenia

DŻOKER JAKO STAN UMYŚŁU	74
Pedro Pereira	

Szklarnia

• CONCORD FLORAL	79
Jordan Tannahill	
Przełożył Krzysztof Puławski	

SZTUKA DOBRZE SKROJONA	126
Jordan Tannahill	
Przełożył Krzysztof Puławski	

Po bandzie

W IMIĘ WIDM	136
Marek Beylin	

Instytucje c.d.

DO KOGO NALEŻY TEATR?	139
Marta Keil	

SZTUKA INSTYTUCJI MNIEJSZYCH	152
Michał Pospiszyl	

INSTYTUCJE WYOBRAŹNI I ZROZUMIENIA	168
Piotr Olkusz	

Nawozy sztuczne

PRÓBA WZNOWIENIOWA	178
Tadeusz Nyczek	

Hanoch Levin

• HANOCH ODCHODZI BEZ SŁOWA	183
Antoni Winch	

PILPUL	205
Antoni Winch	

Varia

KONTEKSTY: STRUKTURA UTOPII	233
Olga Byrska	

NOWE SZTUKI:	
KATJA BRUNNER MAN BLEIBT WO MAN HINGEHÖRT, UND WER NICHT BLEIBEN KANN, GEHÖRT HALT NIRGENDS HIN ODER EINE ARGLOSE BEISETZUNG	236
CSABA SZÉKELY ÖRÖM ÉS BOLDOGSÁG	238
AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO POST	240
Z AFISZA	242

Contents	248
----------	-----

Tym gorzej dla faktów

• JOANNA KRAKOWSKA •

Fikcja/ realność

• JOANNA KRAKOWSKA •
• MARTA BRYŚ •

Szkoda, że Hegel nie znał teatru faktu, bo miałby z tego pewnie wiele radości. Rozbawiłoby go już samo oksymoroniczne zestawienie: teatru, a więc udania, sztuczności i fikcji, z pojęciem faktu jako wiary w ontologicznie wręcz trwałe zdarzenia. A ponieważ sądził, że istotą rzeczywistości i prawdy jest sprzeczność, to musiałaby go ucieszyć wspaniała nieraz ekwilibrystyka, z jaką teatr przeciąga „rzeczywistość i prawdę” na swoją stronę, przewyżczając sprzeczności ignorowaniem ich lub, przeciwnie, frontalnym atakowaniem. Spodobać by mu się też mogło unaczynienie, jak teatr z rzeczywistością swoją tezę, której publiczność, krytyka czy władza dają odpór i kontrę, a historia teatru z czasem przekuwa to wszystko w syntezę publicznego dyskursu. Może to i wulgarna czy naiwna wykładnia Hegłowskiej dialektyki, ale jakże przydatna dla opisu, czym teatr faktu w istocie jest. Jeśli w ogóle jest.

1.

Bo w zasadzie nie ma takiego gatunku jak dramat czy teatr faktu. Jeśli przyjąć najwęższą możliwą jego definicję, że jest to udokumentowana relacja z wydarzeń czy sytuacji, które miały miejsce w rzeczywistości, przystosowana do odegrania na scenie czy przed kamerą, to okaże się, że jest to zarazem definicja najpojemniejsza. Obejmuje bowiem nie tylko spektakle zrealizowane według dokumentów i stenogramów zebranych na naradach czy procesach sądowych jak dramat Heinera Kippharda *Przesłuchanie Oppenheimera*¹ (na podstawie protokołów przesłuchań w Komisji do Spraw Energii Atomowej w Ameryce) czy *Dochodzenie* Petera Weissa (na podstawie sprawozdań „Frankfurter Allgemeine Zeitung” z procesu zbrodniarzy hitlerowskich), ale także *Niespodziankę* Ros-tworowskiego (na podstawie notatki

¹ Druk. w „Dialogu” nr 6/1965.

prasowej) czy *Wesele* Wyspiańskiego, a przynajmniej jego pierwszy akt (na podstawie obserwacji uczestniczącej).

W dalekiej przeszłości pojęcie „teatr faktu” odsyłało do pewnej konkretnej estetyki. I choć teatry dokumentalne wykorzystywały rozmaite środki wyrazu – chóralne recytacje, pantomimę, elementy cyrkowe, kabaret, slapstick i wszelkie nowinki technologiczne – to w czasach Piscatora uważało się, że przedstawienie dokumentalne wymaga przede wszystkim ofiar. Trzeba bowiem poświęcić indywidualność postaci, grać stereotypami, zrezygnować z koloekwialności dialogu, a każdy element spektaklu podporządkować ściśle określonej celowi.

Dzisiaj, gdyby mówić o teatrze faktu jako o „nurcie reportażowo-dokumentalnym”, to trzeba by brać pod uwagę monodramy powstające na podstawie

listów, wspomnień i relacji; sceniczne adaptacje książek należących do tak zwanej „literatury faktu”; historie zaczerpnięte z prasy przełożone choćby i na język tragedii antycznej; kolaże i montaż materiałów prasowych oraz wizualnych; wszelkiego rodzaju rekonstrukcje przeszłości i odgrywania teraźniejszości – od stand-upu do performansu, przez reenactment, storytelling oraz wszelkie formy autoteatru. W odniesieniu do współczesności składniać by się zatem należało do możliwie jak najszerzego rozumienia pojęcia „teatr faktu”, w jego poetyckich, redukcjonistycznych lub, przeciwnie, wybujałych formach. Teatr faktu nie ma dziś ograniczeń formalnych, stąd jego niesłychana różnorodność i trudności z definicją. A zarazem i z nazwą, bo choć utarł się termin „teatr faktu”, to współcześnie częściej mówi się



SIERGIEJ TRETJAKOW *KRZYCZCIE, CHINY!*, REŻ. LEON SCHILLER, TEATR NOWE ATENEUM, WARSZAWA 1933. FOT. STANISŁAW BRZOWSKI

o docudramie, verbatimie, teatrze dokumentalnym czy teatrze non-fiction, a w dobrej pamięci pozostają pojęcia: „dramat historyczny”, „Żywa Gazeta”, „Zeittheater” i „faktomontaże”.

Montaż pozostaje zresztą najbardziej klasyczną formą teatru faktu. Piscator wmontowywał w swoje przedstawienia komunikaty płynące z głośnika i filmy dokumentalne kręcone na przykład w schronisku dla bezdomnych. W spektaklu Leona Schillera *Polityka społeczna* według scenariusza Aleksandra Wata, opartym w całości na materiałach Ogólnopolskiego Związku Kas Chorych były śpiewy, chóry, marsze, monologi, projekcje, rozmowy telefoniczne. Sztuka Davida Hare’a *Permanent Way* (Ciągłe w podróży, 2003), poświęcona skandalicznej prywatyzacji brytyjskich kolei przeprowadzonej w latach dziewięćdziesiątych, stanowiła montaż wypowiedzi polityków, urzędników, bankierów, pracowników kolei i pasażerów. Pisał o tym przedstawieniu na naszych łamach Aleks Sierz, że było wspaniałe, ale nieobiektywne: „Hare przyznał, że nie udało mu się znaleźć nikogo, kto potrafiłby bronić prywatyzacji kolei, ale możliwe, że po prostu wystarczająco się nie postarał, by kogoś takiego znaleźć”².

2.

Gdyby zatem punktem wyjścia do rozmowy o teatrze faktu miał być fakt – znaleźlibyśmy się dodatkowo w nieładzie kłopotliwym. Status faktu ostatnimi czasy nieco się zmienił, stał się jakby bardziej dialektyczny. W historii najnowszej na przykład w odniesieniu do Okrągłego Stołu jedynym faktem, którego jak dotąd nikt nie zakwestionował, jest fakt stolarski, to znaczy wy-

konanie okrągłego mebla. Wszystkie inne są podważane, kwestionowane, wywracane na nice – nie tylko tryb, intencje i skutki tego wydarzenia, ale nawet to, po jakiej stronie kto występował (rządowej czy solidarnościowej). Ten fakt historyczny stał się elementem politycznych przetargów – nawet jeśli nam się to nie podoba – i nie ma co się łudzić, że można przedstawić go „obiektywnie”. Sposób przedstawienia jest bowiem interpretacją, a więc zajęciem stanowiska i opowiedzeniem się po jednej ze stron. A gdyby nawet ktoś stwierdził, że fakty nie uprawniają takiej czy innej interpretacji, usłyszałby Hegłowski „tym gorzej dla faktów”.

Aleks Sierz przestrzegał nawet, że im bardziej teatr faktu „przechwala się swoją wiernością w stosunku do faktów, z tym większą rezerwą należy go traktować”, więc choć jego twórcy są na ogół przeświadczeni o tym, że mówią „prawdę”, to rzeczywistość jest na ogół nieco bardziej złożona. A jakby nie dość było w teatrze i poza teatrem reprezentacji skażonych politycznym interesem oraz postmodernistycznych narracji i wizji, które przeorały kulturę pod koniec ubiegłego wieku, to jeszcze grę z faktami, czy może raczej z antyfaktami, podjęła stosunkowo niedawno tak zwana polityka postprawdy. To polityka oparta na sztuce perswazji, która przez media najskuteczniej dziś wpływa na losy państw i narodów, odwołując się do faktów wyimaginowanych. Opinię publiczną kształtują w ten sposób kłamliwe informacje powtarzane w kółko tak długo, aż nabiorą charakteru obiegowych prawd. Teatr byłby wprost stworzony do tej gry, z natury swojej operuje przecież fikcją, ale tu jakby koło się zamyka – czy bowiem można mówić o teatrze postfaktu i postprawdy? Czy to jednak tautologia? Tak jak „teatr faktu” to oksymoron?

² Aleks Sierz *Brytyjski teatr faktu dziś*, przełożył Michał Lachman, „Dialog” nr 8/2004; kolejny cytat tamże.

Dajmy spokój. Takie dywagacje są na nic, chodzi po prostu o to, żeby dowieść, że „teatr faktu” to artystyczna strategia polityczna, edukacyjna, ideologiczna, propagandowa i jako taka właśnie wydaje się interesująca czy warta analizy w perspektywie historycznej i współczesnej. Teatr faktu jest zawsze interesowny, a ta interesowność zanurzona jest głęboko w kontekście czasu, w panującym systemie społecznym, klimacie mentalnym i konfliktach ideowych epoki. Na ogół więc jest głosem wprost opowiadającym się za czymś lub przeciw czemuś. I to wyróżnia go spośród gatunków teatralnych.

Peter Weiss w latach sześćdziesiątych sformułował bardziej lub mniej bezpośrednio kilka zasad dotyczących teatru faktu, wszystkie paradoksalne. Pierwszy paradoks: autor dramatu faktu nie zmienia treści, ale opracowuje na nowo jej formę – treść ma być autentyczna, ale można jej nie przedstawiać realistycznie. Drugi paradoks: dostosowanie materiału historycznego do wymogów sceny czyni teatr faktu teatrem daleko posuniętej interpretacji. Trzeci paradoks: teatr dokumentu jest stronnicy – otwarcie zabiega o poparcie widzów i jest nieuchronnie subiektywny.³

Andrzej Paczkowski powiedział kiedyś, że jego młodzi koledzy historycy umieją rekonstruować fakty, ale brak im wizji i oglądu całości, a to bardzo upośledza interpretację. Autor dramatyczny czy twórca teatralny tego błędu nie popełnia, bo nie mogą sobie pozwolić na brak wizji. Tak zwany teatr faktu jest z natury rzeczy jej podporządkowany. Ma bowiem podstawową cechę: wykorzystuje autentyczne do-

kumenty i źródła historyczne – wyselekcjonowane i zmontowane – w celu przekazania jakiejś tezy społecznej czy politycznej. Teatr faktu jest teatrem, który problematyzuje świat i umysławia jego zmienność. Czy to znaczy, że jest teatrem par excellence politycznym?

3.

Z pewnością tak. Nie tylko za sprawą swego dwudziestowiecznego rodowodu umocowanego w lewicowych ideach, ruchach masowych, konfliktach klasowych, problemach społecznych. Teatr dokumentalny był w końcu jedną z form teatru politycznego Piscatora i agitacyjnych teatrów rewolucyjnej Rosji. W międzywojennej Polsce uprawiał go Leon Schiller, walcząc z „teatrem burżuazyjnym” i w imię „zwycięstwa warstw pracujących”. W PRL teatr faktu używany był zarówno jako narzędzie legitymizowania systemu – *Jałta 1945* Ryszarda Frelka w Teatrze Telewizji (1985), jak i jego podważania – *Relacje* Hanny Krall w Teatrze Małym (1981). Teatr dokumentalny uzależniony od państwowego mecenatu mógł służyć „zakłamywaniu” lub „odkłamywaniu” historii, przez co należy rozumieć, z jednej strony, udowadnianie i wbijanie widzom do głowy partyjnej wykładni polskiej racji stanu, a z drugiej – wskazywanie nieszczelności czy niekompletności oficjalnej wersji historii, jak w wypadku *Zdążyć przed panem Bogiem* Hanny Krall (Teatr Popularny w Warszawie, 1980; Teatr Telewizji, 1981).

Po 1989 roku teatr faktu miał równie wyraziste oblicza i podobnie jasno wytyczone cele: służył zarówno państwowej polityce historycznej w formie Sceny Faktu Teatru Telewizji i prezentowanych w jej ramach spektakli o stalinowskich zbrodniach, jak i – z drugiej

strony – na różne sposoby podważał, uzupełniał czy wręcz zmieniał hegemoniczne dotąd narracje historyczne. Emblematycznym dramatem tego ostatniego nurtu mógłby być *Burmistrz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk osnuty wokół historii burmistrza Jedwabnego, a emblematycznym spektaklem – *Transfer!* w reżyserii Jana Klaty w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (2006).

W jakimś sensie „spektaklem założycielskim” i symbolicznym początkiem nowego teatru w Polsce po 1989 była premiera *Młodej śmierci* Grzegorza Nawrockiego w Teatrze Współczesnym w Szczecinie w reżyserii Anny Augustynowicz (1996). Paweł Sztarbowski dowodził, że „od tego momentu zaczęło się wrzenie w kotle polskiego teatru. To właśnie ten sceniczny reportaż

otworzył nową epokę. Analizując zastosowane w nim środki, można określić zmiany w podejściu do tekstu, podejmowanej problematyce, konstrukcji przestrzeni, aktorstwie, potraktowaniu widza – jakie zaczną obowiązywać w nowym teatrze. Augustynowicz pokazała na scenie świat jeszcze niespenetrowany, przemilczany, wyparty i marginalizowany. Przekroczyła barierę, do której do tej pory nikt się nawet nie zbliżał, i dała powód do wielu dyskusji na temat tego, czym teatr jest, a czym być nie powinien”⁴.

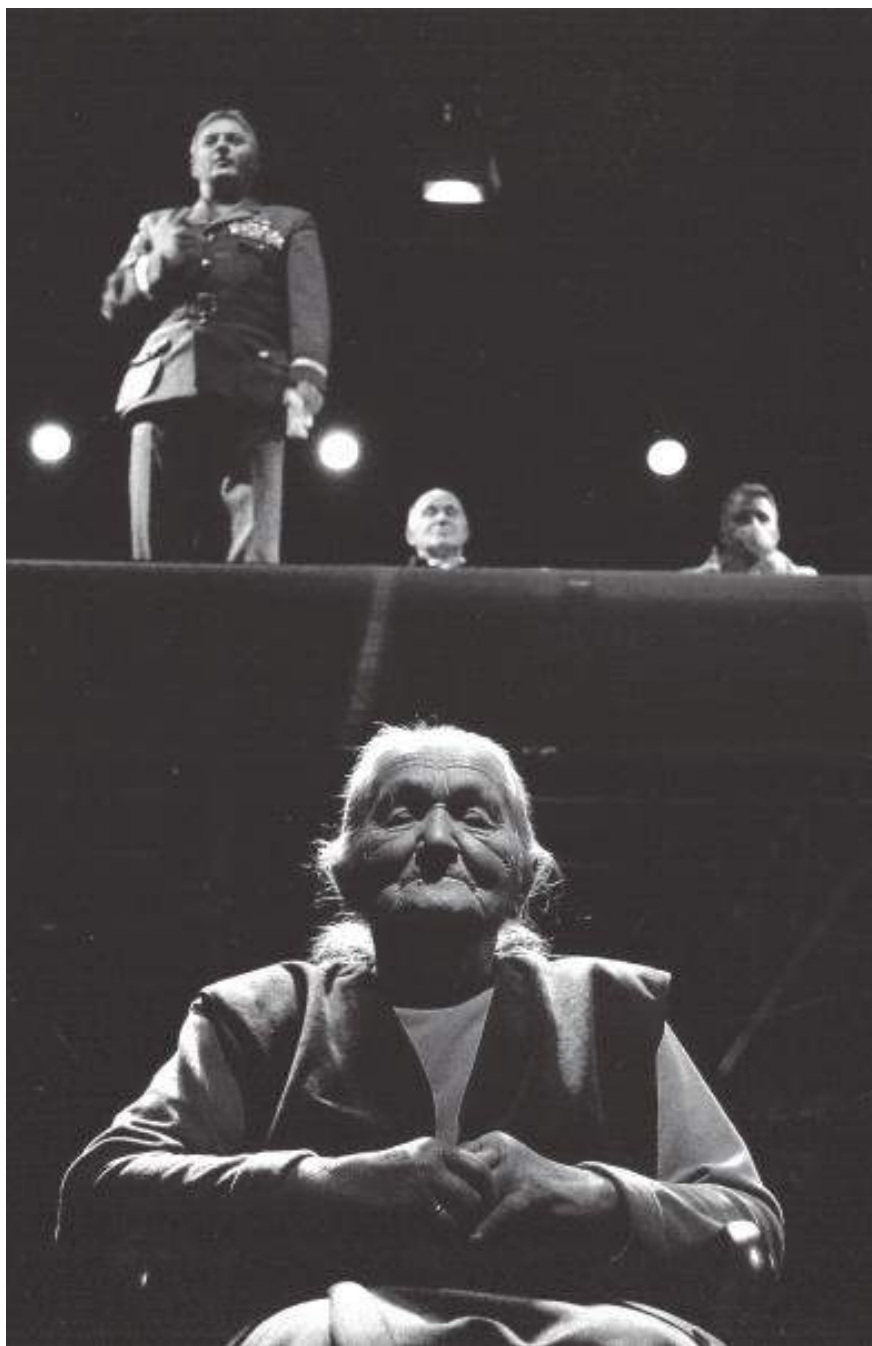
Podtytuł sztuki *Młoda śmierć. Mikro-dramatyczne etiudy na tematy prasowe* i krótki wstęp ją poprzedzający jasno wskazywały, że ten „nowy teatr” będzie

⁴ Paweł Sztarbowski *Teatr w stanie obłądzenia*, „Opcje” nr 3/2006.

³ Zob. Peter Weiss *Notatki o teatrze faktu*, przełożyła Małgorzata Leyko, w: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych. Od Sartre'a do Mrożka*, pod redakcją Eleonory Udalskiej, Energeia, Warszawa 1997.



HANNA KRALL *RELACJE*, TEATR MAŁY, WARSZAWA 1981.
FOT. CEZARY MAREK LANGDA



TRANSFER!, REŻ. JAN KLATA, WROCŁAWSKI TEATR WSPÓŁCZESNY 2006.
FOT. BARTŁOMIEJ SOWA/WROCŁAWSKI TEATR WSPÓŁCZESNY

teatrem wielokrotnych zapośredniczeń. Na podstawie zdarzeń relacjonowanych w prasie powstaje dramat literacki. Teatr przekłada dramat na poetycki język sceniczny. Świat realnych zdarzeń dociera więc do widzów przez potrójny filtr medialny – najpierw prasa – potem dramat – wreszcie teatr:

„Autor nie ukrywa, że głośne zdarzenia relacjonowane w prasie stały się osią prezentowanych tu mikro-dramatów. Wykonał bowiem krótkie zadania dramatyczne – etiudy, przenosząc dramaty z gazet na scenę. Reporterzy zaczerpnęli z życia rzeczywiste dramaty, przetwarzając je w artykuły prasowe, mniej lub bardziej precyzyjnie odzwierciedlając rzeczywistość, dramaturg z kolei wzięł z tych artykułów szkielety zdarzeń, ubierając je w żywy język i realia zaczerpnięte z życia, ale z zupełnie innych sytuacji, i przetworzone”⁵.

Form i wariantów teatru dokumentalnego jest dzisiaj wiele, a wyróżnia go zawsze jakiś naddatek zaangażowania czy głębokiego uwikłania w rzeczywistość – czy to za sprawą oddawania głosu mniejszościom (*Romville* Justyny Pobiedzkiej w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, 2015); czy dzięki skrajnie osobistym historiom (*Mała narracja* Wojciecha Ziemińskiego, 2010); czy przez tak zwane gorące tematy (*Szybki Teatr Miejski* w Teatrze Wybrzeże, 2004); czy wreszcie w wyniku otwarcie politycznych deklaracji (*Kłątwa* Olivera Frlijcia w Teatrze Powszechnym w Warszawie, 2017). Ten ostatni przypadek wydaje się szczególnie ciekawy jako przykład teatru dokumentalnego, który problematyzuje zarazem sceniczną fikcję, jak w monologu Julii Wyszyńskiej:

Zanim będziemy kontynuować spektakl, chciałabym, żebyście wszyscy powiedzieli

ze mną: „Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!” Okej? Świetnie. Jeszcze raz, wszyscy razem: „Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!” I jeszcze raz: „Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!” I jeszcze: „Wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją!”

Ponieważ wszystko, co robimy albo mówimy w teatrze, jest fikcją, chciałabym opowiedzieć wam trochę więcej o sobie.

Zawsze interesowało mnie to, co wolno, a czego nie wolno robić w teatrze i gdzie jest granica między fikcją a rzeczywistością. Jako aktorka występująca na scenie, często zadawałam sobie pytanie, do kogo należy brzydki oddech: do mojego kolegi, czy do postaci, którą odgrywa. Bardzo często, kiedy grałam w realistycznych spektaklach, zastanawiałam się, dlaczego robimy wszystko jak w prawdziwym życiu, ale nie sikamy i nie robimy kupy na scenie, nie mówiąc już o uprawianiu seksu. Albo kiedy mówię monolog postaci, która się boi linczu i wykluczenia ze środowiska, to kto się boi, postać, czy aktorka, która mówi monolog?

Zdecydowałam się sprawdzić, gdzie biegnie granica między fikcją a rzeczywistością dla was.⁶

Okazało się, zwłaszcza poza teatrem, że ta granica jest dla wielu osób niewidoczna, że rama rampy to nie cudzysłów, lecz piedestał, a oswojenie konwencji teatralnej jako umownej, fikcyjnej i sztucznej jest pozorne, bo rzeczywistość sceniczną można tu było potraktować – atakując lub afirmując – jako realną. To zatem, co na scenie, co przed teatrem, co w mediach i w obiegu oficjalnych papierów, stanowi dziś dokument jakiegoś wycinka życia społecznego roku 2017. Teatr faktu posiadał zdolność stwarzania nowych faktów,

⁵ Grzegorz Nawrocki *Młoda śmierć*, „Dialog” nr 8/1995.

⁶ *Kłątwa* na motywach dramatu Stanisława Wyspiańskiego, reż. Oliver Frlijć, Teatr Powszechny w Warszawie 2017.

czytaj: syntez. Pytanie, czy poniósł porażkę, bo zamiast zwrócić uwagę na problem przemocy seksualnej w Kościele i nadmierną rolę Kościoła w życiu politycznym, co było jego domniemaną intencją, zwrócił uwagę przede wszystkim na konfliktującą moc teatru? A więc zjadł własny ogon? W tym sensie konwencja teatru dokumentalnego przestała być tylko konwencją, wyczerpała się.

Oczywiście na ogół teatr dokumentalny, mimo swojej immanentnej polityczności, nie ma aż tak radykalnych skutków, choć podejmuje się zarówno historycznych rewindykacji (*Zrozumieć H. Pawła Palcata w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy*, 2011), jak i teoretycznych eksperymentów z historią kontrfaktyczną i alternatywną (*Geniusz w golfie* Agnieszki Jakimiak, Stary Teatr, 2014). W każdym z tych przypadków, tak jak w każdym wymienionym wcześniej – zajmuje wyraźne światopoglądowe, ideowe czy polityczne stanowisko. Jak mógł być powiedzieć Konrad Swinarski, i powiedział w *Geniuszu w golfie*:

Nie szukamy nowych form, ale nowych stosunków. Polega to przede wszystkim na zniszczeniu starych stosunków, również na poziomie formalnym, następnie na uświadomieniu sobie, że jeśli zniszczyliśmy je na poziomie formalnym, to dlatego, że forma ta wynikała z pewnych warunków społecznych wspólnego życia i wspólnej pracy, która zakłada walkę przeciwności, a zatem pracę polityczną.⁷

Jeśli więc dokumenty czy fakty nie pasują do założeń lub nie współgrają z wizją i tezą – tym gorzej dla faktów. A może tym lepiej? Bo tylko w ten sposób są w stanie uruchomić dyskursywny potencjał przedstawienia, wywołać kontrowersje i wzbudzić dyskusję – uruchomić proces przemian, tę heglowską dialektyczną maszynkę, która sprawia, że nasz spór o fakty nigdy się nie zakończy.

⁷ Agnieszka Jakimiak *Geniusz w golfie*, w: *Transfer! Teksty dla teatru*, pod red. Joanny Krakowskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 594.



WOJTEK ZIEMIŁSKI MAŁA NARRACJA, REŻ. WOJTEK ZIEMIŁSKI, TEATR STUDIO, WARSZAWA 2010. FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI

Fakty na niby

• MARTA BRYŚ •

Reportaż jako gatunek literacki wy-
myka się łatwym definicjom, balansu-
jąc między etycznym wymogiem opi-
sania rzeczywistości taką, jaka jest (lub
zdarzyła się), a artystyczną stylizacją,

Autorka jest doktorantką teatrologii
Uniwersytetu Jagiellońskiego.
W latach 2011-2013 pracowała
w Ośrodku Dokumentacji Sztuki
Tadeusza Kantora „Cricoteka”, później
jako koordynatorka programowa
Krakowskich Reminiscencji
Teatralnych. Współkuratorka projektu
„Biografie w teatrze” realizowanego
w Cricotece (2014). W latach 2014-
2015 oraz 2016-2017 była członkinią
Komisji w Konkursie na Wystawienie
Polskiej Sztuki Współczesnej.

która uatrakcyjniła treść. Reportaż refe-
ruje słowa świadków, uczestników zda-
rzeń, z którymi rozmawiał autor tekstu,

pozwała „przeżyć” opisywane zdarzenia
wraz z bohaterami, ale też przedstawia
rzeczywistość tak, jak zobaczył ją autor,
a czytelnik może wyrobić sobie własne
zdanie. Na początku czerwca 2017
rozgorzała kolejna burzliwa dyskusja
pomiędzy reportażyстами, sprowoko-
wana przez Adama Leszczyńskiego,
który nazwał Polską Szkołę Reportażu
„polską szkołą zmyślania”¹. Spór toczył
się o granice fikcji w reportażu, prawo
autora do naginania faktów; Leszczyń-
ski podawał przykłady wymyślania sy-
tuacji, dialogów, postaci (bądź łączenia
kilku bohaterów w jednego). Głośnym
echem odbiła się bulwersująca sprawa
książki Jacka Hugo-Badera *Długi film
o miłości. Powrót na Broad Peak* „do-
kumentującej” wyprawę zespołu Jacka
Berbeki do Karakorum w celu odna-
lezenia i sprowadzenia do Polski ciała

¹ Adam Leszczyński *Polska szkoła zmyślania*, <http://krytyka-polityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/leszczyński-polska-szkola-zmyślania/> (dostęp 20 października 2017).

Macieja Berbeki i Tomasza Kowalskie-
go, tragicznie zmarłych podczas zimo-
wej wyprawy na Broad Peak. Jacek Ber-
beka publicznie protestował przeciwko
publikacji, wskazywał przekłamania
i przeinaczenia, których dopuścił się
dziennikarz. W wywiadzie dla „Dwu-
tygodnika” Jacek Hugo Bader otwarcie
przyznał, że niektóre fragmenty repor-
tażu rzeczywiście zmyślił.²

Leszczyński przypomniał również
sprawę reportażu *Mur. Dwanaście ka-
walków o Berlinie* Witolda Szablowskie-
go, w którym autor przepisał dialogi
z filmu *Paczki solidarności* Lwa Hof-
fmana i przedstawił jako autentyczne
rozmowy, które rzekomo przeprowadził
z bohaterami tekstu. Za każdym razem
takie odkrycia wywołują emocjonalną
reakcję, ponieważ czytelnik, sięgając po
reportaż, zakłada, że ma do czynienia
z faktami, a wszystko, o czym przeczy-
ta, wydarzyło się naprawdę. Nierzadko
też czerpie z reportażu wiedzę o wy-
darzeniach czy kulturze danego kraju,
dlatego w momencie, w którym nie zo-
staje poinformowany o inwencji autora
(nawet niewielkiej), może poczuć się
oszukany, zmanipulowany i podważyć
wiarygodność całego tekstu.

W ostatnim sezonie na polskich sce-
nach pojawiły się spektakle oparte na
reportażach, między innymi *Bóg w dom*
Katarzyny Szyngiera, Grzegorza Nizioł-
ka i Mirosława Wlekłego³ w reżyserii
Katarzyny Szyngiera, *Diabeł i tablicz-
ka czekolady* Pawła Reszke w reżyserii
Kuby Kowalskiego, *Biała siła, czarna
pamięć* Marcina Kąckiego w reżyserii
Piotra Ratajczaka, *Ku Klux Klan* Ka-
tarzyny Surmiak-Domańskiej w reży-

serii Macieja Podstawnego, czy – choć
to akurat przykład dość szczególny –
*Wesele we wsi Kamyk, czyli będzie pani
zadowolona* Agaty Dudy-Gracz. Te bar-
dzo różne od siebie przykłady łączy dy-
lemat, przed którym stanęli wszyscy
realizatorzy – w jaki sposób teatr jako
medium rezonuje z ową prawdą repor-
tażu i w jaki sposób można ten szcze-
gólny rodzaj literatury zainscenizować
tak, by nie utracić jego faktograficz-
nego ciężaru. Wydaje się bowiem, że
zapisanej w reportażu realności nie da
się uzyskać przez prosty gest scenicznej
adaptacji tekstu.

PERFORMANS KULTUROWY

Katarzyna Szyngiera i Mirosław Wle-
kły (Grzegorz Niziołek dołączył do ze-
społu jako dramaturg na etapie prób)
postanowili przyjrzeć się muzułmań-
skiemu środowiskowi w Belgii i Fran-
cji. Spotykali się z przedstawicielami
oficjalnych organizacji, jak również
z anonimowymi osobami spotkanymi
na ulicy; chcieli dowiedzieć się, jak
funkcjonują, co myślą, w jaki sposób
postrzegają państwo oraz swoją w nim
rolę. Dominującym kontekstem wszyst-
kich rozmów jest oczywiście kwestia
obecności przedstawicieli ISIS w tych
środowiskach i rekrutowanie młodzie-
ży do swoich szeregów. Podróże do Bel-
gii i Francji zaowocowały materiałem
kilkudziesięciu godzin rozmów, dwoma
reportażami *Wycieczka na dżihad. Dla-
czego 640 Belgów trafiło do ISIS?*⁴ i *Nie
wiedziały, że ich synowie trafili do Syrii,
aby rozpocząć dżihad*⁵ oraz rozmową
z socjolożką Hasną Hussein *Dżihad*.

² Jacek Hugo-Bader *Wykonuje taki zawód*, rozmawiał
Adrian Stachowski, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5267-wykonuje-taki-zawod.html>.

³ Przy tytułach spektakli podaję nazwiska autorów repor-
taży, a nie adaptatorów czy dramaturgów odpowiedzial-
nych za sceniczny kształt tekstów.

⁴ Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły *Wycieczka na
dżihad. Dlaczego 640 Belgów trafiło do ISIS?*, „Duży
Format”, „Gazeta Wyborcza” z 20 lutego 2017.

⁵ Katarzyna Szyngiera, Mirosław Wlekły *Nie wiedziały,
że ich synowie trafili do Syrii, aby rozpocząć dżihad*,
„Wysokie Obcasy” z 25 lutego 2017.

*Święta wojna klasowa*⁶ opublikowanymi na łamach „Gazety Wyborczej”. Autorzy zbierali materiał w brukselskiej dzielnicy Molenbeek (uznawanej za miejsce, w którym działa aktywne podziemie terrorystyczne), a także w Paryżu. W reportażach potwierdzili powszechnie znane fakty (o szukaniu potencjalnych terrorystów w biedniejszych środowiskach, o manipulacjach ISIS), ale to, co w ich tekstach jest z polskiego punktu widzenia najbardziej interesujące, to szczere zdziwienie ich rozmówców, gdy słyszą pytania o lęk przed muzułmanami w związku z atakami terrorystycznymi.

Na scenie zaaranżowanych jest kilka jasnych, drewnianych ław kościelnych i stół, który pełni również funkcję ołtarza. Widzowie siedzą po dwóch stronach pola gry, stanowią naturalne tło, kontekst dla tego, co dzieje się na scenie. Za ich plecami znajdują się dwa duże ekrany, opuszczona jest również żelazna kurtyna zasłaniająca widok na fotele teatralne.

Spektakl rozpoczyna się od sceny w kościele i kazania, które zostało wygłoszone przez księdza Kneblewskiego w kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bydgoszczy. Przeniesienie kazania z kościoła – miejsca sakralnego – do teatru ma ważną konsekwencję: zostaje pozbawione liturgicznego kontekstu i staje się tekstem publicystycznym. Co więcej, przestaje być jednorazowym wybrykiem, o którym teoretycznie wierni mogliby zapomnieć; powtarzane jest co wieczór i brzmi jak pociągnięcie mówcy do odpowiedzialności. Paweł Gilewski jest zaangażowany, zapalczywy, co sprawia, że kazanie nie tylko brzmi jak realna groźba, ale staje się wręcz wulgarne. Aktor infor-

muje widownię o nazwisku księdza, dacie i miejscu wygłoszenia tych słów, co jest konwencjonalnym zabiegiem (znanym chociażby z filmów dokumentalnych) sugerującym, że widzowie są świadkami odtworzonej realnej sytuacji, a treść kazania można szybko zweryfikować.

Po prologu następuje kilka rozmów dziennikarki i dziennikarza: z parą kobiet pod teatrem Bataclan w Paryżu, lefebrystką, która sprzeciwia się obecności muzułmanów we Francji i podziwia Polskę za niechęć do przyjmowania uchodźców, z przedstawicielami partii Islam, a także z członkami Związku Organizacji Islamskich. Na ekranach pojawiają się informacje pozwalające widzowi odnaleźć się w sytuacji scenicznej: nazwy miejsc i nazwiska osób, które występują w danej scenie, wykonywany przez nich zawód czy przynależność do organizacji. Napięcie między tym, co wyświetlane na ekranie, a tym, co zostaje zainscenizowane na scenie, jest kluczowe dla zrozumienia „reportażowej” realności spektaklu *Bóg w dom*. Nie wydaje się bowiem, by można było dokonać tu prostego rozróżnienia na rzeczywistość zapośredniczoną i tę, która dzieje się „na żywo”.

W spektaklu Katarzyny Szyngiera „reportażowość”, czyli próba zbudowania realistycznej opowieści o pewnej rzeczywistości i żyjących w niej ludziach, odbywa się na kilku poziomach. Pierwszy to autokomentarz do udziału samych autorów w przeprowadzonych rozmowach i do pewnego stopnia status work in progress spektaklu. Widzimy dwoje dziennikarzy, ledwie mówiących po francusku, między którymi co chwila dochodzi do sprzeczki, nieporozumień czy irytacji koniecznością tłumaczenia czegoś partnerowi na język polski. Oboje też są często bezradni wobec rozmówców, nie mają pomysłu na pytanie, nie

potrafią jasno sformułować argumentów. Choć istnieje pokusa, by widzieć w dziennikarzach autorów reportażu (skłaniają ku temu chociażby imiona postaci – Kasia i Mirek), a w kolejnych scenach – odtworzenie sytuacji, w których autorzy uczestniczyli, to jednak taka interpretacja wydaje się nadmiernie uproszczona. Tym bardziej że kompetencje językowe i merytoryczne postaci nie są zbyt wysokie, co kwestionowałoby – w planie realnym – jakość zebranego materiału. Ironia, z jaką Katarzyna Szyngiera kreśli postacie dziennikarzy, uderza w wiarę (własną i widzów) w to, że można na podstawie (nawet licznych) spotkań dotrzeć do jakiegokolwiek „prawdy”, albo przekonania jednostki uznać za opinię większej grupy.

Odgórne założenia i tezy, których potwierdzenia szukają dziennikarze, nierzadko utrudniają im rzeczywisty dialog, podobnie jak przekonania i emocjonalne reakcje na to, co słyszą (na przykład od członków partii Islam). Teatralność scenicznych dziennikarzy (bo nie chodzi o to, by całkowicie zaprzeczać, że ich pierwowzorami są twórcy przedstawienia) stawia również w innym świetle pozostałe postaci, które oglądamy na scenie – o ile bowiem prawdziwość przemowy bydgoskiego księdza można łatwo i szybko zweryfikować, o tyle nie sposób tego zrobić wobec pozostałych osób, z którymi rozmawiali Katarzyna Szyngiera i Mirosław Wlekły. W ten sposób stopniowo w przedstawieniu zaciera się gra-



GRZEGORZ NIZIOŁEK, KATARZYNA SZYNGIERA, MIROŚLAW WLEKŁY *BÓG W DOM*, REŻ. KATARZYNA SZYNGIERA, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ 2017. FOT. MONIKA STOLARSKA/TEATR POLSKI

6 Hasna Hussein *Dżihad*. *Święta wojna klasowa*, rozmawiali Katarzyna Szyngiera i Mirosław Wlekły, „Magazyn Świąteczny”, „Gazeta Wyborcza” z 3 lutego 2017.

nica między tym, co realne, i tym, co fikcyjne.

Naturalnym medium dla reportażu jest literatura oraz film dokumentalny. Widz przyzwyczajony jest do pewnej konwencji (na przykład wywiadu), którą rozpoznaje jako wiarygodną i ufa w prawdziwość prezentowanego na ekranie materiału. W *Bóg w dom* najważniejsze pytanie dotyczy chyba relacji, jaka powstaje między tym, co widać na ekranie, a tym, co dzieje się na scenie, i jakie konsekwencje niesie ze sobą odegranie przez aktorów prawdziwych postaci. Mimo zapośredniczenia obrazy wyświetlanego na ekranie, mamy „pewność”, że ci, których widzimy na filmie, są prawdziwi (istnieją gdzieś naprawdę), podczas gdy na scenie oglądamy fikcyjnych bohaterów odgrywanych przez aktorów. Nie sposób jednak zaprzeczyć, że to właśnie „żywy plan” jest tutaj medium pewnej rzeczywistości. Fakt, że widz jest poinformowany o tym, że są to te same postaci, co na ekranie, sprawia, że wykreowane na scenie sytuacje nie poddają się prostej interpretacji (na przykład nie sposób mówić tu o teatralnych relacjach między postaciami); utrudnia to ich „realność” czy też „prawdziwość”. Realizatorzy spektaklu utrzymują tę ciekawą kolizję i nie pozwalają ostatecznie ustalić hierarchii między prezentowanymi materiałami.

Ta sytuacja ma dalsze konsekwencje – realność i bliskość aktorów sprawia, że najważniejszym aspektem zainscenizowanych sytuacji jest to, że wszystkie argumenty zostają wypowiedziane w języku polskim. Zniesienie bariery komunikacyjnej automatycznie prowokuje do tego, by kolejne wypowiedzi odnosić do sytuacji w Polsce. I nie chodzi tu wyłącznie o skojarzenia chociażby z łączeniem kwestii uchodźców z zagrożeniem terrorystycznym, lecz

bardziej o to, że w pewnym momencie staje się jasne, że intencją realizatorów nie jest opowiedzenie o społeczeństwach Belgii czy Francji, tylko odsłonięcie abstrakcyjności polskiej debaty publicznej, jej skrajnej emocjonalności, podsycania paranoi i lęków, których podłożem jest niewiedza. Ważnym aspektem przedstawienia jest również pokazanie społeczeństwa obywatelskiego, w obrębie którego mniejszości nie domagają się swoich praw gwałtem i przemocą (czy chociażby masowymi protestami). To pokazuje, do jakiego stopnia świadomość funkcjonowania państwa w polskim społeczeństwie jest wciąż niska (dowodzi tego na przykład debata wokół znaczenia słowa „publiczne”), a jego monokulturowość sprawia, że trudno sobie wyobrazić, by jakakolwiek mniejszość religijna odważyła się podjąć taką dyskusję. Nie sposób jednak nie dostrzec, że ta sytuacja niesie za sobą ogromne zagrożenie, chociażby dlatego, że członkowie Państwa Islamskiego również mogą skorzystać z szansy wejścia w struktury społeczne i polityczne danego kraju.

Bóg w dom nie poddaje się łatwej kategoryzacji, trudno też mówić tutaj o inscenizacji reportażu (nie ma „oryginału”, z którym widz mógłby skonfrontować to, co zobaczył w spektaklu). Swoista rekonstrukcja sytuacji reporterskiej sprawia, że dopiero w indywidualnym odbiorze każdego z widzów realizuje się pewna „realność” doświadczenia. Świadomość teatralności i potencjału fikcyjności zdarzeń na scenie nie wyklucza bowiem tego, że dokumentują one jakąś rzeczywistość. Podejrzliwość i niepewność wobec opowiadanych zdarzeń jest ważnym elementem odbioru, który powinien towarzyszyć nie tylko reportażom, ale każdemu materiałowi opatrzonemu hasłem „cała prawda o...”.

OPRESJA REALNOŚCI

Wyjątkowym przykładem bezpośredniego przeniesienia sytuacji opisanej w reportażu na scenę jest spektakl *Diabeł i tabliczka czekolady* w Teatrze im. Osterwy w Lublinie. A przede wszystkim jego scena finałowa. Spektakl powstał na podstawie serii reportaży Pawła Reszki opublikowanych pod tym samym tytułem. Wszystkie opisane w nich zdarzenia miały miejsce w Lublinie, co zapewne skłoniło twórców do wystawienia ich właśnie w tym mieście.

Widzowie siedzą na scenie na niebieskich plastikowych skrzynkach, a przed nimi rozpościera się pusta widownia. Oglądamy serię scen, które zostały opisane w reportażach Pawła Reszki – opowieść o dziewczinach konskrowanych; o niepełnosprawnych,

którzy domagają się uznania ich potrzeb seksualnych przez pracowników ośrodka; o hodowcy lwów ze wsi pod Lublinem... W zasadzie od początku spektaklu nie ma większego znaczenia, czy akcja dzieje się w Lublinie, czy w jakimkolwiek innym miejscu w Polsce, między opowieściami nie ma specjalnego powiązania, funkcjonują jako osobne historie. Aktorzy wcielają się w bohaterów reportaży Reszki, odgrywają opisane w nich sytuacje, a ich „prawdziwość” nie ma znaczenia.

Najciekawszy jednak, w kontekście rozważań o inscenizowaniu realności reportażu, jest finał spektaklu. W jednym z reportaży Pawła Reszki pojawia się Miguel Naeje, który przyjechał do Lublina z Kenii, uciekając przed biedą i wojną. Początki były bardzo trudne,



PAWEŁ PIOTR RESZKA *DIABEŁ I TABLICZKA CZEKOLADY*, REŻ. KUBA KOWALSKI, TEATR IM. OSTERWY, LUBLIN 2017. FOT. NATALIA KABANOW/TEATR IM. OSTERWY

mieszkał w przytułku, ale ostatecznie wyszedł na prostą, zrobił doktorat na KULu i od ponad dwudziestu lat mieszka w Lublinie. W reportażu opowiada o swoim życiu w tym mieście i o rasizmie, z jakim spotykał się na co dzień. Lektura jego wspomnień pozwala nabrać dystansu, umiejscowić je w jakimś kontekście, a postać Nauejgo potraktować jako metaforę polskiej nietolerancji lat dziewięćdziesiątych i wyobrazić sobie pejzaż społeczny tamtego okresu. Reżyser spektaklu zdecydował się na ryzykowny krok i zaprosił Nauejgo do udziału w spektaklu.

Pod koniec wieczoru aktorzy zapowiadają wyjątkowego gościa, informując widzów, że jest on bohaterem jednej z opowieści Pawła Reszki. Mężczyzna zostaje posadzony na krześle na środku sceny, aktorzy zaś zajmują miejsce wśród widzów. Automatycznie tworzy to sytuację pewnej opresji, osaczenia, opozycji między wyróżniającą się jednostką i jednolitym tłumem. Siła realnej obecności Nauejgo jest tak duża, że zaczyna generować własne sensy, niejako poza kontrolą artystów – scena ta pokazuje, do jakiego stopnia obecność czarnoskórego mężczyzny wciąż wzbudzić może niezdrową sensację. Obywatel Polski, który mieszka tu od kilkudziesięciu lat, musi niemalże tłumaczyć się ze swoich emocji, a publiczność z zadowoleniem słucha, że kocha on Polskę, a Lublin uważa za piękne miasto. Aktorzy inicjują „rozmowę” i zachęcają widzów, by się przyłączyli. Niektóre pytania są szokujące (chcąc, jak miniemam, skompromitować rasistowską obelgę „brudas”, którą mężczyzna niejednokrotnie słyszał pod swoim adresem, jeden z aktorów pyta „Miguel, a ile razy dziennie się kąpiesz?”, na co pada kuriozalna odpowiedź „dwa, trzy razy”), widzowie, powielając językową kalkę, zwracają się do mężczyzny na

„ty” („czyli nie żałujesz, że tu przyjechałeś do nas?”), pytają o pogląd na temat Polaków. Naueje przekonuje, że rasistowskie wyskoki nie są dla niego powodem do niechęci wobec całego społeczeństwa.

Można by założyć, że zainscenizowanie sytuacji opresji wobec mężczyzny jest sprytnie ukrytym gestem odtworzenia opresji, jakiej doznał ze strony niektórych mieszkańców, i pokazania, że pewne mechanizmy społeczne są wciąż obecne, a nietolerancja niekoniecznie polega na przemocy bezpośredniej. Przeczy temu jednak założenie spektaklu, w którym realizatorzy deklarują, że ma być on próbą stworzenia chwilowej wspólnoty, bliskości widzów i aktorów. Trudno ocenić, na ile reportaż Pawła Reszki są materiałem pozwalającym zrealizować takie założenie, niewątpliwie jednak finał *Diabła...* skutecznie tę wspólnotowość kwestionuje. Okazuje się bowiem, że powstała w spektaklu teatralna nadobecność jednego z bohaterów (występuje on w podwójnej roli – samego siebie oraz pierwowzoru bohatera jednego z tekstów) rujnuje całkowicie ramy fikcyjności przedstawienia i konfrontuje aktorów i widzów z nieco inną rzeczywistością, niż zakładali twórcy spektaklu.

FANTAZJA

W grudniową noc w 1981 roku we wsi Zrębin doszło do okrutnej zbrodni: czterech mężczyzn, w obecności trzydziestu świadków, zamordowało osiemnastoletnią ciężarną Krystynę Kalitę, jej męża Stanisława oraz dwunastoletniego brata, Mieczysława. Zabójcy najpierw upozorowali wypadek drogowy, z którego ofiary zdołały się uratować i zostały zamordowane na polu, na które uciekły. Mieszkańców wsi zmusili do złożenia swoistego ślubu – całowa-

li różaniec i przysięgali, że nigdy nie wyjawia prawdy o tym przestępstwie. Przyczyną była rzekoma kradzież wędlin na weselu, o co była podejrzana osoba odpowiedzialna na przyjęciu za jedzenie. Wiesław Łuka w reportażu *Nie oświadczam się* dokumentuje przebieg procesu morderców (wydano dwa wyroki śmierci), rekonstruuje rozmowy ze świadkami, próbuje dotrzeć do prawdziwych motywów tej tragedii.

Absurdalność, ale i banalność zła, jakie wydarzyło się we wsi Zrębin, zainspirowały Agatę Dudę-Gracz do stworzenia pewnej fantazji na temat tamtych wydarzeń. Spektakl *Wesele we wsi Kamyk, czyli będzie pani zadowolona* z Teatru Nowego w Poznaniu to opowieść o mieszkańcach wsi, którzy spotykają się na weselu lokalnego głupka Pana Siutka zwanego Szczochem oraz rozwiązałej Pani Zuni zwanej Maciorą. Symboliczną władzę nad wioską ma Widząca: niewidoma dziewczyna, która zna tajemnice wsi, przypomina o przeszłości, ale i projektuje przyszłość. Rzeczywistą zaś władzę sprawuje Cysarz, który nie cofa się przed przemocą i rządzi „twardą ręką”. Jak to na weselu – leje się wódka, a wraz z jej spożyciem weselnicy przestają nad sobą panować, do głosu dochodzą skrywane żale, żądze i nienawiść. Na weselu nie tylko dochodzi do kradzieży kielbasy, o co zostaje oskarżona Cysarzowa, ale ujawniają się wszystkie koszmary przeszłości, o których wieś na co dzień milczy. Ważnym przesunięciem w stosunku do rzeczywistych wypadków jest fakt, że tu do zabójstwa dochodzi już na weselu.

Znajomość „sprawy połanieckiej” (bo do „wypadku” doszło na szosie z Połanica do Zrębin) nie jest konieczna, by zrozumieć spektakl i śledzić akcję, którą reżyserka rozgrywa w kilku nar-

racyjnych planach. Sceny z przeszłości przeplatają się z teraźniejszością, która odsłania swoje coraz mroczniejsze strony. Wiesław Łuka w swoim reportażu zachował gwarę, jaką posługiwali się jego rozmówcy. Agata Duda-Gracz, również autorka scenariusza, stylizuje język swoich postaci, uzyskując taki sam efekt, który – co ważne – wcale nie kompromituje ani nie deprecjonuje bohaterów, ale podkreśla pewną odrębność i autonomię ich świata już na poziomie języka. Duda-Gracz nie idzie tropem reportażysty, nie rekonstruuje wypadków tamtej bożonarodzeniowej nocy, lecz kreuje rzeczywistość na nowo i na własnych zasadach. Uručamiając kilka planów narracyjnych, przeskakując między porządkami czasu akcji, odsłania skomplikowane relacje rodzinne i społeczne, pozwala wybrzmieć napięciom, ale i śledzi źródła wzajemnej nienawiści. Polska wieś w tym spektaklu nie jest po prostu patologiczną społecznością, opanowaną przez wszechobecną hipokryzję, ale skomplikowanym mikrokosmosem ludzkim, w którym buzują emocje, a kulturowa opresja i tradycja co chwila przyczyniają się do indywidualnych dramatów.

Dzięki temu, że reżyserka bardzo konsekwentnie prowadzi narrację spektaklu i cały czas opowiada historię jednej, konkretnej miejscowości, nawet te sceny, w których mowa o konfliktach jeszcze sprzed wojny, nie zamieniają się w metaforę, lecz dają widzowi wgląd w specyficzną rzeczywistość. To bardzo charakterystyczny gest narracyjny stosowany w reportażach – skupienie na jednej grupie, próba poznania i opisu jej świata, oddanie głosu jej członkom bez sugerowania interpretacji, a przede wszystkim bez dystansowania się do bohaterów (tak pozytywnych, jak negatywnych). Agata Duda-Gracz unika



KATARZYNA SURMIAK-DOMAŃSKA KU KLUX KLAN. W KRAINIE MIŁOŚCI, REŻ. MACIEJ PODSTAWNY, TEATR NOWY, ZABRZE 2017. FOT. PAWEŁ JANIC JANICKI/TEATR NOWY



jednoznaczności w rysowaniu postaci, a odsłaniając ułomności ich charakterów, pokazuje jednocześnie wyjątkowość każdej z osób.

Ważnym elementem konstrukcji spektaklu jest włączenie widowni w opowiadane zdarzenia: wśród foteli znajdują się weselne stoły, a na nich wódka i oranżada, którymi można się częstować, część monologów postaci wygłasza wprost do widowni. Wiąże się to z zaaranżowaną przez reżyserkę sytuacją sądu nad bohaterami, na których wyrok powinni wydać (we własnych sumieniach) widzowie. Postaci snują długie opowieści, czasem odgrywają jakieś sytuacje z przeszłości; wszystko dzieje się na granicy rzeczywistości i fantazji, chwilami trudno nawet rozstrzygnąć, w którym z tych dwóch porządków opowiadana jest historia. Nie jest to do końca odtworzenie sytuacji sądowej, jak w tekście Łuki, gdzie obok indywidualnych rozmów dziennikarza z bohaterami reportażu znalazły się ich oficjalne zeznania. Agata Duda-Gracz wykorzystuje relację między sceną a widownią i kreuje między nimi swoiste porozumienie, uniemożliwiając widzom formułowanie prostych ocen, ale przede wszystkim konfrontując ich z ekstremalnymi emocjami, jakie targają mieszkańcami wsi Kamyk. Pokazuje też poczciwość i bezradność swoich postaci, jak w poruszającym monologu Pana Ciutka, który opowiada o przemocy ze strony ojca i dziwnym małżeństwie z kobietą, która w zasadzie go nie szanuje i flirtuje z kim popadnie, a jednocześnie nie potrafi bez niego żyć, czy też brawurowej, wzruszającej opowieści Pani Lidzi o gotowaniu rosołu (podpuszczonej przez Cysarzową, która chciała skompromitować ją przed widownią i przedstawić jako prostą babę, ekscytującą się gotowaniem zupy). W finale spektaklu konstrukcja

sądu zostaje odsłonięta: na proscenium staje ojciec pana młodego Pan Kuśka – za jego plecami leżą trupy weselników, a on patrzy widzom w oczy i z cynicznym uśmiechem cedzi słowa „sprawiedliwość, sprawiedliwość”, jakby chciał pokazać, do czego prowadzi zemsta, wzajemna nienawiść i wyrównywanie rachunków za wszelką cenę.

...będzie pani zadowolona... nie kończy się brawami, ale milczącym wyjściem widzów, jakby reżyserka nie chciała dopuścić do żadnej katharsis, a tylko wzmocnić wrażenie wszechogarniającego zła, które zostanie ponownie uwolnione następnego wieczoru.

PUŁAPKI KONTEKSTU

Katarzyna Surmiak-Domańska wyruszyła w podróż na Południe Stanów Zjednoczonych, by zrozumieć fenomen Ku Klux Klanu oraz zbadać oblicze amerykańskiego rasizmu. W stanie Arkansas znajduje się trzynastotysięczne miasteczko Harrison, gdzie dziennikarka spotykała się z członkami organizacji, brała udział w ich rytuałach, rozmawiała z mieszkańcami miasteczka, z szeryfem, burmistrzem, pastorem. W Teatrze Nowym w Zabrzu Maciej Podstawny (reżyser) i Łukasz Zaleski (dramaturg) wystawili reportaż *Ku Klux Klan. W krainie miłości*, który miał być nie tyle opowieścią o Ameryce, ile krytyką ksenofobii i rasizmu coraz głośniejszych i bezkarnych w polskim dyskursie publicznym. Porównanie nacjonalistycznych bojówek do organizacji, która postawiła sobie za cel eksterminację czarnoskórej mniejszości, miało w założeniu twórców wywołać szok i pokazać, do czego może doprowadzić ideologiczna przemoc. Ostatecznie jednak przesłanie spektaklu pozostało w zawieszeniu między

obrazem społeczeństwa amerykańskiego i komentarzem do sytuacji w Polsce. A wszystkie „amerykańskie” znaki – począwszy od puszek coca-coli i fotografii weteranów wojny w Iraku, na rysowaniu postaci kończąc – stały się zasłoną dymną, pozwalającą widzowi spojrzeć na spektakl jak na nieco abstrakcyjną opowieść, w której, nawet jeśli można dostrzec podobieństwa z polską rzeczywistością, to „wszystko jest jednak nie tak, jak u nas”.

Ale też paradoksalnie wszystko się zgadza – „pozytywnie zakręcony” pastor, przekonujący, że Jezus był „doskonałym przedsiębiorcą, który zwerbował dwunastu ludzi i zrobił z nich największą sieć marketingową, jaką znał cały boży świat”, przyglupawy szeryf, który zamiast strzec porządku w miasteczku dzieli się z widzami swoimi rasistowskimi dowcipami, sika pod murem, chętnie też wraz z mieszkańcami włącza się w śpiewanie piosenek na przykład *Run nigger, run!* (Biegnij, czarnuchu, biegnij!). Mnóstwo tu elementów i sytuacji, które szybko stają się własnym stereotypem, jak chociażby wspomniane dwie postacie właśnie, a pokusa widzów, by je bagatelizować i traktować z dystansem, nie zostaje rozmontowana. Kolejne sceny to dyskusje dziennikarki Kate z członkami wspólnoty – kobieta próbuje dociec powodów niechęci do czarnoskórych w miasteczku, w którym ich nie ma, a rasistowskie zapędy są chętnie podlewane hasłami o miłości w Chrystusie.

Podstawny i Zaleski kreują rzeczywistość, która jest chwilami absurdalna (zgodnie z tym, jak opisano ją w reportażu), pełna sprzeczności, ale i wyrachowania; nie stronią też od prostej ironii i kompromitacji bohaterów. Problem pojawia się wtedy, gdy uświadomimy sobie, że paralelę między rasizmem miasteczka w Arkansas, a pol-

ską ksenofobią dzieli ocean, nie tylko w sensie metaforycznym. Nie chodzi bowiem o wartościowanie (rasizm jest rasizmem, niezależnie od okoliczności), ale o rozpoznanie kontekstu i źródeł niechęci większości wobec mniejszości. Trudno bowiem przekładać historię Ku Klux Klanu na polską rzeczywistość i pokazywać zagrożenie na podstawie ich działalności. Powodem porażki takiego jednoznacznego przełożenia narracji amerykańskiej na polską jest różnica doświadczenia – rasizm wobec czarnoskórych w Polsce, w której społeczność ta jest śladowa i głównie obecna w dużych miastach, nigdy nie będzie adekwatnie opisany przez doświadczenie kraju, w którym czarnoskórzy stanowili jednak dużą część społeczeństwa. Problematyczna jest również kwestia religijności, która w spektaklu jawi się dość jowialnie (nawet jeśli w pewnym momencie wybrzmiewa cyniczna koncepcja pastora, by nienawiść szerzyć również przez miłość, na przykład do bliźniego), dużo w niej entuzjazmu kojarzącego się chociażby z atmosferą ceremonii baptystów. Już na tym poziomie widać nieprzystawalność tej narracji do polskiego pejzażu, w którym rasizm i ksenofobię szerzy się w sposób bliższy księdzu z prologu spektaklu *Bóg w dom*.

Oczywiście, istnieje europejskie wydarzenie, które można przywołać w kontekście rasizmu amerykańskiego, a jest nim Zagłada. Są tego świadkami rozmówcy Kate, którzy uprzedzając potencjalne skojarzenia ich działań z hitleryzmem, trochę się od tego odcinają. Polscy artyści nie podjęli tego tropu, pozwalając, by porównania do holokaustu wybrzmiały – za bohaterami reportażu – wyłącznie jako propaganda, z którą walczą biali Amerykanie, choć łączące te dwa wydarzenia źródło

jest przecież oczywiste. Zależność między nimi zainspirowała amerykańskiego naukowca Michaela Rothberga do stworzenia koncepcji „pamięci wielokierunkowej”, która – w dużym uproszczeniu – polega na opisywaniu jednego zdarzenia przez odwołanie do doświadczeń i emocji związanych z innym.⁷

Rothberg opisuje przemówienie Khalida Muhammada, znanego czarnoskórego aktywisty, który 3 lipca 1994 podczas wykładu na Howard University ostro skrytykował fakt, że w centrum Waszyngtonu stało Muzeum Holokaustu, podczas gdy nie istnieje muzeum upamiętniające amerykańskie ofiary rasizmu, których było „sto razy więcej” Muhammad listę Schindlera nazwał „listą oszusta” (swindler’s list); pytał też o zasadność upamiętniania Zagłady na terenie USA, choć przecież wydarzyła się na innym kontynencie. Rothberg nie wchodzi w polemikę z tezami Muhammada, ale pokazuje, że dla europejskiego odbiorcy, który ma wiedzę o Zagładzie, to porównanie nabiera nowego znaczenia. Aby zrozumieć argumenty aktywisty, musi on sięgnąć do owej wiedzy o Holokauście i wyobrazić sobie skalę cierpienia amerykańskich ofiar. W artykule *Czarnuch i warszawskie getto* Rothberg opisał wspomnienia Charles’a Du Bois, który widząc zgłiszczą warszawskiego getta zaraz po wojnie, był wstrząśnięty, ponieważ odniósł tę konkretną eksterminację do siebie, jako członka mniejszości rasowej. „Zrozumienie” eksterminacji Żydów było dla niego możliwe przez

odniesienie do własnych doświadczeń. W koncepcji pamięci wielokierunkowej nie chodzi o proste zestawienie czy porównywanie (Rothberg podkreśla, że ten rodzaj pamięci jest daleki od generowania „konkurencyjności” i ocenia, które zdarzenie było „bardziej traumatyczne”) rasizmu amerykańskiego z europejskim, ale o skrócenie dystansu wobec danego wydarzenia, aby odbiorca nie mógł tak łatwo się od żadnego z nich odciąć. Wydaje się bowiem, że ironia spektaklu *Ku Klux Klan...* i jego nieprzystawalność do doświadczenia widowni skutecznie skasowały grozę rasistowskiego dyskursu, który szybko z przestrzeni symbolicznej może przemieścić się do realnej.

Spory o fakty, które toczą między sobą reportażyści, są niezwykle ciekawe z punktu widzenia teatralizowania tekstów reporterskich. Medium teatru generuje własną „fikcyjną realność”, podobnie jak reportaż, a dzięki obecności aktorów urealnia pewne treści. To, co teatr różni od reportażu, to wspólnotowość, która powstaje w teatrze i obliuguje artystów do zgoła innego myślenia i organizowania rzeczywistości tak, by oddziaływała na widzów „tu i teraz”. Do spektaklu nie można powrócić w każdej chwili, jak do książki, dlatego stawka wygenerowania doświadczenia realności i przekazania wiedzy o danym zdarzeniu jest dużo większa. Trudno też chyba wyobrazić sobie, by teatrowi można było postawić podobny zarzut, jak stało się to chociażby w przypadku afery wokół „polskiej szkoły zmyślania”, bo generowana przez teatr realność jest niepodważalna, a widzowie są jej bezpośrednimi świadkami lub wręcz uczestnikami.

⁷ Michael Rothberg *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przełożyła Katarzyna Bojarska, IBL PAN, Warszawa 2015.

By stało się czymś innym, czymś więcej

O HANNIE KRALL

• REMIGIUSZ GRZELA •

Hanna Krall

• REMIGIUSZ GRZELA •
• HANNA KRALL, JOLANTA DYLEWSKA •

Słowa są zużyte, wszystkie już były, powtarza pytana o oszczędność swoich reportaży.

Ciekawe, ile zdań, ile słów nie dostaje się do jej tekstów, choć gdybym o to zapytał, odpowiedziałaby, że to nieciekawe.

„Siedzi się i się pisze. Wszędzie leżą zmięte kartki papieru. Czasami jest na nich pół strony, czasami początek zdania. Zużywam ogromne ilości papieru. Dlatego kupuję zeszyty szkolne, które są najtańsze.”

Lubi smsy. Może właśnie dlatego, że nie znoszą gadulstwa. Niektóre jej smsy są jak mikroreportaże. Śmierć znajomego fotoreportera ujęła w dziesięciu słowach, i było w nich wszystko. Lubi maile, zwłaszcza późną porą, bo wtedy spokój i tematy chętniej przychodzą do głowy. Kiedyś lubiła też faksy. Dwadzieścia lat temu opowiadała mi o kobiecie z Bostonu, która codziennie je przysyłała, opowiadając nimi swoje

życie. „Miała inne dzieciństwo niż ja, pochodzi z innego świata, ale ma moje sny.”

Tajemnice, jak ludzkie losy lgną do niej, wiedząc, że są jej potrzebne.

A ludzie mają potrzebę opowiadania, bycia zapamiętanym.

Autor jest pisarzem, poetą, autorem dramatów. Wydaje przede wszystkim powieści, biografie i tomy rozmów, ostatnio z Barbarą Krafftówną Krafftówna w krainie czarów (2016).

Więc jedni żyją, a drudzy zapisują. Ci, którzy żyją – budują świat, niszczą go, rządzą nim, dzielą go, a ci, którzy zapisują – łączą go na nowo. I jest to chyba najlepsza, najbardziej adekwatna definicja reportażu. I jeśli Ryszard Kapuściński powtarzał, że reporter przede wszystkim powinien być dobrym człowiekiem, to myślę, że to zamyka się w słowie „łączyć”.



Kim jest Reporterka?

Kiedy o to pytałem, mówiła na przykład o powinności. Poprosiła, abym sięgnął po słownik języka polskiego, bo stoi wysoko i przeczytała mi: „obowiązek, konieczność natury moralnej”.

Ale kiedy zapytałem, w którym momencie poczuła powinność, odpowiedziała: „To fałszywy trop. Wynika z niego, że piszę, bo powinnam. Nieprawda. Wszystko, co powiedziałam, to nieprawda. Piszę o wojnie i jej skutkach, bo to mnie wciąga, ciekawi, bo chcę o tym słuchać. Wszystko inne jest mniej ciekawe. A że okazuje się ważne, potrzebne i powinnam? To dobrze się składa”.

Bo Reporterka często sobie zaprzecza. I myślę, że to ważna cecha, nieustanne konfrontowanie swojego zdania, cudzej opowieści, próba zobaczenia z innej perspektywy, ucieczka od stawiania jakiegokolwiek tezy.

„Reporterem trzeba się urodzić. Reporter rodzi się z ciekawością i słuchem”, mówi często.

„Reporter musi mieć ten szczególny słuch”, żeby zapisać czyjś los.

Reporterka najchętniej mówi o swojej pracy w taki właśnie prosty sposób. Nie lubi, kiedy dziennikarze robiący z nią wywiady, pytają, czy „zapisywać” to znaczy „ocalać”. To nie jest synonim.

Nie lubi patosu. Zawsze przed spotkaniami autorskimi, które prowadzę, prosi, aby było „po ludzku”. To znaczy, żebym nie kombinował, nie rozmawiał jak z autorką lektury szkolnej, jak z eksponatem, nie odnosił się do noblistek, które o niej mówiły.

Herta M.: „Hanna Krall odmawia wszelkiego komentarza, poprzez spiętrzenie i układ faktów powstaje nieustępliwa bezpośredniość, która zaczyna huczeć w głowie. Dokumentowane rzeczywistości opowiadają się pozornie same. Ale na tym właśnie polega jej

wirtuozeria – zaniechać komentarzy, a mimo to poprzez niewidoczną ingerencję stać za każdym zdaniem”.

Swietłana A.: „Odkrywałam świat przez takie postaci jak Hanna Krall i Ryszard Kapuściński. U was w Polsce książka dokumentalna to cała warstwa kultury”.

Kiedy tak na spotkaniu popłynę, Reporterka napomina, daje odczuć, co myśli. We Wrześni nachyliła się i powiedziała: niech pan z tym skończy.

Chętnie opowiada o warsztacie. O tym, jak zbiera materiały. Z córką młynarza z *Białej Marii* siedziała na ganku.

„W domu tego młynarza mieszkał porucznik Wiślicki, bohater książki, który jako przedstawiciel nowej władzy administrował młynem. Córka młynarza mówiła mi, jak trudno ogrzewać dwanaście pokoi, bo węgiel jest drogi, a ona jest sama. Córka i zięć są w Ameryce. Zięć jest Filipińczykiem, mówiła, strażakiem, i uczestniczył 11 września w ratowaniu ofiar ataku na World Trade Center. Zięć nie może spać, mówił. Co noc budzi go podmuch powietrza i rzuca pod samochód. – Dzięki temu podmuchowi ocalał mój zięć – mówiła kobieta i paliła papierosa za papierosem. Miała ochrypnięty głos palaczki, opowiadała o niewesołym życiu, o długich rozmowach telefonicznych z córką, co dobrze rozumiałam, bo też prowadzę takie długie rozmowy z córką. Bardzo mi się z nią dobrze rozmawiało, a po kilku miesiącach ktoś zadzwonił, że córka młynarza nie żyje.”

Jedna z moich ulubionych opowieści Reporterki dotyczy jej rozmowy z synem Michaliny, dozorkczyni domu przy Złotej 2, kamienicy, która jest bohaterką *Wyjątkowo długiej linii*.

„Zadzwoniłam do mojej córki, Kasi i zapytałam, jak mam wejść, żeby chciał rozmawiać ze mną. Dzisiaj coraz trud-

niej wejść do cudzego domu. Ludzie są nieufni, zwłaszcza, kiedy wchodzi się bez zapowiedzi. – Kup dobrą szynkę i kawałek świeżego chleba, poradziła Kasia. Każdy lubi świeży chlebek i dobrą szyneczkę. Zapytaj, proszę państwa, czy mogłabym u was zjeść śniadanie? Może się państwo poczęstują... Dokładnie to zrobiłam. Synowa Michaliny przyniosła talerze. Opowiedzieli mi – dom za domem. Kasia, chociaż informatyczka, miała dziwny trochę, ale dobry pomysł. Dobrze nam się przy tym śniadaniu rozmawiało.”

Kiedy opowiada o swoich rozmowach z bohaterami tekstów, jest uśmiechnięta, często mówi z czułością; myślę, że ich lubi.

Trudne jest pisanie o Reporterce, jeśli się ją trochę zna, bo po przeczytaniu powyższego zdania natychmiast przychodzi myśl, aby je skreślić, pojawia się obawa, że uznałaby je za pretensjonalne.

Reporterka jest wymagająca. Od siebie i od innych. Nie pamiętam spotkania z publicznością, na które szła by nieprzygotowana. Każde ma swój temat, swoją dramaturgię, bohaterów reportaży, o których chce w tym akurat miejscu opowiedzieć. Zagląda w notatki, aby żadnego z wątków nie pominąć. Coraz chętniej sama czyta swoje teksty. Kiedy ostatnio zajrzałem przez ramię, zauważyłem w egzemplarzu książki zaznaczone i pokreślone fragmenty. – Długopisem?! – zapytałem. Zdziwiła się, że zwracam na to uwagę. Przecież to bez znaczenia, czym. Przed spotkaniem w garderobie skomplementowałem bransoletę. – To bransoletka mojej mamy. Skromna, miedziana, ładna mimo to, no i mama ją często nosiła. Kiedy na spotkaniu rozmawialiśmy o szczególe w reportażu, wtrąciłem, że ma na ręku bransoletę mamy. – Nie powinien pan tego mówić. Powiedziałam

to panu prywatnie – skarciła. A ja pomyślałem, że na pewno sama napisałaby o takiej pięknej bransoletce, jeśli miałaby ją na ręku któraś z jej bohaterów. Albo by ją podarowała. Tak jak podarowała torebkę Izoldzie R.

Izolda to bohaterka *Powieści dla Hollywoodu* (którą w Videoteatrze Poza zaadaptowali Jolanta Lothe i Piotr Lachmann) i *Króla kier znów na wylocie*.

Mówiła Beacie Kęczkowskiej (w „Gazecie Wyborczej”): „Ktoś jej powiedział, że torebkę stawia po żydowsku, więc przyglądała się jej podejrzliwie i ćwiczyła aryjskie stawianie. Prawdziwa torebka była ze świńskiej skóry, żółta sztywna. Nie chciałam takiej torby, nawet kupionej u Hersego. Zapytałam Iżę Cywińską, czy jej mama nie miała przypadkiem torebki kupionej u Hersego, krótko przed wojną. Miała. To jest właśnie ta, którą opisałam. Zawiadomiłam o tym lojalnie Izoldę i zaczęły się telefony: Pani Haniu, ja w nocy nie spałam. Przecież tej torebki nie można postawić. – Można, pani Izoldo. – Pani Haniu, proszę mi zwrócić moją torebkę...”

Izolda R. to bohaterka o bogatej wyobraźni. Z miłości do mężczyzny potrafiła wyjść z najgorszych opresji, a nawet nie przejmować się nimi. To nie intuicją się kierowała, a szaleństwem, które wygrywało z rozumem. I może dzięki temu szaleństwu przeżyła? Zdziwiła się dopiero, kiedy mężczyzna, dla którego ocalała, ją zostawił.

W tym samym wywiadzie Hanna Krall mówiła: „Wojna? Wszystko dzieje się gdzieś i kiedyś. Zawsze jest jakiś teatr świata. Tak się złożyło, że tym teatrem jest świat ogarnięty wojną. Ale przecież ta książka nie jest o wojnie. Tak się złożyło, że Izolda jest Żydówką, ale to nie jest książka o Żydach, na liłość boską! To książka o nieszczęśliwej, kochającej kobiecie. I tylko o niej”.

Reporterka pytana o Boga, odpowiadała często, że wierzy raczej w Wielkiego Scenarzystę. Przez te wypowiedzi przebija potrzeba dostrzeżenia jakiejś formy. A jeśli jej nie widać, są jeszcze reporterzy, których obowiązkiem jest nadanie opisywanemu światu formy. Kiedy Mariusz Szczygieł w *Rozmowach poszczególnych* zapytał Hannę Krall o jedną z bohaterek *Wyjątkowo długiej linii*, aktorkę, która strzela sobie w serce na grobie ukochanego, powiedziała: „Człowiek ma potrzebę teatru. Teatr musi uwznioślić życie, śmierć. To jest potrzeba formy”.

Interesowało mnie zawsze to, jak scena, którą Reporterka widzi, i którą my, inni widzimy, w jej reportażu staje się metaforą a nawet staje się metafizyczna.

Opowiedziała mi nie tak dawno: „Kiedy kończyłam w Lublinie research do *Wyjątkowo długiej linii*, zesłam po starych stromych schodach Muzeum Czechowicza, gdzie mieszkalam i stałam na bruku. Był wieczór, w powietrzu wiał deszcz, jakby nie wiedział jeszcze, czy spaść. Taka mokra mgła wisiała. Nagle wyłonił się z niej Tomasz Blatt. Nie wiedziałam, że jest w Lublinie. Zapytałam: – Nie wiesz, jak miała na imię żona Felhendlera? Leon Felhender był jednym z przywódców powstania w Sobiborze. Po wojnie już, w 1945 roku w Lublinie zabili go «nieznani sprawcy». Zastanowił się. – Nie pamiętam, ale była bardzo ładna. Miała czarne włosy i bardzo niebieskie oczy. Są kobiety, które przy niebieskich oczach mają śniadą cerę, i ona miała taką twarz. Wyrażną, piękną... Chciał jeszcze mówić o jej urodzie, ale stał koło mnie Robert Kuwałek, historyk, który nadzwyczajnie mi w Lublinie pomagał: – Pani Haniu, musimy jechać na dworzec. Pożegnaliśmy się z Tomkiem Blattem, który już nie żyje i którego więcej nie widziałam. Pożegnałam się

z Robertem Kuwałkiem, który już nie żyje i którego więcej nie widziałam. I nigdy nie widziałam żony Felhendlera, która nie żyje. Ale oni wszyscy żyją w mojej książce. To była realna scena. Mogę panu pokazać to miejsce. Schody były realne, ulica była realna. Dopiero jak opowiadam, staje się to czymś innym, czymś więcej”.

I znów muszę siebie skarcić, bo to, co ja nazwałam metafizycznym, Reporterka „czymś innym, czymś więcej”.

Być może również z tego powodu jest bliska teatralnym twórcom, inscenizatorom. Opowiada o realnych ludziach, którzy istnieli i istnieją gdzieś w równoległym świecie, a zarazem nie odbiera im tajemnicy, pozwala im na milczenie. Jak w wielkiej scenie ze spektaklu Teatru TV *Druga matka* w reżyserii Izabelli Cywińskiej. Bohaterowie znajdują się w dziwnym sądzie, raczej nie za życia, gdzie przepytuje ich przenikliwy młody siedzący za wielkim stołem. Przychodzą do niego i relacjonują. A on zadaje pytanie. I patrzy. Zeznający nie wiedzą jednak, kim jest ten dziwny K., gdyby użyć tutaj kafkowskiego porównania. Grająca jedną z ról Danuta Szaflarska wbiega na salę, wołając: Tadzio? Tadzio! Tadzio! A wtedy byłeś taki piękny, włosy całe w lokach, granatowa koszulka, spodenki białe. – Więc znacie się? – pyta ten za długim stołem. – Jakże te loki miał... Bądź grzeczny, zaraz wrócę po ciebie. Posiedź sobie... – mówiłam mu. Wróć – mówiłam, a wysiadłam na sąsiedniej stacji. – Powiedziała pani posiedź sobie? – Powiedziała, panie prokuratorze. – Nie jestem prokuratorem. – Wysiadłam panie mecenasie. – Nie jestem obrońcą. – Powiedziała pani... – A co miałam robić? Cyła, znajoma sprzed wojny przyprowadziła go i wróciła do getta, sąsiad po pijanemu krzyczał, że Żydka ukrywam, dozorca dopytywał się, dwa dni szuka-

łam kryjówki, nikt go nie chciał. Nikt. Obrzezany był. Trudno było o miejsce dla takiego. Trzeciego dnia poszliśmy na dworzec... A wie pan, kim pan byłby wtedy? – Tym, który zostawia dziecko w pociągu? – pyta ten za długim stołem. Tym, który zabiera dziecko? Pasażerem, który je mija...? – Nie wie pan, prawda? Może to i lepiej, że pan nie wie.

Kim jest ten młody za stołem? Bogiem? Sądzi to, czego ziemskie sądy nie mogą rozstrzygnąć?

Winę niezarzucalną, która jest być może najważniejszym tematem Reporterki. Zawiera w sobie przeoczenie, zaniedbanie, zaniechanie, może wynikające ze strachu, kalkulacji, niemożności podjęcia decyzji. Ktoś komuś nie pomógł, chociaż chciał, zapewne bez złej woli. „Nie można jej zarzucić, nie można za nią ukarać, w sobie ją się nosi, czasami przez całe życie.

Pisałam o niej wiele razy, tylko nie wiedziałam, że się tak nazywa. Od Krzysztofa Piesiewicza usłyszałam o niej. Wina zarzucalna to sprawa dla prokuratury, niezarzucalna to temat dla pisarza. W *Różowych strusich* piórach jest kobieta, która jako ośmioletnia dziewczynka szła za Niemcem. Niemiec prowadził jej żydowską przyjaciółkę. Chciała podejść i poprosić go, żeby ją puścił. Chciała uklęknąć przed nim, ale nie podeszła. Całe życie nosiła w sobie tę przyjaciółkę i poczucie winy niezarzucalnej, bo tak naprawdę nie mogła zrobić. W trzeciej części książki *Biała Maria*, w domu opieki jest kobieta, która chce wyjść, wrócić do domu, tylko nie pamięta już, do jakiego domu, bo wszystko jej się mąci. Przyjaciółki, które ją odwiedzają, mówią, że przecież tutaj jest bardzo dobrze. Człowiek wie, że tam jest dobrze, ale nikt nie chce tam być, bo tam jest tak bardzo dobrze. Kobiety, które jej nie

zabierają, do końca życia mają poczucie winy. Ja bym na ich miejscu miała. A może wszyscy jesteśmy naznaczeni czymś, tylko nie zdajemy sobie z tego sprawy?” – mówiła w jednej z naszych rozmów.

Temat ten podjęła Cywińska, reżyserując w Teatrze Żydowskim ...*coś jeszcze musiało być*, adaptację reportaży z książek *Hipnoza*, *Tam już nie ma żadnej rzeki* i *Dowody na istnienie*. Pojawia się dobrze znana Reporterce czarniutka dziewczynka, która mogłaby mieć schronienie u pewnej rodziny. Ta jednak stawia warunek – metryka chrztu. Niedoszli rodzice chrzestni myślą o tym przez chwilę, ale w obliczu Boga nie chcą dawać fałszywego świadectwa, a może w obliczu sytuacji nie chcą się narażać. Są „przywoitymi, religijnymi ludźmi”. Ten wątek pojawia się też w ósmym *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego, filmie, którego Reporterka nie lubi. Z Kieślowskim prowadziła spór o prawdę i zmyślenie. Prowadzi go do dzisiaj. Kiedyś bezpardonowo skrytykowała *Podwójne życie Weroniki*, jako takie wymyślone. Więc podsunął jej, lata od swojej śmierci, podwójne życia poruczników Wiślickich i Władysławów Sokołów, bohaterów jej książki *Biała Maria*, książki, która się nigdy nie kończy, powstają kolejne części, a Reporterka mówi, że przecież może być taka książka, która się nie kończy. Sama kiedyś zakończyła *Sublokatorkę* słowami: „Książka się kończy, kto wie nawet, czy już się nie skończyła, a ja nie napisałam jeszcze o...”

Tak urwała. I pisze dalej.

A *Fantom bólu*, mający ponad tysiąc dwieście stron zbiór jej dwunastu książek o Pamięci i Zagładzie, jest w zasadzie jedną wielką księgą losów, które Reporterka przywraca światu. Bo przecież zasługują na pamięć.

SZYMON AN-SKI, HANNA KRALL *DYBUK*, REŻ. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI. TEATR ROZMAITOŚCI,
WARSZAWA 2003. FOT. STEFAN OKOŁOWICZ



Można po tej książce wędrować, idąc wieloma tropami. Również teatralnymi. Pojawia się w niej na przykład Tadeusz Różewicz. W *Białej Marii* pojawił się Stanisław Sojczyński, kapitan Armii Krajowej. Okazało się, że był dowódcą Różewicza i pierwowzorem dowódcy z *Do piachu*, który Hanna Krall oglądała w 1979 roku, jeszcze tego wszystkiego nie wiedząc. – „Tchnęło prawdą, którą znałam z rozmów z Markiem Edelmanem” – mówiła w jednym z wywiadów.

Kiedyś, oglądając w czasie spotkania z publicznością fragmenty z telewizyjnej adaptacji *Zdążyć przed Panem Bogiem*, powiedziała, że Zbigniew Zapasiewicz jest prawdziwszy od Edelmana, a Elżbieta Kępińska od Hanny Krall. Bo zachowuje się jak reporterka powinna – chodzić, pytać, słuchać...

Opowiadała mi o swojej mamie: „Latem jeździła co tydzień nad morze. Wieczorem brała siatkę z ręcznikiem i kostiumem kąpielowym, wsiadała w pociąg i całą noc jechała na Hel. Cały dzień była na plaży, wieczorem znowu wsiadała w pociąg, rano szła do pracy. Różewicz w *Matka odchodzi* pisał, że jego matka nie widziała morza. Miał poczucie winy, że jej nie zabrał. Moja mama nie czekała, aż ją zawiozę. Rano dzwoniła do mnie i mówiła: Wiesz, byłam na Helu. Była opalona, świeżutka, wesoła. Z zawodu była kosmetyczką i marzyła o gabinecie kosmetycznym na Batorym. Miała gabinet w Gdyni na Świętojańskiej, bo bliżej Batorego”.

Monolog Różewicza pojawia się w czwartej części *Białej Marii*:

„Jutro skończę dziewięćdziesiąt lat.

W osiemdziesiąte dziewięte urodziny umarł mój syn. Miesiąc po synu umarł mój młodszy brat.

Już tylko się żegnam.

Z Kafką pożegnałem się.

Z Dostojewskim.

Z którym zaprzyjaźniłem się nie wiem po co, chyba niepotrzebnie, ale już trudno, już się pożegnałem...”

Przejmujący monolog wielkiego poety, odchodzącego ze świata dramaturgo. A czy *Fantom bólu* Hanny Krall to nie jest reporterska wersja *Kartoteki*? Wyłaniają się z niego postacie z przeszłości, przecież i z jej przeszłości.

Poza czarniutką dziewczynką, Apollonia Machczyńska, cadyk z Kocka, zmarli z Muranowa, którzy nie są duchami... Wypełniają tę przestrzeń sceny, życia i „wielkiego scenariusza”. Jedni przysiadają jakby tylko przechodzili obok, inni burzą rytym, dopominają się swojego głosu, pamięci i prawdy.

Ich głos brzmi donośnie zwłaszcza w spektaklach Krzysztofa Warlikowskiego, z którym Reporterka od dawna współpracuje. Z wymiany literatury, po którą sięga Warlikowski, i życia, które opisuje Krall, powstały tak znaczące spektakle jak *Dybuk*, *(A)pollonia* czy *Francuzi*. Mówi, że „Warlikowski idzie od sztuki do życia”. Opowiadała Romanowi Pawłowskiemu (w „Gazecie Wyborczej”): „Kiedy Krzysztof Warlikowski wystawiał *Hamleta* w Niemczech, tłumaczył aktorom, kim był Duch Ojca i jak należy rozmawiać z duchem. I dla lepszego zrozumienia opowiedział mi o Dybuku – historię Amerykanina, który nosił w sobie ducha swojego brata zmarłego podczas wojny. I opowiadając, tak się wzruszył, że nie mógł już dalej prowadzić próby”.

Zaś w rozmowie z Jackiem Cieślakiem mówiła: „Rozpoznałam w Warlikowskim własne rozterki. Nad wszystkim unosi się pytanie, jak opowiadać o wojnie, o Zagładzie”.

Pracowali razem też przy adaptacji *Makbeta* w Hanowerze. Wiedźmy mówiły tekstami jej bohaterów. Na jego prośbę dopisała też rozmowę Banka z synem w trzecim akcie, choć zdi-

wiła się: „Ja mam dopisać scenę do *Makbeta*?”.

Opowiadała w radiowej audycji: „Mężczyzna wraca z wojny do domu i zastaje swojego syna, który zna wojnę, wojnę, którą ja znałam, wojnę na tyłach”.

Nie lubi, kiedy dziennikarze pytają o jej własne doświadczenia, kiedy szukają w jej książkach tropów. Bezcelowe jest szukanie Hanny Krall w jej tekstach, bo nawet jeśli o sobie (choć nie wprost) opowiedziała, to stało się już to czymś innym, czymś więcej.

Ostatnio spierała się z Warlikowskim o wnuczkę Dreyfusa, Madeleine. Opowiedział to Mariusz Szczygieł we Wstępie do *Fantomu bólu*. Jechali razem do Paryża i Hanna Krall zabrała zniczek dla Madeleine. W czasie kiedy Proust pisał w *Poszukiwaniu straconego czasu*, Francuzi oskarżali Dreyfusa. Oskarżali, bo był Żydem.

Kiedy więc Warlikowski pracował nad *Francuzami*, adaptacją Prousta, rozmawiali o nim. Dlatego na przyjęciu w spektaklu Warlikowskiego arystokracja wywołuje ducha Dreyfusa.

Kiedy Hanna Krall dowiedziała się, że sześcioro najbliższych członków rodziny Dreyfusa, w tym ukochana wnuczka, zginęło w Auschwitz, zaproponowała, aby na zakończenie spektaklu wyświetlić ich nazwiska.

Warlikowski odrzucił ten pomysł.

Hanna Krall zapalając zniczek na grobie Dreyfusa, upamiętniającym też zabitych w Auschwitz, powiedziała: „Madeleine, przepraszam cię za Krzysztofa Warlikowskiego. Wolał miłość od Oświęcimia, czy możesz mu się dziwić?”.

Lubi powtarzać, że dobro i zło mieszkają blisko siebie, często na bardzo małej przestrzeni. Bo jak to jest, że w jednym domu w Tykocinie zamordowano kilkusobową żydowską rodzinę, a cztery domy dalej uratowano ukrywającą się żydowską dziewczynkę? I jak to jest, że po jednej stronie rzeki Żydzi mieli szansę na ratunek, a po drugiej nie? I jak to jest, że dzisiaj zło jest tak głośnie? Zło odzywa się, kiedy dobra jest więcej. Wówczas zło przypomina o sobie: chwilę, ja jeszcze jestem. Zło jest finezyjne, dba o puenty, a dobro często niepozorne i ciche.

HANNA KRALL, JOLANTA DYLEWSKA

Zgorączkowane, zrozpaczone

SCENARIUSZ

OSOBY:

- GŁOS
- MARYSIA
- KOBIETA W BIAŁYM KAPELUSZU
- ORGANIZATOR
- PROWADZĄCY
- HIDDEN CHILD I
- HIDDEN CHILD II
- SJOMA
- KANTOR
- FAJWEL
- SIMA
- BATULIN
- KIEROWNIK grupy rekonstrukcyjnej
- „FANIA”
- „BATULIN”
- REKWIZYTORKA
- LEGOŃKAJA
- UDOTOWA
- ULJANOW
- SPRZEDAWCZYNI
- PETERS
- MALKOW
- KLAUDIA
- POPOWA
- PROFESOR
- PAN W CYLINDRZE
- GARSKI
- TURYSTA
- KTOŚ ZZA KAMERY
- HESIA HELFMAN
- DOZORCA SIERGIEJEW
- CHŁOPIEC
- SIMONE
- MATKA
- NAUCZYCIELKA
- DZIECI
- KTOŚ I
- KTOŚ II

*Wszystko, o czym opowiadamy, zdarzyło się naprawdę.
Wszystkie postacie są autentyczne.*

1.

Z ciemności... tak, być może z ciemności wyłaniają się jakieś kształty, jakieś cienie, zarysy postaci. Wyłania się postać dwudziestokilkuletniej kobiety. Ma coś białego na głowie. Kapelusz. I torebkę w ręku. Otwiera torebkę, coś wyjmuje. Ogląda to coś. To coś przypomina rewolwer.

GŁOS (*kobiety, z offu*) Co to jest? Nie jest to...

Kobieta w Białym Kapeluszu obraca rewolwer w rękach niepewnie i niechętnie.

GŁOS No... nie wygląda ona na snajpera.

Pojawia się inna kobieta, rówieśnica tamtej, ubrana według powściągliwej dziewiętnastowiecznej mody. Przed nią stoi rura przecięta w połowie, kobieta zagląda do środka, to wkłada coś, to wyjmuje.

GŁOS A to co? Nie jest to...? Bombę ma zamiar zmajstrować?

Na ekranie trzecia postać. Kobieta – niewiele starsza od tamtych, w dużych okularach, które to zdejmuje, to wkłada, to stoi niezdecydowanie. Pojawia się męska ręka. Mężczyzna jest niewidoczny, tylko ta ręka. Kobieta zwraca twarz w tamtą stronę. Rozjaśnia się, rozpromienia.

I ostatnia twarz na ekranie. Z odłamanym nosem, ze smutnymi, mądrymi oczami. Laleczka.

GŁOS Marysia? Marysiu! Zabrałaś ją ze sobą...?

Napis:

CZĘŚĆ I. LALECZKA

2.

26 maja 1991 roku. Nowy Jork. Hotel Marriott. Hotelowy korytarz.

Marysia – niemłoda, dobrze ubrana, korpulentna – stoi na korytarzu. Obce, amerykańskie wnętrze, wielojęzyczny gwar: światowy zjazd Hidden Children, dawnych ukrywanych dzieci. Marysia wygląda na onieśmieloną. Sięga do torebki, coś z niej wyjmuje, nie wiemy, co to, nie widzimy. Uśmiecha się porozumiewawczo, od razu czuje się rażniej. Rozgląda się, czyta informacje na drzwiach. Na jednych – „Kim właściwie jestem?”, na innych – „Czy nadal ukrywam się?”. Na innych – „Co na to Bóg?”. Podchodzi do tablicy na ścianie. Pełno na niej karteczek, wszystkie zaczynają się od „Szukam...”, „Poszukuję”, „Kto wie...” . „Kto widział...” – po polsku, po angielsku, w jidysz. Marysia czyta – to tabliczki na drzwiach, to karteczki na tablicy.

Z głębi korytarza nadchodzi kobieta, którą widzieliśmy z rewolwerem. Znacznie starsza, całkiem stara właściwie, ale w niezmiennym białym kapeluszu. Podobnie jak Marysia czyta tabliczki na drzwiach. Podchodzi do tablicy. Coś pisze na kartce.

Przypina ją do tablicy, zdejmuje. Jednak przypina. Uchyła jakieś drzwi. (Tabliczka: „Czy nadal ukrywam się?”)

3.

Sala konferencyjna w Hotelu Marriott.

W głębi niedużej sali siedzą słuchacze po pięćdziesiątce, ktoś opowiada, widocznie Hidden Child. Wszyscy mają na uszach słuchawki z tłumaczeniem. Marysia wchodzi do sali, siada, słucha. Kobieta w Białym Kapeluszu zostaje w uchylonych drzwiach.

HIDDEN CHILD I (*kobieta, mówi po polsku*) Mama zrzuciła mnie, potem sama skoczyła. Ale w Wiśle byli piaskarze i nie udało się nam utonąć. Mama wołała – nie ratujcie, my Żydówki jesteśmy i odepchnęła wiosło, ale siłą wyciągnęli nas...

Z sali wychodzi mężczyzna z plaketką organizatora, przygląda się stojącej w drzwiach Kobiecie w Białym Kapeluszu.

ORGANIZATOR (*mówi po angielsku*) Pani... chyba nie do nas?

Kobieta milczy. Organizator uśmiecha się przepaszająco i zamyka drzwi.

Kobieta w Białym Kapeluszu idzie dalej. Marysia też idzie. Obie zatrzymują się przed następnymi drzwiami i czytają wiszącą na nich informację. „Temat: Kim jestem?”

Scena powtarza się, sala i wzruszona publiczność ze słuchawkami na uszach.

HIDDEN CHILD II (*kobieta, po polsku*) Mamusia szła do obozu na piechotę ze mną na rękach. Mamusia położyła mnie na chodniku i poszła ze wszystkimi, a ja leżałam dzień i noc i nikt nie śmiał podejść do mnie. Żandarm przychodził. Niemiec. Z butelką mleka. Tłumaczył przechodniom, że nie może mnie zabić, bo sam ma w domu dwumiesięczne, a wieczorem podjęła mnie pani Ruszkowska. Obie uciekłyśmy. Pani Ruszkowska nigdy nie dowiedziała się, kto był moją mamusią i kto ja jestem.

Znieruchomiałe twarze ludzi w słuchawkach na uszach.

Tylko Marysia i Kobieta w Białym Kapeluszu bez słuchawek. W połowie opowieści Marysia wychodzi z sali – zna tę Hidden Child i jej historię. Mija grupę kolejnych Hidden Children, przystaje na chwilę, przygląda się im. Idzie do drzwi z tabliczką „Czy można porozumieć się z Bogiem po tym wszystkim?”. Jest tu już Kobieta w Białym Kapeluszu. Marysia tym razem chce opowiadać. Wchodzi. Prowadzący zaprasza ją do stołu.

MARYSIA (*znowu wyjmując coś z torebki i trzymając to w zaciśniętej dłoni. Odzywa się po polsku*) Chodziłyśmy od wsi do wsi, od lasu do lasu. W lasach spałyśmy, we wsiach prosiłyśmy o jedzenie. Miałyśmy kłopot, bo mama miała odrosty.

PROWADZĄCY (*w języku angielskim*) Co miała? Nie zrozumiałem.

MARYSIA Czarne włosy odrastały jej, a farby nie było, czego pan znowu nie rozumie?

PROWADZĄCY Jasne, przepraszam cię. Czy chcesz coś jeszcze nam opowiedzieć?

MARYSIA Chcę powiedzieć... to ważne... że tatuś wyrzucił esesmana przez okno i wyskoczył na bruk.

PROWADZĄCY I zginął?

MARYSIA Jasne, że zginął. Ale w walce. To właśnie chcę podkreślić, proszę państwa, mój ojciec, Majer Jehuda Ejzen, zginął w walce. Był jedenastym synem babci Kalci, po jego śmierci babcia...

PROWADZĄCY Dziękujemy ci. Na razie... Przepraszam, jak masz na imię?

MARYSIA Marysia.

PROWADZĄCY Dziękujemy, Marysiu. I rozpoczynamy dyskusję...

MARYSIA Jeszcze coś... bardzo ważnego. Przed śmiercią tatuś dał mi laleczkę... A doll... Z trocin, z gliny, trochę drutu. Będzie się opiekować tobą, powiedział tatuś i miał rację. Wyzdrowiałam z tyfusy dzięki niej i wyszłam z getta... (*otwiera zaciśniętą dłoń*)

Laleczka nie ma nóg, ma dwie okaleczone ręczki, odłamany nos i smutne, mądre oczy.

PROWADZĄCY Śliczna... I oczy jakie niebieskie.

MARYSIA Aryjskie oczy... Żeby nie musiała ukrywać się po wyjściu. A włosy blond, żeby odrostów nie było.

PROWADZĄCY Ale co się z jej rączką stało? A z nóżkami?

MARYSIA Jak to co? W getcie była! W lesie była!

PROWADZĄCY Dziękuję, Marysiu, bardzo dziękuję i zaczynamy dyskusję. Przypominam temat: czy można porozumieć się z Bogiem po tym wszystkim? Czy ty, Marysiu, możesz z Nim się porozumieć?

MARYSIA Ja? To On powinien... On niech próbuje porozumieć się ze mną.

Kłania się i, nie czekając na dyskusję, wychodzi na korytarz.

Stopklatka na twarzy Marysi. Napis: „MARIA EJZEN. 1933–1995”.

4.

Hotelowy korytarz.

Marysia wreszcie zwraca uwagę na Kobietę w Białym Kapeluszu.

MARYSIA (*najpierw po polsku, potem po angielsku, z marnym akcentem*) Pani szuka kogoś?

Kobieta milczy.

MARYSIA Wszyscy tutaj kogoś szukają. Poza mną. Ja nikogo nie znajdę i nie muszę szukać. Chciałam im (*gest w stronę zamkniętych drzwi*) opowiedzieć o babci Kalci, ale nie byli ciekawi. Bóg ich obchodzi, nie babcia.

GŁOS Myślisz, że ona będzie Kalci ciekawa? Zaraz pewnie o nocy jej opowiesz.

Marysia przystaje zaskoczona. Po chwili uśmiecha się, głos jest znajomy.

MARYSIA Może i opowiem. A ty? Nie wejdiesz do żadnej sali? Wiesz, kim jesteś? Z Bogiem porozumiewasz się?

GŁOS Marysiu... Ile razy mam ci tłumaczyć? Jedni żyją, drudzy opisują. Ty żyjesz – jeszcze żyjesz – wtedy, tam, w Nowym Jorku. Ja – tutaj jestem. Dzisiaj. I opisuję. Chcesz posłuchać? O niej... tej w kapeluszu?

MARYSIA Potem, dobrze? Teraz o Kalci...

GŁOS I o nocniku nie zapomnij...

MARYSIA Poloneza nam grał... Chodziliśmy do Kalci w każdy szabas, od progu wołaliśmy – siusiu, babciu! Po kolei siadaliśmy i nocnik zaczynał grać.

Nuci poloneza Michała Kleofasa Ogińskiego albo słyszymy poloneza-pozytywkę.

5.

Ulice miasteczka. Dzień.

Home movie – rodzinny film nakręcony niewprawną, amatorską kamerą. Na dole ekranu napis: „Konin, 1937 r.”. Oglądamy rodzinę Marysi w konwencji filmu „Polin”. Odświętnie ubrani ludzie spacerują ulicą miasteczka. Roześmiane kobiety machają do kamery. Rodzina – dużo dzieci, babć, wujków, ciotek – zgromadzona wokół stołu. Gaszenie świeczek na torcie. Ciemność.

6.

Droga przez las.

Zagadkowa scena z początku wieku: słoneczny letni dzień. Faeton, powozi elegancki Pan w Cylindrze, właściciel pierwszego młyna parowego w Koninie. Jedzie przez las, młody człowiek zatrzymuje powóz, wsiada, strzela do Pana w Cylindrze. Spłoszony koń unosi faeton w głąb lasu.

GŁOS No to dziadek Markus mógłby się już pojawić...

Wywoływani z home movie reagują na Głos, obracając się do kamery, ktoś patrzy prosto w obiektyw, ktoś uśmiecha się i przesyła dłonią pozdrowienie, każdy kolejno żartobliwym gestem uchyla kapelusza.

GŁOS ...że miał wyraziste oczy, ale mierne usta, miał też olejarnię i młyn. A babcia Różia miała perukę i złotą broszkę pod szyją.

A wuj Majer ukończył szkołę podoficerską.

A wuj Natan niczego nie ukończył.

A wuj Ajzyk był od opału.

A wuj Herman od żelaza był...

Jedenastu synów miała. No i wszyscy... Wszyscy... Co do jednego.

Dopiero po jedenastym otruła się. Babcia Kalcia...

7.

Hotelowy korytarz.

MARYSIA (patrzy w dzisiejszą kamerę, jak tamci w Koninie patrzyli w tamtą z 1937 roku) ...po jedenastym, po moim ojcu.

GŁOS Bo babcia Różia nie otruła się, tylko zniknęła. Nie należy mylić babci Kalci z babcią Różią.

MARYSIA Prawda, że to dziwne? Siedziała we wnęce. Za szafą. Wróciliśmy z obławy, wnęka była pusta. Niemcy nie odstawiliby

szafy na miejsce, babia Różia nie mogła sama wyjść. To co z babcią? Spytałam. Do nieba poszła, powiedział tatuś. Nie płacz, przyniosłem ci laleczkę. Będzie się opiekowała tobą...

GŁOS Do nieba? Wszyscy?

MARYSIA I całe szczęście. Co ja bym zrobiła teraz z ich grobami? Pięćdziesięciu czterech Leszczyńskich, trzydziestu siedmiu Ejzenów. Dziewięćdziesiąt jeden grobów i ja jedna?

8.

Hotelowy korytarz.

Marysia idzie za Kobieta w Białym Kapeluszu.

GŁOS Dokąd idziesz, Marysiu? Marysiu! Do ciebie mówię!

MARYSIA Za nią szłam. Dziwna jest. Wiesz coś o niej?

GŁOS Sama ją spytaj. „Przepraszam, czy jest pani naszą Hidden...?”

MARYSIA (do Kobiety w Białym Kapeluszu) Przepraszam. Czy jest pani... No nie, nie może pani być ukrywaną, jedną z nas.

KOBIETA W BIAŁYM KAPELUSZU (po polsku z silnym rosyjsko-żydowskim akcentem) Nie mogę? Ja?! Ja się ukrywałam najdłużej z was! Siedemdziesiąt lat – i ja nie mogę?

MARYSIA Siedemdziesiąt? O czym pani mówi, pani...

KOBIETA W BIAŁYM KAPELUSZU ...Kapłan. Nic pani to nie mówi? Fanny Kapłan. Jeszcze nic? Ta, co do Lenina strzelała!

MARYSIA (w osłupieniu) To... imponujące, ale co nas to dzisiaj może obchodzić?

KOBIETA W BIAŁYM KAPELUSZU I wie pani, co wymyślili? Że nie ja. Słyszysz pani? Nie ja strzelałam! Na filmach grały mnie najlepsze aktorki! Na obrazach malowali najlepsi malarze. Stałam z dymiącym rewolwerem, a Lenin we krwi leżał!

MARYSIA To interesujące. Naprawdę. Tylko... trafiła pani w niewłaściwe miejsce, pani...

KOBIETA W BIAŁYM KAPELUSZU Fanny Kapłan. Fania dla przyjaciół.

MARYSIA ...pani Faniu. Powinna pani, bo ja wiem... Do archiwum może. Do historyków?

GŁOS Tak, tak. Do archiwum. Ja też ich do archiwum odsyłam. Tych wszystkich... co chcą być opisani.

MARYSIA Naprawdę ona?

GŁOS Może ktoś, kto chce nią być. Tylko po co? Bycie Fanią Kapłan w dzisiejszych czasach. Co za pomysł?

MARYSIA Oszustka jakaś. Albo mitomanka.

GŁOS Marysiu. Wiem, że jesteś magistrem praw. Nawet pracę jakąś napisałaś.

MARYSIA Magisterium. O oszustwach. I z daleka widzę: przebrała się za tę... tę... od Lenina.

GŁOS A jej prawnuk mówi, że praciocia jest autentyczna, że wędruje po świecie od siedemdziesięciu lat.

9.

Studio radiowe.

Nowy Jork. Studio radiowe Zołuszka. Na ścianach stare plakaty cyrylicą, może Teatr na Tagance, może Ałła Pugaczowa. Przy mikrofonie mężczyzna, nie-cwaniaczek, nie-nawiedzony. Normalny współczesny sympatyczny prezenter, nazwijmy go Sjoma.

SJOMA Witajcie, panie i panowie, Sjoma Kapłan wita was w Zołuszcze, najpopularniejszej rosyjskiej rozgłośni w Północnej Ameryce. Opowiem państwu dziwną historię. Mało – dziwną. Niesamowitą, w którą mnie samemu trudno uwierzyć.

Był piątek. Zadzwoił telefon. Ze Sjomą Kapłanem mówię? Kobiety, starczy głos, akcent rosyjsko-żydowski. Tu Fanny. Fanny Fajwelowna, twoja praciotka, Sjomo Kapłanie. Zamurowało mnie. Fania Kapłan? Zamordowana na Kremlu, spalona w beczce, dzwoni do rozgłośni Zołuszka?! Szepnąłem – ciocia spotka się ze mną, mam nadzieję... Powiedziała, i miałem wrażenie, że to od dawna przygotowany tekst: „Niedziela, ósma rano. Central Park, wejście zachodnie”.

Od tej chwili głos Sjomy słyszymy z offu, a to, o czym opowiada, widzimy na ekranie bez dźwięku.

10.

Nowy Jork.

Central Park, wejście zachodnie. 26 maja 1991 roku.

SJOMA Niższa, niż myślałem, i jakby przebrana była. Spódnica za długa, kapelusz za biały, parasol, chociaż nie zbierało się na deszcz.

Fanny Kapłan nie podaje Sjomie ręki, obie ręce ma zajęte torebką, parasolem, ale nadstawia policzek do pocałunku.

SJOMA Pachniała... Był to zapach, który czujemy w teatrze, kiedy siedzimy blisko sceny na starej sztuce. Zwietrzałe perfumy, nieświeży puder, kostium ze spektaklu zdjętego z afisza dawno temu. Spytałem – dlaczego ciocia wybrała dzisiaj dzień. Bo dzisiaj, Sjomo, kończą sto lat... Nie śmiecie się. Dzisiejsze stulatki potrafią zadziwiająco dobrze wyglądać.

Fanny Kapłan i Sjoma idą aleją Central Parku, kobieta sprawia wrażenie, jakby dobrze wiedziała, gdzie iść.

SJOMA Wszystkiego dobrego, mówię, życzę cioci stu dwudziestu lat. Tylko – jak wszyscy wiemy – ciocia zginęła. Komendant Kremla osobiście ciocię zastrzelił, włożył do beczki, benzyną oblał... Uśmiechnęła się. Nie mnie zastrzelił komendant. Zabił swoją żonę. Dlaczego? Czy ja wiem? Różne są powody, dla których chce się do żony strzelać. I ją to spalił w beczce, a mnie... a we mnie...

11.

Studio radiowe.

SJOMA (*do mikrofonu*) No cóż, moi drodzy. Komendant zakochał się w Fani Kapłan od pierwszego wejrzenia. Ukrył ją, uratował, pod zmienionym nazwiskiem wyjechała do Chin, stamtąd do Ameryki. Poszedłem za nią.

12.

Przed hotelem.

Nowy Jork. Przed Hotelem Marriott. Słoneczny, upalny dzień.

SJOMA Szła do hotelu. Portier zatrzymał mnie w drzwiach: pan na zjazd? Dzisiaj tylko Hidden Children. Zrezygnowałem. Ciocia powiedziała – tak, ja na zjazd. Minęła portiera i weszła do środka.

Napis na ekranie: „FANNY KAPŁAN MIAŁABY STO LAT ALBO OKOŁO STU LAT W 1991 ROKU. W NOWYM JORKU ODBYWAŁO SIĘ PIERWSZE ŚWIATOWE SPOTKANIE UKRYWANYCH DZIECI – HIDDEN CHILDREN”.

13.

Korytarz hotelowy.

Kobieta w Białym Kapeluszu wraca do tablicy z karteczkami. Przypina swoją, po angielsku i cyrylicą – „Czy ktoś widział Wiktora Garskiego? Ostatnio widziano go w Kijowie. Miałby dziś...”. Kobieta w Białym Kapeluszu zamyśla się, chyba liczy, ile miałby lat ów Garski. Już wie. Zdejmuje kartkę, drze ją na strzępy i wrzuca do kosza.

MARYSIA Nic nie rozumiem. Szuka – nie szuka?

GŁOS A musisz rozumieć?

Napis:

CZĘŚĆ II. FANIA

14.

Rynek miasteczka i synagoga. Wieczór.

Wykopiowanie z filmu jidysz „Der Dibuk” (reż. Michał Waszyński, 1937).

Całe miasteczko wyległo, by wziąć udział w ślubie Lei, jedynej córki bogatego reba Sendera. Kantor się modli.

KANTOR I po co ci, głupi człowieku, twój trud i ofiara? Na co pośpiech i ciągła gonitwa? Twoje kości i tak spoczną w grobie. Nie pomogą ani modlitwy, ani błagania. Wszystko, co żyje, musi przeminąć. Radujesz się teraz, a wkrótce zapłaczesz. Życie człowieka podobne jest do tańca śmierci.

Zebrani zaczynają tańczyć, panna młoda Lea tańczy w środku. Pomiedzy tańczącymi pojawia się Śmierć. Porywa do tańca Leę.

15.

Mieszkanie rodziców Fani.

Chicago, lata trzydzieste dwudziestego wieku.

W fotelach dwoje starych ludzi, rodzice Fani Kapłan, Fajwel i Sima. Rozmawiają w jidysz o filmie „Der Dibuk”.

FAJWEL Bóg był. Boskie prawa były. Kara była, jak się nie słuchało rodziców. Rodziców nie usłuchała.

SIMA Słuchała serca.

FAJWEL Serca, serca. Co ją tak dobrze rozumiesz? Ty też kochałaś innego?

SIMA Kochałaś – nie kochałaś, czy to ważne dzisiaj? O filmie mówimy.

FAJWEL A wiesz, przez kogo wszystko? Przez nią.

SIMA Przez Leę?

FAJWEL Jaką Leę? Przez tamtą... Od bomby. Od cara.

SIMA Wszystko zaczyna ci się w głowie mieszać.

FAJWEL Nic mi się nie miesza. Dobrze wiesz, o kim mówię. I to ty... tak, ty opowiadałaś o niej naszej córce. O tej...

SIMA Wiem, o kim mówisz, Fajwel. Herbaty nalać ci? Z malinami czy z miodem?

FAJWEL To po co udajesz, że nie wiesz? Wszystkie nasze nieszczęścia przez nią. Przez takie, jak ona. Nie ucieka się od męża spod chupy.

SIMA Nie spod chupy uciekła, tylko w nocy, w przeddzień. A męża na oczy nie widziała.

FAJWEL W nocy? Ładna historia. I do kogo to? Do goja. Do gojów z niebieskimi oczami one uciekają.

SIMA Do rewolucji uciekła. Nie do goja.

FAJWEL Dobra Żydówka nie robi rewolucji.

SIMA A co robi, Fajwel?

FAJWEL Boga słucha, za mąż wychodzi, perukę nakłada i dzieci rodzi.

SIMA I od tego właśnie uciekła Hesia.

FAJWEL O, Hesia! Przypomniałaś sobie. Najpierw od męża się ucieka, potem zabija się cara. Opowiadałaś o niej naszej córce, zamiast bajki na dobranoc. Sąsiadka, mówiłaś. Ładna sąsiadka! Na cara! Z bombą!

SIMA Nie było daleko, to prawda. Z Reczycy – ile? Sto? Mniej nawet. Piękna droga, nad samą rzeką. Prypeć, mój Boże... Polesie...

FAJWEL Dokąd droga?

SIMA Do Mozyrza. Gdzie Hesia mieszkała ze swoim ojcem. I z macochą, biedactwo. Dziwisz się, że uciekła? Mozyrz, Prypeć, mój Boże. Twierdza, hetman Radziwiłł...

FAJWEL Nie mogę słuchać, nie denerwuj mnie. Sąsiadka z Polesia! Na cara! Ładny przykład! Nic dziwnego, że i naszej córce bomby się zachciało!

16.

Retrospekcja. Kijów, 1906 rok. Zima.

Hotel Kupiecki na ulicy Wołoskiej.

W pokoju młoda Fania i niewiele starszy chłopiec w skórzanej „rewolucyjnej” kurtce. Majstrują przy materiałach wybuchowych. Jakiś proch, lont, kable, nie mają w tym dużej wprawy. Chłopcu lepiej idzie z samą Fanią. Scena łóżkowa. Wracają do bomby. Wybuch. Dym, pierze z poduszek, oboje wybiegają na korytarz, chłopiec ucieka. Fanię zatrzymują portierzy i policja.

Stopklatka na twarzy Fani. Napis: „FANNY KAPLAN 1890–1918. Mieszczanka z Reczycy, lat szesnaście, wzrostu dwa arszyny, trzy i pół werszka, wyznanie żydowskie, piśmienna, posiada 1 rubel, słownie jeden, przez wojskowy sąd polowy skazana na bezterminową katorgę”.

17.

Mieszkanie rodziców Fani.

Chicago. Lata trzydzieste dwudziestego wieku. Sima i Fajwel. Już wieczór, pali się lampy.

FAJWEL Trzy noce! Trzy dni! W hotelu! Z obcym mężczyzną!

SIMA To jeszcze dziecko było, nie rozumiała, co robi.

FAJWEL Bombę robiła! Zabijać chciała!

SIMA Myśleli, że zło zabijają. Że świat stanie się lepszy dzięki nim.

FAJWEL Jedenaście lat na katordze... Szczęście, że zdołaliśmy wyjechać.

SIMA Uciec, Fajwel. Do Ameryki. A dziecko na Sybirze zostało.

FAJWEL Mieliśmy czekać, aż sobie przypomną o nas? O synach naszych? O córkach?

SIMA Dobrze, Fajwel, już mi to tłumaczyłeś. Do Ameryki. A ona, ślepa, na katordze.

W pokoju pojawia się młoda Fania – taka, o jakiej teraz myślą i mówią. W więziennym ubraniu, niepewnie, dotyka rękami ścian... Rodzice jej nie widzą.

FAJWEL Lupę jej posłaliśmy. Najlepszą, amerykańską lupę.

SIMA Niedokrwistość miała jakąś okropną.

FAJWEL Nie było tak źle, lekarz poprosił o mleko i biały chleb. I nawet o jajka.

SIMA Na jajka nie pozwolili. A mleko przez miesiąc tylko. I nadzór wzmóc, napisał naczelnik.

FAJWEL Jedenaście lat, Boże drogi. I jeszcze jej mało było. Znowu chciała zabijać. I kogo! Tego całego ich Lenina! Szczęście, że zdążyliśmy wyjechać!

SIMA Uciec, Fajwel, uciec.

18.

Wykopiowanie z filmu fabularnego „Lenin w 1918” (reż. Michaił Romm, 1939). Zamach na Lenina. Scena zamachu płynnie przechodzi

w nakręconą przez nas retrospekcję. Ulica Sierpuchowska w pobliżu zakładu amunicji i maszyn Michelsona, gdzie miał miejsce zamach. Pod drzewem stoi Fania – młoda, ładna, w kapeluszu i z parasolką. Jest 30 sierpnia 1918, godzina dziesiąta wieczorem. Dookoła popłoch, ludzie z krzykiem rozbiegają się. Do Fani, stojącej pod drzewem, podbiega mężczyzna w mundurze, pyta, nie słucha odpowiedzi, każe iść przodem.

19.

Współczesna Moskwa. Ulica. Dzień.

To samo miejsce. Zakładu Michelsona już nie ma, jest drzewo na ulicy Sierpuchowskiej. Pod nim mężczyzna, który w poprzedniej scenie aresztował Fanię – Stiepan Batulin (zastępca komisarza wojskowego). Znacznie starszy, mundur na nim zniszczony i zakurzony. Obok krząta się kilkunastoosobowa grupa rekonstrukcyjna. Coś sprawdzają, biegną, wołają do siebie, mierzą czas. Batulin obserwuje ich, pozostając dla nich niewidzialnym.

Stopklatka na twarzy Batulina.

Napis: „STIEPAN BATULIN 18... – 19... Zastępca komisarza V Dywizji Piechoty”.

BATULIN Drzewo urosło. Zakłady... Tam były, gdzieś tam... Lenin z wiecu wyszedł, z zakładów. Lenina też nie ma, ale ja jestem. No to przychodzę i myślę sobie... Co tak stoi, sobie myślę. Wszyscy biegną, a ona stoi. Samo to było podejrane.

KIEROWNIK (*do młodej kobiety w kostiumie Fani*) Nie tak szybko! Ile razy trzeba wam tłumaczyć?! Gwoździe masz w butach, źle widzisz, ciemno jest!

„FANIA” (*wskazuje kolegę w nowiutkim mundurze, udającego młodego Batulina*) To jak zdążę? Muszę przed nim do drzewa, muszę szybko.

KIEROWNIK (*do „Batulina”*) No i jak biegniesz? Tak biegnie czekista do wroga rewolucji? Z ogniem! Z wściekłością masz biec.

„FANIA” (*już stoi pod drzewem*) Jak mam oddychać? Powinnam być zdyszana, nie?

KIEROWNIK No tak... Nie... Nigdzie nie piszą, że zdyszana.

„FANIA” Nie piszą? A... A czy ja w ogóle biegłam? Czas się nie zgadza. Strzelałam i zdążyłam do drzewa dobiec?

BATULIN (*prawdziwy*) Co ona wygaduje? Skąd wzięłaby się pod drzewem, jeśli nie biegła? Strzelała, uciekła, stanęła po drzewem, wszystko się zgadza. (*do „Fani”*) Przecież strzelałaś! Przecież uciekłaś!

„Fania” i grupa rekonstrukcyjna nie słyszą i nie widzą Batulina.

„FANIA” Wiecie, co mi chodzi po głowie? Ja nie biegłam. Ja stałam tu od początku. Ja wiem, to dziwne... Sama nie rozumiem...

BATULIN (*wściekły coraz bardziej, że nikt nie zwraca na niego uwagi*) Jakże stałam?! Uciekłaś, słyszysz? Tak, teraz przypominam

sobie. Dyszałaś. Tchu nie mogłaś złapać! Intuicja czekisty od razu mi podszepnęła: ona strzelała do naszego wodza. Skąd się pani tu wzięła, spytałem. Powiedziałaś, że nic mi do tego, ale intuicja czekisty jest nieomylna. Ona strzelała, aresztuj, odpowiedziała intuicja – i co? Myliłem się? Nie strzelałaś może? Mniejsza o szczegóły, przyznałaś się, to najważniejsze.

20.

Ulica. Dzień.

To samo miejsce. Trochę później.

Grupa rekonstrukcyjna ma przerwę, piją kawę z plastikowych kubeczków.

KIEROWNIK Myślicie, że ludzie zechcą nas oglądać?

„BATULIN” Zechcą. Co rusz to piszą o niej. Strzelała, nie strzelała... Na Sołowkach ją widzieli...

KIEROWNIK W Central Parku pojawiła się, na Manhattanie.

„FANIA” Co ty? Żywa Kapłan?

KIEROWNIK Amerykański prawnuk opowiadał w amerykańskim radiu. (*wyjmuje z kieszeni wydruk z komputera, czyta*) „Był piątek, zadzwonił telefon. Ze Sjomą Kapłanem mówię?”

„FANIA” Naprawdę? Żywa Kapłan?

KIEROWNIK Żywa? Nie wiem. Skąd mogę wiedzieć. Niczego się już nie dowiemy. Dobra, do roboty. Fania pod drzewo, Batulin – prowadzisz ją do Czeka.

REKWIZYTORKA Czekajcie, a kapelusz? W kapeluszu musi być. (*wyjmuje z torby trzy białe kapelusze*)

Przymierzają.

KIEROWNIK (*z niedowierzaniem*) Białe?

„FANIA” W białym stała, tak piszą.

REKWIZYTORKA (*podaje skromny, powściągliwy kapelusik*) Ten najlepszy. Rewolucjonistka nie może się stroić.

„FANIA” Dlaczego nie? Na koniec chciała ładnie, elegancko wyglądać. Ludzie przywiązują dużą wagę do ostatniego stroju.

Rekwizytorka zakłada „Fani” najładniejszy kapelusz.

KIEROWNIK (*do telefonu komórkowego, krzyczy*) Czerwonoarmistki?! Gotowe jesteście? Prowadzimy Kapłan, szykujcie się do rewizji!

21.

Retrospekcja. Komendantura. Noc.

Napis: „30 sierpnia 1918”. Rewizja Fani.

W zadymionym, śmierdzącym pomieszczeniu pali się słaba żarówka. Młoda czerwonoarmistka Zina Legońkaja stoi przy drzwiach, trzymając w pogotowiu rewolwer. Czerwonoarmistka Udotowa zdejmuje biały ka-

pelusz Fani, obraca ją – twarz kobiety jest teraz blisko kamery – to prawdziwa Fania. Prawdziwe czerwonoarmistki – Udotowa z pomocnicą zaczynają rewizję. Przyglądają się z uznaniem kapeluszu Fani.

UDOTOWA Niezły, prawda?

Zdaje się, że ma ochotę przymierzyć kapelusz, ale Legonkaja grozi jej od drzwi rewolwerem. Fania uśmiecha się do siebie. Widzi coś innego niż pokój śmierdzący papierosami i potem.

22.

Retrospekcja. Eupatoria, Krym.

Lato 1918. Błękit nieba, palmy, oślepiające słońce. Bulwarem spaceruje para – Fania i przystojny mężczyzna (Uljanow) w eleganckim, jasnym garniturze, w czapce z dawnego carskiego oficerskiego munduru.

ULJANOW (*troskliwie, ale i pouczającym „lekarskim” tonem*) Nie gorąco ci? Nie za ostre słońce? Nie należy chodzić po słońcu z gołą głową.

23.

Sklep z kapeluszami.

Sprzedawczyni podaje kolejne egzemplarze, ładne, choć nie najmodniejsze: resztki przedrewolucyjnej świetności. Fania mierzy, jest niezdecydowana, onieśmielona, jeszcze nigdy nie mierzyła kapelusza.

ULJANOW Ten! (*do Sprzedawczyni*) Niezły, prawda?

SPRZEDAWCZYNI Piękny, panie doktorze. Pan doktor zawsze miał doskonały gust.

Fania wychodzi w kapeluszu, który znamy od dawna. Mężczyzna patrzy na nią z czułością.

Stopklatka na twarzy mężczyzny. Napis: „DYMITR ULJANOW. Lekarz. Brat Włodzimierza Lenina. 1874–1943”.

24.

Komendantura.

Ciąg dalszy rewizji. Czerwonoarmistki wydobywają z włosów Fani spinki, układają na biurku, liczą.

LEGOŃKAJA (*od drzwi*) Rozczesać!

UDOTOWA Ee, we włosach coś by miała?

LEGOŃKAJA Rozczesać, mówię!

Sięgają po grzebień, rozczesują włosy Fani, długie, gęste.

LEGOŃKAJA Rozebrać! Wszędzie! Nie rozumiecie, co mówię?

Rozebrać!

Rozbierają Fanię do naga. Zaglądają jej pod pachy i między nogi.

Fania stara się nie widzieć czerwonoarmistek, nie patrzy na nie, znowu jest myślami gdzie indziej.

25.

Retrospekcja.

Miłosna scena z Dymitrem Uljanowem.

Napis: „PODCZAS SKRUPULATNEJ REWIZJI ZNALEZIONO DWA UŻYWANE SKRAWKI PAPIERU DO PAKOWANIA I DWA SKRAWKI GAZETY, PO JEDNYM W KAŻDYM BUCIE. W TOREBCE ZNALEZIONO AGRAFKĘ, WE WŁOSACH ZNALEZIONO OSIEM SPINEK I DWIE ANGIELSKIE SZPILKI. W KIESZENIACH NICZEGO NIE ZNALEZIONO”.

26.

Ulica.

Ciąg dalszy sceny z grupą rekonstrukcyjną. Nie ma już „Fani” ani „Batulina”. Ktoś jeszcze mierzy odległość, ktoś sprawdza czas, rozchodzą się widzowie, zostają dwaj mężczyźni w mundurach, Batulin i ktoś, kogo nie zauważyliśmy przedtem.

Mężczyzna (Peters) w długim, czarnym, skórzanym płaszczu czekisty – dobrze zbudowany, postawny, około trzydziestki.

PETERS No i szal by się jeszcze przydał. (*do Rekwizytorki, która jeszcze się krząta i sprząta plastikowe kubeczki*) Panienko, szal!

Dziewczyna go nie słyszy. Mężczyznę widzi i słyszy tylko Batulin.

BATULIN (*słucha z zaciekawieniem, poznaje, salutuje pośpiesznie, z szacunkiem*) Jaki szal, towarzyszu przewodniczący? O czym mówicie?

Stopklatka na twarzy mężczyzny w płaszczu. Napis: „JAKOW PETERS. Przewodniczący Trybunału Rewolucyjnego, zastępca Feliksa Dzierżyńskiego w Czeka. 1886–1938”.

Kiedy Peters opowiada, pojawiają się sceny z jego pamięci i wyobraźni: płacząca Fania, Fania w szalu, Fania w mydlinach, Fania w pokoju przesłuchań.

PETERS Z koziego puchu. Białe cały. Od przyjaciółek, od katorżnic dostała.

BATULIN Nie było szala, towarzyszu przewodniczący. Kapelusz tak. Parasol tak. A szala nie było.

PETERS Prawda... Sprzedała na bazarze. Mydełko kupiła sobie.

Batulin nic nie rozumie.

PETERS Francuskie mydełko... Pachnieć chciała...

Batulin się śmieje.

PETERS (*patrzy na niego z niesmakiem*) I co w tym śmiesznego, towarzyszu? Że chciała pachnieć? Nie wiecie, jak kobieta szykuje się do nocy z mężczyzną?

BATULIN Tak jest, towarzyszu przewodniczący, do nocy. Szykuje się... Tylko, jeśli wolno spytać, skąd towarzyszu wie o tym?

PETERS Skąd wiem? A kto przesłuchiwał Kapłan? Już zapomnieliście? No kto?

BATULIN Wy, towarzyszu. Jak mógłbym nie pamiętać. Całą noc...

PETERS I w nocy rozplakała się. Nagle. Na głos.

BATULIN Ze strachu.

PETERS Ona? Nie, ona ze strachu nie płakałaby.

BATULIN Czekajcie... A mydełko? Dla kogo tak szykowała się? Bo mówią... Nie dla Dymitra?

PETERS Dla Uljanowa? Bzdura. Żadnego romansu tam nie było. Dla... Jak mu tam...? Co bombę robili razem... w tym Kijowie, w Hotelu Kupieckim. Nie, nie ze strachu. Tak jakby – nad sobą. Nad życiem jakby.

BATULIN Czy wam przypadkiem nie żal jej, towarzyszu przewodniczący?

PETERS Żal? No co wy? Zbrodniarki żałowałbym?

BATULIN Jasne, że zbrodniarka. Do wodza rewolucji strzelać? Do Iljicza? Ale... Jak już tak rozmawiamy sobie.... Jak namydliła się i napachniła... To co dalej?

PETERS Nic dalej. Rano pożegnał się. Powiedział – adieu.

BATULIN Co powiedział?

PETERS Żegnaj. Moglibyście, towarzyszu, choć tyle francuskiego się nauczyć.

BATULIN I ona wam to wszystko...? Na przesłuchaniu?

PETERS Adieu... Tak właśnie. (powtarza kilka razy „adieu”, salutuje i odchodzi)

27.

Współczesna Moskwa. Dziedziniec Kremla.

Mężczyzna w mocno podniszczonym mundurze marynarza pali papierosa, przygląda się turystom, słucha przewodnika.

Stopklatka na twarzy mężczyzny. Napis: „PAWEŁ MALKOW. Komentant Kremla 1887–1965”.

MALKOW (*zaciągając się głęboko papierosem*) O czwartej, trzeciego września... Gdzie pochować? Spytałem. Powiedziano: Kapłan chować nie będziemy. Zniszczyć. Bez śladu.

28.

Retrospekcja. Przed świtem.

Napis: „3 września 1918”.

Malkow – młodszy, w czystym mundurze marynarza floty bałtyckiej. Słychać dźwięk – odgłos silników. Reflektory samochodowe rozświetlają ciemność. Samochód z Fanią i eskortą wjeżdża na dziedziniec. Fania wysiada. Malkow każe jej iść przodem. Kobieta odwraca się. Malkow daje znak: iść przed siebie. Fania idzie. Ryk silników, który ma zagłuszyć strzały. Kobieta odwraca się jeszcze raz. Malkow podnosi rewolwer.

29.

Współczesny dziedziniec Kremla.

MALKOW (*współczesny*) W pamiętnikach pochwaliłem się, że to ja. I beczką się pochwaliłem. Potem już nie, już bez beczki, towarzysze powiedzieli, żeby beczkę wykreślić. (*zwraca się do kamery jak do Fani*) Kiedy podnosiłem pistolet, obejrzałaś się i poruszyłaś ramieniem. Tak o. Mam to przed oczami.

30.

Retrospekcja. Dziedziniec Kremla. Wczesnie rano.

Odgłos silników samochodowych coraz głośniejszy. Kamera idzie za Fanią w półzbliżeniu. Fania w lekkim zwolnieniu, wykonuje polecenia Malkowa. Unosi i opuszcza ramię, zatrzymuje się. Patrzy w obiektyw.

MALKOW Ramię, które unosisz i opuszczasz. Twarz, jak oglądasz się... Oczy to jasne miałaś. Wcale nie czarne, nie. Szare raczej...

Nawet się jakby zdziwiłem, bo całkiem jasne.

Fania odwraca się od kamery. Z prawej strony lufa pistoletu wycelowanego w tył jej głowy.

Zaciemnienie.

31.

Współczesny dziedziniec Kremla.

MALKOW (*współczesny*) Bardzo śpieszyli się... W piątek ty strzelałaś, ja strzeliłem we wtorek. Sąd? Nie mieli czasu. Spisek był. Bali się, że w sądzie możesz za dużo powiedzieć. Lenin wiedział, co robi się ze spiskowcami. Trzeciego, we wtorek wykonałem wyrok.

32.

Retrospekcja.

Napis: „3 września 1918”.

Marynarz i żołnierze wkładają zwłoki Fani do beczki. Toczą beczkę do Ogrodu Aleksandrowskiego. Leją benzynę. Podpalają. Bucha płomień.

MALKOW (*z offu*) Trzeciego wyrok, a piątego dekret ogłosili. Dekret o Czerwonym Terrorze. W tydzień – pięć chyba, tak, pięć tysięcy. Strzałami. Jaki sąd, sądu się komuś zachciało? Przydały się twoje strzały, Fanny Kapłan.

Sceny dokumentalne z czasów czerwonego terroru. Aresztowania, egzekucje, zakopywanie ofiar, chyłkiem w ciemnościach. Twarze ofiar i oprawców.

33.

Moskwa, lata trzydzieste.

Biedne mieszkanie. Zima. Za oknem zamieć. Przy maszynie do szycia – krawcowa Klaudia Moskowina szyje bluzkę.

Podchodzi z bluzką do klientki, Marii Popowej. Mierzą. Klaudia widzi bliźnię na odsłoniętym ramieniu.

KLAUDIA Ślad masz, został ci na całe życie. Podobno usuwa się takie blizny. Z falbanką chcesz czy ze stójczką?

Popowa przegląda się w lustrze.

Stopklatka na jej twarzy. Napis: „MARIA POPOWA. Salowa w szpitalu. 1865–19...”

POPOWA Po co usuwać. Pamiątkę mam. Z falbanką. A bufka nie za duża aby?

KLAUDIA Pamiątkę? Że co? Że o mąkę pytałaś? Półtora puda wolno ze wsi przywozić, a wojsko stoi na dworcu i odbiera. To dla czego odbiera. Pytałaś. Ja tam nie pytam o nic absolutnie. A po co mi pytać. Ty pytasz, a ja mam kłopoty potem. Na przesłuchanie ciągnęli, kto ty, chcieli wiedzieć. Zła nie jest, męża ma niedobrego, stróża, na targowisku straganów pilnuje, wyszła za niego jak miała piętnaście lat, a tak to zła nie jest, nie, w protokole nawet to zapisali.

34.

Wykopiowanie z filmu Michaiła Romma „Lenin w 1918 roku”. W zwolnieniu.

Wiec w zakładzie Michelsona na chwilę przed zamachem. Lenin idzie do samochodu. Kobieta (Popowa) zadaje mu pytanie o mąkę. Lenin odwraca się do niej, padają strzały.

35.

Mieszkanie krawcowej. Kontynuacja.

POPOWA Jak chcesz wiedzieć, to przeżył dzięki mnie. Bo zapytałam. Odwrócił głowę. I kula przeszła dwa milimetry od czegoś tam, albo i o milimetr, tak wyliczyli później.

Fania już jest w pokoju. Niewidzialna dla kobiet słucha ich rozmowy z wyraźnym zainteresowaniem.

POPOWA Jakbym nie zapytała. Jakby głowy do mnie nie odwrócił, Kapłan zabiłaby. Szczęście, że mnie nie zastrzeliła, kula mi przeszła o, tutaj.

KLAUDIA Kapłan? To nie wiesz, że nie ona strzelała? Kto inny strzelał, a ją chwycili, całe targowisko już wie, spytaj męża. Profesor jeden wszystko opisał. Słyszałam, że Żyd, to nie wiedziałby, kto strzelał?

36.

Współczesny Izrael. Jaffa.

Jasne, przestronne mieszkanie profesora Borisa Orłowa. Fania czuje się tu swobodnie, jakby była częstym gościem.

Stopklatka na twarz Profesora. Napis: „BORYS ORŁOW. Profesor historii 1930–”

PROFESOR Tak, ja pierwszy to powiedziałem. Kapłan? Ze swoją ledwo wyleczoną ślepotą? Ślepa była na syberyjskiej katordze. Wieczór był, o dziesiątej w sierpniu jest już ciemno. Do tego chmury były, zbierało się na deszcz. Z browningiem...? Oni nie uznawali strzelania, wyłącznie bomby lubili... Wiem, przyznała się. Zawsze brali na siebie winy przyjaciół. Wiem, odebrałem jej powód do chwały. Wszyscy teraz powtarzają za mną: nie Kapłan. Chyba mi trochę przykro... Wyznaczono jej tę rolę. To drzewo. To czekanie. Nie miała rodziny, nie miała domu. Nie była Rosjanką. Była znikąd... Nadawała się... Zresztą – nie było to złe rozwiązanie i dla niej. Co innego pozostało jej w życiu niż stanąć pod drzewem?

W telewizorze Profesora drastyczne sceny kolejnego współczesnego zamachu. Oboje przyglądają się ze zgrozą. Profesor nie widzi Fani, ale na koniec, z ostatnią refleksją, zwraca się wprost do niej.

PROFESOR No nie, nie wy byliście przyczyną nieszczęść naszego wieku, ale...

37.

Dzień dzisiejszy, Kijów.

Ulica Wołoska, dawny Hotel Kupiecki. Na świątecznie udekorowaną ulicę pada śnieg. Trwa sprzedaż choinek.

Starszy pan przypomina chłopca z kijowskiej retrospekcji.

Stopklatka na jego, twarz, napis: „WIKTOR GARSKI. Były rewolucjonista. 1888–1956”

GARSKI (*podnosi do góry kołnierz, rozgrzewa się, przestępując z nogi na nogę*) Wpadam tu, czasami, tylko przejazdem. Zimno nam było. Chciałem cię ogrzać. Wzbraniałaś się, niewinne dziewczę z... Aha, z Reczycy, szukałem jej potem na jakiejś mapie. Wybiegłem... Uciekłem? No tak, może i uciekłem. To ja powinienem być na katordze. Chciałem ci powiedzieć o tym. Myślałem: przeproszę ją. Przyjechałem do Moskwy. Był sierpień. Było po wszystkim. Po strzałach. Twoich? Naprawdę? Mniejsza o szczegóły. Czytałem o tobie w gazetach, słuchałem o tobie na wiecach. Nigdzie, nigdy, nikomu nie wyznałem, że znałem cię osobiście.

38.

Współczesna Moskwa. Kreml.

Fania Kapłan, niewidzialna dla ludzi, raz jeszcze na dziedzińcu kremłowskim. Miejsce, gdzie paliła się beczka. Grupa turystów.

TURYSTA (*do ekipy*) Przepraszam, co to za film?

KTOŚ ZZA KAMERY O Fani Kapłan.

Pojawia się faeton, ten, który widzieliśmy w scenie w Koninie. W nim elegancki Pan w Cylindrze – nie wysiadając – słucha, przygląda się. Kamera go interesuje.

PAN W CYLINDRZE (*do kamery*) Przepraszam, o kim film?

KTOŚ ZZA KAMERY O Kapłan. Co do Lenina strzelała.

PAN W CYLINDRZE I co? Zabiła tego... tego...?

KTOŚ ZZA KAMERY Nie, ale trafiła i to dwa razy.

PAN W CYLINDRZE A... a dlaczego ta pani strzelała?

KTOŚ ZZA KAMERY Żeby świat poprawić! Nie wie pan, po co się strzela?

Pan w Cylindrze zamierza odjechać, faeton rusza, Pan w Cylindrze chyba się nad czymś zastanawia, zatrzymuje konia.

PAN W CYLINDRZE Przepraszam... Ta pani...

KTOŚ ZZA KAMERY Kapłan, Fanny Kapłan,

PAN W CYLINDRZE Ona dobrze chciała, nieprawdaż?

Zaciemnienie.

KTOŚ ZZA KAMERY (*off, w czerni*) Ależ tak. Chciała bardzo dobrze. Turkot odjeżdżającego faetonu.

Napis:

CZEŚĆ III. ŚLUB

39.

Petersburg.

Twierdza Pietropawłowska na Wyspie Zajęcej. Lata osiemdziesiąte dziewiętnastego wieku. Długie, mroczne korytarze carskiego więzienia. Głos płaczącego niemowlęcia. Drzwi celi z okratowanym okienkiem. Cella jest niska, zadymiona przez kopnącą lampkę naftową. Na pryczy leży młoda kobieta w więziennym ubraniu. Nie widać dziecka, ale co jakiś czas słychać jego słaby płacz.

Stopklatka na twarz kobiety. Napis: „HESIA HELFMAN. 1855–1882”

Kobieta w więziennym ubraniu pisze list. Dosłownie pisze albo „w myślach”. W obu wariantach tekst słychać z offu (język rosyjski).

HESIA Zabrali ją. W środku nocy. Słyszysz, co mówię? Córkę nam porwali! Zostawili papier i ołówek, chcą wiedzieć, co napiszę do ciebie. Piszę o naszej córce. Leżała koło mnie. Nakarmiłam, nie wiem, jakim cudem mam pokarm. Spała sobie, najedzona, spokojna... Po porodzie przynieśli pieluszki. Mięciutkie, białe, ktoś ci przysłał, powiedzieli i czekali, aż ją przewinę. Przewinęłam, okryłam kocem, powiedzieli – myślałaś, że twoje, co? To jest dla ciebie, o, to – i rzucili na pryczę coś szorstkiego, burego, szmatę jakąś, wyjęłam ją z białej pieluszki, owinęłam w to szare, ciągle stali nade mną, przestępcom to wystarczy, powiedział młodszy, bo starszy milczał, tylko położył na pryczy papier i ołówek. I poszli

sobie. Myślałam, że dadzą nam spokój, ale znowu przyszli, w nocy, przestępcy nie mogą dzieci chować, przytułek wychowa ją, zerwali z nas koc, wzięli ją na ręce, próbowałam odebrać, odepchnęli, rzucili na pryczę, drzwi zatrzasnęli, nie płakała, nie, nawet się nie obudziła. Teraz płacze, nie wiem, gdzie jest, ale ją słyszę.

W czasie monologu Hesi kamera rozgląda się po celi. Widzi blaszany kubek na kamiennej podłodze obok pryczy z niewypitą kawą. Na stoliku puste kartki papieru i ołówek.

HESIA Wiesz, że się ciebie bałam? Twojej brody, za gęstej, za czarnej, twoich wielkich wąsów, a najbardziej spojrzenia, zawsze surowego i spode łba. Przestałam się bać... Na balu...

40.

Retrospekcja. Petersburg, 1880 rok.

Salon, goście, wśród nich Hesia Helfman i brodaty mężczyzna. Na stole, pośrodku pokoju stoi waza. Robią poncz: leją wino, arak, kładą korzenie, wyciskają cytryny. Zapalają. Z wazy bucha płomień. Gaszą świece. Brodaty wyjmuje sztylet.

Stopklatka na twarz brodatego mężczyzny. Napis: „NIKOŁAJ KOŁODKIEWICZ. Członek Narodnej Woli. 1852–1884”.

Inni za jego przykładem wyjmują sztylety i kładą skrzyżowane na wazie nad płomieniem. Zaczynają śpiewać „Haj nie dywujtes dobryje ludi, szczo na Ukrainie powstanie”. Wygląda to na przysięgę. Rozlewają poncz, trącają się szklankami. Biję północ. Składają sobie życzenia noworoczne: za wolność, za zwycięstwo. W całym tym podniosłym nastroju widać, jak bardzo Hesia jest wzruszona i jak bardzo zafascynowana Kołodkiewiczem. Ktoś próbuje tańczyć. Ktoś proponuje seans spirytystyczny.

Śmieją się, ale przygotowują arkusz z literami i talerzyk ze strzałką. Pojawia się duch, zawiadamia, że jest carem Mikołajem I (o jego przybyciu informują kolejne litery, które wskazuje strzałka). Pytają: „Jaką śmiercią umrze Aleksander II, syn Waszej Imperatorskiej Wysokości?”. Talerzyk waha się, po czym strzałka literuje: „Od trucizny”.

Konsternacja, bo przecież szykują mu inną śmierć. „Czy Wasza Imperatorska Wysokość się nie myli?”

41.

Wykopiowanie z radzieckiego filmu fabularnego „Zofia Perowska” (reż. Leo Arnsztam, 1967). Scena zabójstwa cara. I przypadkowa śmierć przechodnia, czternastoletniego chłopca.

42.

13 marca 1881, Petersburg.

Okolice Newskiego Prospektu. Car jedzie w karecie ośnieżonymi ulicami. Piesi przystają z szacunkiem, kłaniają się nisko. Powóz sunie dostojnie

w eskorcie Kozaków. Śnieg, mróz. Kamera podąża za kobietą, nie widzimy jej twarzy, tylko czasem czujne, porozumiewawcze spojrzenia na twarzach mijanych mężczyzn. Gdzieś w nieostrej dali bawią się dzieci na sankach. Słychać bliski wybuch.

Napis na ekranie: „ZAMACHOWCÓW SKAZANO NA SZUBIENICĘ. HESIE HELFMAN UŁASKAWIONO PRZEZ WZGLĄD NA CIĄŻĘ I DZIĘKI WSTAWIENNICTWU LWA TOŁSTOJA I WIKTORA HUGO. WYROK ŚMIERCI ZAMIENIONO NA BEZTERMINOWĄ KATORGĘ”.

43.

Twierdza Pietropawłowska.

Hesie budzi łomotanie do drzwi. Wchodzi żandarm, stawia na podłodze kubek z kawą, sprawdza, czy wszystko w porządku.

HESIA Sucha jest?

Żandarm milczy.

HESIA Nakarmiona? Gdzie ona jest?

Żandarm wychodzi.

Ten sam łomot do drzwi.

44.

Retrospekcja.

Petersburg, ulica Teleżna 25. W mieszkaniu Hesia i spiskowiec Sablin. Ktoś się dobija. Sablin nasłuchuje.

GŁOS ZZA DRZWI Otwierać, policja!

Sablin wraca do pokoju, wyjmuje rewolwer, strzela sobie w głowę. Pierwszy strzał jest niecelny, trafia za trzecim razem. Hesia w tym czasie przenosi jakieś pojemniki, pakunki, może bomby. Przenosi tę uciętą rurę, którą widzieliśmy w pierwszej scenie.

45.

Sala sądowa.

Wykopiowanie z filmu „Zofia Perowska”. Sala sądu. Proces zabójców cara. Wśród oskarżonych Hesia Helfman. Zeznaje świadek – dozorca domu na Teleżnej 25, Siergiejew. Widzimy oskarżonych, sąd i publiczność. Przesłuchiwanego nie ma w filmie, dokręcimy go w stylu sceny. Jego zeznanie pochodzi z akt procesu.

DOZORCA SIERGIEJEW (*po rosyjsku*) Ja akurat śpię, przychodzi posterunkowy. Każe pod piątkę iść. To idę. Stukaj, mówią. To ja stukam. Słyszę – podchodzi ktoś pod drzwi i odchodzi. I znów przychodzi i odchodzi. To ja mówię: Otwierać, policja. Rąb, mówią. To ja rąbię te drzwi, bo starszy dozorca miał siekierę. Jak zaczynam rąbać, słyszymy strzał. I drugi strzał. I trzeci strzał, a ja rąbię. Drzwi otwierają się, kobieta stoi, oskarżona znaczy się... (*gest w stronę Hesi*) ...i mówię – potrzebny lekarz. To wchodzimy, a tam

człowiek leży. We krwi leży, a oskarżona zaczyna krzyczeć – tam nie, nie strzelać, tam niebezpiecznie! Bo tam bomby były i różne rzeczy takie, to żeby nie strzelać, bo wybuchną i policja zginie. Jej się o to rozchodziło, że zginie policja.

46.

Wykopiowanie z filmu „Zofia Perowska”. Wieszanie skazanych na śmierć przyjaciół Hesi. (Scena kaźni przypomina średniowieczny rytuał z katem. Ma w sobie coś ze złej bajki albo złego snu.) Muzyka Dymitra Szostakowicza.

HESIA Dziwne sny miałam. Śnił mi się ślub...

47.

Sen Hesi.

Sen Hesi oglądamy na ekranie jako czarno-biały niemy film, w którym osoby mówią, ale my ich nie słyszymy. Hesia mówi szybko, z zamkniętymi oczami, jakby bała się, że po ich otwarciu obrazy ze snu uleczą.

HESIA ...żydowski ślub z chupą, z baldachimem, który trzyma się nad młodą parą. My tam staliśmy, ty i ja. To dziwne, przecież nie możesz brać żydowskiego ślubu. Nosiłam białą suknię, krawcowa mi uszyła, najlepsza krawcowa w Mozyrzcu. Mówiłam ci, że już miałam suknię ślubną? Nie, nie mówiłam, nigdy nie mieliśmy czasu na takie rozmowy. Podobna ci się?, pytała moja macocha. Prawda, że piękna? Ojciec nie szczędzi pieniędzy na twój ślub... Piękna, mówiłam, naprawdę piękna. Przejęci byli. Macocha zaniósła do fryzjera swoją perukę, odświętną fryzurę kazała ułożyć, ojcu uszyli nowy chałat z czarnego atlasu, nawet cylinder mu kupili... Obudzę cię, powiedziała macocha. Powinnaś wcześniej wstać, to najważniejszy dzień w twoim życiu. Nie wiem, co było rano. W nocy wymknęłam się. Poszłam nad Prypeć. Łódka już na mnie czekała. Podobno nie był brzydki, ten mój narzeczony... Nie wolno żydowskiej pannie oglądać przed ślubem narzeczonego... Uczony jest i z zacnej rodziny, mówiła macocha. Powinnaś być nam wdzięczna za ten wybór.

Wiem, co chcesz powiedzieć! Może i lepiej byłoby, gdybym stanęła pod chupą... Z tamtym... Uczonym w talmudzie i torze. To chcesz mi powiedzieć? Przecież ciebie nie poznałabym. Nie mielibyśmy naszej córki. Bolą mnie piersi... Numer jej dali. Osiemset dwadzieścia cztery. Zsumowałam cyfry, tak jak w Mozyrzcu robiliśmy. Osiem i dwa to dziesięć... i cztery... Pięć mi wyszło. Po hebrajsku hei. Co to znaczy? Hei... Nic już nie pamiętam... Wiedziałam, ale nie mogę sobie przypomnieć. Hei... Czy to nie skrót od Jahwe? Jahwe, no tak.

Dziecko zabrali mi, zostawili Boga. Po co mi Jahwe? Na co mi Bóg, jak dziecka nie mam? Błuznię. Wszystko było błuznierstwem

w moim życiu. Mój bunt. Moja ucieczka. Na koniec... Wiesz o czym mówię...

48.

Ulica w Petersburgu.

Zamach na cara. Wykopiowanie z filmu „Zofia Perowska”. Rozwiewa się czarny dym i odsłania rannego cara. I leżącego na ulicy martwego chłopca, przypadkową ofiarę zamachu.

HESIA Dlaczego tam był? Właśnie wtedy, na tamtej ulicy? Dlaczego szedł tamtędy?

Czternaście lat... Myślę o jego matce... Proszę ją w myślach o przebaczenie.

Nakładające się na siebie kolejne sceny: płonąca waza ze sztyletami, chłopiec na jezdni, żandarm z dzieckiem na ręku, żydowski ślub – pod baldachimem Hesia i Kołodkiewicz.

Wykopiowanie z archiwalnego ukraińskiego filmu: żydowskie miasteczko po pogromie, zbezczeszczona synagoga i schronieni w niej ranni ludzie. Przed synagogą ciała ofiar.

Napis: „HESIA HELFMAN UMARŁA SZEŚĆ DNI PO ODEBRANIU JEJ DZIECKA. NIKOŁAJ KOŁODKIEWICZ PRZEŻYŁ JĄ O DWA I PÓŁ ROKU, UMARŁ W WIĘZIENIU. LOS ICH CÓRKI JEST NIEZNANY. UDZIAŁ ŻYDÓWKI W ZABÓJSTWIE CARA WYWOŁAŁ W ROSJI OBURZENIE I FAŁĘ POGROMÓW”.

49.

Ulica w Petersburgu, współcześnie.

W pobliżu Soboru Zbawiciela na Krwi. (Cerkiew wzniesiono w miejscu, w którym zginął w zamachu Aleksander II.) Ekipa zwija sprzęt. Przyglądają się temu przechodnie. Wśród nich czternastoletni chłopiec. Ten sam aktor, który grał przypadkową ofiarę zamachu.

CHŁOPIEC Co to za film?

KTOŚ ZZA KAMERY O Hesi Helfman.

Pojawia się znany nam faeton ze znany nam Panem w Cylindrze. Chłopiec z podziwem patrzy na powóz.

PAN W CYLINDRZE Przepraszam... O kim?

KTOŚ ZZA KAMERY Co cara chciała zabić.

PAN W CYLINDRZE Cara? Mój Boże... I co? Zabili go?

KTOŚ ZZA KAMERY Bombą. Dwiema nawet.

PAN W CYLINDRZE Przepraszam... A dlaczego ta pani...?

CHŁOPIEC Helfman.

PAN W CYLINDRZE Dlaczego chciała zabić?

KTOŚ ZZA KAMERY Dla dobra ludzkości. Nie wie pan, po co się zabija?

Powóz rusza. Pan w Cylindrze znowu się zastanawia.

PAN W CYLINDRZE (z zawstydzeniem) Przepraszam najmocniej... Pani...

CHŁOPIEC Hesia. Hesia Helfman.

PAN W CYLINDRZE Pani Hesia chciała dobrze, nieprawdaż?

KTOŚ ZZA KAMERY Ależ tak, chciała bardzo dobrze.

50.

Kontynuacja scen dokumentalnych z pogromów w Rosji.

Napis:

CZĘŚĆ IV. CASABLANCA

51.

Pojawia się znana nam z pierwszych scen męska ręka. Mężczyzny i teraz nie widzimy. Młoda kobieta w okularach, Simone, chce iść do niego, ale ręka się cofa, znika.

SIMONE (po francusku, jej słowom towarzyszą fragmenty, detale obrazów, o których mówi) Czasem przestawał mówić i z szafy w ścianie wyciągał chleb, którym się dzieliliśmy. Nalewał mnie i sobie wino, które miało smak słońca i ziemi... Czasem wyciągaliśmy się na podłodze i spływała na mnie słodycz snu. Pewnego dnia powiedział mi: „A teraz idź już”. Upadłam na kolana, objęłam jego nogi, błagałam, aby mnie nie wypędzał. Serce mi się rozdzierało. Szłam ulicami. Potem spostrzegłam, że zupełnie nie wiem, który to był dom. Nigdy nie próbowałam go odnaleźć. Zrozumiałam, że przyszedł po mnie przez omyłkę...

Stopklatka na jej twarz. Napis: „SIMONE WEIL. 1909–1943”.

52.

Konin.

Dawny młyn Ejzenów, dziadków i rodziców Marysi. Nadal czynny, więc dookoła toczy się współczesne życie. Simone i Marysia przysiadły w jakimś w miarę wygodnym miejscu. Simone rozgląda się z zaciekawieniem.

SIMONE (po francusku) Co to?

MARYSIA (po francusku) Młyn. Parowy. Pierwszy w mieście. Pradziadka Izaaka.

SIMONE Dumny był z czegoś takiego...?

MARYSIA (jej myśli są czymś zaprzątnięte, odpowiada z roztarzgnięciem, przez grzeczność) Był, ale krótko. Konkurent, właściciel wiatraka, wynajął zabójcę. Pradziadek zginął w powozie, podczas spaceru.

SIMONE To okropne.

MARYSIA Nie, dlaczego? Faeton, przejażdżka, celny strzał... Piękne umieranie.

SIMONE Udana śmierć. Zazdroszczę pradiadkowi. Zawsze się bałam, że źle umrę. Że nie uda mi się śmierć, a nie życie.

MARYSIA Rodzinna specjalność. Babcia znika, ojciec zdąży esesmana zabić, same udane śmierci.

SIMONE Kiedy? Ta babcia, twój ojciec...

MARYSIA Czterdziesty drugi rok.

SIMONE Casablanca...

MARYSIA Widziałam. Piękny film.

Wykopiowanie z filmu „Casablanca”. Kadry z miłosnej sceny z Bergman i Bogartem. Króciutko. Kilkanaście sekund.

53.

Plener. Młyn.

SIMONE Czekałam na statek do Ameryki. Ukończyłam komentarz do pism pitagorejskich.

Marysia ma zakłopotaną minę. Simone to widzi, zmienia temat na bardziej przystępny.

SIMONE Razem z nami czekali Żydzi. Tacy... prawdziwi. Śmieszne loki mieli, całe kręcone.

MARYSIA Pewnie pejsy.

SIMONE I paltoty długie, chociaż maj był.

MARYSIA Chałaty pewnie.

SIMONE I tak kiwali się, o, tak...

MARYSIA Też śmiesznie?

SIMONE Trochę mnie to śmieszyło. To nie był mądry śmiech. Ktoś potem napisał, że głupio się roześmiałam.

MARYSIA Skoro pierwszy raz zobaczyłaś takich prawdziwych... Mogli wydawać się zabawni, to prawda.

54.

Retrospekcja. Polska wieś, 1942 rok.

Dziewięcioletnia Marysia i jej matka idą skrajem wsi. Marysia źle widzi, potyka się, Matka trzyma ją mocno za rękę.

MATKA Tutaj już byliśmy.

MARYSIA Chyba tak... Chleb dostałaś. I jeden kartofel.

MATKA Nie, kartofel był dalej. Tutaj jabłko było. Ale ta kobieta mi się za długo przyglądała. Może odrosty mam... Popatrz, mam odrosty?

MARYSIA (*dotyka rękami włosów matki*) Chyba masz, masz na pewno...

MATKA Musimy zdobyć chustkę na głowę.

Skradają się do wsi. Przed chatą wisi pranie. Matka próbuje zdjąć ze sznura jakąś chustkę czy ścierkę, ale pies zaczyna ujadać. Odchodzą pośpiesznie. Kilka małych dziewczynek bawi się w klasy, jedna ma na głowie dziecięcą chusteczkę, białą w różowe kwiatki. Matka biegnie do niej, zry-

wa jej z głowy chusteczkę, wraca do Marysi, obie uciekają w stronę lasu. Słyszą głośny płacz i krzyk dziecka. Chowają się za drzewami. Matka też płacze, ze wstydu i upokorzenia. Marysia jest spokojna.

MARYSIA Zawiąż.

MATKA Nie!

MARYSIA Poznają nas po tych odrostach, zawiąż w tej chwili!

Zawiązuje matce na głowie dziecienną chusteczkę, krzywo, bo nie widzi, biorą się za ręce. Marysia wyjmuję laleczkę. Rozmawia z nią.

MARYSIA Nie masz odrostów, to dobrze. (*do Matki*) Mówi, żebyś się nie martwiła.

Idą przed siebie, dwie żebraczki.

55.

Obok młyna. Kontynuacja.

SIMONE Płynęłam do Ameryki, ale nie chciałam spać w pierwszej klasie, przeniosłam się do ładowni.

MARYSIA Dlaczego?

SIMONE Jak to, dlaczego? Żeby z biednymi być. Biednym jestem bardziej potrzebna.

MARYSIA I co dla tych biednych...? Pomogłaś im?

SIMONE Dzieciom „Antygonę” czytałam. A potem prosiłam, żeby mnie na spadochronie zrzucili do Francji. Wiesz, co teraz myślę? Do was powinni byli mnie zrzucić! Do tego lasu.

MARYSIA Z twoimi oczami? Z francuskim językiem i pismami pit... pit...

SIMONE Pitagorejskimi. Fascynująca lektura, chcesz posłuchać?

Marysia stara się uprzejmym uśmiechem osłodzić brak zainteresowania pismami pitagorejskimi, ale Simone zaczyna się gorączkować, chwytą ją za rękę, mówi w zapamiętaniu, po chwili Marysia zaczyna słuchać uważnie.

SIMONE Czy wiesz, że u pitagorejczyków liczba jeden jest symbolem Boga? Każda stworzona rzecz ma swoją liczbę... Matematyka, Marysiu, jest jedną ze szczelin, przez którą może przejść światło Boga! Ale i cierpienie jest taką szczeliną.

MARYSIA Bóg poprzez cierpienie? Zaczynam żałować, że cię nie zrzucili do nas. Może byś i nam poświęciła kilka słów w swoich mądrych książkach. Bo ty przecież nigdy – o nas, tutaj. Nigdy. Ani jednego słowa.

SIMONE Prawda, jaka szkoda? Bajki bym ci opowiadała. Moją ulubioną, o sześciu łabędziach.

56.

Zamek w głębi lasu.

„Bajka o sześciu łabędziach” braci Grimm. Królowną jest ta sama dziewczynka, która była małą Marysią. Simone opowiada, a jej opowieść przywołuje obrazy.

SIMONE Zamek w głębi lasu. Żyje w nim siedmioro dzieci – sześciu chłopców i dziewczynka. Są to królewskie dzieci, schowane przed złą macochą, żoną króla. Król codziennie je odwiedza, a drogę wskazuje mu kłębek nici, który się rozwija i nie pozwala zablądzić. Zła królowa podgląda króla, podkrađa mu kłębek i idzie do zamku. Niesie ze sobą sześć białych jedwabnych koszulek. Narzuca koszulki na chłopców, którzy zamieniają się w białe łabędzie. Król przychodzi do zamku i córka, której nie zauważyła macocha, opowiada mu o braciach łabędziach. W nocy dziewczynka idzie w głąb lasu i znajduje izbę z sześcioma łózkami. Przez okno wlatuje sześć łabędzi, opadają z nich łabędzie pióra i dziewczynka poznaje swoich braci. Wolno im zrzucić pióra i mieć ludzką postać tylko przez kwadrans. Czy nie ma dla nas ratunku?, pyta siostra. Możesz pokonać zaklęcie, jeśli przez sześć lat nie będziesz mówić ani śmiać się, mówią bracia. W tym czasie uszyjesz sześć koszulek z astrów. Jeśli powiesz słowo, cała twoja praca będzie na darmo. Dziewczynka porzuca zamek, mieszka w dalekim królestwie, zbiera astry i zaczyna szyć. Nie śmieje się i nie rozmawia. Znajdują ją myśliwi i prowadzą do króla tego innego kraju. Król pyta, kim jest, dziewczynka milczy. Król żeni się z nią, bo jest piękna i skromna, tyle że nie umie mówić ani śmiać się. Matka króla oskarża synową, że zjada dzieci, które rodzi, i królowa staje przed sądem. Nadal milczy. Sąd skazuje ją na spalenie. Jest to ostatni dzień z sześciu lat, koszule są już gotowe, poza jedną, przy której nie ma rękawa... Dziewczyna stoi na stosie, bucha płomień i nadlatują łabędzie. Zarzuca na każdego koszulę, bracia stają przed królem, tylko jeden nie ma ręki i nadal wyrasta mu łabędzie skrzydło. Wszyscy radują się, dziewczyna już może mówić i wszyscy żyją długo i szczęśliwie.

MARYSIA Piękna bajka. Nie znałyśmy jej w tamtym lesie. I nie miałyśmy kłębka z nitką.

SIMONE Często myślę o milczeniu. Milczenie dziewczynki w bajce... Milczenie łzonego Chrystusa... Jego krzyż milczący...

MARYSIA Przez jego krzyż wyrzucili mnie z harcerstwa.

SIMONE Nie, to niemożliwe.

MARYSIA Nie chciałam przysięgać na krzyż. Ja w ogóle już nic nie chciałam. Chyba nie miałam siły, żeby chcieć.

57.

Retrospekcja. Konin, 1945, szkoła Marysi.

Klasa szkolna, więc na ścianie Bierut, orzeł bez korony. Marysia, taka jak w lesie i bajce, tylko ma okulary na nosie. Siedzi sama, milcząca, bezradna.

NAUCZYCIELKA Dlaczego sama siedzisz?

Marysia milczy.

DZIECI Ona nie umie się bawić! Ona nie jeździ na rowerze! Ona pływać nie umie! I pacierza nie umie! To na pewno Żydówka, proszę pani!

58.

Młyn. Współczesność.

MARYSIA Uciekłam z domu. Pojechałam do rabina i udawałam sierotę. Mamusia znalazła mnie na drugi dzień.

SIMONE Do rabina? Więc jakbyś do Boga chciała bliżej.

MARYSIA Nie chciałam bliżej Boga. Chciałam dalej od nich... Od wszystkich. Od wszystkiego.

SIMONE Wiem... Zgorączkowana... Zrozpaczona... To ja w twoim wieku. W tamtym twoim.

GŁOS Zgorączkowane... Zrozpaczone... A ty, gdyby nie wojna, do rewolucji uciekabyś czy do Boga? Tak, ty Marysiu...

MARYSIA Ja? Do chłopca. Z niebieskimi oczami. Koniecznie niebieskie oczy musiałyby mieć.

Nie wiesz? Długo mamy tak siedzieć? Ty nas tutaj ulokowałaś, do filmu byliśmy ci potrzebne. Długo jeszcze? Głowa mnie boli. Coraz bardziej. Od paru miesięcy boli mnie głowa i nikt nie wie, dlaczego.

SIMONE Głowa? Moja specjalność... Bóle miałam tak straszne, że chciałam zrobić coś okropnego. Chciałam uderzyć kogoś w miejsce, które mnie bolało, w czoło, w skroń.

MARYSIA Lekarze nie wiedzą... Ja wiem. Zaczęły się, kiedy oddałam moją laleczkę...

Simone nic nie rozumie.

Marysia wyjmie zdjęcie laleczki i pokazuje je Simone.

GŁOS Jak to? Laleczkę oddałaś? Komu?

MARYSIA W muzeum będzie. W Jerusalemie... Nie mam już opiekunki. Czuję się coraz gorzej, a opiekunki nie mam. Inną mi dali, taką nową. Z oczkami, z nogami. Dzielną taką, tylko że... że okropnie tęsknię za tamtą... I głowa mnie boli...

GŁOS (najwyraźniej wstrząśnięty, zgorszony) Wzięłaś lalkę? Taką nową? Wiem. Pustynię gotowa nawodnić, ale nie umiałaś cię wprowadzić z getta.

MARYSIA Ona i getto?

GŁOS Marysiu... Dawno ją oddałaś?

MARYSIA Dwa, trzy miesiące...

GŁOS Więc już tylko pół roku...

MARYSIA Do czego? Do czego pół roku, co chcesz przez to powiedzieć?

Napis: „MARIA EJZEN UMARŁA OSIEM MIESIĘCY PO ROZSTANIU Z LALECZKĄ. LALECZKA ZNAJDUJE SIĘ W JEROZOLIMIE, W MUZEUM YAD VASHEM”.

59.

Zdjęcie laleczki – eksponatu w oszklonej muzealnej gablocie.

60.

Współczesna ulica w Koninie.

Ekipa zwija sprzęt. Przechodnie. Samochody.

Podjeżdża faeton. Mężczyzna tym razem wysiada. Rozgląda się po młynie jak ktoś, kto dobrze zna to miejsce. Widzi Simone i Marysię. Elegancko się kłania, zaprasza gestem do powozu. W powozie siedzi stara kobieta.

MARYSIA (*do kobiety*) Rózia? Tu jesteś? Jak się zza tej szafy wydostałaś?

Babcia Rózia kładzie palec na ustach: tajemnica.

Simone i Marysia wsiadają do faetonu. Powóz rusza. Słyszymy muzykę – poloneza Michała Kleofasa Ogińskiego z pozytywki.

KTOŚ I I co to będzie? Serial jakiś?

KTOŚ ZZA KAMERY Nie, film.

KTOŚ I Eee... myślałem, że serial. A o czym film?

KTOŚ ZZA KAMERY O takich... Zgorączkowanych.

KTOŚ II Chorych?

KTOŚ ZZA KAMERY Nie... Zrozpaczonych raczej.

KTOŚ II I co one?

KTOŚ ZZA KAMERY Różnie. To do rewolucji. To do Boga.

KTOŚ I Do rewolucji? Eee... Retro jakieś.

KTOŚ II Żeby chociaż kostiumowy był.

KTOŚ I I o miłości żeby. Jak... jak... taka „Casablanca”.

GŁOS (*z radością*) Jak „Casablanca” Tak, tak właśnie!

Scena miłosna z „Casablanki” z Ingrid Bergman i Humphreyem Bogartem.

Na dole napis – rok 1942.

ROZMOWA Z

HANNA KRALL I JOLANTA DYLEWSKA

Zirytowane, zakochane

PISAŁY PANIE TEN SCENARIUSZ NA CZTERY RĘCE?

KRALL: W czworo oczu raczej. Ręce były moje, a oczy nasze.

DYLEWSKA: Czworo oczu i dwa serca.

KRALL: Pani Jola czytała i mówiła: „a może by jednak...”, potem ja pytałam: „a teraz?”, na co pani Jola: „o, o, właśnie tak”. I w ten sposób pracowałyśmy razem.

WSPÓLNY SCENARIUSZ PISAŁA PANI PRZEDTEM Z KIEŚŁOWSKIM, MYŚLE O „KRÓTKIM DNIU PRACY”.

KRALL: Podstawą był mój reportaż *Widok z okna na pierwszym piętrze*, była to adaptacja. Poza tym Kieślowski miał już pomysł na film i nie zostawiał miejsca na żadne „a może jednak”. Poza tym ja chciałam naszego bohatera, sekretarza KW, rozumieć, a Krzysztof chciał go oceniać. Nie jest to zresztą dobry film, *Zgorączkowane...* będą lepsze. Pewnie chciałyby pani wiedzieć, skąd się wzięły *Zgorączkowane...*?

TAK, OD RAZU ZAPYTAM. JAK TO SIĘ ZACZEŁO?

KRALL: Zaczęło się od tego, że usłyszałam w radiu opowiadanie nieżyjącego

już Andrzeja Urbańskiego o Fani Kapłan, która strzelała do Lenina. To było dobre opowiadanie, sugestywne – i zadzwoniłam natychmiast do pani Joli, z którą się znamy od dziesięcioleci, i powiedziałam jej, że jest taka Fania...

DYLEWSKA: Nie zdążyła pani zadzwonić. Ja wtedy kończyłam mój film *Po-lin. Okruchy pamięci* – pisałam komentarz, wahałam się, w której czasoprzestrzeni go osadzić, więc przyszedłam do pani po radę. Wtedy mi pani o niej powiedziała...

KRALL: Tak było? Bo ja zwykle dzwonię do pani albo ślę pośpieszne mejle. Potem zaczęłyśmy zaprzyjaźniać się z Fanią Kapłan. To znaczy pani Jola ją pokochała, bo pani Jola od razu się zakochuje w swoich bohaterkach, a ja jestem reporterką i jestem czujna. I zresztą ta Fania z początku działała mi na nerwy. Potem dostałyśmy świetne materiały – dzięki Ryszardowi, bratu pani Joli, i jej przyjacielowi Hansowi, który robił nam kwerendę w Niemczech. Same nigdy byśmy do większości źródeł nie dotarły. A kiedy już na dobre „weszłyśmy” w historię Fani, w syberyjską katorgę, w samotność, w tę śmierć na kremłowskim dziedzińcu,



FOT. KRZYSZTOF DUBIEL/INSTYTUT KSIĄŻKI

Hanna Krall (ur. 1935) jest pisarką i reporterką, absolwentką dziennikarstwa na Uniwersytecie Warszawskim. Związana początkowo z redakcją „Życia Warszawy”, następnie z „Polityką”, ale też z „Odrą”, „Tygodnikiem Powszechnym”, „Res Publiką”, „Gazetą Wyborczą”. Po debiutanckim zbiorze reportaży *Na wschód od Arbatu* (1972) światową sławę przyniosła jej rozmowa z Markiem Edelmanem *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977), przetłumaczona na ponad dziesięć języków. Po niej Hanna Krall wydała kilkanaście zbiorów reportaży i opowiadań – między innymi *Tam nie ma już żadnej rzeki* (1998), *Wyjątkowo długą linię* (2004), *Króla kier znów na wylocie* (2006) – oraz dwie powieści, *Sublokatorkę* (1985) i *Okna* (1987). Jej teksty ekranizowali między innymi Krzysztof Kieślowski i Jan Jakub Koloski, a w teatrze sięgał po nie Krzysztof Warlikowski w *Dybuku* (2003) i *(A)polonii* (2009). Laureatka kilkunastu nagród i odznaczeń, w tym roku otrzymała Nagrodę Literacką Miasta Warszawy. Wiosną ukazał się *Fantom bólu*, zbiór wszystkich tekstów Hanny Krall poświęconych tematyce Zagłady.

dowiedziałyśmy się, że to wcale nie ona strzelała. I zrobiło mi się jej żal. Trafiła do historii jako ta, która strzeliła do Lenina, a teraz zabierają jej powód do chwały... A odebrał jej te strzały Borys Orłow, profesor Uniwersytetu Hebrajskiego, bardzo niestety przekonującym esejem. Przez przyjaciół zdobyłam jego telefon. Zadzwońłam. Spytałam, jak to się stało, że taka młoda dziewczyna (bo przy próbie pierwszego zamachu, na gubernatora, miała zaledwie szesnaście lat) znalazła w sobie tyle ognia, tyle determinacji. Kto był dla niej autorytetem, kto wzorem. Na co usłyszałam: Gesia Gelfman. I zaczęła się nasza sprawa z Hesią Helfman, idolką całego pokolenia zbuntowanych żydowskich dziewcząt. Nic o niej przedtem nie słyszałam. Pani Jolu, zakochała się pani i w Hesi?

DYLEWSKA: W niej też... ale najpierw zakochałam się w przejrzystych oczach Fani. To zdjęcie było w książce Urbańskiego, a potem się okazało, że to wcale nie była Fania. Na zdjęciach z archiwum KGB Fania ma oczy bardzo czarne jakby wypalone i nosi sukienkę w pepitkę. I ta prawdziwa Fania jeszcze bardziej mi się spodobała.

HESIĘ TEŻ WIDZIAŁAM NA FOTOGRAFII, BARDZO ŁADNA, ZNOWU COŚ W SPOJRZENIU...

KRALL: Bo one wszystkie takie były: gorejące.

CZY MYŚLAŁY PANIE PRZY PISANIU O „GORĄCZCE” AGNIESZKI HOLLAND? MAM W PAMIĘCI POSTAĆ KAMY, KTÓRĄ GRAŁA PRZEDWCZEŚNIE ZMARŁA BARBARA GRABOWSKA: JAK NIESIE PUDEŁKO Z BOMBĄ, WYSTRASZONA, ZAKOCHANA I SZALONA... BOHATERKA POWIEŚCI STRUGA I FILMU HOLLAND NIE BYŁA ŻYDÓWKĄ, ALE BYŁA REWOLUCJONISTKĄ.

DYLEWSKA: Nie, właściwie to nam nie towarzyszyło.

KRALL: Nie, nie myślałam o *Gorączce*. My z tymi naszymi bohaterkami mamy

inny problem, emocjonalny. Polubiłyśmy i Hesię, i Fanię, bo trudno nie polubić osób, z którymi się obcuje parę lat, ale wiemy, że nie możemy, że nie wolno nam aprobować ich czynów. Adam Zamojski napisał, że pokolenie Komuny Paryskiej to było ostatnie pokolenie gotowe dla idei zabijać siebie. Zaraz potem była Narodna Wola. Czy nie było to pierwsze pokolenie ludzi gotowych dla idei zabijać innych? I niestety ten cały współczesny terroryzm można chyba wywodzić od Narodnej Woli... Narodnicy byli szlachetni i romantyczni, ale dzisiejsza wiedza o terrorystach maci nam ich idealistyczny obraz.

ZWŁASZCZA ŻE I TAK NIE UGRALI WIELE. PO TYLU NIEUDANYCH ZAMACHACH NA CARA...

KRALL: No, jeden niestety im się udał. Na dodatek każda z tych spraw kończyła się fatalnie: za cara pogromami, za Lenina krwawym Czerwonym Terrorem, aresztowanie zamachowców było zawsze pretekstem do czegoś gorszego. Widzę, że pani też ma z nimi problem, pani Justyno?

MAM PROBLEM.

KRALL: My tych ludzi rozumiemy, ale może nie trzeba ich za dobrze rozumieć?

CÓŻ, O FANI KAPŁAN ANI O HESI HELFMAN NIE UCZĄ NA LEKCJACH HISTORII.

KRALL: Kłopot jest zwłaszcza z Hesią. Nie ma materiałów – najlepsze źródło wiedzy o zamachu na Aleksandra II to periodyk „Bytoje”. W osiemnastym roku, po rewolucji, wyszedł specjalny numer poświęcony zamachowcom i były tam wspomnienia ludzi, którzy jeszcze pamiętali tamte wydarzenia. Był też udokumentowany proces zamachowców i na przykład dozorca Siergiejew mówi w naszym scenariuszu słowami z protokołów sprawy sądowej. Trochę to przetworzyłam, ale postać, zdarzenia, no i język – wszystko jest



FOT. TOMASZ WIECH / AGENCJA GAZETA

Jolanta Dylewska (ur. 1958) ukończyła wydziały operatorski i reżyserski w PWSFTviT w Łodzi, gdzie obecnie jest profesorem. Wyreżyserowała filmy dokumentalne do własnych scenariuszy: *Kronikę powstania w getcie warszawskim wg Marka Edelmana* (1993), *Children of the Night* (1999), *Świat według Piotra D.* (2001), *Po-lin. Okruchy pamięci* (2008). Jest nagradzaną autorką zdjęć do kilkudziesięciu filmów i spektakli, pracowała między innymi z Mariuszem Grzegorzkiem (*Rozmowa z człowiekiem z szafy; Królowa Aniołów*), Przemysławem Wojcieszkiem (*Głośniej od bomb; W dół kolorowym wzgórzem; Doskonałe popołudnie; Made in Poland*), Siergiejem Dworcowojem (*Tulpan*) i Agnieszką Holland (*W ciemnościach; Pokot*). Od 1996 wykłada w Filmakademie Baden-Wuerttemberg w Niemczech. Jest członkinią EFA, Europejskiej Akademii Filmowej i AFAA, Azjatyckiej Akademii Filmowej. Kończy teraz realizowany we współpracy z Andrzejem Wajdą i Agnieszką Holland film dokumentalny *Kronika miłości w getcie warszawskim wg Marka Edelmana*.

autentyczne. Jan Kucharzewski też jest dobrym źródłem, jego *Terroryści*. Scena palenia ponczu jest od niego, też zresztą wzięta z „Bytoje”, ale tego akurat numeru nie miałam. Dużo numerów „Bytoje” jest w Bibliotece Narodowej, więc jeśli pani chce, może się pani w nich pograć.

BYŁAM W BIBLIOTECIE I WCIĄGNĘŁY MNIE LOSY INNEJ BOHATERKI SCENARIUSZA, CZYLI MARII LESZCZYŃSKIEJ-EJZEN, O KTÓREJ NAPISAŁA PANI OPOWIADANIE „SPIS RZECZY”.

KRALL: To była moja najbliższa przyjaciółka. Kiedy jadę przez podwarszawskie Marki, zawsze myślę o Marysi – w tych właśnie okolicach obie z matką tułały się i żebrały podczas okupacji. A wie pani, że ta gliniana laleczka bez nóg, która pomogła jej przetrwać tułaczkę, jest teraz eksponatem w Yad Vashem?

WIDZIAŁAM JĄ NA ILUSTRACJI W ZBIORZE „DZIECI HOŁOKAUSTU MÓWIĄ”, WYGLĄDA JAK JAKIŚ ETRUSKI POSĄZEK.

KRALL: Byłam naprawdę zgorszona – nawet nie tym, że Marysia oddała swoją laleczkę do muzeum, bo to jeszcze można zrozumieć, ale że zgodziła się wziąć w zamian nową, piękną lalkę z rękami, nogami, warkoczami, taką hożą żołnierkę z kibucu. Marysia mieszkała w betonowym bloku na Ochocie wśród pięknych przedwojennych przedmiotów, bo ludzie oddali rodzinie Leszczyńskich-Ejzenów to, co dostali na przechowanie w czasie wojny. I zaraz po rozstaniu z laleczką zaczęła w tym mieszkaniu chorować. Miała okropne bóle głowy, nie wiadomo było, co się dzieje. Mówiła mi „Popatrz, nikt nie wie, co mi jest, a mojej laleczki przy mnie nie ma”. Zaproponowałam, że zadzwonię do Yad Vashem i wypożyczę laleczkę na jakiś czas, ale się uparła, że nie wypada. Przeszła dwie operacje mózgu, po których nie obudziła się. Córka włożyła jej zdjęcie laleczki do trumny.

CZWARTA BOHATERKA TO SIMONE WEIL. SKĄD TAKA DZIWNA KONFIGURACJA?

DYLEWSKA: Jak wiadomo z pism pitagorejskich, liczba jeden jest liczbą Boga. Hesia Helfman urodziła się w tysiąc osiemset pięćdziesiątym drugim roku, a równo dziewiętnaście lat po niej rodzi się Róża Luksemburg (jeden plus dziewięć to dziesięć, czyli jeden i zero, co daje jedynkę). Dziewiętnaście lat później przychodzi na świat Fania Kaplan, za kolejne dziewiętnaście – Simone Weil. Tylko Maria Ejzen nie wpisuje się w ten ciąg, za to jej rodzinny Konin i Reczyca, miasto Fani, od dwa tysiące dziewiętego roku są miastami zaprzyjaźnionymi. Dwa tysiące dziewięć, w sumie jedenastka, daje dwie jedynki... Mam wrażenie, że odnajdujemy niewidzialne mosty istniejące w czasie a te mosty prowadzą ku czemuś ważnemu dla nas współczesnych. I takie odkrycia mnie cieszą, bo wydaje mi się, pani Haniu, że jesteśmy na właściwym tropie.

KRALL: Zaczynam się bać pani Joli. Nie wiedziałam o Reczycy i Koninie! A ta Reczyca Fani jest na mapie bardzo niedaleko Mozyrza, skąd pochodziła Hesia. Jest i Prypeć i już Polska jest, więc to się wszystko działo prawie u nas, pod bokiem.

ZACZYNA SIĘ TO ZAGĘSZCZAĆ...

KRALL: A jeszcze pani powiem, że podobnie jak w reportażu jedna historia ciągnęła za sobą następne. Gdy zaczęłyśmy rozmawiać o Fani, nie wiedziałyśmy nic o Hesi. W ślad za nimi przyszła do nas Simone Weil. Jeszcze jedna zgorączkowana.

POSTAĆ, PRZYZNAM, NIECO IRYTUJĄCA.

KRALL: Prawda? Wie pani, że ona naprawdę chciała zostać zrzucona na spadochronie do okupowanej Francji? Z jej oczami, z jej bólami głowy – bo i ją, jak Marysię, nękały okropne bóle. A w czterdziestym drugim roku – u nas

to jest Umschlagplatz i Treblinka – czeka z rodziną w Casablance na statek do Ameryki. Obok w porcie kiwają się w modlitwie chasydzi, i ona się z nich śmieje. Ktoś potem bezlitośnie skomentował: śmiała się, głupia. Odwiedzała mieszkańców Haarlemu, dzieciom na statku czytała *Antygone*, wszystkim współczuła i chciała pomagać, tylko nigdy nie poświęciła jednego słowa temu, co działo się tu, u nas. Nie mogę pojąć, jak kobieta tak inteligentna, wrażliwa i nadwrażliwa mogła mieć tak głuche, nieczułe anteny na świat. Może ona je niewłaściwie ustawiła? Dlatego właśnie posadziłam ją obok Marysi, żeby czegoś się dowiedziała wreszcie.

W SCENARIUSZU PADA KILKA RAZY PYTANIE O POROZUMIEWANIE SIĘ Z BOGIEM. WEIL CHYBA UWAŻAŁA, ŻE SIĘ POROZUMIEWA?

KRALL: Tak, tylko co z tego? Podobnie jak Hannah Arendt w *Eichmannie w Jerozolimie*: wszystko przeczytały, a czegoś ważnego nie mogły zrozumieć.

DYLEWSKA: Zupełnie inaczej niż Fania i Hesja.

A CZY FANIA I HESIA NIE BYŁY PO PROSTU NARZĘDZIAMI W MĘSKICH RĘKACH?

KRALL: Nie, przecież Hesja uciekła z domu w przeddzień własnego ślubu, więc chodziło jej raczej o wyzwolenie się spod męskiej władzy. Dla dziewcząt z ortodoksyjnych żydowskich rodzin działalność polityczna bywała jedyną ucieczką od tradycji, od tych narzeczonych, których nie wolno było widzieć przed ślubem. Prawda, że później pojawił się ten Kofodkiewicz, olbrzymi i kudłaty, który został ojcem jej dziecka. Ale namiętność była tu wtórna wobec sprawy. Z Fanią było zresztą podobnie. Zbuntowała się – i przeciw własnemu ojcu, i przeciw władzy w osobie kijowskiego gubernatora. Ktoś napisał, że jej strzały były wewnątrz bolszewickim spiskiem wymierzonym w Lenina, że dowodził tym spiskiem

Swierdłow. Fania byłaby wtedy rzeczywiście narzędziem w męskich rękach, ale my z panią Jolą w to nie wierzymy.

NAPRAWDĘ FANIA MIAŁA ROMANS Z DYMITREM ULJANOWEM, BRATEM LENINA?

KRALL: Tak mówią. Dymitr nie był zamieszany w żaden spisek, jego sławny brat uważał go za idiotę. Lubił życie, lubił kobiety, był lekarzem zdrojowym na Krymie, gdzie przywożono dla podratowania zdrowia katorżnice z zesłania. Stąd pogłoski, że coś ich łączyło.

I SPRZEDAŁA SZAL, ŻEBY PRZED NOCĄ Z MĘŻCZYZNĄ KUPIĆ PACHNĄCE MYDEŁKO?

DYLEWSKA: Oczywiście, wszystko to prawda. Podobnie jak to, że aresztowano ją w białym kapeluszu i że miała przy sobie jednego rubla. Takie szczegóły pieczołowicie zapisywano podczas rewizji. Hans miał w swoim ogromnym archiwum wydaną w Rosji, w tym krótkim czasie gdy otwarto archiwum, książkę zawierającą zbiór akt z procesu Fani.

KRALL: Tak, Hans ofiarnie oglądał z nami filmy, które chcemy wykorzystać, niedobre zresztą: *Lenina w Październiku* czy *Zofię Perowską* o zamachu na cara, i tłumaczył nam różne zawłości historyczne.

„ZOFIĘ” WYŚWIELANO W POLSCE?

DYLEWSKA: Bardzo krótko i bez sukcesu. Poruszająca była tam głównie scena egzekucji spiskowców, taki teatr śmierci.

CIKAWIE, W JAKIEJ KONWENCJI SFILMOWAŁABY PANI „ZGORĄCZKOWANE”. NIEDAWNO PODZIWIŁAM PANI ZDJĘCIA DO „POKOTU”, ALE TEN FILM BYŁBY MOŻE BLIŻSZY W STYLU DO „PO-LIN”?

DYLEWSKA: Ten scenariusz wymaga stworzenia osobnego języka filmowego z pogranicza filmu fabularnego i dokumentalnego. I dramaturgii, która uniesie ciężar jego niełatwej czasoprzestrzeni. Niezłym punktem wyjścia może być minimalizm neorealistów. Francuski reżyser i teoretyk Jean Epstein powiedział,

że nie wiemy tego wszystkiego, czego nie wiemy o kinie. On to powiedział kilkadziesiąt lat temu, ale jego słowa są nadal aktualne, tylko my przestaliśmy doceniać film jako źródło poznania po tym, jak wielkie kino autorskie ustąpiło przed kinem popularnym. Współczesny film dokumentalny bardziej niż fabularny zdaje się o słowach Epsteina pamiętać. Mnie ogromnie interesują ciągle nieodkryte możliwości kamery, która jest urządzeniem technicznym, zbiorem soczewek i metalu, ale zarazem właśnie czymś (kimś?) przenikającym rzeczywistość i widzącym lepiej i więcej niż ludzkie oko. Może zobaczyć to, co dla naszych oczu jest niewidzialne... I jeszcze umie utrwaląć czas. Ocalać dla wieczności...

KRALL: Oko Boga. Kamera pani Joli jest czymś takim.

DLATEGO PAŃ SCENARIUSZ JEST WIELOWARSTWOWY: OBRAZY OTWIERAJĄ SIĘ NA OBRAZY...

DYLEWSKA: Właśnie. Chodzi o warstwy czasowe i o mosty pomiędzy nimi... Nie chciałam wyjść na wariatkę, ale przeżyłam doświadczenie wskazujące na to, że kino jest czymś wyuczalnym nie tylko dla nas obecnych, ale również dla umarłych. W latach dziewięćdziesiątych zaczęłam robić dla dużego międzynarodowego producenta film dokumentalny o dzieciach w Zagładzie. To miał być taki found footage, więc jeździłam po świecie i szukałam w archiwach filmowych dokumentów (wtedy też, przypadkiem, znalazłam w Yad Vashem materiały do *Po-lin*). Praca nad tym filmem zajęła mi kilka lat, ucierpiał na tym dość mocno rozwój mojej pracy operatorskiej. Na etapie montażu okazało się jednak, że dla producenta moja wersja była zbyt osobista, nie był zadowolony z efektu – ostateczne decyzje podjęła Marion Wiesel. I kiedy siedziałam w łódzkiej

montażowni taka zgnębiona, bezsilna, a zarazem związana z tym materiałem tak mocno, że nie mogłam już robić niczego innego, zaprzyjaźniony reżyser zabrał mnie do jasnovidza. Pamiętam, to była taka niedoświetlona piwnica w kamienicy na Narutowicza, siadam w półmroku na fotelu, a jasnovidz krąży wokół mnie. I pyta: „Co to był za wypadek? Czy rozbił się szkolny autobus? Czy pani jest nauczycielką? Pani ocalała, ale wszyscy zginęli, widzę dookoła pani same martwe dzieci”. Mówię, że przychodzę z montażowni i czym się tam zajmuję, na co on: „Wszystko rozumie. Trzeba je odprawić do światła”. I zrobił coś takiego, że po chwili odechnęłam pełną pierś. Mój brat Ryszard, który mnie bardzo dobrze znał, wyczuł już przez telefon, że coś się wydarzyło, że brzmię inaczej. A potem do mnie dotarło, że zrobiłam ten film nie dla żywych, tylko właśnie dla nich, dla tych dzieci. „Nie wiemy wszystkiego tego, czego nie wiemy o kinie”...

I PODOBNIŁO SIĘ DO „ZGORĄCZKOWANYMI...”?

DYLEWSKA: Trochę tak, bo spójrzcie: ani Fania, ani Hesja nie mają swoich grobów. Mniej więcej wiemy, że Fanię pochowano pod murami Kremla tam, gdzie płonie wieczny ogień, ale dokładnego miejsca nie znamy, a Hesja zmarła w petersburskim więzieniu, gdzie pozostawiono po niej wszelkie ślady. W pewnym sensie nasz film może być dla nich rodzajem grobu, może uspokojenia? Mam taką nadzieję.

INTRYGUJE MNIE NA KONIEC, DO KOGO NALEŻY W SCENARIUSZU KOBIECY GŁOS KOMENTARZA.

DYLEWSKA: To przecież pani, pani Haniu.

KRALL: Skądże znowu. To pani, pani Jolu, stoi za kamerą.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Dzoker jako stan umysłu

• PEDRO PEREIRA •

Wicie, jak jest. Nic lepiej, przeciwnie. Wszędzie podobnie. Policja wyrzuca z Volksbühne strajkujących, którzy nie chcą, by teatr stworzony przez Castorfa, mekka z wielkim hadżarem, najświętszym dla teatromanów z Europy i Wschodniej, i Zachodniej, stracił swój charakter. Chcieli, żeby było tak jak było, co niekoniecznie oznacza, że stoi się w miejscu. Więc jeśli takie rzeczy w Berlinie słysząc z wolności, nie tylko zresztą twórczej, to co mówić o Polsce, w której Pereira zanurzył się tak, że o wynurzeniu mowy nie ma. Właściwie utknął głową w dół w błocie, a że żaden z niego Münchhausen, to tkwi i nie umie sam siebie za włosy wyciągnąć. W tej pozycji jest się bardzo zresztą narażonym, bo głowa nie widzi i nie słyszy, przeciwnik może nadejść, a tyły odsłonięte. Dlatego Pereira postanowił zrobić ze swej słabości siłę i przyjąć w życiu strategię dzokera. Już nic na serio, żadnego mazgajstwa.

Jak się łatwo domyślić, ten stan rebelii nie przyszedł na Pereirę znikąd. Został, jak to się kiedyś ładnie mówiło w szkole, odgapiony. Wzorce były dwa, oba zresztą filmowe. Jeden w miarę świeży, a drugi świeży o tyle, że pojawił się w kiosku na dvd, co staruszka naszego ucieszyło niepomniernie, bo do kina rzadko trafia i to nie dlatego, że „popcorn jedzą”, niech ten powód pozostanie tajemnicą, a z sieci ściągać nie potrafi, bo, no właśnie, za stary.

Po takim suspensie Pereira ujawnia laureatów: *Toni Erdmann* (to z kiosku) i *The Square* – to z kina. I zanim do spraw, to uwaga: tłumaczenia tytułów filmów w Polsce mogłyby być materiałem na profesurę z psychiatrii w dziedzinie psychoz urojenowych. W wypadku *The Square* dystrybutor w ogóle powstrzymał się od tłumaczenia. Może tak chciał producent, bojąc się, że w Polsce jego film pojawi się w kinach pod tytułem *Plac zawiedzionych nadziei* albo *Figura niemożliwego* lub po prostu *Muzeum*.

Ale przecież *Kwadrat* byłby bardzo dobrym tłumaczeniem i nie musielibyśmy opowiadać, że byliśmy na „desklerze”.

Mamy więc oto dzokerów nowej rzeczywistości. Ludzi, którzy gotowi są wsadzić kij w szprychy neoliberalnego świata. Rozbroić korporacje i pozorność sztuki rzekomo zaangażowanej czy angażującej nawet. Przywrócić możliwość rozmowy, odczuwania świata, bycia razem. Zaspokoić nasze deficyty, do których się boimy przyznać, uwolnić krytyczne myślenie o jedynie słusznej rzeczywistości, a zatem, w efekcie dokonać rewolucji, w której bronią będzie śmiech. Toni Erdmann rozwała system, podszywając się pod jednego z jego uczestników. Wzorem Borata (to też dzoker!), wkładając sobie garnitur wystających sztucznych zębów i zakładając peruki ze sztucznego miśa wypranego w programie higiena, czyli na gorąco, wkracza z uśmiechem i naiwną bezpośredniością w świat żelaznych wagin i tytanowych penisów. Ale w odróżnieniu od Borata, który napina do granic wytrzymałości strunę niepoprawności politycznej, by skompromitować przeciwnika, Toni jest empatyczny. Stara się wejść w cudze buty i chwilę w nich pochodzić, a potem robi dzokerski porządek. Ma zresztą jak wiadomo cel: uratować córkę, a może nawet jej duszę zaprzadaną diabelstwu międzynarodowego turbomarketingu. I spoilerując, ale film już w kiosku, córkę odzyska, a co więcej sprowadzi ją na drogę dzokerstwa.



TONI ERDMANN, SCENARIUSZ I REŻ. MAREN ADE, PROD. NIEMCY, AUSTRIA, RUMUNIA 2017

Felieton

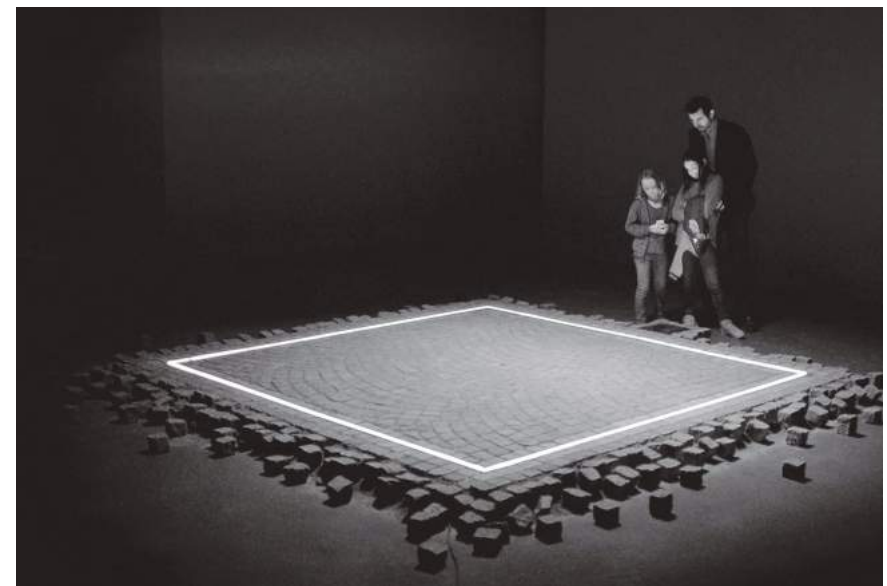
W *The Square* dzokerstwo jest na innym poziomie, bo ogarnia całą przestrzeń tak zwanego artworldu, a dzokerami są niewidoczna artystka, zresztą prawdziwa (Pereira zna osobiście!) Lola Arias, dziennikarka, jej małpa, złodzieje i performer destruujący wernisażowy bankiet, kucharz ratujący swoją kolację oraz nieznana osoba, która zniszczyła pracę artysty, a przede wszystkim jeden mały chłopiec. A więc mamy tutaj cały system dzokerów służących skompromitowaniu rzeczywistości samozadowolonej z siebie sztuki. I gdyby nie wdzięk i jakość filmu oraz skomplikowana dzokerka, Pereira pewnie wściekłby się na to dzieło, bo nie znosił argumentu często, coraz częściej, wysuwanego pod adresem sztuki współczesnej: „ja też bym tak potrafił”. To nie ma nic do rzeczy, tak nie będziemy rozmawiać. Ale w filmie Rubena Östlunda nie chodzi o prostackie wyśmianie słabych artystów. Zamiar jest dużo większy: obnażyć „ziewającą pustkę” nawet nie sztuki, tylko całego kulturalnego życia znudzonych mieszczuchów, w wypadku tego filmu raczej zamożnych, ale przecież niekoniecznie. Potrzebę bywania, zaliczania, odhaczania, przemazywania się, odbijania karty, mówienia, że się było, budowania fałszywych przeżyć i odczuć, które wypada mieć, czyli tego wszystkiego, co nazywa się konsumpcją kultury i czym zajmuje się większość społeczności melomanek, teatromaniaków, znawców sztuki i koneserów literatury. Nie wszyscy, ale większość. Do tego wszystko to podszyte tchórzostwem i ludzką krzywdą – dlatego tak ważny jest mały chłopiec. A bohater filmu, dyrektor muzeum sztuki nowoczesnej w Sztokholmie, kuratorska gwiazda, nie pozwalał Pereirze ani na chwilę zapomnieć o osobie Chrisa Dercona – czyli przeszczepionego z Tate Modern nowego dyrektora Volksbühne.

Pereira podziwiał dzokerstwo, bo sam tego nie umiał, ale zawsze go kusiło. Kiedyś, w dzieciństwie ciągnęło go na przykład spastykowanie *Idiotów* von Triera, tak zupełnie zaprzepaszczone w bełkotliwym *G.E.Nie Jarzyny*. I coraz bardziej zdawał sobie sprawę, że na zakleszczony świat, którego kleszcze zgrzytały coraz głośniejsze, gdyż zakleszczały się coraz bardziej, nie ma właściwie innego sposobu. Wszelki opór serio budzi politowanie, lekceważenie i pogardę. A dzokerstwo nie może pozostawić nikogo obojętnym. Jest niejasne, zaciera ślady, nie mówi, skąd przychodzi ani dokąd zmierza. Nie ma żadnych reguł, dopada znienacka, a na koniec zostawia przegranego na środku placu, pośród wpatrzonych gapiów. A ten cały w smole i pierzu i tylko oczy mu widać, jak świecą wysokowoltowym napięciem wstydu. Stoi i patrzy na to, jak jest patrzone, ale już nic nie da się zrobić. I niech to będzie nie twój zły sen. Dobranoc.

Wynurzenia



THE SQUARE, SCENARIUSZ I REŻ. RUBEN ÖSTLUND, PROD. DANIA, FRANCJA, NIEMCY, SZWECJA 2017



PEDRO PEREIRA • DŻOKER JAKO STAN UMYŚŁU

Szklar- nia

• JORDAN TANNAHILL •

JORDAN TANNAHILL

PRZEŁOŻYŁ KRZYSZTOF PUŁAWSKI

Concord Floral

OSOBY:

- 1 (KRZAK RÓŻY)
- 2 (RYŻOJAD)
- 3 (JOHN CABOT)
- 4 (RÓŻA CZERWONA)
- 5 (ROSA MUNDI)
- 6 (RÓŻA RÓŻOWA)
- 7 (KANAPA)
- 8 (LISICA)
- 9 (SZKLARNIA)
- 10 (RÓŻA BIAŁA)
- AUTOMATYCZNA SEKRETARKA

Uwagi:

W spektaklu premierowym 9 (Szklarnia) podawała numery poszczególnych rozdziałów sztuki i ich tytuły. Wzmacniało to jej rolę narratorki i pozwalało osiągnąć efekt komediowy lub poetycki, dzięki powtarzaniu pierwszej linijki w każdej scenie.

Nastolatki nie schodzą ze sceny. W spektaklu premierowym postaci często stały słabo oświetlone w rzędzie przy ścianie, w głębi sceny, i obserwowały rozwój wydarzeń.

Reżyserzy mogą bez przeszkód uaktualniać odniesienia kulturowe i geograficzne, a także slang, tak by pasował do danego kontekstu.

Gorąco zachęcamy reżyserów do obsadzania w sztuce prawdziwych nastolatków z okolicy.

PROLOG

Powoli robi się widniej.

Nad pustą sceną unosi się mgła.

Z mgły wyłania się 10 (Róża Biała). Wydaje się, że jest naga, ale cień i mgła sprawiają, że nie wiadomo tego na pewno.

W oddali słychać chór nastolatków śpiewający średniowieczną piosenkę.

Wolne wyciemnienie.

I

BYŁA NOC. BYLIŚMY NA POLU

Słabe światła na chór nastolatków daleko w tyle sceny. Nastolatki 1, 2, 3, 5 i 6 podchodzą do przodu sceny.

2 Była noc.

Byliśmy na polu

3 No, na tym wielkim, za naszymi domami

Po drugiej stronie...

1 Trzeba przez nie przejść, żeby dostać się do McDonalda

5 To najgorsze

1 No, ale kiedy ma się wielką ochotę na mcflurry...

2 ...to nie ma innego wyjścia, bo inaczej trzeba by, no, obejść autostradę

6 Fajnie, jeśli się zbierze grupa

1 Było ciemno

5 Gorsze są tylko rzepy

3 Mieliliśmy wszyscy pracować nad naszą prezentacją

2 No, na angielski

6 Moje życie to jedna wielka wspólna prezentacja

1 Zebrałiśmy się u mnie w suterenie

3 Ale ktoś uznał, że, no, byłoby fajnie, gdyby...

5 Przyniosłam whisky, żeby nam się lepiej myślało

6 Ta... Pomogło. Prawdziwa burza mózgów

1 A potem, kiedy wszyscy byli nadynksowani

2 Zaczęło się z tym rollo mcflurry!

3 Czy tylko ja przeczytałem tę książkę?

6 (*pokazując palcami*) Jest taka gruba!

5 No, trzeba zajrzeć do wikipedii

1 Wystarczy coś wydrukować i rzucić na bristol.

6 Albo zrobić skecz.

2 Wolałbym już mieć dżumę

6 Pieprzyć tę książkę

3 Czy chociaż czaisz, co to dżuma?

5 No, ciało się rozpada.

3 „Dekameron”

6 Ma z tysiąc lat, no, ale trwa

3 We Florencji panuje zaraza i grupa nastolatków ucieka do opuszczonej willi

2 Willi?

5 No, takiego dużego domu

1 Więc chcą się wyluzować w tym opuszczonym domu?

3 No, przez sto dni

6 To tak, jak my w Concord Floral.

1 Na środku pola stoi, no, ta wieeelka...

5 ...gigantyczna

1 Opuszczona cieplarnia

5 W której pełno odłamków szkła

3 Concord Floral jest...

1 ...zajebista

2 ...no, bez hamulców

6 Dzieciaki ciągle robią tam jakieś imprezy

3 Na krawędzi życia i śmierci

1 (*wskazując 2 i 3*) Pobiegliśmy pierwsi...

6 Szłam wolno z Rosą, rozmawialiśmy, no, o takim jednym...

5 Nawet mi się nie podoba

6 No nie

2 Jesienny wieczór

6 Wiem, że masz na niego ochotę

1 Tłuczone szkło w wysokich trawach

3 Odgłosy autostrady...

2 ...jak rzeka

5 No, ciągle powtarzał ten sam dowcip, nie?

6 Tak, to było najgorsze.

5 Inni przeszli znacznie dalej

6 Byli w połowie pola. Jakby chcieli powiedzieć: pierdolić mcflurry, za-palmy jointa

5 Jestem za

6 (*woła do chłopaków*) Hej, zajaramy zioło?

5 Nie słyszą

6 Pieprzyć ich

5 Tutaj?

6 No, w szklarni

5 Powaga?

6 Masz cykora?

5 Jak ty się nie boisz, to ja też nie.

6 Poszliśmy same w stronę szklarni

5 Było późno.

Coś koło wpół do jedenastej.

6 No, piętnaście po dziesiątej.

5 Najmniej.

6 Concord Floral stoi pusta chyba od zawsze

5 Dłużej niż żyjemy

6 Nie, krócej

5 Jasne, że tyle
 6 Jest olbrzymia...
 5 No, milion metrów kwadratowych
 6 Nie, mniej
 5 Przynajmniej tyle
 6 Pełno w niej pordzewiałych kawałków metalu i, no...
 5 ...petów...
 6 ...i prezerwatyw, co jest obrzydliwe
 5 ...ale bez gumek byłoby bardziej obrzydliwe, co?
 6 Edukacja seksualna
 5 Nasi rodzice nawet o tym nie mają pojęcia
 6 Mają
 5 Moi nie
 6 Podkrađłam bratu trochę hajsu
 ale nie miał zioła, odpalisz mi działkę?
 5 Skąd przypuszczenie, że ją mam?
 6 To liczysz na mojego dymka?
 5 Boże, trzeba się było spodziewać
 6 Czego?
 5 No, znów się kończy na gadaniu
 6 Może narwiemy tej, no, trawy i zapalimy?
 5 Taka zwykła trawa to co innego
 6 Masz coś lepszego?
 5 Więc ruszyłam z Różową polem z rękami o tak...
 Obie wyciągają przed siebie ręce.
 6 ...szłyśmy, przesuując palcami po wysokiej trawie
 a co jakiś czas...
 5 ...zamykałyśmy dłonie, o tak
 i odrywałyśmy końce trawy
 aż miałyśmy jej pełne ręce...
 Zmiana światła, 5 i 6 weszły do szklarni.
 6 Kiedy weszłyśmy do szklarni, to zaraz spytałam:
 „Masz zapalniczkę, co?”
 5 No, myślałam, że ty masz
 6 Zawsze jakąś masz
 5 No, racja, zwykle mam, ale...
 6 ...nie ma o czym gadać
 5 Zaczęłyśmy szukać zapalniczki w odłamkach szkła
 6 ...bo zawsze ich tam pełno
 5 Ale, no, było kurewsko ciemno
 6 Dobrze, że mam latarkę w komórce.
 5 Nie?
 6 Grzebiemy w stosach złomu...
 5 I trzeba uważać, bo co jakiś czas są no, te dziury...
 6 ...niby takie studnie...
 5 ...mniej więcej takie
 Tuż obok na scenie pojawia się kreślony światłem zarys kwadratu.

5 głębokie coś na dwa piętra
 można wpaść i skrócić sobie kark
 Więc patrzyłam na ziemię, bo nie chciałam się potknąć i...
 6 ...no i szukałyśmy zapalniczek...
 5 Pomyślałam, że taka jest śmierć
 Bez końca szuka się zapalniczki w ciemnościach
 A jak popatrzyłam, byłaś tak daleko ode mnie
 No, z połowę boiska
 Widziałam tylko w oddali twoje światelko
 6 Byłaś w tej zapadniętej części
 gdzie nikt nie chodzi, no, gdzie wpada deszcz
 a potem usłyszałam...
 5 O kurwa! Kurwa!
 6 Rozejrzałam się i nic
 ciemność. Rosa, gdzie jesteś?
 5 Telefon mi wpadł do tej pierdolonej studni.
 6 Gdzie jesteś?
 5 Tu w dole jest światelko...
 6 A potem usłyszałam, jak wrzeszczy
 Na całe gardło
 Zaczęłam do niej biec
 Biegłam w stronę wrzasku, w ciemności
 Głos się jej trząsł i płakała
 spojrzałam w dół i zobaczyłam światło z jej komory
 A potem jeszcze to.
 5 Ciało
 6 Dziewczyny
 5 Pokryte trawą i
 6 ...no błotem...
 5 No, prawie pogrzebane...
 6 ...zaczęło się już rozkładać
 5 ...a na nim jakieś patyki i trawa
 6 ...jakby ktoś próbował je ukryć, ale zabrakło mu czasu
 5 No, skąd wiesz, że to dziewczyna?
 6 Ma czerwony sweter
 5 Tak, nie dla facetów
 6 A telefon po prostu...
 5 ...na niej leży
 6 No, poznaję ten sweter
 5 Cała jest poskręcana
 6 Może spadła i skrzyła kark
 5 No, albo ktoś ją tam wrzucił
 6 Kto by ją wrzucił?
 5 No ktoś, kto jej nie lubił.
 Tylko zgaduję
 6 Morderstwo?
 5 No, możliwe

6 Dobra, ale najpierw musimy...
 5 Musimy stąd spierdalać
 6 Bez twojego iphone'a?
 To sześćset baksów. Stara cię zabije
 5 Co ty, nie widziałaś, że tam jest ciało?
 6 To twój iphone!
 5 Tam leży ciało
 6 Ono nic ci nie zrobi
 5 Będę miała inny telefon
 6 No popatrz, tutaj jest drabinka
 5 Nie
 6 Tamta nie mogła się po niej wydostać
 5 Dlaczego nikt jej nie szuka?
 6 Schodzę tam
 5 Zwariowałaś?
 6 To przecież iphone!
 5 No, wlaźła do studzienki
 6 Wszędzie były muchy
 5 Na ciebie
 6 Na mojej twarzy
 5 Mojej twarzy
 6 Sięgnęłam po komórkę...
 5 (*pokazuje ręką, jak komórka ześliznęła się po ciebie*) ...ale ześliznęła się po swetrze, w kierunku spodni...
 6 ...do ciała...
 5 ...do tej przestrzeni między swetrem a dżinsami...
 6 Nie dam rady tam sięgnąć
 5 Jesteś tak blisko
 6 Nie mogę go dosięgnąć
 5 Jeden szybki ruch
 6 Włożyłam tam rękę
 5 Włożyła rękę
 6 Już go czuję
 5 Masz go?
 6 Chyba...
 5 A jeśli to jej kości?
 6 Puściłam
 5 Zaczęła / wrzeszczeć
 6 Zaczęłam wrzeszczeć
 5 ...i wspinać się po drabince
 6 Ze śmierci
 5 Teraz ja też zaczęłam wrzeszczeć
 6 ...na cały głos, biegnąc
 5 Jak najszybciej przez szklarnię
 6 przez pole
 przez parking przed McDonaldem i
 5 ...w zasadzie wbiegłyśmy z wrzaskiem do McDonalda
 i zamówiłyśmy mcflurry

6 Nasi już poszli, ale i tak zamówiłyśmy
 i siedziałyśmy w ciszy, jedząc
 nawet na siebie nie patrząc...
 5 Nawet nie umyła rąk
 6 No, byłam zupełnie oglupiała
 5 Z traumą
 6 Cóż...
 5 Na pewno miałaś traumę
 6 I wiedziałyśmy, co mamy robić, znaczy...
 5 Żeby zawiadomić policję...
 6 ...albo powiedzieć o tym komuś... rodzicom...
 5 No, to byłoby...
 6 ...racjonalne...
 5 ...i odpowiedzialne, ale...
 6 ...miałyśmy za dużą
 5 Traumę
 6 No, w dodatku musiałybyśmy powiedzieć rodzicom, gdzie byliśmy
 co robiłyśmy...
 5 Więc tak było łatwiej...
 6 ...znacznie łatwiej...
 5 Po prostu nic
 6 Nie powiedzieć
 5 No, skończyłyśmy nasze mcflurry i wróciłyśmy do domu

II OTO SZTUKA, KTÓRĄ DLA WAS STWORZYLIŚMY

Na brzegu sceny zapala się długa linia fluorescencyjnego światła.
 7 Oto sztuka, którą dla was stworzyliśmy
 8 O czymś, co zdarzyło się nie tak dawno
 3 Na naszym osiedlu
 2 Podobnym do waszego.
 1 Albo takiego, jakie znacie
 9 Wolę występować publicznie niż grać, dlatego jestem narratorem
 Założmy na chwilę, że jesteście w Toronto
 A to światło to autostrada 407 w nocy
 Założmy, że ta scena to wasze północne przedmieścia
 7 A nasza ośka jest mniej więcej... tutaj.
Pojawia się mały zarys kwadratu rysowany światłem.
 3 A jak ją rozszerzyć tak jak w google maps... (*pokazuje palcami, jak je rozszerza: kwadrat obejmuje całą scenę*)
 ...to tutaj byłby mój dom
 2 I mój
 4 Patrzcie...
 5 Tutaj jest mój

6 A na tej ulicy...
 1 Mój dom stoi na końcu ślepej uliczki a...
 7 ...po drugiej stronie
 8 ...jest mój
 6 ...łatwo się pogubić
 5 Patrzcie
 4 ...na tych ulicach
 7 To ja
 2 Stoję na powierzchni ziemi
 5 Jestem tutaj
 4 Patrzcie
 2 Moje osiedle
 3 Na moim osiedlu...
 5 ...wiele ulic się tu, no...
 3 ...gramy w gry wideo w naszych suterrenach...
 5 ...tak zapętla.
 1 ...nagrywamy się kamerkami...
 6 ...i jeździmy rowerami po zmroku...
 4 ...tańczymy w naszych pokojach...
 1 Sami
 7 Wklejam swoje wiersze na tumblr
 2 Kradniemy worki z donatami ze śmietnika Tim Hortons...
 1 I rozwalamy je kijami do baseballa w parku
 2 (*naśladując uderzenie*) Bum
 7 Patrzcie
 3 Tu jest pole
 7 ...z wysoką trawą
 4 ...za naszymi domami
 5 Za naszymi podwórkami
 8 Patrzcie
 4 ...gdzie chodzimy, żeby ukryć nasze sekrety
 8 ...na to pole...
 7 ...by się zagubić...
 3 ...by się schować
 4 Na tym polu...
 1 Zeszłego lata, kiedy szedłem spać
 Przyłapałem matkę z jej superwielkim kubkiem herbaty
 Jak stała w szlafroku w kuchni i gapiała się na to pole
 Ja do niej: „Na co tak patrzysz?”
 A ona, że naprawdę powinni to zlikwidować
 Tę starą szklarnię
 Wyciągnęła rękę w stronę tego miejsca na końcu zarośniętego krzakami
 pola
 Po ciemku zupełnie jej nie widać
 Powiedziała, że to „dopust boży”
 Stoi tak od zawsze
 Powiedziałem jej, że nic nie jest zawsze

2 Wszyscy rodzice są trochę głupi
 Muszą tacy być, bo inaczej by zwariowali
 martwiąc się z powodu tego, co, jak wiedzą w głębi duszy, jest prawdą
 8 Gdzie te dzieciaki leżą po nocy?
 2 Myślicie, że leżą w łóżkach?
 7 Przez całą noc?
 1 Nawet jeśli ich ciała są pod kołdrą...
 8 To co z ich duszami?
 2 Myśleliście kiedyś o ich duszach?
 1 Wszystkie nastolatki z okolicy mówią...
 Wszyscy Dobranoc
 1 Ale tak naprawdę uciekają
 2 Przez wysoką trawę
 8 Uciekają
 2 Przez to pole...
 8 do kryjówki...
 7 ...gdzie płonie ogień...
 1 ...wewnętrzny...
 7 ...który sprawia, że są jak wilki...
 8 ...przez całe sąsiedztwo...
 2 ...przez wysokie trawy...
 8 Uciekają
 7 Czy były imprezy?
 1 Dragi?
 2 Jasne, że były imprezy
 1 A co myślicie?
 8 Nic mocnego...
 3 Chciałem powiedzieć...
 2 Jasne, że były dragi
 8 Bzykanie?
 3 Że nie wszyscy...
 2 Wystarczy pomyśleć
 1 Jak dorastałem, matka mówiła mi, że mam nie chodzić do szklarni
 7 Jasne, że były jakieś wygłupy
 1 Dopust boży
 2 Co to znowu?
 1 Coś okropnego...
 3 Więc
 1 ...opuszczonego
 3 Był to mały problem natury estetycznej?
 7 Mojej matce było wszystko jedno, wiedziała, że tam chodzę
 4 Naszej nie
 3 Nic z tych rzeczy
 4 Mielśmy być w domu najpóźniej o jedenastej
 3 Ani minutki później
 7 Mama zawsze mnie odbierała
 8 Mnie też woziła

5 Moi rodzice...
 8 Rodzice...
 6 Po prostu się boją...
 5 Że mamy własne miejsce
 2 Gdzie nikt nie każe nam czegoś kupować, nikt nie każe być cicho
 1 Bała się, że dzieciaki zaproszą tam ogień.
 Największy problem: ogień.
 8 Ale paliliśmy różne rzeczy
 4 Robiliśmy więcej
 Zmiana światła: szklarnia.
 9 To prawda.
 Rozpalali we mnie ogień
 Tłukli we mnie butelki po piwie
 I zostawiali prezerwatywy, pety i zastygłe w czasie, błotniste ślady stóp
 2 Róże Pink Osiana
 3 Róże Bridal White
 2 Crested Moss
 1 Golden Fantasia
 2 Himalayan Musk
 9 Byłam kiedyś pełna róż
 Teraz mnie zdeptali
 3 Między odłamkami szkła
 1 ...i leżącymi kratkami...
 9 Rosnące dziko
 2 ...rękawice i narzędzia ogrodnicze...
 1 ...i światła hydroponiczne...
 3 ...nawadnianie kropelkowe...
 1 ...drabinki, termometry...
 3 ...gumowe węże...
 2 ...kaski i grabie
 1 Oraz pamięć
 3 ...ciał tysięcy nastolatków
 9 Rosenbergowie wybudowali mnie w tysiąc dziewięćset pięćdziesiątym pierwszym roku
 Rodzina predestynowana do tego, by zajmować się kwiatami.
 Esther i David mieli dwie córki i prowadzili kwiaciarnię na Pankowie
 Przeżyli wojnę, ale ich córki zginęły
 Kiedy przeprowadzili się do Toronto, też założyli kwiaciarnię
 gwarne miejsce w okolicach Glencairn
 a potem zdecydowali, że wybudują mnie w cichym miasteczku Concord
 na północ od autostrady
 Ale z upływem lat stałam się największym miejscem hodowli róż w okolicach Toronto
 do tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego trzeciego roku, kiedy David zmarł, a Esther trafiła do domu opieki
 Nigdy nie znaleźli kogoś, kto by mnie kupił

Przypuszczam, że Esther już nie żyje
 Powiedziała raz: „Kiedy rodzi się dziecko, dajemy matce róże
 Dajemy jej róże na koniec szkoły, na ślub
 A po jej śmierci kładziemy róże na jej grobie
 Ponieważ życie bez piękna jest nie do zniesienia”
 Widziałam kilka pokoleń dzieciaków, które we mnie dorastały
 Pogrzeby pierwszych pupilów, pierwsze piwa, pierwsze pocałunki, stracone dziewictwa
 Słyszałam, jak rodzice mówią: „Dzieciaki uważają teraz, że wszystko im się należy”
 Są leniwe, apatyczne
 Ale ja tego nie doświadczyłam
 Znam wiele dzieciaków
 Wojny domowe i głód
 Są mądre
 Świadome
 I szukają w świecie odrobiny piękna
 Ponieważ życie bez piękna jest nie do zniesienia
Szkolny dzwonek.

III CZY SŁYSZELIŚCIE?

Zmiana światła. Nastolatki stoją w parach, tak jak w szkole.

7 Czy słyszeliście?
 8 W szklarni jest jakieś ciało
 7 Od Rosy Mundi
 Róży Różowej
 8 Nie wierzę im
 7 Nie?
 8 Rosa lubi zmyślać
 7 Tylko dlatego, że powiedziała w ósmej klasie, że spotkała Roberta Pattinsona...
 8 Powiedziała, że była w jego domu.
 7 Ale szklarnia jest tak duża...
 8 Powiedziała, że to jej ojciec wyhodował labradoodle.
 9 Dobra, czasami to, co mówi, to ściema...
 8 I dlaczego nikt nie szuka tej dziewczyny?
 7 Może nikomu na niej nie zależy
 8 Jak to możliwe, że ktoś gnije tuż koło naszych domów?
 W naszym sąsiedztwie?
 1 Nawet nie zauważyłem, że z nami nie poszły.
 2 Właśnie
 1 Tak, na Allacha.
 2 Popatrzyłem do tyłu i, no, mówię, żeby zwolnić,
 A wy: rollo mcflurry nie będzie czekał!

1 Tak, ale nie widziałem, że zostały w szklarni
 6 Siedzieliśmy na angielskim,
 no, zupełnie nieprzygotowani
 5 Zawsze mi się udaje
 6 Myślałam tylko o komórce w ciele tej dziewczyny
 5 Nauczycielka wskazała naszą grupę
 6 Telefon – jak jej dusza
 5 Mieliśmy zrobić prezentację
 3 Przygotowałem się
 5 Wiadomo
 3 wychodzi na środek klasy i zaczyna prezentację.
 3 Powstały w czternastym wieku „Dekameron” Boccaccia jest alegorią
 W okresie szerzenia się czarnej śmierci
 z Florencji uciekła grupa
 złożona z siedmiu kobiet i trzech mężczyzn
 i schroniła się w opuszczonej wiejskiej willi
 W ciągu kolejnych stu dni każdy z jej członków opowiadał historie
 Historie o sile ludzkiej woli
 o sile ludzkiej woli
 historie miłosne, które kończyły się tragicznie
 i takie, które kończyły się szczęśliwie
 o sprytnych odpowiedziach, które ratowały życie
 sposobach, w jakie kobiety oszukują mężczyzn
 sposobach, w jakie ludzie oszukują się nawzajem
 o ludziach szlachetnych
 Na obrazkach z „Dekameronu” widać młodych ludzi, grających na in-
 strumentach
 Więc zacząłem się zastanawiać: Jakie to mogły być pieśni?
 Sprawdziłem, oczywiście na YouTube
 i znalazłem czternastowieczny taniec z północy Włoch, zatytułowany
 trotto
 Słychać pierwsze takty trotto danza.
 3 To taka muzyka klubowa ze średniowiecza
 Można sobie wyobrazić, jak ówczesne nastolatki
 Piją, tańczą i flirtują przy tej muzyce
 5 (*szepcząc do 6*) Przestań się na mnie gapić
 6 Nie mogę
 5 Powiedziałaś komuś?
 6 Nie
 5 Słowo?
 6 Tylko siostrze
 5 Boże
 6 Nic nie powie
 5 Mam wrażenie, że wszyscy w szkole wiedzą
 Uciekłam z niej, jak tylko zadzwonił dzwonek
 6 Nie zajęła mi nawet miejsca w stołówce
 *Szkolny dzwonek. Zmiana światel. Aktorzy zajmują miejsca tak jak
 w stołówce.*

10 Chyba można powiedzieć, że moi rodzice to hipisi
 Nie tacy ostentacyjni czy naturopaci, ale...
 Mają magisterkę z trwałości projektu z Trent
 Kazali mi czytać Milтона i Whitmana
 i nie ufali nauczycielom
 Mówili, że mam wyjątkowy umysł, który trzeba pielęgnować
 Więc uczyli mnie w domu
 Nienawidziłam tego, byłam naprawdę samotna
 Zdarzało się, że wymyślałam się z domu w porze lunchu
 I obserwowałam inne dzieciaki w stołówce
 W końcu rodzice powiedzieli: „No dobra, zapiszemy cię do dziewiątej
 klasy
 Ale będziesz się nudziła!”
 Mieli rację
 Nudziłam się
 Ale to uwielbiałam
 Nikt ze mną nie gadał
 Ale uwielbiałam na nich patrzeć, siedzieć, udawać, nie, nie udawać
 Patrzyłam, jak się śmieją albo krzyczą do siebie z przeciwległych koń-
 ców klasy
 Patrzyłam jak jedzą
 W stołówce jest gwaro, więc nikt na mnie nie zwracał uwagi
 Jedzenie jest bardzo osobistą sprawą, tak uważam
 Gdy byliśmy małpami, niektórzy z nas stali na warcie, kiedy inni jedli
 Bo właśnie wtedy jesteśmy prawie bezbronni
 Właśnie wtedy jesteśmy najbardziej czuli
 Zmiana światel.
 1 Zaraz po szkole poszedłem do domu pogapić się w telewizor
 2 Zaraz po szkole
 6 Poszła na skróty
 5 Do galerii
 6 Nawet na mnie nie zaczekała
 4 Zaraz po szkole
 5 Musiałam kupić nowy telefon
 6 Mówiłaś, że wybierzemy go razem
 5 Miałśmy wspólny sekret
 2 Poszedłem do domu i nagrałem filmik na YouTube’a, jak się golę
 5 Wszyscy przez cały dzień się na mnie gapili
 4 Poszłam do domu i wzięłam prysznic
 6 Dobra, pierdolę twoją komorę
 5 A ja ciebie
 4 Przed powrotem mamy i brata
 opłukałam całe ciało
 Wtarłam szampon we włosy
 I położyłam się w wannie
 i wolno wsunęłam słuchawkę prysznica między nogi
 6 Przysięgałyśmy, że będziemy trzymać się razem

4 Zamknęłam oczy
 6 Wystraszyłam się
 4 I przysunęłam głowicę
 Zaczęłam myśleć o kumplach z klasy
 6 Próbowałam wyobrazić sobie twarz tej dziewczyny
 4 Oczami wyobraźni widziałam ich twarze
 6 W tej dziurze
 4 To, jak się uśmiechają
 6 Jak wyglądała jej twarz, kiedy była na niej skóra
 4 Przerwy między ich zębami
 6 Kolor jej oczu
 4 Ich zapach
 6 Kolor jej włosów
 4 Ich fryzury
 6 Jej sweter
 4 Czasami lubię sobie wyobrażać, jacy będą, kiedy już dorosną
 I będę żyć w swoich domach z mężami i żonami tacy zapuszczeni
 6 Myślałam, że przez cały dzień będę rzygać
 4 Albo jak to jest być w ciąży
 6 A potem, jak wróciłam do domu, to rzeczywiście
 puściłam pawia
 4 Mieć w sobie życie
 6 A mama od razu: „No, chyba nie jesteś w ciąży?”
 Chciałam jej powiedzieć, żeby się odpierdoliła
 ale poszłam tylko do swojego pokoju i trzasnęłam drzwiami
 4 Tak pograżyłam się w tych myślach, że straciłam rachubę czasu
 i nagle usłyszałam, jak mama kłóci się z bratem tuż za drzwiami
 wpadli do łazienki, a ja tak leżę
 ze słuchawką między nogami
 matka pyta: „Co ty wyprawiasz?”
 jakby nie wiedziała, co wyprawiam
 3 A ja na to: ta-dam!
 no, nie muszę oglądać takich rzeczy
 4 Zaczęłam krzyczeć, żeby się wynosili, ale oni tylko tak stali
 więc skoczyłam i wypuściłam słuchawkę
 woda zaczęła pryskać na wszystko dookoła
 mama zaczęła wrzeszczeć, a ja przepchałam się do wyjścia
 zbiegłam po schodach i wybiegłam tylnym wyjściem
 padłam twarzą w dół na podwórku i zaczęłam płakać
 chciałam się tak spłaszyc, żeby zupełnie zniknąć
 o tak
 leżałam tam goła, aż usłyszałam, że tata włącza kosiarkę
 Ruszył z nią
 a ja wiedziałam, że mnie nie zauważył
 leżałam, wsłuchując się w coraz bliższe i bliższe odgłosy kosiarki i my-
 ślałam:
 nie, tata zobaczy mnie w trawie

bliżej i bliżej, i bliżej, aż w końcu
 podskoczyłam z wraskiem, a tata był obok
 i też krzyknął, przerażony
 Nie widział mnie
 Spojrzałam mu prosto w oczy i zrozumiałam
 że by mnie przejechał
 I ściał mi twarz
 Nie miałabym twarzy
 Monstrum bez twarzy
 3 Wyszedłem i podałem jej ubranie
 4 Dzięki
 3 Mama jest wkurzona
 4 Nieważne
 3 I cała mokra
 4 Zasłużyła sobie
 3 Stara wariatka
 4 Faceci lubią mówić takie rzeczy kobietom
 3 Jesteś moją siostrą
 4 No i?
 3 Idę do domu
 4 Słyszałeś o ciele?
 3 Jakim ciele?
 4 Wczoraj wieczorem dwie dziewczyny znalazły ciało w Concord Floral
 3 Co?
 4 Tak przynajmniej mówią
 3 Jakie ciało?
 4 Ludzkie
 3 Czyli...
 4 Jakiejś dziewczyny
 3 Gdzie je znalazły?
 4 Mówiłam w Concord...
 3 Ale dokładnie?
 4 Skąd mam wiedzieć?
 Pewnie to i tak bujda
 Pauza.
 4 Ale jakby ktoś miał znaleźć tu, w okolicy, jakieś ciało, to właśnie tam
 Prawda?
Zmiana światła.

IV

UCZĘ SIĘ, ŻEBY BYĆ LEPSZYM

1 Uczę się, żeby być lepszym
 W wielu sprawach
 Żeby wiedzieć więcej o świecie
 O stolicach i krajach

Jak się ubierać
 Jak robić lepsze selfie
 Wklejam selfie i mam czterdzieści lajków w dziesięć minut
 Czwarta w poniedziałek to najlepszy czas na lajki
 Potem biorę zdjęcia paru chujów i umieszczam je na Craigslist
 Dziewiętnaście lat, piętnaście centymetrów, szatyn, orzechowe oczy
 Szuka partnera w pobliżu, nie ma lokalu, zdrowy
 Mile widziane osoby w wieku osiemnaście – trzydzieści lat, ale mogą
 być starsze, jeśli są niezłe
 Bez grubasów, świrusów
 Kolekcjonerów fotek czy zbyt owłosionych facetów
 Poważna propozycja na dwie noce
 Pasywny, dla odpowiedniego partnera
 W ciągu pierwszej godziny dostałem dwadzieścia cztery propozycje
 Głównie od jakichś czubków
 Kilku mieszkało w centrum
 Studenci
 Ćpuny
 Gejowaty skater
 Nie wiem, czy prawdziwy
 Jak tylko wspominam, że mieszkam w Vaughan, mówią: „Nic z tego”
 Albo nie odpowiadają
 Ja im: to tylko godzina linią TTC
 Chyba warto się przejechać, żeby zrobić ci loda, co?
 Może mają tego dużo
 Może dla tych z centrum to nic wielkiego
 Ale koło północy zaczynam pisać z facetem z Vaughan
 „Naprawdę masz dziewiętnaście lat?”
 „Ta, a ty ile?”
 „Trzydzieści pięć”
 „Chcesz, żebym ci go possał?”
 „A bierzesz w dupę?”
 „Może”
 „Robiłeś to wcześniej?”
 „Raczej nie”
 „Lol, nie wiesz?”
 „Nie mam lokalu”
 „Ani ja”
 „Mogę ci zrobić loda w samochodzie. Albo w parku”
 „Może w Concord Floral? Wiesz, gdzie to jest?”
 „W szklarni?”
 „Za godzinę?”
 A ja na to: „Mm, dobra, ale weź kondomy”, a on: „Okej, lol”
 Ma więcej niż trzydzieści pięć lat
 Pewnie czterdzieści pięć
 Może pięćdziesiąt
 Znam go

To ojciec chłopaka z mojej szkoły, z niższej klasy
 Widywałem go czasem rankami, jak odrzucał śnieg w swoim garniturze
 Ma siwe skronie
 W szklarni jego kutas pozostaje w cieniu
 ale widzę, że jest duży, żylasty
 Wyobrażam sobie, jak pierdoli swoją żonę
 Nie wiem, czy go prosić, żeby założył prezerwatywę
 Nie chcę, żeby pomyślał, że nie wiem, co robię
 i że może robię coś złe
 czy mam mu robić loda, czy tylko ssać
 czy lody się ssie czy liże, czy co?
 czy mam to robić na czworakach, przykucnąć czy klęknąć?
 Kiedy klęczę, kawałki szkła wznajają się w kolana...
 a potem nagle on dochodzi
 Chrząka, a potem czuję to w ustach
 wstaję i to wypływam
 wciąż mam na sobie wszystkie rzeczy
 a kiedy on zapina rozporek, dostrzegam dwoje oczu
 za drzwiami do szklarni
 Lisica
 Myślę, że nas obserwowała
 Facet obraca się, a lisica ucieka na pole
 „Mam nadzieję, że nikomu nie powie” – rzuca ze śmiechem
Wchodzi Lisica.
 8 To prawda, obserwowałam ich
 Ludziom wydaje się, że zwierzęta nie rozumieją seksu
 Może kot nie
 Ale psy tak
 Lisy też
 Chodzi o to, że właśnie tam uprawiamy seks
 Sama uprawiam seks w szklarni
 Ludzie mają do tego tysiąc różnych miejsc
 Budują w tym celu całe domy
 Po co im więcej?
 Dlaczego zajmują nasze miejsce?
 Wydaje im się, że wszystko mogą
 Że tylko oni mają coś do powiedzenia
 Że tylko oni przeżywają romanse
 1 Po powrocie do domu biorę prysznic
 A potem dwa razy walę konia przed pójściem spać
 Czasami czuję się nienasycony
 Trudno to wyjaśnić
 Widziałem go jakiś tydzień później, jak grabił liście
 Czekałem właśnie na autobus
 Popatrzył na mnie, ale mnie nie poznał
 A jeśli tak, to tego nie pokazał
Zmiana światła.

V SPĘDZIŁAM TAK PRAWIE SZEŚĆ GODZIN NA FEJSIE

Kwadratowy strumień światła na 6.

- 6 Spędziłam tak prawie sześć godzin na fejsie, aż rodzice poszli spać
Kiedy zrobiło się cicho, zakradłam się na dół po wodę
Patrzyłam za okno, czegoś się spodziewając
Ulica była pusta
Spojrzałam parę razy
Nic
Tylko szczekanie psa z sąsiedztwa
Sześcian światła na 4.
- 4 To mój pies
6 Dlaczego nigdy nie wpuszczasz go do środka?
4 Bo sika na kanapę
6 Miałam właśnie iść spać, kiedy usłyszałam sygnał esemesa.
Sześcian światła na 4.
- 5 Cześć, to mój nowy numer
xoxo Rosa
6 Dodałam go do kontaktów i odłożyłam telefon
I wtedy zaczął dzwonić
Komórka 6 zaczyna dzwonić.
- 6 To był jej dawny numer
Nie odebrałam
Komórka 6 przestaje dzwonić.
- 6 Zaczęłam drzeć.
Zadzwoiłam na nowy numer Rosy (*podnosi telefon do ucha*)
- 5 Co tam?
6 Twoja stara komórka
Ktoś z niej dzwonił
5 Jaja sobie robisz?
6 Słowo
5 Zerwałam umowę.
6 No, ale jak...?
5 ...ktoś mógł tam zejść i wyjąć ją z ciała
6 ...z klatki piersiowej
5 Niemożliwe
6 Cała się tam zapadła
5 Ale myśmy ją znalazły
6 Spanikowałam, kurwa
Mam napisać esemesa?
5 No
6 Co konkretnie?
5 Skąd masz komórkę mojej przyjaciółki?
6 (*pisze*) Zrobione
5 I co?

- 6 Na razie nic
5 I co?
6 Chwila
5 Nie znoszę czekać
6 Zara...(zaczyna szybko oddychać)
5 I co?
Co?
6 ...o Boże, Boże...
5 Gadaj
6 Pisz: „Wrzuciła ją we mnie”
5 Ktoś nas wkręca
6 Sama nie wiem
5 Pewnie Krzak Róży
6 Co mam robić?
5 Albo jeszcze ktoś
6 To bez sensu
Skąd wzięliby komórkę?
Rosa?
5 Daj mi pomyśleć
6 Proszę, nie rozłączaj się!
Dobrze?
Światła przygasają, kiedy 5 i 6 siedzą w ciszy z komórkami. Kwadratowy strumień światła na 4, która obserwowała 6.
- 4 W jej oknie paliło się światło
Patrzyłam na nie przez całą noc
Przez podwórko
Ona nie może spać
Może w szklarni naprawdę jest jakieś ciało
Światło 4 przygasa, ale ona wciąż patrzy, rozjaśniają się światła 5 i 6.
- 6 Jesteś tam?
5 Tak
6 Co robisz?
5 To samo, co dziesięć minut temu
6 Leżysz w łóżku?
5 Nie, tańczę mambo
6 Jakiego koloru masz teraz komórkę?
5 Mówiłam już, że czarną
6 A tak
5 W Grand Mall nie ma wielkiego wyboru
6 Słyszysz szczekanie psa tej dziewczyny?
5 Tak, w tle
6 Tak mnie to wnerwia
5 Okrucieństwo wobec zwierząt
6 Właśnie
Powinni ją samą przywiązać na łańcuchu, żeby zobaczyła (*pauza*)
To chory pomysł, co?
Czy ty też tak czasami masz?

Po prostu mówisz coś takiego strasznego?
 Czasami nie mogę się powstrzymać
 Taki sposób karania innych
 Bardzo oldskulowy, co?
 Jak ta książka ze szkoły...
 Wszyscy umierają od zarazy
 bo to kara boża
 Anioł Śmierci idzie przez miasto
 To jak horror
 Zrobisz coś złego...
 ...no, choćby będziesz się bzykać w wannie z chłopakiem najlepszej
 przyjaciółki...
 i na pewno się zarazisz
 wiesz?
 Albo cię utopią i poćwiartują
 Rosa?
 Nie śpisz?
Wyłącza komórkę. Światła tylko na nią.
 6 Leżę w łóżku
 Ale nie mogę spać
 Mam wrażenie, że coś wisi w powietrzu
 Że coś się stanie
 Słyszę, jak włącza się piec w suterenie
 Ciepłe powietrze przepływa przez dom
Komórka dzwoni. 6 waha się, ale odbiera.
 6 Kim jesteś?
Słabe światło na 10.
 10 Wiesz
 6 Nie
 10 Jestem Biała
 6 Skąd masz jej telefon?
 10 Jest w moim wnętrzu
 6 Co?
 10 Mam ci pokazać?
 6 Jak?
 10 Jestem na twoim podwórku
 6 Co?
 10 Nie widzisz mnie
 Ale patrzę w twoje okno
 6 *(podchodzi do okna i wyciąga w górę pięść)*
 Ile palców pokazuję?
 10 Żadnego
6 zaczyna płakać.
 10 Zgadza się?
 6 Idź sobie
 10 Potrzebuję twojej pomocy

6 Jestem zmęczona, jestem...
 10 Proszę
 6 Mam zadzwonić na policję?
 10 I powiesz, że dzwoni do ciebie trup?
 6 Dlaczego do mnie?
 10 Bo ty wiesz
6 się rozłącza. Natychmiast dzwoni do 5. Światła na 5 w jej pokoju.
 5 Hej, przepraszam, zasnęłam...
 6 Była na moim podwórku
 5 Co?
 6 Biała
 5 Jaka...?
 6 Dziewczyna ze szklarni
 5 Kości...
 6 Zadzwoniła, kurwa, na moją komórkę
 5 Myślałam, że była...
 6 Spytałam, gdzie jest, a ona, że na moim podwórku
 ale jej nie widziałam i wyciągnęłam w górę rękę
 spytałam, ile widzi palców
 ale wyciągnęłam tylko pięść, a ona powiedziała, że żadnego
 Powiedziała, że nie widzi żadnego palca, Roso, żadnego
 5 O kur...
 6 Halo?
 5 Tak?
 6 Nie boisz się?
 5 Ten kawał przestał mnie już dawno śmieszyć
 6 No, wiem, jak to brzmi, ale naprawdę z nią rozmawiałam
 5 W porządku
 6 Nie wierzysz
 5 Myślę, że nie powinniśmy z tego żartować
 6 To prawda, przysięgam
 Nie wierzysz?
 Przyjdź tutaj,
 To ci udowodnię
 5 Teraz?
 6 Tak, teraz
 Zadzwonię do niej
 5 Jest wpół do czwartej
 6 Rosa, przyjdź, jeśli ci na mnie zależy
 Bo, kurwa, zwariuję
 5 Sama nie wiem
 6 To dwie przecznice
 5 Nie wyjdę z pokoju
 6 Dobra, to ja do ciebie przyjdę
 5 No i...
 6 ...zadzwonimy do niej

5 Do Białej
 6 Dam ci komórkę
 I to ty będziesz z nią rozmawiać
 5 Naprawdę chcesz przyjść?
 6 Właśnie wkładam buty
 Zmiana światła: 6 jest teraz w pokoju 5.
 6 Czy to nie popierdalone?
 5 Sama nie wiem, w co wierzyć
 6 Lepiej w to uwierz
 6 wybiera dawny numer 5. Odzywa się automatyczna sekretarka.
 AUTOMATYCZNA SEKRETARKA Podany numer nie jest obsługiwany.
 Proszę się rozłączyć i spróbować raz jeszcze.
 6 Co jest? Musiałam...(dzwoni raz jeszcze z tym samym skutkiem)
 5 Idź już
 Wcale mnie to nie bawi
 6 Rosa
 5 Proszę
 6 A jeśli...?
 5 Chcę już spać
 6 ...spróbuję znaleźć
 5 Nie.
 6 wychodzi.

VI JOHN OBSERWUJE PTAKI

3 Obserwuję ptaki
 9 Jego ulubiony ptak to ryżojad
 W dzieciństwie chodził z tatą na długie spacery po moim polu
 wypatrując przez lornetkę czapli modrych, żółtych lasówek
 A jeśli udało im się wstać odpowiednio wcześniej
 mogli zobaczyć ryżojada z żółtym kołnierzykiem
 i biało-czarnymi skrzydłami, kiedy na mnie przysiadł
 3 Nie jestem przeciwny inwestycjom w najbliższej okolicy
 Gdzie indziej tak, ale nie tu?
 Nie znoszę, kiedy tak o mnie mówią
 Po prostu zależy mi na ptakach
 Nie wiem, czy słyszeliście, ale chcą rozebrać szklarnię
 i to już wkrótce
 Te ziemie wykupili deweloperzy; mają budować multiplex
 I takie wypasione centrum rozrywkowe, z pasażem handlowym i re-
 stauracjami
 Tylko że pole i miejsce, na którym stoi szklarnia, są częścią działu wod-
 nego rzeki Don
 a to jest chronione siedlisko wędrownych ptaków

pirang szkarłatnych, łuszców strojnych
 Ryżojadów
 Trudno tak chodzić po domach, jeśli się nie sprzedaje ciastek
 Ludzie uchylają drzwi, nie zdejmując łańcucha i mówią:
 „Dziękujemy, właśnie pomalowaliśmy okiennice” albo
 „Naprawdę wierzycie, że do nieba dostaną się tylko sto czterdzieści
 cztery tysiące osób?”
 I bez problemu zapisują się na loterie,
 Ale pod petycjami nie chcą się podpisać
 Chcą tylko jakiegoś gówna za darmo
 Samochodów, wakacji czy choćby butelki oranżady
 biorą wszystko, co się im da
 Pewna kobieta powiedziała, że dobrze robię
 bo ptaki nie mówią w swojej obronie
 A ja na to: „Ptaki mówią cały czas,
 tylko my nie słuchamy”
 2 (*wchodzi jako ryżojad*) Nie było mnie tu
 Ale wróciłem
 Wyklulem się na tym polu, ale odleciałem z niego, jak byłem mały
 Wróciłem, bo mam to miejsce we krwi
 Zawsze wracamy do tego pierwszego miejsca
 W taki czy inny sposób
 Moi rodzice wykłuli się na tym polu i ich rodzice też
 I wcześniej rodzice dziadków
 Nie interesuję się polityką
 ale jeśli wybudują tu ten wielki multiplex, to wiele się zmieni
 naprawdę wiele
 Już się nie da wrócić do tego, co było
 Jak nie będzie pola, to gdzie ja znajdę partnerkę
 Gdzie osiadziemy, gdzie wyklują się nasze pisklęta
 Cóż, tak naprawdę nie osiadziemy
 Będziemy dużo latać, ale nasze pisklęta...
 Nie poznają tego miejsca
 Nie poznają tego, co ja i moi przodkowie
 Ale wszystko się zmienia
 Nie można tego uniknąć
 Znajdujemy nowe domy
 Nowe życie
 Nie mamy go dużo
 Ogólnie rzecz biorąc
 Ale życie jest nieskończenie piękne właśnie z powodu, a nie pomimo
 śmierci
 Możecie pomyśleć: „On jest za młody, żeby myśleć o śmierci”
 Co z tego, ryżojady nie żyją długo, wręcz przeciwnie
Zmiana światła.

VII
NASTĘPNEGO RANKA ROSA IGNOROWAŁA
PRAWIE WSZYSTKICH, JAKBY BYŁA Z LODU

5 Następnego ranka ignorowałam prawie wszystkich...
 7 i 8 Jakby była z lodu
 9 Lunch zjadła z innymi dziewczynami
 5 Nie wiem, dlaczego się ze mną drażni
 7 Nie wierzę, że przyszła do ciebie...
 8 ...o czwartej rano
 6 *bierze komórkę.*
 5 Patrzcie, udaje, że odbiera
 7 Skąd wiesz, że udaje?
 5 Nie słyszałam, żeby jej komórka dzwoniła, a wy?
 7 Może ma włączone tylko wibracje
 5 To fejk i tyle
 6 (*do komórki*) Nie będę tego, kurwa, odbierała.
 10 Właśnie odebrałaś
 6 Bo muszę wiedzieć, że nie zwariowałam
 Moja kumpela myśli, że ściemnam
 albo że zwariowałam
 10 A zwariowałaś?
 6 Kim jesteś?
 10 Róża Biała
 6 Nie pamiętam...
 10 Bo nie chcesz
 6 Nie chcę z tobą rozmawiać
 10 To się rozłącz
 6 Jesteś niczym
 Mniej niż niczym
 10 W takim razie gadasz sama z sobą
 6 Odpierdol się
 10 Jest wobec ciebie okrutna
 6 Co?
 10 Rosa
 6 Nie będę z tobą gadać o...
 10 Olewa twoje wiadomości
 Siedzi tam i gada o tobie z dziewczynami
 6 Zamknij się
 10 Niewiele trzeba
 Żeby spaść na dno z tak wysoka
 6 Jest mi wszystko jedno, może im nawet lecieć krew z oczu
 10 Chciałabyś?
 6 Czego?
 10 Krwi
 żeby zaczęła im lecieć
 6 Nie polec

10 A gdybyś mogła tak zrobić
 6 Nie mogę
 10 A jeśli ja mogę?
 Chcesz, żebym to zrobiła?
 6 Żeby zaczęły krwawić?
 10 Tak
 6 Nie uda ci się
 10 Skąd pewność?
 6 Nie wierze ci
 10 Na pewno?
 6 Nie!
 Nie chcę
 Nie jestem zła
 10 Nie?
 6 Nie
 10 Wierzysz, że istnieję?
 6 Daj mi spokój
 10 Najpierw musisz mi pomóc
 6 Nie wierzę w duchy, głosy czy strachy, czy czym tam jesteś
 Nie wierzę i nie mogę ci pomóc
 10 Widzisz dziewczynę, która siedzi sama po drugiej stronie stołówki?
 6 Tak
 10 Za dziesięć sekund upadnie i dostanie ataku
 6 Co?
 Skąd wiesz...?
 10 Zwali się w konwulsjach na podłogę
 6 Umrze?
 10 Nie, jeśli ktoś złapie jej głowę
 Ale jeśli uderzy nią o beton, to będzie po niej
 Nie od razu
 Parę godzin później z powodu wylewu krwi do mózgu
 6 Ale jeśli...
 10 Biegnij!
 6 *rzuci komórkę i biegnie przez scenę, a 4 spada z krzesła – 6 udaje się złapać głowę 4. Wszyscy w stołówce zastygają w bezruchu.*
 4 (*wyrzuca z siebie szybko*) Boisz się śmierci?
 Tak!
 Wierzysz w niebo?
 Nie
 Wierzysz, że inni są piekłem?
 Nie
 Jesteś zepsuta?
 Tak
 Jesteś znudzona?
 Nie
 Jesteś mądrzejsza niż inni w twoim wieku?
 Tak

Boisz się przyszłości?
 Nie
 Placzesz czasem w samotności?
 Tak
 Często?
 Nie
 Kłamiesz?
 Tak
 Myślisz, że chłopcy są mądrzejsi od dziewczyn?
 Nie
 Czujesz się często samotna?
 Tak
 Chciałabyś być bardziej atrakcyjna?
 Nie
 Chciałabyś mieć chłopaka?
 Tak
 Przyjaciółkę?
 Tak
 Chciałabyś się mniej masturbować?
 Nie
 Masz wroga?
 Tak
 Chciałabyś sprowadzić na niego chorobę?
 Tak
 Wciąż masz koszmary?
 Tak
 Chciałabyś być innego wzrostu?
 Tak
 Rasy?
 Tak
 Płci?
 Nie
 Gatunku?
 Tak.
 Delfinem?
 Tak
 Małpą?
 Tak
 Psem?
 Tak
 Buldożerem?
 Tak
 Łodzią podwodną?
 Nie
 Dlaczego nie?
 Nie lubię wody. Chłodnej, ciemnej, przepływającej...
 Ale chciałaś być delfinem

Tak, ale one mają więcej wolności
 To znaczy?
 Mają siłę woli
 I potrafią się śmiać
 Nie wolno nie doceniać potęgi śmiechu!
4 się śmieje. Stołówka wraca do życia: nastolatki krzyczą i podskakują na równe nogi, widząc, co się stało z 4. Wokół panuje chaos, a 6 trzyma głowę 4.

VIII RÓŻOWEJ NIC NIE JEST

1, 2, 7 i 8 gadają sobie w suterenie.
 1 Różowej nic nie jest
 8 Tak, po prostu, kurwa, złapała tamtą
 7 Rzuciła się na nią
 8 Natarła jak byk
 2 Zwaliła ją z krzesła
 8 Widzieliście, jak się trzęsła?
 7 Nauczyciele musieli ją wyprowadzić
 2 A słyszeliście, że przyszła do Rosy, no, koło czwartej nad ranem?
 1 No
 2 I mówiła do komórki... Głuchej komórki...
 1 Właśnie...
 7 Chyba jej odbiło
 2 Z powodu tego trupa
 1 Chyba nie wierzysz w tę historię, co?
Nagle światła padają na 6, która rozmawia przez komórkę.
 6 Czego chcesz?
 10 Dobrze zrobiłaś
 6 Wszyscy mnie obgadują
 Mówią, że zwariowałam
 Od kiedy zaczęłaś...
 Czego chcesz ode mnie?
 10 Prawdy
 6 O czym?
 10 O tym, co się ze mną stało
 6 Dlaczego ja?
 10 Wyczułaś to
 W bezruchu nocy, kiedy nie śpisz
 Ten cień, który się zakrada
 6 Teraz?
 10 Czujesz?
 6 Cień...
 10 Przed którym uciekasz po schodach
 kiedy gasisz światła w suterenie
 6 To ty

10 I twoi przyjaciele
 Ci, którzy tam byli tego wieczoru
 Oni też to czują
 Narastający mrok
 Który przesuwają się dalej
 Jak...

6 ...zaraza

10 Ciężar ich sumienia
 Wiedzą
 Ci, którzy tam byli, wiedzą

6 Tego wieczoru

10 Moje ciało w tej dziurze

6 Tylko co możemy teraz zrobić?
 Minęło tyle czasu

10 Trzeba tam wrócić

6 Wrócić?

10 Do szklarni

6 Mamy wszyscy wrócić?

10 I pogodzić się...

6 ...z

10 ...tym, co zrobiliście

6 A wtedy dasz nam spokój
 Biała?
 Obiecasz, że dasz nam spokój
 Wiem, że to się skończyło źle dla ciebie
 ale ja dalej żyję, nie?
 Mam ich sprowadzić do szklarni?
 Biała?
 Nie zostawiaj mnie
 Proszę
 Wróćmy tam
 Sama wrócę, dobrze?
 Wróć i ich też zabiorę, dobrze?
 Biała?
Światła znowu na suterene.

8 Nieważne, dla mnie jest martwa

7 A czy kiedyś była dla ciebie żywa?

8 Byłyśmy przyjaciółkami

7 Z Facebooka

2 No, w ogóle nie czuję, jak to jest być martwym

7 Jak nie żyjesz, nic nie ma
 Jesteś zupełnie sam

2 Jak na stacji Bessarion

2 No, stara, śmierć na stacji Bessarion

8 Mój szczyt to był chyba rok dwa tysiące dziewięć
 Siódma klasa

7 Gdybym nie była tak zajęta własnym życiem, to pewnie...

8 Czasami widzę siebie, jak jestem gruba i goła
 i chodzę z aligatorem na smyczy w jakimś klubie ze striptizem na pustyni w Nevadzie

1 Moja mama umiera

2 Co?

7 Twoja mama umiera?

1 Tak

2 Dlaczego?

1 Clostridium difficile

7 Co?

1 Zaraziła się tym w szpitalu

7 Jak?

1 Od powierzchni
 W szpitalu

2 Jakiej powierzchni?

1 Jest mnóstwo różnych powierzchni

7 Wszystko ma powierzchnię

8 Twoja twarz ma powierzchnię

7 Ziemia

8 No, powierzchnia ziemi

2 Ale, no, naprawdę umiera?

1 Tak.

2 Przykro mi

1 No

7 Ile jej zostało?

1 Ma jeszcze czas

2 Zaraz, co jej jest?

1 To z zarodników

2 Jak te...?

1 Czegoś, co może się unosić

2 ...grzyby?

1 Nie, są mikroskopijne

8 Jasne

1 Wchłonęła je przypadkowo

2 No, w jedzeniu?

1 Wszystko możliwe

2 I te zarodniki...

1 Dam jej gówno

7 Nie, jak umrze, to dopiero będziesz miał gówno

1 Nie, chodzi mi o kał

2 Co?

1 Lekarze chcą podać jej moje gówno

2 Że jak...

1 Do środka

2 W dupę?

1 Nie, do...

2 Żołądka?

1 Okrężnicy
 7 Faj
 1 Z powodu bakterii
 7 Faj
 2 Zamknij się
 8 To się nazywa przeszczepienie flory kałowej
 1 Właśnie
 2 Wiesz coś o tym?
 8 Tak, wiem
 1 Te antybiotyki, które brała
 Zabiły bakterie, które normalnie zwalczyłyby *clostridium difficile*
 Potrzebuje moich bakterii, żeby to zwalczyć
 7 Łał
 2 Nieźle
 1 Tak
 8 Zwykle gówno, a tyle może
 1 Przez trzy dni miałem zatwardzenie
 8 Stres działaniowy
 Cisza.
 1 To Różowa powinna być dawczynią
 7 Dlaczego?
 1 Bo gówno wie
 Wszyscy się śmieją.
 8 Szczerze: po tym wszystkim
 Różowa to śmieć, jest dla mnie martwa
 7 Nie martwa-martwa
 8 Prawie
 2 No, mało w tobie empatii
 8 Jak ją teraz zobaczę, to...
 6 *nagle pojawia się w suterenie. 7 zauważa ją pierwsza.*
 7 (*do publiczności*) I potem, przysięgam, podniosłam głowę
 A Różowa stała w suterenie
 Wszyscy skoczyliśmy na równe nogi...
 Pozostali podrywają się ze swoich miejsc.
 7 ...a ja na to: O Boże!
 1 Co tu robisz?
 6 Przepraszam, ale...
 1 Jak ty się tutaj...?
 6 Drzwi były otwarte i pomyślałam...
 2 Po prostu sobie weszłaś?
 8 No co, kurwa?
 6 Zawsze przychodzimy tu pogadać
 1 To mój dom
 6 Wiem
 1 Nie zapraszałem cię
 6 Czujecie to?
 8 Czuję ciebie

6 Zarazę
 7 Co?
 6 Może jeszcze nie, ale poczućcie
 Przechodzi jak cień
 Nazywa się Róża Biała
 Ta dziewczyna ze szklarni
 Nie udawajcie, że nie wiecie
 Wiem, że wiecie, więc nie ma sensu
 Z dziewiątej klasy
 Musimy się tym zająć
 Jeśli nie z waszego powodu, to z mojego, bo...
 Po prostu nie da mi spokoju, aż załatwię sprawę
 Więc dlatego, wiem, że jest późno i zimno
 Ale musimy pójść do Concord Floral
 1 Co?
 6 Jeszcze dziś, jak tylko się da
 Im wcześniej, tym lepiej
 To już się zaczęło
 Czujecie to?
 Jak nie pójdziemy, nikomu nie da spokoju (*pauza*)
 I co wy na to?
 8 (*do I*) Masz rację
 1 Co?
 8 Powinniśmy ją wepchnąć w dupę twojej matki

IX

CO ROBISZ NA MOIM PODWÓRKU?

Strumienie światła na 5 i 6.

5 Co robisz na moim podwórku?
 6 Dobrze, że zesłaś
 Zaczynało mi brakować kamieni
 5 Myślałam, że rozwalisz mi okno
 6 Muszę ci powiedzieć...
 5 To ja muszę ci powiedzieć, że moi starzy się wściekną, jak sobie nie
 pójdiesz
 Już prawie północ
 Jutro szkoła
 6 Od kiedy to przejmujesz się takimi rzeczami?
 5 Zwariowałaś?
 6 Chodzi o Białą
 5 Dosyć tego
 6 Znamy ją
 5 Daj spokój
 6 To ona nie da mi spokoju
 Musimy / pogodzić się jakoś z tym, co się stało...

5 Wiesz co...

6 Do tego czasu nie będziemy mogli spać

5 Bo będziesz rzucać kamieniami w okna?

6 Bo ona jest w tej dziurze...

5 Słuchaj...

6 Musimy pójść do szklarni

5 Biała to nie nasz problem...

6 Nasz, będzie nas prześladować

Jak zaraza

5 Dobra, idź rozbij obóz w szklarni,

A jak się wyrwę, to przyjdę

A teraz, kurwa, daj mi spokój

Zmiana światła. 4 patrzy ze swojego okna.

4 Obserwowałam ją z mojego okna

Nie spała

Ja też nie

Wszyscy są tacy niespokojni

Pomyślałam, że skoro nie śpię, to mogę się przejść

Szłam przez pole aż do Grand Mall

Było pusto

I tylko jeden chłopak

Leżał na środku parkingu

(do 1) Upadłeś?

1 Nie mogę spać

4 Ja też

Nie boisz się, że cię coś przejedzie?

1 O północy?

4 Podobno przyjeżdżają tu dilerzy z dragami

1 Dlatego tu przyszedłeś?

4 Dlatego tu jesteś?

1 Ja czekam

4 Na co?

1 Coś się dzieje

Nie czujesz?

4 Czuję

1 Jakby cień przesuwiał się nad okolicą

Pauza.

4 To głupie

Jeśli się nad tym zastanowić

1 Co?

4 Ta nazwa: Grand Mall

To nawet nie jest centrum handlowe

Ot, parę sklepów

1 Ale to dotyczy wszystkiego tutaj

Nic nie nosi właściwej nazwy

Moja ulica to niby sosnowy las, ale nie ma tam lasu czy choćby jednej sosny

To ty w stołówce...?

4 Tak

1 Wszystko w porządku?

4 Tak

1 Jak byłem w piątej klasie, mój kumpel zaczął się trząść naprawdę mocno w ławce

Upadł i wszyscy zaczęli wrzeszczeć

A nauczyciel był tak głupi, że nie wiedział, co robić

Po prostu stał i dzwonił

zamiast, ja wiem, go podnieść czy co

W końcu przyjechało pogotowie

Mieliśmy dwie godziny przerwy, więc wyszliśmy na plac

Kumpel zmarł

Nauczyciel powiedział, że to był „atak z Grand Mall”

Pamiętam, że wyobrażałem sobie potem

Jak obaj atakujemy Grand Mall z bronią

Mielibyśmy listę żądań

Na przykład, żeby nadawali rzeczom właściwe nazwy

Lepiej chyba było myśleć

że jak się miotał po podłodze, to przewracał stojaki z džinsami w Old Naz

czy stosy butów w Aldo

(pauza) Jakie to uczucie?

4 Czasami przez cały dzień wiem, że to się zbliża

Wokół mnie zagęszcza się cień

Po prostu jeszcze go nie widać

Coś jakby teraz

W całej okolicy

Na skraju parkingu pojawia się prawie niewidoczna, bardzo słabo oświetlona 10.

1 Co to?

4 Gdzie?

1 Na końcu parkingu

Jakiś człowiek?

4 Patrzy na nas

Hej!

1 Nie...

4 Co?

1 Boję się

4 (woła) Jest tam kto?

(pauza) Chyba...

1 Co?

4 Chyba tu jest

To, na co czekałeś

1 Mam złe przeczucia...

4 Chodźmy stąd

1 i 4 wybiegają. Scena zamienia się w „pokoje” nastolatków. Wszyscy leżą w swoich łóżkach. Słychać wyraźny dźwięk.

- 9 Coś przesuwano się po okolicy
 Jak Anioł Śmierci
Wyciemnienie. W czasie kolejnych monologów rozbłyski światła ukazują 10 przechadzającą się po pokojach.
- 1 Gonilem aż do samego domu
 Miałem ogień w płucach, kiedy skakałem po trzy stopnie, żeby dostać się do swojego pokoju
 Ogień się rozprzestrzenił
 Płonęła moja skóra, ciemnoróżowe ciało
 Tuż pod skórą
 Ona nadchodzi
 W ciemności, pod kołdrą, wiedziałem, że tu jest
 Widzę jej twarz
 W ciemności – ma twarz mojego przyjaciela
 Przed tym, jak upadł trzęsąc się na podłogę
 I znowu rozbłysk
 ma twarz mojej matki
 której, wiem, nie da się uratować
 miłością czy głównem
 Twarz tych wszystkich, których kocham, ale nie mogę im pomóc
 Nie mogę ci pomóc, słyszysz?
 To nie moja wina, Biała Różo
 Więc daj mi spokój!
7 i 2 W rozbłysku
- CHÓR NASTOLATKÓW Widziałem/am dziewczynę
- 3 Wszystkim śniło się to samo
- 8 Była w moim pokoju
- 1 Ale nie we śnie, tylko...
- 8 ...naprawdę
- 5 Ogień
- 2 Ognisko
- 4 Potłuczone szkło
- 1 Ciała w nocy
- 7 Patrzcie
- 8 Kiedy zamykałam oczy, wydawało mi się...
- 5 Że palił moje źrenice...
- 3 Byłem tam
- 1 Szklarnia
- 2 Impreza
- CHÓR NASTOLATKÓW Impreza, na której byłem/am
- 5 Ktoś był w moim pokoju
- 3 Coś
- 2 Patrzyło na mnie
- 1 Z ciemności
- 3 Usiadłem w łóżku
- 7 i 1 Prosto

- 8 Jakbym spodziewała się, że wróci
- 4 i 3 Mrowienie...
- 2 Cały czas myślałem o...
- 4 ...na mojej skórze
- 7 Jej skórze
- 1 i 2 ...te obrazy
- 3 Dlaczego myślałem o tej imprezie?
- 4 W tym rozbłysku
Słabe światło na 10 w pokoju 8.
- 8 Błagam
 To ty, prawda?
 Słyszałam plotki
 Zaraza
 Nic nie pamiętam, wiesz?
 Nic
 Daj mi spokój!
 Błagam, przestań na mnie patrzeć
 Dobra... mam jedno wspomnienie...
 Kiedyś ptak wleciał do stołówki
 Wróbel
 Zrobił się dom wariatów
 Wszyscy wrzeszczeli, śmiali się, włązili pod stoły
 Rzucali w niego kulami z papieru
 A on raz za razem obijał się całym ciałem o szyby
Słabe światła na 2.
- 2 Tak naprawdę to nie był wróbel, tylko ryżojad
 Tak naprawdę to byłem ja: uwięziony w stołówce, obijałem się całym ciałem o szyby
 Wiedziałem, że w ten sposób się nie wydostanę
 Ale nie mogłem znaleźć wyjścia
 I myślałem: jeśli będę walił w szyby
 to może zrozumieją, o co mi chodzi
 Że potrzebuję pomocy
 Że muszę się stamtąd wydostać
 Na zewnątrz
 Weź mnie...
- 3 Całym ciałem obijał się o szyby
- 2 Weź mnie w dłonie
- 3 ...raz za razem, jakby chciał powiedzieć...
- 2 ...trzymaj mnie...
- 3 ...przez to ciągle...
- 2 ...moje bijące serce...
- 3 ...obijanie się o szyby...
- 2 ...i wynieś...
- 3 ...raz za razem...
- 2 Rozbiję się o...

2 i 3 ...szybę
 2 Aż w końcu upadłem
 I poprosiłem:
 Weź mnie w dłonie i wynieś na zewnątrz
Scena, w której 3 raz za razem obija się o ściany pokojów innych nastolatków.
 3 weź mnie w dłonie
 2 raz za razem
 CHÓR NASTOLATKÓW trach
 2 o szybę
 3 i wynieś mnie na zewnątrz
 2 weź mnie w dłonie
 CHÓR NASTOLATKÓW raz za razem
 2 trach o szybę
 CHÓR NASTOLATKÓW i wynieś mnie na zewnątrz
 2 raz za razem
 3 Zranię się, zanim weźmiesz mnie w dłonie i wyniesiesz na zewnątrz
(wybucha płaczem)
 Przepraszam
 Za to
 Co się wtedy stało
 Wiem...
 To było...
 Było...
 Wszyscy
 Wszyscy jesteście winni
 Mówiliśmy...
 Że nic...
 Nic nie zrobiliśmy
Zmiana światła na 5.
 5 Czwarta rano
 Skóra mi cierpie, oczy pieką
 Łzawią
 Słyszę, jak włącza się brzęczyk piekarnika w kuchni na dole
 Chociaż wiem, że nie gra,
 To słyszę telewizor
 Czujnik dymu?
 Nie
 W domu jest cicho
 Pusto
 Muszę iść spać
 Muszę zgasić światło
 Ale wiem,
 Że w tej samej chwili to wróci
 To coś, co czai się w kącie mojego oka *(gasi światło)*
 Czy ktoś tu jest?
 Czuję cię

Wiem, że tu jesteś
(krzyczy) Kim jesteś, czego chcesz?!
(pauza) Wiem, że tu jesteś, Biała
Słabe światło na 10.
 10 Czekalaś
 5 Czekałam?
 10 Od imprezy
 5 Prawie nie pamiętam dziewiątej klasy
 10 Byłam w twojej grupie
 5 Zupełnie cię nie pamiętam
 10 Jeden miesiąc
 5 Nie...
 10 Niektórzy przyjechali na pole samochodami
 Zostawili światła
 Rap napierdalał z głośników
W trakcie rozmowy zaczyna się impreza na polu: muzyka, tańce, cienie.
 10 Pętałam się w tłumie
 Próbowałam tańczyć
 5 Tak
 10 Ognisko
 5 Czarna terenówka
 10 Whisky
 5 Reflektory i skradzione znaki drogowe
 10 Niebezpieczna nocna zabawa
 5 Ciało w ciemności
 10 Cienie
 5 Zarost jakiegoś chłopaka
 Sosnowe igły w moich włosach
 Wilgoć na dłoniach
 10 Miałam na sobie czerwony sweter
 Podeszły do mnie dwie dziewczyny
 Powiedziały, że bym z nimi poszła
 5 Jakież kumpele?
 10 Pomyślałam: może
 Może nimi będą
 5 Kto to był?
 10 Znasz je
 5 Z mojej szkoły?
 10 Tak
 5 Powiedz
 10 Nie muszę
 5 Nie idź z nimi
 To nie są twoje kumpele
 Ojciec zawsze mówił, że nieźle ze mnie ziółko
 Może rzeczywiście jestem
 Wybiłam kiedyś okno cegłą
 Własne okno

Rodziców nie było, a ja zatrzasnęłam drzwi
 Nie przyszło mi do głowy, żeby poprosić sąsiadkę o klucz
 Czasami się nie myśli
 Po prostu rzuca się cegłą
 To tak jak z tym swetrem
 Nie pomyślałyśmy
 To był impuls
Zmiana światła.

X DZIEWIĄTA KLASA

5 Dziewiąta klasa
 6 Znalazłam ten czerwony sweter
 W pierwszym tygodniu szkoły
 5 Zrozum, on był...
 6 Nie jestem materialistką...
 5 ...cudowny
 6 ...szczerze...
 5 Byłam w sklepie, kiedy go kupiła
 6 Ale czasami...
 5 Z czterdziestoprocentową zniżką
 6 ...można znaleźć coś, co tak wspaniale na nas leży i ma taki zajebisty
 kolor i jeszcze...
 5 ...jest w twoim stylu, takim, że tylko do ciebie pasuje
 6 I czujesz się z tym wspaniale.
 Dlatego tak się cieszyłam.
 5 Wróciłyśmy do ciebie...
 6 Zrobiłyśmy nachos, puściłyśmy muzykę...
 5 I strzeliłyśmy parę fotek...
 6 Tylko cztery czy pięć...
 5 Wyglupiałyśmy się tylko...
 5 i 6 pozują do fotografii.
 6 Wkleiłyśmy je na mojego fejsa, a ja podpisałam „swetromania” i wszyscy
 je lajkowali.
 5 Wszyscy
 6 Więc wszyscy wiedzą, że go mam, wszyscy...
 5 ...wszyscy...
 6 ...i że go włożę następnego dnia do szkoły
 5 Po prostu się pochwaliłaś
 6 Więc następnego dnia...
 5 Siedzimy w stołówce, kiedy...
 Stołówka. 5 i 6 widzą 10. 10 ma na sobie taki sam sweter jak 6.
 5 Co, kurwa?
 6 Co?
 5 wskazuje 10.

6 Och (*zerka*)
 Nieważne (*znowu zerka*)
 Kurwa, taki sam?
 5 Dokładnie taki
 6 Co mam robić?
 Nie mam nic pod spodem, no, nie mogę go nawet zdjąć
 5 Od kiedy to ona / kupuje w...?
 6 Boże, to straszne
 5 To nie koniec świata
 6 Pierdolę, mamy takie same swetry
 5 Nie jest tak źle
 6 Chcę się zapaść pod ziemię
 5 Więc zrobmy coś z tym
 6 Znaczą, nie zależało mi tak bardzo
 5 No trochę...
 6 Udawałyśmy
 5 Chodziło o to, żeby... czymś się przejąć
 Taka gra
 6 No, to była żenada, ale nie...
 5 Nie koniec świata
 6 Dobra, byłam wkurzona, ale nie
 5 ...nie tak...
 6 ...tak mocno
 5 Z perspektywy czasu w ogóle nie miało to znaczenia
 6 To był twój pomysł
 5 Ale ty mnie podjudziłaś
 5 i 6 przysuwają krzesła do 10.
 5 Cześć, Żółta
 10 A, hejka
 Jestem Biała
 6 Fajny sweter
 10 Przepraszam, nie wiedziałam...
 6 W porzo...
 10 Czterdzieści procent zniżki
 6 Chcemy powiedzieć, że masz fajny styl. Szacun
 5 No, zarąbisty
 6 No, wcześniej to nawet nie zwracaliśmy na ciebie uwagi
 5 Ale dziś rano, mówię:
 „Ona ma twój sweter”
 10 Nie kupiłabym go, gdybym wiedziała
 6 No, jest naprawdę cool
 10 Fajnie
 Dzięk
 5 Idziesz dziś na imprezę?
 10 Tak, wybieram się
 6 Słusznie
 10 No, nie wiem...

5 Co?
 10 Nie wiem, czy mi się spodoba
 5 Pijesz?
 10 *wzrusza ramionami.*
 6 Nieważne. Porobimy coś razem
 10 Tak?
 5 Jasne
 10 To w szklarni, tak?
 5 Zaczynamy o dziesiątej
 6 Przyjdziesz?
 10 Cóż...
 6 Włożymy nasze swetry
 5 Będziecie jak siostry
 10 Okej
 5 Fajnie
 Zmiana światła. Jesteśmy w samym środku imprezy. Muzyka gra na cały regulator. Krzyki, błyski fleszy iPhone'ów. Kolejne partie są śpiewane – aż do monologu 7.
 1 Tamtej nocy
 2 Na polu
 3 Chłopaki
 8 Wycie wilka
 2 Wrzask kota
 3 Ogień
 2 Reflektory
 1 Powitalne gesty
 2 Czerwone kubki
 8 Fajerwerki
 5, 7 i 8 Bitwy na ognie
 6 Biała noc
 2 i 8 Dwoje z czwartej
 6, 7 i 9 Dziewiąta
 1, 3, 4, 5 i 9 Pierwsze pocałunki
 2, 3 i 4 Pierwsze bójki
 1, 4 i 8 Nieudane bzykanie
 2, 3 i 6 Rzyganie
 1, 5 i 9 Zapleśniała kanapa
 3 Była tam stara kanapa
 2 Pamiętam, że zemdlałem
 3 Koło szklarni
 2 Na tej chujowej kanapie
 CHÓR NASTOLATKÓW Stara kanapa
 Widzi wszystko
 Wie wszystko
 Kanapo
 Wielka wyrocznia
 Z chóru wychodzi 7 jako kanapa.
 7 Mieszkalam kiedyś w suterenie

W jednym z pobliskich domów
 aż dwóch chłopaków wywlokło mnie na pole
 Spędzili noc, pijąc na mnie piwo
 A potem mnie zostawili
 Inne dzieciaki kładły się na mnie
 Paliły, biły się albo bzykały na mnie
 Deszcz mnie pomoczył
 Miałam wrażenie, że gniję od środka
 Jakiś gryzoń założył we mnie gniazdo
 Może szop prac?
 Wydawał się wielki jak szop
 Widziałam wiele imprez
 Byłam tu wtedy, kiedy te dziewczyny pognały tamtą, nagą, do domu
 Wszyscy byli pijani
 Ale wiedzieli, co się dzieje
 A ja wiedziałam, że nie zapomną
 Choć bardzo próbowali
 Udawali
 że nic się nie stało
 Jakby wszystko było w porządku
 Ale wiedzieli, że posunęli się za daleko
 I próbowali się cofnąć
 opowiedzieć więcej dowcipów, wypić więcej piw
 Ludzie nie traktują kanap zbyt poważnie, ale ja wiele widziałam
 I wszystko pamiętam
Wyciemnienie. Głośna muzyka. W ciemności słabo widać poruszające się ciała. Kilka rozbłysków z iPhone'ów. Śmiechy, wykrzykiwanie imion. W ciemności i chaosie słabe światła na 5 i 6, które dostrzegają 10 na imprezie. 5 i 6 podchodzą do 10.
 6 Jesteś! Jak fajnie, że jesteś!
 5 I włożyłaś ten sweter
 10 Tak
 No
 przecież obiecałam
 6 Fajowo, kurwa
 5 Jesteś taka zabawna
 6 Tak
 Lubimy cię
 10 Tak?
 6 Bardzo
 5 Masz wycucie stylu
 I poczucie humoru
 Szacun
 6 I zdrowy rozsądek
 10 Mam wino
 Chcecie?
 5 Fajnie, dzięki

6 Pijesz
 10 No
 5 Tak jak trzeba
 6 Jak impreza, kiepska?
 10 Nie, w porządku
 5 Wszyscy są tacy, no
 6 Zapalisz jointa w szklarni?
 5 Tak, chodźmy do szklarni
 10 Sama nie wiem
 6 Boisz się
 5 W mojej komórkę jest latarka
 10 Podoba mi się tutaj
 6 Jej się tutaj podoba...
 5 No, na pięć minut
 6 Wyprawa siostr od swetra
 5 (ze śmiechem) Wyprawa swetra?
 10 Dobra, ale zapal latarkę
 5, 6, 10 *wchodzą do szklarni.*
 6 Byłaś tu wcześniej?
 10 Parę razy
 6 Kłamiesz.
 10 Czy to bezpieczne?
 5 A jesteś inspektorem budowlanym?
 10 Podobno ktoś dostał tu tężca
 5 Co to jest?
 6 Jak wejdziesz na gwóźdź i zamienisz się w wilka.
 10 Często tu przychodzicie?
 6 Jasne
 5 Kiedy chcemy się wyluzować
 10 Palicie tu zioło?
 6 Czasami
 5 Zioło to głupstwo
 10 Bierzecie, no, coś mocniejszego?
 6 Robimy tu... coś...
 5 Powiemy jej?
 6 Sama nie wiem
 10 Co?
 5 ...to znacznie lepsze niż zioło...
 6 Ale tylko dla przyjaciół
 10 Co takiego?
 5 Nie wiem, czy jest na to gotowa
 6 Obiecuj, że nikomu nie powiesz
 10 Obiecuję
 6 Zdejmujemy z siebie wszystko
 5 I biegamy po szklarni
 10 Gołe?
 5 No, zupełnie

6 gołe
 10 Zupełnie-zupełnie?
 5 Wolne
 10 To chyba niebezpieczne?
 6 Boszsz... / co z tobą jest
 5 ...jesteś z policji czy co?
 10 Nie chciałabym wleźć na potłuczone szkło...
 5 Musisz patrzeć pod nogi!
 6 Ale najpierw musisz zamknąć oczy
 10 Ale...
 5 Właśnie tak
 Zamknijemy ci oczy
 6 Luzik
 10 Nie wiem, no...
 5 Co?
 6 Chcesz spróbować czy nie?
 10 Myślałam, że zapalimy jointa
 5 Mówiłam, że się wystraszy
 6 Słabo
 10 Nie, spróbuję
 6 Jesteś pewna?
 10 Tak
 6 To... zamknij oczy
 5 *zamyka oczy. Potem 6. Potem 10.*
 6 Nie otwieraj
 5 Bo wszystko zepsujesz
 6 No, zupełnie
 Obiecujesz?
 10 Obiecuję
 6 Okej
 5 i 6 *otwierają oczy i powstrzymują chichot.*
 6 Najpierw zdejmujemy buty
 5 To łatwe
 6 Teraz skarpetki
 Dobra, a teraz całą biżuterię
 5 Nawet kolczyki?
 6 Wszystko
 5 Co dalej?
 6 Teraz bluzki
 W tej samej chwili
 Bez otwierania oczu
 Raz, dwa, trzy!
 Teraz... zdejmujemy spodnie
 10 Wiedziałam, że stanie się coś złego
 Ale nie otwierałam oczu
 Słyszałam jak wiatr uderza w szkło nade mną
 Dzwoniłam zębami

Chciałam wierzyć
 5 Bez podglądania!
 10 Że może naprawdę pokażą mi coś wyjątkowego
 Jeśli będę ich słuchać
 Wierzyłam do końca
 6 Raz, dwa... trzy!
5 i 6 łapią ubrania 10 i na trzy wybiegają pędem. 10 stoi w samej bieliźnie.
 10 Nie musiałam otwierać oczu
 Wiedziałam, że uciekły
 Zabrały mi buty, żebym nie mogła za nimi biec
 5 Biegłyśmy ze śmiechem
 6 A potem...
 5 ...już się nie śmiałyśmy, tylko...
 6 ...biegłyśmy dalej
 5 ...niż kiedykolwiek
 6 W najciemniejszy kąt
 5 Tam, gdzie zawalił się dach
 6 Jej czerwony sweter
 5 Jej rzeczy
 6 Jej zapach
 5 Jej ciało
 6 Rzuciłyśmy to wszystko...
 5 ...w biegu
 6 ...i nawet nie patrzyłyśmy gdzie
 10 (z płaczem)
 Pamiętam, jak pomyślałam
 na chwilę przed otwarciem oczu:
 nie ma cię tu
 To się nie dzieje naprawdę
 Zniknij siebie stąd
 Nikt cię nie może widzieć
 Zniknij siebie, zniknij siebie
 Jak nikt cię nie będzie widział, to nie będziesz goła
 Nie jesteś tak naprawdę sama, one nie są okrutne
 I kiedy otworzyłam oczy, to mnie nie było
 Zniknęłam
 Szłam wolno po potłuczonym szkle
 I potłuczone szkło nie mogło ranić mi stóp, bo nie miałam stóp
 I nie krwawiłam, idąc alejką
 I nie płakałam, kiedy szłam przez pole
 Obok kolegów i koleżanek, ogniska, kanapy i samochodów
 Grała muzyka, ale nikt nie tańczył
 Wszyscy patrzyli
 Gapili się
 Z początku w ciszy
 A potem ktoś zaczął się śmiać
 7 To byłam ja

Ja zaczęłam się śmiać
 8 Potem ja
 1 Ja też
 3 Ja się nie śmiałem
 4 Zupełnie...
 10 Drżałam
 4 Mnie zamurowało
 10 Moje poranione stopy krwawiły
 3 Nic nie powiedziałem
 Nic nie mogłem
 4 ...zrobić
 2 Bo to było prawie, no
 Nie przypuszczaliśmy, że do tego dojdzie
 Że będzie tak źle
 7 Nie chcieliśmy tego czuć
 8 A gdybyśmy coś powiedzieli...
 4 ...to mogliśmy być następni
 10 Szłam naga przez całe pole
 Nade mną, jak grzmot, przeleciał samolot
 Zniknęłam
 Siebie bosą długą, krętą ulicą
 Zniknęłam
 Zimny asfalt
 Idąc wolno przez kałuże światła z lamp ulicznych
 Znikałam każdy krok, aż dotarłam do domu i już mnie nie było
 A kiedy zmieniałam szkołę, nikt nie zauważył
 Bo mnie nie było
 Nigdy nie było
 8 (jako lisica) Jestem zwierzęciem nocnym
 Więc bardzo przeszkadzają mi te imprezy w szklarni
 Bo wtedy muszę spędzać całą noc w norze, marnując cenny czas
 Pamiętam takie kiepskie lato
 Dużo imprez do późna
 Kiedy w końcu nad ranem ucichł hałas
 I niebo zaczęło różowieć
 Wykradłam się z nory, żeby poszukać jedzenia
 I natknęłam się na ubrania
 Czerwony sweter, džinsy
 Współczuję ludziom
 Że nie mają futra
 Robią co mogą, żeby się chronić
 ale wydają się tacy bezbronni, źle wyposażeni
 powąchałam te ubrania i pomyślałam:
 zaraz będzie zima
 przydadzą mi się do nory
 więc zaniiosłam je do studzienki
 na dole szklarni

Położyłam między gałęziami i ziemią
 I następnej wiosny urodziłam na nich lisięta
 5 Te ubrania
 naprawdę wyglądały jak...
 6 ...trup
 5 ...leżące martwe ciało
 6 Potworna tajemnica
 5 Którą ktoś próbował zapomnieć
 Zmiana światła.
 7 Tej nocy cień przesunął się nad okolicą
 Wyciemnienie. Coraz głośniejsza muzyka. W świetle rozbłysków widać kolejne sceny:
 1 pada
 8 patrzy przez ramię
 4 stoi na brzegu sceny i uśmiecha się od ucha do ucha w denerwujący sposób
 7 stoi pośrodku sceny i patrzy na lecący samolot
 5 idzie bardzo wolno, obrócona profilem do publiczności
 Następnie z ciemności wylaniają się ciała Chóru Nastolatków.
 2 Usiadłem na łóżku
 1 Zbiegłem po schodach i wybiegłem przed dom
 3 Jakbym szedł we śnie
 7 Wiedziała, gdzie mam iść
 2 Skóra mi cierpła
 1 W rozbłysku
 4 Moja krew
 1 Biegłem ulicą
 Serce mi waliło
 Byłem zupełnie obudzony
 Bardziej niż kiedykolwiek
 8 Biegliśmy
 3 Wszyscy
 4 Biegliśmy
 2 Jak najdalej od zarazy
 5 Ulicami
 3 Przeskakując przez płoty
 1 W stronę pola
 3 Bezsenni
 8 Biegliśmy
 7 Aż
 CHÓR NASTOLATKÓW Wszyscy
 3 Razem
 6 Dotarliśmy tam, gdzie to się zaczęło
 W ciemności Chór Nastolatków intonuje ten sam średniowieczny motyw, co w Prologu. Światła powoli ukazują 10. 10 jest naga, stoi w cieniu i we mgle jak na początku sztuki. Powoli z otaczającego ją cienia wylaniają się kolejne postacie. Widzą 10, między innymi 5 i 6. Wychodzą przed

chór i zabierają ubrania 10 ze studzienki. Z ubrań wypada iphone 5. 10 bierze ubrania od 6 przy chóralnym śpiewie. 10 ubiera się przy wszystkich. 10 staje przed wszystkimi całkowicie ubrana. Wyciemnienie.

EPILOG

9 Mają mnie rozebrać w przyszłym miesiącu
 Więc oczywiście jestem w refleksyjnym nastroju
 Rozumiem, że chociaż znajduję się w tytule tej sztuki
 To tak naprawdę byłam w niej obiektywnym świadkiem
 Mimo to mam swoje zdanie na temat paru rzeczy
 Słyszałam, jak ktoś kiedyś powiedział
 że dziesięć procent całej populacji jest okrutne niezależnie od wszystkiego
 i dziesięć jest miłosierne niezależnie od wszystkiego
 pozostałe osiemdziesiąt procent można przeciągnąć na jedną ze stron
 Hm, mam wiele nadziei na przyszłość
 Myślę, że ogólnie ludzie chcą być po stronie miłosierdzia
 I myślę, że będą
 Myślę, że zmierzamy w stronę miłosierdzia
Wyciemnienie.

KONIEC

Premiera Concord Floral została przygotowana w 2014 roku przez Suburban Beast i pokazana w Why Not Theatre (Theatre Centre w Toronto). Sztukę napisał Jordan Tannahill w wyniku trzyletniej współpracy z Erin Brubacher i Carą Spooner oraz grupą nastolatków z przedmieść Toronto. Premierowy spektakl na podstawie tego tekstu wyreżyserowali Erin Brubacher, Cara Spooner i Jordan Tannahill.

Erin Brubacher była dramaturżką zarówno spektaklu, jak i samego dramatu (o czym należy pamiętać w publikacjach, programach teatralnych, afiszach itd.).

Concord Floral © 2016 Copyright by Jordan Tannahill

Właścicielem praw do tej sztuki jest Colin Rivers / Marquis Entertainment (www.mqlit.ca). Przed rozpoczęciem prób należy uzyskać odpowiednią zgodę od agenta.

Sztuka dobrze skrojona

• JORDAN TANNAHILL •

PRZEŁOŻYŁ KRZYSZTOF PUŁAWSKI

Z posiadanych przez nas informacji wynika, że Eugène Scribe poniósł fiasko, co oczywiście pozwalało liczyć na to, że stanie się w przyszłości wielkim odkryciem. Urodził się w Wigilię 1791 roku w czasie rewolucji francuskiej i wychował na ambitnego choć niewyróżniającego się młodzieńca, którego ojciec, bogaty kupiec bławatny, przeznaczył do kariery prawniczej. Jednak Scribe w bardzo wczesnym wieku zakochał się w teatrze. Chudy jak szczapa, ubrany zwykle w jasnobrązową kamizelkę, koszulę z postawionym kołnierzem i fular młodzieniec napisał między 1811 a 1815 rokiem całą serię sztuczek, zjechanych zarówno przez krytyków, jak i publiczność. Ale Scribe się nie załamał, z determinacją kowała wykuwał swe mierne talenty, pragnąc

znaleźć receptę na doskonałą teatralną opowieść, co pozwoliłoby mu wejść do francuskiej klasy średniej. Pracował bez wytchnienia, aż w końcu znalazł formę dramatyczną, która miała kształtować teatr Zachodu przez następnych dwieście lat i która trwa po dziś dzień. Chodzi o sztukę dobrze skrojoną.

Scribe użył tego określenia po raz pierwszy na początku dziewiętnastego wieku dla opisanego dzieła dramatycznego, w którym większa część akcji odbywa się przed rozpoczęciem sztuki, a kolejne jej zwroty układają się w piramidę dramaturgiczną Arystotelesa, punkt kulminacyjny zaś przypada na ostatnią chwilę, pozostawiając tyle czasu, by osiągnąć satysfakcjonującą katharsis. Lub też, jak podsumowała to współczesna amerykańska autorka dramatów, Sara Ruhl, w książce *100 essays I Don't Have Time to Write* (Sto esejów, których nie mam czasu napisać): „W sztuce dobrze skrojonej wiemy o pewnych

rzeczach, następnie dowiadujemy się czegoś jeszcze, aż wreszcie poznajemy «prawdziwą» tajemnicę – to, co wydarzyło się przed rozpoczęciem sztuki [...] Kiedy w dobrze skrojonej sztuce poznajemy w drugim akcie jakiś rodzinny sekret z przeszłości, usprawiedliwia on dramat z teraźniejszości”¹.

Sztuki Scribe’a obfitowały w żarty, które wspierały wartości i upodobania burżuazji. Ówczesna publiczność je uwielbiała. A choć Scribe’owi brakowało literackiego talentu, to miał go aż nadto do interesów. Stał się Henrym Fordem francuskiego popularnego teatru i stworzył istną fabrykę autorską, która dzięki pracy licznych praktykantów i czeladników wyprodukowała w ciągu kolejnych czterdziestu lat ponad czterysta różnych sztuk. O ile wiem, obecnie rzadko można zobaczyć którąś z nich na scenie, jak choćby komedię *Bertrand et Suzette; ou Le Mariage de raison* (Bertrand i Suzette, czyli małżeństwo z rozsądku) z 1826 roku, w której przekonywał, że o małżeństwie powinna decydować pozycja społeczna, klasa i rozsądek, a nie namiętność i uczucie, czy też *Szklankę wody* z roku 1842, bombastyczną satyrę na królową Annę i Sarah Churchill, która w swoim czasie była prawdziwym przebojem.

Schemat Scribe’a wyśmiewano w jego czasach, choć również patrzono nań z zazdrością i podziwem. Jeden ze współcześnie żyjących poetów i dramatopisarzy, Théophile Gautier, zastanawiał się, „jak to możliwe, że autor, którego twórczość pozbawiona jest poezji, liryzmu, stylu, filozofii, prawdy czy naturalistycznych szczegółów mógł pomimo oporu krytyków i samej literatury stać się najpopularniejszym

dramatopisarzem swojej epoki”². Podobno George Bernard Shaw pogardzał sztuką dobrze skrojoną, ale po jakimś czasie z entuzjazmem przyjął ten schemat. Do końca dziewiętnastego wieku czołowi realistyczni dramatopisarze, tacy jak Ibsen, Strindberg czy Zola, korzystali już ze schematu Scribe’a (choć z niechęcią by się do tego przyznali) i dokonali jego adaptacji dla potrzeb „poważnego dramatu”, że użyję terminu samego Shawa, który opisywał to, o co chodzi jemu i Ibsenowi. To właśnie dzięki tym dramatopisarzom i ich następcom naturalizm zdomował się w teatrze Zachodu i ukształtował nasz kanon, poczynając od *Domu lalki* Ibsena, a na *Ruined* (Zniszczone) Lynn Nottage kończąc.

W drugiej połowie dziewiętnastego wieku kolorów temu naturalizmowi dodało jeszcze pojawienie się psychoanalizy. Realizm psychologiczny dominuje wśród angielskich dramatopisarzy, reżyserów i wykonawców. Sarah Ruhl wspomina w swoim mikroeseju *The Language of Clear Steps* (Język jasnych etapów), że często słyszy, jak aktorzy czy reżyserzy mówią: „Chcę, żeby kolejne psychologiczne etapy wędrówki bohatera były całkowicie jasne”³. Jednocześnie pyta, podając przykład *Hamleta*, czy „psychologiczne etapy kiedykolwiek tworzyły dobrą opowieść? [...] Postaci przechodzą jakiś etap, ale się cofają, następnie wykonują przeskok, a potem jakiś opętańczy skok, po którym padają bez życia”. Zdaniem Sarah Ruhl jasne etapy dobre są przy składaniu mebli z Ikea, ale nie przy tworzeniu sztuki. „Co się stało z pierwiastkiem dionizyjskim? – zastanawia się. – Co z irracjonalnością – z przekonaniem, że

Tekst jest rozdziałem książki Jordana Tannahilla *Theatre of the Unimpressed: In Search of Vital Drama*, Coach House Books, Toronto 2015.

¹ Sahra Ruhl *100 essays I Don't Have Time to Write. On Umbrellas and Sword Fights, Parades and Dogs, Fire Alarms, Children, and Theater*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2015, s. 29. (Przyp. red.)

² Cyt za: Douglas Cardwell *The Well-Made Play of Eugène Scribe*, „The French Review” no. 6/1983, s. 876. (Przyp. red.)

³ Sahra Ruhl, op.cit., s. 83. (Przyp. red.)

wspaniali artyści czerpią bezpośrednio z tego, co irracjonalne, przez co Platon uznał ich za szaleńców i niemal chciał ich wyrzucić z państwa.”

Schemat Scribe'a bardzo też kontrastował z poetyckimi wzlotami i fantazjami romantycznego teatru tego okresu. Teatr romantyczny obfitował w porywy, emocje, mistyczne wierzenia, a na scenie wybuchały prawdziwe burze, które miały odzwierciedlać często dosłowne zmagania postaci z ich demonami. By oddać to, co nadprzyrodzone i tajemnicze, wykorzystywano efekty specjalne: dźwięgie, by unosić aktorów nad sceną; zapadnie, by mogli zniknąć; zraszacze i środki pirotechniczne, by imitować burze; przesuwające się panoramy, by stworzyć wrażenie podróży; bieżnie dla koni czy wyścigów rydwanów, a nawet imitowano erupcje wulkanów. Emocje i instynkty uznawano za ważniejsze od rozumu, który miał być wytworzonym przez ludzi produktem ubocznym edukacji, co sprawiało, że łatwo ulegał zepsuciu. Tego rodzaju wczesnym niemieckim ruchom nadano nazwę Sturm und Drang, co przetłumaczono jako okres „burzy i naporu”. Natomiast sztuka dobrze skrojona stała się domeną formującego się realizmu i naturalizmu, gdzie miejsce demonów i wulkanicznych wybuchów zajęły konflikty, rozgrywające się na polach bitewnych salonów klasy średniej.

Zdaję sobie sprawę z tego, że opis sztuk z efektami specjalnymi w dużym stopniu przypomina nam to, co od dziesięcioleci możemy oglądać na Broadwayu w widowiskach takich jak *Wicked* czy *Król lew*. Znakomicie też pasowałyby do romantycznego świata zadziwiająco popularne i pozbawione fabuły *Koty*. Nie chcę za bardzo uromantyzować romantyzmu, ani też nie twierdzą, że teatr potrzebuje więcej sztuczek technicznych. Chodzi o to, by

znalazło się w nim więcej miejsca na porywy uczuć i tajemnicę, a mniej na rozum i ustaloną strukturę, by pytania związane ze zwrotami akcji znajdowały swoją odpowiedź przez logikę poezji, a nie, powiedzmy, przez ujawniony w ostatniej chwili rodzinny sekret, który elegancko wiąże ze sobą motywacje wszystkich postaci. Być może również przydałoby się nieco więcej demonów i burz zamiast przekrzykiwania się przy stole. Sama Sarah Ruhl wykorzystuje elementy sztuki dobrze skrojonej, a jednocześnie zamienia swoje bohaterki w migdały (*Melancholy Play*, 2002) albo każe im zjeżdżać do Hadesu w dżdżystych windach (*Eurydice*). I oczywiście Shakespeare rozumiał, że miłość zamienia nas w osły, a jeśli przeżywamy tragedię, to możemy napotkać ducha naszego ojca.

W nekrologu Scribe'a, opublikowanym w „New York Timesie” 11 marca 1861 roku, jego dorobek potraktowano dość pobłażliwie: „Był bardziej wytwórcą komedii, wodewilów oraz librett niż dramatopisarzem [...] i traktował pisanie jako interes – mechaniczną czynność, z której czerpał zyski [...] Nie należy więc do grona wielkich twórców [...] jego dziełom brak głębszych obserwacji dotyczących psychiki postaci, ich rozwoju czy analizy ich motywów; nawet styl miał zapożyczony. Potrafił tylko zgrabnie łączyć wątki, wciąż wymyślać wiele mówiące sytuacje i wspaniałe katastrofy”. Ostatni fragment nekrologu dotyczy wpływu Scribe'a na teatr Zachodu, a zwłaszcza powstający teatr amerykański: „W ostatnim ćwierćwieczu to właśnie dzięki doskonałej pomysłowości i niewyczerpanej energii Scribe'a pojawiły się tak we Francji, jak i w Anglii czy Ameryce sztuki, które prawie nie schodziły z afisza. Tak często go tłumaczono, «przerabiano» czy «adaptowano»,



FOT. ALEJANDRO SANTIAGO CC BY-SA 4.0

Jordan Tannahill (ur. 1988) jest najbardziej rozpoznawalnym dramatopisarzem kanadyjskim swojego pokolenia. Jego sztuki przekładano na bez mała dziesięć języków i wystawiano na dwóch kontynentach.

Choć swoją artystyczną przygodę rozpoczął siedem lat temu od pisania tekstów dramatycznych (od tego czasu powstało już dziesięć dramatów), to bardzo szybko aktywnie włączył się w sceniczną realizację własnych tekstów, opowiadając się za interdyscyplinarnym podejściem do sztuki. Unika klasycznego modelu teatru dramatycznego, jest zwolennikiem włączania do spektakli elementów tanecznych, sztuki instalacji, nowych mediów (drukowany w tym numerze „Dialogu” utwór *Concord Floral* był na przykład ściśle związany z pracą warsztatową w środowisku szkolnym). Prowadził w Toronto prywatny ośrodek praktyk artystycznych Videofag (w przyszłym roku ukaże się jego książka podsumowująca te doświadczenia), był autorem niedużych prac wideo, zajmował się choreografią. W 2018 planowana jest publikacja jego pierwszej powieści, wykorzystującej między innymi wątki osobiste *Liminal*.

że należałoby poszukać wzorców pewnych «prawdziwie amerykańskich dramatów» właśnie u Scribe'a». I teraz, sto pięćdziesiąt lat później, może dziwić fakt, że w większości współczesnych anglojęzycznych sztuk też można „doszukać się wzorców ze Scribe'a”.

Schemat sztuki dobrze skrojonej stał się tak wszechobecny, że analizując repertuar teatrów amerykańskich z mniejszych ośrodków można dojść do wniosku, że właśnie na tym polega teatr, że o to chodzi w sztukach. A te z nich, które w jakiś sposób zbaczają z tej drogi, są dysfunkcyjne i należałoby je poprawić. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że to nasza potrzeba, by sztuki były „dobrze skrojone”, spycha nas w szarą przeciętność – że chodzi nam o to, by ścisnąć żywe, ciekawe idee gorsetem dramaturgicznej struktury, tak by nie mogły oddychać i obumarły. Idziemy do teatru, by przeżyć coś zaskakującego, ale dostajemy tylko znajomą, dobrze przetrawioną papkę. Białych przedstawicieli klasy średniej, którzy klócą się w salonie. Białych przedstawicieli klasy średniej, którzy klócą się w czasie obiadu. Białych przedstawicieli klasy średniej, którzy klócą się przy grillu.

Oczywiście są też inne warianty. Warianty, które odrzucają linearne piramidy dramaturgiczne. Historie mogą się zapętlać, mogą się cofać albo opierać na wolnej grze skojarzeń. Kolejne pokolenia artystów, poczynając od Gertrude Stein czy Eugène'a Ionesco po Roberta Wilsona i Sarah Kane, udowadniały, że historie mogą się w nieskończoność powtarzać albo same unicestwiać. Ale pomimo wielu arcydzieł stworzonych według tych alternatywnych wzorców, wciąż wydają się one zbyt ryzykowne dla większości teatrów. Łatwiej wywołują dezorientację publiczno-

ści, gniew krytyków i nie pozwalają sprzedać zbyt wielu biletów.

W krajach, które od niedawna należą do Wspólnoty Brytyjskiej, takich jak Kanada czy Australia, nabożeństwo dla tego rodzaju sztuk w połączeniu z polityką rządów, które wspierają świeże narodowe wartości, doprowadziły do powstania zupełnie wyjątkowej nacjonalistycznej wersji sztuki dobrze skrojonej. W Kanadzie mamy wręcz kanon dobrze skrojonych kanadyjskich sztuk, które badały narodową tożsamość przy wsparciu rządu, ale opierały się na populistycznych brytyjskich wzorach. Publiczność już tak oswoiła się z ich konwencjami i tropami, że Jacob Zimmer może wyrecytować jednym tchem niczym dziecięcy wierszyk wszystkie ich cechy: „Jest w nich wiele historii, może być kilka różnych pokoleń, może kilka różnych miejsc. Historie zaczynają się splatać i rozplatać, a my powoli dochodzimy do tego, że są ze sobą powiązane, również w sensie metaforycznym. A potem już chodzi tylko o to, że ktoś musi odkryć naturę tych powiązań. I że dotyczy to także tożsamości Kanady. Mam już dość takich sztuk. I wątpię, by odzwierciedlały czyjekolwiek doświadczenia”. Oczywiście nie wszyscy kanadyjscy dramatopisarze tworzą wielopokoleniowe sztuki o tożsamości, ale mnóstwo pasuje do schematu Zimmera, a także do równie przewidywalnej sztuki dobrze skrojonej.

Teraz pragnę coś wyznaczyć. Sam napałem sztukę dobrze skrojoną. Właśnie taką, w której postaci z klasy średniej spierają się przy posiłku. Tak, w dodatku we wszystkich inscenizacjach byli oni biali. Sztuka *Late Company* (Spóźnieni goście) zaczyna się od tego, że małżeństwo w średnim wieku przygotowuje kolację dla gości. Oboje delibrują nad zastawą, zaczynają się handry-

czyć i nie wydają się zbyt przychylnie nastawieni do spóźnionych gości. Ale ci się w końcu pojawiają. Jest to również małżeństwo w średnim wieku, ale z nastoletnim synem. Następuje wymiana uprzejmości i w końcu wszyscy siadają do kolacji. Wraz z rozwojem akcji zaczyna do nas docierać, że syn gości był w szkole w jednej klasie z synem gospodarzy i że rok wcześniej syn gospodarzy popełnił samobójstwo. Stało się to po miesiącach internetowego molestowania go przez grupę chłopców, których przywódcą był właśnie syn gości. Kolację zainicjowały obie matki i ma ona być pierwszym krokiem do pojednania i zamknięcia całej tragedii. Oczywiście w czasie kolacji rozpętuje się prawdziwe pandemonium, które ujawnia kolejne warstwy politycznej, seksualnej i rodzicielskiej hipokryzji. Wszyscy pokazują swoje prawdziwe oblicze, jak to się zwykle dzieje w tego rodzaju sztukach. Kulminację kolejnych zwrotów akcji stanowi obejrzana w ostatniej chwili seria umieszczonych na YouTube filmów, w których syn gospodarzy obwinia rodziców za swój czyn, przez co wszyscy czują się winni.

Dzięki tak znanej formie sztukę *Late Company* grano w całym kraju. Widziało ją więcej widzów niż cokolwiek innego z mojej twórczości, a zwykle piszę dla moich rówieśników zainteresowanych teatrem eksperymentalnym i awangardą. Z jednej strony jestem z niej dumny; spędziłem wiele wieczorów w teatrach, gdzie ją grano, i widziałem, jak publiczność płacze, wstrzymuje oddech i śmieje się we właściwych momentach. Wierzę też, że za pomocą sztuki dobrze skrojonej można mówić o bardzo skomplikowanych i delikatnych sprawach. Ale dręczy mnie to, że wpisałem się w tradycję sztuk dobrze skrojonych i pomogłem w utrzymaniu teatralnego status quo. Dla teatru

w Kanadzie i w ogóle teatru prawdziwym wyzwaniem jest wyzwolenie się z tej zero-jedynkowej kultury, gdzie tylko sztuki dobrze skrojone uważa się za „prawdziwe” czy „dobre”, a wszystko pozostałe za dziwaczne, nieciekawe, poślednie... Problem ze sztukami podobnymi do *Late Company* polega na tym, że zajmują zbyt dużo miejsca w naszym teatralnym ekosystemie. To właśnie je wybiera się do repertuaru, bo dyrektorzy artystyczni wierzą, że spodoba się publiczności. A ponieważ publiczność tylko nimi się karmi, to nie ma ochoty na nic innego.

Taka polityka programowa doprowadziła po części do idealizacji sztuki dobrze skrojonej, gdyż teatry, a zwłaszcza te z mniejszych ośrodków, boją się, że publiczność będzie unikać lub nie zrozumie idiosynkratycznych czy wymagających dzieł. A w teatrze anglojęzycznym taki brak pokory może wywołać reakcję z różnych stron. Kiedy w 2009 roku Matthew Jocelyn został dyrektorem artystycznym Canadian Stage, zapewne najważniejszego współczesnego teatru w kraju, starał się go przekształcić z instytucji typu prowincjonalnego (gdzie grano na przykład *Shirley Valentine* Willy Russella czy *Wątpliwość* Johna Patricka Shanleya parę miesięcy po premierze filmu) w postępową, zajmującą się sztuką instytucję performatywną, gdzie można by zobaczyć nowatorskie dzieła tak niepokornych twórców, jak reżyser Robert Lepage czy choreograf Édouard Lock.

Teatr zaraz zanotował dziesięcioprocentowy spadek frekwencji, a publiczność, zamiast poczuć wdzięczność za szacunek, jakim obdarzył ją nowy dyrektor prezentując tak wymagające dzieła, poczuła się urażona. Jocelyn urodził się w Kanadzie, ale większą część swego zawodowego życia spędził w Europie, gdzie reżyserował opery,



JORDAN TANNAHILL *CONCORD FLORAL*, REŽ. ERIN BRUBACHER, CARA SPOONER, A BRUBACHER/SPOONER/
TANNAHILL PRODUCTION/CANADIAN STAGE, TORONTO 2016. FOT. ERIN BRUBACHER

i dlatego wielu uznało go za outsidera, który nie ma pojęcia o tym, co dzieje się w kanadyjskim teatrze. W czasie trzech pierwszych sezonów Jocelyna kolejne nieprzychylnie recenzje pisał Rick Ouzonian, krytyk teatralny „Toronto Star”, któremu przeszkadzało to, co uznał za nowy elitaryzm tego teatru („władza, której wydaje się, że bycie innym stanowi odpowiedź na wszystko”). Ouzonian chciał chyba powiedzieć: dlaczego oni nie wystawiają normalnych sztuk? Co złego jest w tych, które podobają się szerokiej publiczności?

Jednak publiczności zwykle się nie docenia. Równie łatwo zadbać o jej zły smak, jak i dobry. Nie wydaje mi się, żeby ludzie byli z natury zamknięci na nowości. Wręcz przeciwnie, raczej czekają na nowe doświadczenia, które mogą ich zmienić. Trzeba je tylko stworzyć i zaprezentować. I chociaż liczba widzów Canadian Stage spadła na początku nowatorskiej działalności Jocelyna, to potem się zwiększyła. Były to głównie nowe osoby, które wcześniej nie tylko nie chodziły do Canadian Stage, ale do teatru w ogóle. Zatem odnowienie tego teatru zaowocowało powstaniem publiczności zainteresowanej nie tyle sztuką dobrze skrojoną, ile nowoczesnym współczesnym teatrem.

„Brak jasności działa źle na konserwatywną publiczność, która boi się tego, czego nie rozumie” – twierdzi Darren O'Donnell. Mimo pięćdziesiątki i siwych włosów w jednodniowym zaroście, wyróżniający się dzięki stylowym okularom artysta z Toronto niestrudzenie zajmuje się drażnieniem kołtunów. Po 2005 roku porzucił on w zasadzie reżyserię teatralną na rzecz performansów, które określa mianem „społecznej akupunktury”. W jednym z tych bardziej pamiętnych, zatytułowanym *Haircuts for Children* (Dziecięce fryzury) wyuczył grupę dzieciaków

w wieku od ośmiu do dwunastu lat fryzjerstwa, a następnie płacił im za strzyżenie za darmo osób, które się do nich zgłaszały. Rezultaty, ogólnie rzecz biorąc, były różnorodne i zupełnie niekonwencjonalne. Tydzień po tym performansie spotkałem znajomą w średnim wieku, która brała w nim udział, i skomplementowałem jej niecodzienną fryzurę. *Haircuts for Children* sprawił, że publiczność zaczęła patrzeć na dzieciaki jak na osoby kreatywne, obdarzone własnym gustem, któremu można zaufać.

„Gdyby publiczność mogła zobaczyć więcej innowacyjnych przedstawień, zaczęłaby je rozumieć i pojawiłoby się zapotrzebowanie na rzeczy nieco bardziej dziwaczne” – zauważa O'Donnell. Wskazuje na przykład na *You Me Bum Bum Train* (Ty, ja, pociąg bum bum) Kate Bond i Morgana Lloyda, gdzie setki aktorów grają dla jednego widza. Ten spektakl odniósł olbrzymi sukces w Wielkiej Brytanii i jest jednym z wielu przykładów wymagających przedstawień, które znalazły szeroką publiczność.

Wiem, że w kulturze łatwo jest twierdzić, że inni mają lepiej, ale w ciągu niemal całego poprzedniego wieku kontynent europejski udowodniał, że można znaleźć większą publiczność dla spektakli, które wychodzą poza konwencje psychologicznego realizmu i sztuki dobrze skrojonej. W 2014 roku w Berlinie w czasie Theatertreffen musiałem kupić od konika bilety na wyprzedany spektakl Jérôme'a Bela i Teatru Niepełnosprawnych Theatre HORA, w którym jedenaście młodych osób z różnymi rodzajami niepełnosprawności intelektualnej prezentuje czasami bardzo proste, osobiste i często rozbijające scenki i refleksje. Sztuka zmusza do przemyślenia naszych własnych uprzedzeń dotyczących nie-

pełnosprawności intelektualnej, a także wspólnoty i człowieczeństwa, które często traktujemy czysto deklaratoryjnie. Powtórzę jednak: od konika! Ktoś robił biznes na tego rodzaju eksperymentalnym performansie.

Wiele anglojęzycznych teatrów, zwłaszcza tych z mniejszych ośrodków, nie może sobie wyobrazić, by szersza publiczność mogła być zainteresowana sztukami, które wykraczają

poza tradycję tych dobrze skrojonych. I tak właśnie zaczyna się błędne koło: jeśli repertuar będzie się dobierać z lękiem i wahaniem, to właśnie takie mało odważne sztuki będą powstawały. A one z kolei umocnią lęk i wahanie publiczności, która znowu będzie szukać w repertuarze mało odważnych sztuk...

Problem polega na tym, jak wyrwać się z tego zakłętego kręgu.

W imię widm

• MAREK BEYLIN •

Dawno, dawno temu, kiedy byłem początkującym studentem, a ulicami przemikały się mamuty, spytałem dużo starszego zaprzyjaźnionego intelektualistę, co i ile mam czytać, żeby zmądrzeć. Wystarczy – powiedział z życzliwym uśmiechem – że przeczytasz sto najważniejszych książek. Jakich? – zapytałem podniecony, bo wydało mi się, że w takim razie mądrość jest tuż, tuż. A, do tego musisz sam dojść – odpowiedział równie ciepło. I tak to trwa, do dziś uganiam się za tą setką, bo – co mój rozmówca wiedział, zaś ja byłem jeszcze zbyt durny, by to pojąć – kanony kultury i idei zawsze są otwarte i zmienne. Wielka setka nigdy nie będzie gotowa. Tak samo zresztą w przypadku filmów, przedstawień teatralnych czy sztuki wizualnej. Wydawałoby się to oczywiste. Ale nie jest.

Niedawno gadaliśmy w parę osób o tym, jak silnie przyjęło się w Polsce, zwłaszcza w średnich i starszych pokoleniach zajmujących się kulturą, przekonanie, że wszystko już się dokonało, powstały najważniejsze dzieła, sformułowano najdonioślejsze myśli, zakończono kompletowanie wartości. A kto tego nie akceptuje, jest barbarzyńcą. Znajoma opowiadała, jak podczas zajęć na artystycznej uczelni profesor, gdy studenci mówili o współczesnych zjawiskach i ideach, nieodmiennie replikował: a czytali państwo Scrutona? I nie był zainteresowany niczym, co wykraczało poza ten nienaruszalny według niego horyzont.

Od kilku lat mam ekstrawaganckie upodobanie: szukam wśród żyjących współczesnej myśli konserwatywnej, która by nie zamykała się w zabetonowanej klatce pewników, nie szła w moralizujące nostalgiczne, że kiedyś to, panie, świetnie było, i ciekawiła się niekonserwatywną współczesnością, wyzbywając się łatwych i stereotypowych jej

osądów. I co? I nico, stara donico – powtarzam sobie powiedzonko modne niegdyś na podwórkach. A przecież nie poszukuję nowego Tocqueville'a, wystarczy mi zaledwie ciekawe ujęcia rzeczywistości. Zamiast nich znajduję jednak najczęściej zjawy – apologię światów nigdy nieistniejących, lecz przedstawianych jako niegdyś realne. Czyli ideologizację umożliwiającą łatwe odrzucenie współczesności na rzecz wymaganego ładu. Co ułatwia wyrzucanie się konserwatywnych idei: wspólnoty w nacjonalizm, porządku w dyskryminację inności i mniejszości. A wszystko to stowarzysza się nierzadko z apologetycznym stosunkiem do rynku zastępującym w tej wersji wiarę w naturalny ład społeczny. Bywają oczywiście inne konserwatyzmy, mniej przemocowe i zaprzeczne, ale i w nich odrzucanie zjawisk, które kłócą się z poczuciem ładu, dominuje nad próbami zrozumienia.

Przyzwyczajam się więc do myśli, że wypatrywanie żywego, płodnego konserwatyzmu to jak szukanie zielonego słonia. Ale hobby nie popuszcza, toteż diabli mnie podkusili, by przeczytać niedawno sporządzony konserwatywny manifest w sprawie Europy, tak zwaną deklarację paryską. Podpisali ją między innymi Roger Scruton, Rémi Brague, Chantal Delsol, czyli śmietanka, a z Polski Ryszard Legutko. Jest tam wiele ładnych słów i deklaracji: o prawach, cnotach, obywatelstwie, dobrych rządach, sprawiedliwości i dziedzictwie Europy. Są też słuszne filipiki przeciw efektom globalizacji, kultowi pieniądza i konsumpcji, władzy ekspertów zastępujących wolę ludu. Tyle że spoza nich przeziiera totalna negacja współczesności, mamy bowiem, głosi manifest, Europę fałszywą i prawdziwą. Fałszywa to ta istniejąca, przesiąknięta zgubnym multikulturalizmem i kultem różnorodności oraz tyranią poprawności. Panuje w niej nadmierna wolność rujnująca właściwe hierarchie oraz destruująca fundamentalne instytucje, jak małżeństwo. I jest Europa prawdziwa, oparta na przedświeceniowych cnotach, dążeniu do piękna i społecznej harmonii. Europa hierarchii i poszanowania właściwych tradycji. Oczywiście, taki byt nigdy nie istniał, to tylko widmowe nostalgiczne niepodsuwające rozwiązania żadnego z naszych problemów.

Ale to jednak pożyteczna lektura, uświadamia bowiem, że bezradność wobec współczesności może rodzić gotowość do przemocowych recept. Wszak głównie przemoc wobec bliźnich musiałaby wydać ta nostalgiczna europejska kontrrewolucja głoszona w manifestie. Zresztą, radykalne odrzucanie świata, który uwiera, w imię widm oraz związana z tym przemoc wobec bliźnich to nic nowego, także w naszych doświadczeniach. To właśnie przerabiamy, przecież ta postawa zrujnowała Teatr Polski we Wrocławiu i zagraża kulturze. A nabiera ona siły w całej Europie. Może więc – skoro widma coraz intensywniej zajmują się kulturą – przyszedł czas, by kultura, ta jeszcze do tego zdolna, zajęła się tymi widmami?

Instytucje c.d.

- MARTA KEIL •
 - MICHAŁ POSPISZYL •
 - PIOTR OLKUSZ •
-

Do kogo należy teatr?

O TYM, DO CZEGO MOŻE NAM SIĘ DZISIAJ PRZYDAĆ
KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

• MARTA KEIL •

W obecnym kontekście politycznym i ekonomicznym uprawianie krytyki instytucjonalnej w Polsce stało się bardzo problematyczne. Bo jak przyglądać się krytycznie instytucjom, które są zagrożone i których trzeba bronić? Bardzo źle widziane jest podnoszenie tematów kontrowersyjnych, mogących okazać się kością niezgody w teatralnym środowisku, powodujących nowe podziały i osłabiających i tak już wątpliwą pozycję artystów, producentów sztuki oraz samych instytucji. Dotyczy to między innymi tematów płac, relacji wewnątrz zespołu, podmiotowości twórców i publiczności spektakli. Otwarte stawianie tych kwestii naraża na środowiskowy ostracyzm, pogardę czy w najlepszym razie lekceważenie. Powraca również argument, że krytyczna analiza praktyk instytucjonalnych jest hermetyczna i autoreferencyjna, nie słu-

ży nikomu i niczemu poza przedmiotem oraz podmiotem krytyki.

Jak zatem w tej sytuacji walczyć o równoprawną strukturę i o równą dystry-

Autorka jest doktorantką w Instytucie Sztuki PAN, współprowadzi Festiwal Konfrontacje w Lublinie, jest autorką i kuratorką projektu East European Performing Arts Platform oraz jedną z inicjatorek i kuratorek projektu Identity.Move! Współtworzyła program Teatru Polskiego w Bydgoszczy oraz Festiwal Prapremier w nowej odsłonie (2015). Wydała właśnie polsko-angielską antologię *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu* (2017).

bucję zarówno odpowiedzialności, jak i widzialności, by nie spotkać się z jednoczesnym zarzutem o małość? Czy dzisiaj, kiedy dyskurs publiczny zdominowany jest przez język konserwatywny

Tekst jest zmienioną i rozszerzoną wersją artykułu opublikowanego w „Polish Theater Journal” nr 3/2017.

i nacjonalistyczny, a lewica nie ma swojej reprezentacji w polskim parlamencie, wypada demaskować patriarchalność i mizoginizm lewicowych instytucji sztuki? W sytuacji, w której z mapy Polski po kolei znikają najważniejsze i najciekawsze teatry oraz rozpadają się znakomite zespoły aktorskie, a przestrzeń umożliwiająca powstawanie sztuki krytycznej gwałtownie się kurczy, pojawia się oczywiście myśl, że to naprawdę nie jest dobry czas na stawianie takich pytań. Ale czy kiedykolwiek będzie lepszy?

W pełni zgadzam się z Dorotą Buchwald¹, że publicznych instytucji sztuki należy bronić wszelkimi możliwymi siłami, ponieważ są bezcenną częścią dobra wspólnego. Europejski system publicznego finansowania sztuki jest podstawowym i niezbędnym warunkiem swobodnego rozwoju artystów oraz krytycznego myślenia. Doskonałych przykładów dostarczają tutaj nie tylko mechanizmy opisane przez Frederica Martela w wydanej przez Instytut Teatralny książce *Theater. O zmierzchu teatru w Ameryce*, ale też poszczególne losy amerykańskich twórczyni i twórców teatralnych: feministyczne i queerowe artystki związane z WOW Cafe w Nowym Jorku², nie godząc się na komercjalizację własnej pracy, nigdy nie wyszły poza undergroundowy obieg sztuki; najważniejsze spektakle Roberta Wilsona powstały w europejskich teatrach; grupa Nature Theatre of Oklahoma rozwinęła serię spektakli *Life and Times* wyłącznie dzięki współpracy z instytucjami w Europie, a kiedy w wiedeńskim Burgtheater w sezonie 2013/2014 nastąpił krach finansowy, zespół rozpadł się

i zniknął ze sceny³ i dopiero dzisiaj powoli oraz w okrojonym składzie wraca do obiegu.

Tym bardziej nie mam żadnych wątpliwości, że publiczne instytucje sztuki pozostają dobrem bezcennym, wymagającym uważnej troski i opieki, jednak w moim rozumieniu skuteczna walka o ich przetrwanie nie jest możliwa bez krytycznego namysłu nad tym, jak są zorganizowane, jak funkcjonują i komu oraz czemu realnie służą. Zagrożenia dla współczesnych instytucji teatru publicznego upatruję nie tylko w ryzyku komercjalizacji, w skomplikowanych i nie zawsze świadomych uwikłaniach w mechanizmy kapitalistyczne⁴, ale także w postulatach konserwatywnej polityki kulturalnej, która zawłaszcza instytucje sztuki, czyniąc z nich wprost narzędzie wytwarzania i wzmacniania narracji nacjonalistycznej lub (w przypadku na pierwszy rzut oka łagodniejszym, a w realnej perspektywie zdecydowanie najbardziej niebezpiecznym) wyciszając najciekawsze i najbardziej wyraziste instytucje, dążąc do zniszczenia ich programu i kastrując ich potencjał polityczny i krytyczny – jak miało to miejsce ostatnio w przypadku Teatru Polskiego w Bydgoszczy, Narodowego Starego Teatru w Krakowie czy w reakcji Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego wobec spektaklu *Kłątwa* Olivera Friljicia, zrealizowanego w Teatrze Powszechnym w Warszawie.

Jest jednak jeszcze jeden, w moim rozumieniu kluczowy, element zagrażają-

¹ Dorota Buchwald *Obrona konieczna*, „Dialog” nr 7-8/2017.

² Pierwszy w Europie wspólny pokaz ich pracy miał miejsce na Konfrontacjach Teatralnych w Lublinie w 2015 roku, w programie, który został przygotowany przez Joannę Krakowską we współpracy z kuratorami festiwalu, Martą Keil i Grzegorzem Reske (www.20.konfrontacje.pl).

³ Utrata dotacji od Burgtheater oznaczała dla twórców Nature Theater of Oklahoma, Pavol Liska and Kelly Copper brak środków na opłacenie nie tylko realizacji kolejnych, zaplanowanych już produkcji, ale przede wszystkim utrzymanie dotychczasowego zespołu aktorskiego, składającego się z freelancerów działających w USA.

⁴ Dotyczy to między innymi sytuacji, w których instytucje w swojej nadproduktywności wzmacniają i normatywiają prekarne warunki pracy oraz stają się pseudoaktywnymi.

cy przetrwaniu publicznych instytucji sztuki: niejasność mechanizmów nimi rządzących, która uniemożliwia wielu aktorom pola sztuki (mam tu na myśli pracowników wszystkich szczebli instytucjonalnej hierarchii) wzięcie za nie pełnej odpowiedzialności. Realna i skuteczna walka o sztukę jako narzędzie demokratyczne nie jest możliwa bez demokratyzacji metod i warunków jej wytwarzania, a program zakładający społeczną emancypację powinien moim zdaniem zaczynać się od krytycznego spojrzenia na mechanizmy, struktury i wewnętrzne relacje obowiązujące w ramach organizacji, za którą jesteśmy odpowiedzialni. Inaczej najpiękniejsze nawet programy okażą się w dłuższej perspektywie fasadowe i nie zaprowadzą nas donikąd poza zabetonowaniem istniejącej sytuacji i drastycznym kurczeniem się narzędzi, które mamy jeszcze w rękach.

W tym kontekście rozumiem krytykę instytucjonalną jako krytyczne badanie praktyk, struktur i metod pracy w sztuce. Równie ważne wydaje mi się ujawnianie ram instytucjonalnych i procesu ich wyznaczania, przy zwróceniu szczególnej uwagi na fakt, że wyrysowywanie granic zawsze oznacza pozostawienie jakiegoś obszaru na zewnątrz. W mojej interpretacji polityczny i emancypacyjny potencjał instytucji sztuki ujawnia się w pewnej szczególnej, tymczasowej szczelinie: w momencie jej wytwarzania. Krytyka instytucjonalna potraktowana jest tutaj zatem jako potencjalne narzędzie uchwycenia tego momentu i próby odzyskania instytucji dla praktyk sprzeciwu i oporu.

O ile konieczność walki o przetrwanie publicznych instytucji sztuki jest oczywista, zwłaszcza wobec ciągłej degradacji przestrzeni wspólnych, umożliwiających realną publiczną debatę, o tyle odpowiedź na pytanie o to, o jakie instytucje walczymy, nie jest już taka prosta. Czy pragnąc zachowania publicznych insty-

tuacji sztuki, zależy nam na utrwaleniu ich hierarchicznego porządku i wzmocnieniu interesów tych grup społecznych, które daną instytucję stworzyły? Bo przecież instytucja nie jest dana raz na zawsze – bywa zaskakująco efemeryczna i, wbrew pozorom, nosi w sobie duży potencjał zmiany. A przy tym jest zawsze polityczna: ustanawia porządek postrzegania, zakreśla pole widzenia, dostarcza narzędzi i zasad organizujących funkcjonowanie społeczeństwa, utrwała lub obala społeczne hierarchie i struktury. Nie ma nic wspólnego z uniwersalnością: tworzą ją przecież konkretni ludzie, działający w określonym kontekście, by służyła mniej lub bardziej wyraźnie sprecyzowanemu celom. Sonja Lavaert, filozofka i badaczka włoskiej filozofii politycznej, zwraca uwagę, że

społeczne instytucje są projektami, które wchodzą w fazę realizacji; wyobrażeniem, które sprawdzane jest w rzeczywistości [...]. Instytucje – zarówno konkretne organizacje wraz ze swoimi budynkami, funduszami, dyrektorami i budżetami, jak i porządki wyznaczające sposoby wartościowania oraz procedury postępowania – tworzą przestrzeń, która ma przynieść korzyści prywatnym podmiotom. Pojęcie „instytucji” zakłada uniwersalność reguł – ale zasady te są zawsze wymyślane i wprowadzane przez ludzi, co wyraźnie odróżnia instytucję od praw naturalnych. Instytucje pojawiły się w umyśle jakiegoś człowieka w danym momencie, nie były tam od zawsze.⁵

Co więcej, w przypadku instytucji sztuki polityczność ujawnia się na co najmniej dwóch poziomach. Po pierwsze, działają w polu społecznym i odzwierciedlają społeczny porządek, bywają jego reprezentacją, legitymizacją lub zaprzeczeniem; odbijają normy zachowania

⁵ Sonja Lavaert *Bartleby's Tragic Aporia*, w: *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, red. Pascal Gielen, Valiz, Amsterdam 2013, s. 118.

i społecznych relacji – lub wyznaczają nowe. Instytucje sztuki nazywają dane zjawisko, przypisują je do określonego porządku, definiują konwencje. Decydują, co jest sztuką, a co nią nie jest, formułują kanony, tworzą hierarchie, warunkują metody wytwarzania i odbioru sztuki. Wyznaczają ramy tego, co jest widzialne i jak jest postrzegane, oraz określają pozycje twórcy i odbiorcy. W przypadku teatru rozkład sił, relacje i struktura instytucji ujawniają się już w jego porządku architektonicznym czy scenograficznym: określenie podziału na scenę i widownię (scena włoska, black box, rozmieszczenie widowni dookoła sceny) definiuje podstawowe reguły dystrybucji ról i charakteru działania uczestników spektaklu.

Po drugie, współczesne instytucje sztuki powstawały w konkretnym kontekście politycznym, najczęściej jako narzędzia służące budowaniu narracji nowoczesności. Porządek instytucji sztuki oparty jest na czyjejs mniej lub bardziej arbitralnej decyzji, na performatywnym akcie wytwarzania danej struktury czy relacji oraz na przyjętej konwencji. Instytucje nie są zatem ani neutralne, ani niewinne. Tak samo, jak niewinny nie jest nigdy ani kanon prac artystycznych, ani sposób produkcji sztuki czy wybór spektakli do programu festiwalu.

Sięgając do instytucjonalnej teorii sztuki, Ana Vujanović stwierdza, że sztuka, jaką znamy we współczesnej kulturze zachodniej, jest praktyką społeczną, przez co rządzi się zupełnie innymi prawami niż na przykład korporacja albo państwo:

świat sztuki nie jest instytucją podobną do na przykład Kościoła katolickiego lub Paktu Północnoatlantyckiego (NATO). Jest ustaloną praktyką, nie zaś społeczeństwem czy korporacją⁶, ponieważ nie posiada sztywnych, skodyfikowa-

nych zasad i procedur, wprost przeciwnie – jej reguły oparte są zwykle na konwencji. W tym sensie, jak z czasem stwierdzi Noel Carroll, sztuka to instytucja płynna, o luźnej strukturze. Nie oznacza to jednak natychmiast, że jej zasady i procedury łatwo zmienić. Chodziłoby tu raczej o to, że choć działania i decyzje dotyczące statusu, wartości, widzialności i historyczności dzieł sztuki, praktyk, pojęć a nawet i artystów, które są podejmowane przez aktorów świata sztuki, są formatywne, to nie mają mocy prawnej, lecz performatywną.⁷

I jeżeli to performatywność byłaby podstawą funkcjonowania świata sztuki, to konieczne okazałoby się, zdaniem Vujanović, traktowanie sztuki jako systemu dynamicznego, nigdy niemającego się w pełni ukonstytuować; istniejącego porządku, w którym momenty instytucjonalizacji i deinstytucjonalizacji nieustannie nachodzą na siebie nawzajem.

Przy czym sztuki performatywne są o tyle ciekawym obszarem badań, że wytwarzanie instytucjonalnego porządku i przypisywanie ram działania oraz sprawczości jego uczestnikom następuje tutaj za każdym razem od nowa. W przestrzeni praktyk teatralnych i choreograficznych proces regulowania instytucji odbywa się w trakcie wytwarzania sytuacji spektaklu, negocjowanej między wytwórcami (performerzy, producenci sztuki) oraz między twórcami i publicznością. Artyści umawiają się na coś z widzami, widzowie respektują (lub nie) porządek proponowany im w momencie wejścia do sali a następnie decydują, w jaki sposób odpowiedzą na przedstawione zasady – czasem czyniąc to zgodnie ze wskazówkami i intencjami twórców, innym razem zupełnie przeciwnie. Dobrym przykładem strategii artystycznych, które wyraźnie ujawniają ramy instytucji i podejmują

próby ich przesunięcia, przerywania czy też zarysowania na nowo, są prace Xaviera Le Roy (*Low Pieces* i proces pracy nad drugą częścią spektaklu, w których Le Roy wraz z zaproszoną grupą choreografów i tancerzy rozciągają aparat teatralny do granic możliwości, problematyzując zarazem mechanizm jego działania), spektakle Ivany Müller czy Mårtena Spångberga (każdy z tych twórców na swój sposób pracuje z czasem i uwagą widza, wytrącając mu z rąk dotychczasowe narzędzia percepcji i zrywając z zasadami redystrybucji uwagi w ramach teatru) bądź praktyki artystyczno-badawcze Any Vujanović (oraz kolektywu Walking Theory, z którym jest związana).

W tym miejscu chciałabym jednak zaproponować przyjrzenie się ostatnim wydarzeniom towarzyszącym pokazom spektaklu *Kłątwa* w reżyserii Olivera Frljicia, zrealizowanego w Teatrze Powszechnym w Warszawie (premiera 18 lutego 2017 roku) w relacji do ram pojęcia instytucji teatru publicznego i do szerszego pola sztuki. W przypadku *Kłatwy* ujawniła się bowiem wyraźnie szczylna pomiędzy zinstytucjonalizowanym, uregulowanym porządkiem, w którym rozdano już społeczne role (a naszym zadaniem pozostaje ich akceptacja lub odrzucenie), a sytuacją chaosu, nieuporządkowania, w której wszystko jeszcze jest możliwe – i która, nieprzewidywalna, nieujarzmiona w geście instytucjonalizacji, niesie za sobą rozmaite ryzyka. Przy czym zajmować mnie tu będzie nie tyle samo przedstawienie, ile elementy jego społecznej recepcji, zmuszające tak instytucję teatru, jak jego widzów oraz pozostałych aktorów teatralnego środowiska: artystów, widzów, kuratorów, krytyków, producentów i pozostałych pracowników sztuki do określenia na nowo zarówno własnej pozycji, jak i potwierdzenia bądź przededefiniowania instytucjonalnego porządku, którego są częścią.

Kłątwa odsłania i problematyzuje bowiem porządek instytucji sztuki, kwestionuje reguły i wzajemne uwikłania obowiązujące w świecie teatru oraz ujawnia obezwładniającą hegemonię dyskursu kościelnego w Polsce. Przede wszystkim spektakl Frljicia zadaje niewygodne pytania o to, co właściwie może teatr, rozbija wiarę w sprawczość teatru politycznego, wykpiwając zarazem samozadowolenie jego twórców. Aktorzy co chwila ujawniają ramy teatralnej sytuacji, negują i ustanawiają na nowo konwencję, która wprawdzie umożliwia im pojawienie się na scenie w spektaklu „najbardziej radykalnego chorwackiego reżysera”, ale zarazem unieważnia całą jego radykalność. Bo przecież jesteśmy w teatrze, miejscu osłoniętym konwencją i umownością, które dają poczucie bezpieczeństwa; nie ryzykujemy tak wiele, bo uprawiamy sztukę w miejscu do tego przeznaczonym, w dodatku w instytucji, która jak w przypadku Teatru Powszechnego, wszystkie siły i środki skupi na tym, by zapewnić artystom najlepsze możliwe warunki pracy, i w którym nawet przez myśl nikomu nie przeszło, by pracę Frljicia cenzurować – a akurat przypadki cenzury zdarzają mu się regularnie, z czego zresztą uczynił element własnej strategii. Podstawowe napięcia w spektaklu pojawiają się w relacji między fikcją a rzeczywistością, porządkiem rzeczywistości a jego reprezentacją; relacji ciągle ustanawianej na nowo i dodatkowo obnażanej przez rozmaite efekty rzeczywistości (jak chociażby w scenie „wyznań” ofiar molestowania seksualnego przez księży). Podstawowe pytanie zadawane przez twórców spektaklu brzmi: jeżeli „wszystko, co robimy i mówimy w teatrze, jest fikcją”, to jakim cudem ciągle jesteśmy tak przywiązani do wiary w teatr krytyczny i w jego emancypacyjny potencjał? Na jakiej podstawie ciągle żywimy złudzenia wobec jego sprawczości?

⁶ Por.: George Dickie *Czym jest sztuka? Analiza instytucjonalna*, w: *Estetyka w świecie*, red. Maria Gołaszewska, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1984.

⁷ Ana Vujanović *The Magic of the Artworld (Three Scenes from Belgrade)*, „Performance Research” nr 4, vol. 20, sierpień 2015.

A jednak, jak wiemy, bezpieczne warunki pracy zostały w przypadku *Kłatwy* radykalnie naruszone. Ryzykują aktorzy, zalewani falą hejtu i otrzymujący pogrożki śmierci oraz spotykający się z represjami w innych obszarach swojej pracy (na przykład telewizja publiczna wycofuje się z premiery teatru telewizji z udziałem jednej z aktorek biorących udział w spektaklu). Ryzykują również widzowie, wchodzący do teatru pod eskortą policji, przebiwszy się przez demonstrację Krućjaty Różańcowej i bojówek narodowców, którzy próbowali blokować wejście do teatru i atakowali widzów zmierzających na spektakl. Ryzykują pracownicy teatru na każdym szczeblu struktury, konfrontując się z agresją, z opiniami przyjaciół i rodzin (niekoniecznie zgadzających się z linią obroną przez teatr) oraz z własnymi wątpliwościami. Działają w stanie podwyższonego napięcia i wysokiego zagrożenia, stając przy tym na głowie, by zapewnić bezpieczeństwo widzom. Doskonale obrazuje to scena z ostatniego „obleżenia” (używam tutaj języka organizatorów protestu) teatru, w której dyrektor sam starał się uniemożliwić wejście do sali grupie wrzeszczących i agresywnych nacjonalistów (dopiero po chwili wsparli go ochroniarze). To jednak oczywiście tylko przykład, za którym stoją dziesiątki podobnych sytuacji, o których nawet nie mamy pojęcia, a które umożliwiają teatrowi przetrwanie i, co najważniejsze, spełnienie podstawowego obowiązku, jakim jest granie spektakli.

Co jednak spowodowało tak radykalne naruszenie granic bezpieczeństwa nie w ramach samego spektaklu, ale w obszarze instytucji, która umożliwiła jego powstanie? Co sprawiło, że wydawałoby się niewinna decyzja pójścia do teatru oznacza podjęcie realnego ryzyka (także związanego z własnym bezpieczeństwem), narażenie się na nieprzyjemności, konieczność przedarcia się przez ugrupo-

wania narodowe okupujące teatr i poddania się szczegółowej kontroli oraz wiąże się z zajęciem stanowiska w politycznym sporze?

Moim zdaniem spotkały się tutaj dwa czynniki: skuteczna strategia antagonizowania społeczeństwa, którą stosuje Oliver Frlić, by wyjść poza bezpieczne ramy teatralnego spektaklu oraz naruszenie tabu kościelnych symboli. Spektakl Frlićcia wywołuje wściekłość, ponieważ obnaża hegemonię Kościoła, który w świeckim państwie wyznacza reguły tego, co dozwolone, a co nie, który dominuje w debacie publicznej i w porządku społecznym kosztem praw tych grup społecznych, które nie utożsamiają się z wiarą katolicką i z regułami narzuconymi przez instytucję Kościoła. W rezultacie wydarzenia towarzyszące spektaklowi są przestrzenią walki o porządek społeczny, o hegemonię, o przewagę nad politycznym i społecznym dyskursem. *Kłatwa* jest doskonałym przykładem skuteczności antagonistycznej strategii chorwackiego reżysera, według której szerokie społeczne oddziaływanie spektaklu jest możliwe tylko wtedy, gdy jego ramy wykrócą daleko poza scenę, gdy przedstawienie zacznie się znacznie wcześniej niż w momencie wejścia widzów do budynku teatru.⁸ W tym sensie spektakl Frlićcia okazał się, moim zdaniem, jednym z najsukuteczniejszych przykładów praktyki krytyki instytucjonalnej w polskim teatrze po 1989 roku.

Z jednej strony sytuacja towarzysząca *Kłatwie* dobitnie pokazała te słabości świata sztuki, które wynikają z jego performatywności: a więc niestałość zasad

⁸ Por.: *Czyj jest teatr narodowy?*, z Oliverem Frlićciem rozmawiały Agata Adamińska-Sitek i Marta Keil, „Krytyka Polityczna”, 17 lutego 2017: „teatr to nie tylko spektakl na scenie, może dziać się dużo wcześniej i na znacznie szerszym polu. Zaproszenie widzów do teatralnego budynku wcale nie jest najważniejsze”. <http://krytyka-polityczna.pl/kultura/teatr/czyj-jest-teatr-narodowy/> (dostęp 30 sierpnia 2017).



PROTESTY PRZED TEATREM POWSZECHNYM W ZWIĄZKU Z PRZEDSTAWIENIEM *KŁATWA*, WARSZAWA, PAŹDZIERNIK 2016. FOT. STANISŁAW KUSIAK/EASTNEWS

i reguł określających, co jest sztuką, a co nią nie jest. Podstawowa cecha instytucji sztuki, jaką jest jej konwencjonalność i konieczność kontekstowego odczytania, spowodowała w przypadku *Kłątwy* ataki przypuszczane na Teatr Powszechny przez środowiska katolickie, zarzucające mu bluźnierstwo, oraz uruchomienie prokuratorskiego śledztwa wobec teatru za obrazę uczuć religijnych i nawoływanie do przemocy. Absurdalne pytanie dziennikarza Radio Lublin, Łukasza Kubiaka⁹ zadane mi na antenie: „Czy język nienawiści jest dopuszczalny w teatrze? Czy w teatrze można wszystko? Co czułaby pani, gdyby stała tam pani matka, gdyby to pani matkę obrzucono kałem?” wynika wprost z niezrozumienia sytuacji umowności porządku teatralnego i konwencji teatralnej. Taki sposób odczytania sytuacji teatralnej, pomijający jej konstytutywne podstawy, jaką jest konwencja i umowność, prowadzi nie tylko do żądań odebrania teatrowi finansowania („To nie jest sztuka, to zboczenie”, „Nie chcemy dotacji dla profanacji”), ale również otwiera drogę do formułowania takich komunikatów, jak poniższy, mieszających porządek teatralny i społeczny (co jest także, nie zapominajmy, elementem konsekwencji strategii Frłjicia, rozszerzającego ramy spektaklu poza teatralny budynek) oraz wzywających wprost do zakłócenia pracy teatru i bezpieczeństwa widzów:

„Dziś od godz. 18.00 stajemy rycerskim obozem pod Teatrem Powszechnym i rozpoczynamy różnicowy szturm przeciwko *Kłątwie*! Zapraszamy wszystkie chorągwie Krucjaty Różańcowej za Ojczyznę, wszystkich Polaków a więc Rycerzy i Obrońców Maryi Królowej Polski skupionych w stowarzyszeniach katolickich i świeckich, środowiskach i organizacjach patriotycznych i narodowych,

kibiców, grupy rekonstrukcyjne” – tak brzmiało zaproszenie Krucjaty Różańcowej na demonstrację przed Teatrem Powszechnym w dniu 27 maja 2017 roku.

Co jednak z perspektywy krytyki instytucjonalnej najciekawsze, *Kłątwa* zmusiła niemal nas wszystkich, uczestników i aktorów pola teatralnego w Polsce, do skonfrontowania się z ramami porządku instytucjonalnego, w którym na co dzień się poruszamy, ujawniając zarazem wiele jego raf – także tych, które dotąd udawało się zgrabnie ominąć. Zostaliśmy zderzeni z koniecznością (niekoniecznie przez nas zaplanowaną) określenia na nowo własnej pozycji i roli w obowiązującym porządku teatralnym oraz zmierzenia się z własnymi uwikłaniami – niejednokrotnie powodującymi niechciane kompromisy.

Po pierwsze, sytuacja towarzysząca spektaklowi zmusiła (znowu) do wyznaczenia obszaru i zasad definiujących pojęcie teatru publicznego oraz do odpowiedzi na pytania, kto wyznacza jego granice? do kogo teatr publiczny należy? gdzie zaczyna się i gdzie kończy rola teatru jako publicznej instytucji sztuki i co to w tym przypadku oznacza? co wolno w sztuce za publiczne pieniądze? Podobnie, jak w przypadku *Golgoty Picnic*, konfliktu radnych Lublina wokół *Low Pieces* na Festiwalu Konfrontacje Teatralne czy pokazu innego spektaklu Frłjicia, *Nasza przemoc, wasza przemoc* na Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy, i w tym przypadku powracały stwierdzenia, że „takie rzeczy” można robić za prywatne pieniądze:

Wiadomo, że nie może być zgody na cenzurę, bo cenzurę mieliśmy już w PRLu, natomiast kto powiedział, że takie rzeczy, które godzą w podstawowe uczucia religijne, bo tam są rzeczy obrzydliwe, kto powiedział, że to ma być płacone z naszych podatków? Jeżeli ktoś chce wystawiać rzeczy obrazoburcze, to niech to robi za swoje

⁹ Audycja *Cisza w eterze*, Polskie Radio Lublin, 2 marca 2017 roku.

pieniądze. Dlaczego ludzie, którzy nie zgadzają się z tym, mają płacić na taki teatr?¹⁰

Przypadek *Kłątwy* pokazał zatem, dlaczego to właśnie tutaj, w obszarze teatru publicznego, w ramach publicznej instytucji sztuki, powinny powstawać takie przedstawienia. Po raz kolejny konieczne okazało się wyznaczenie i nazwanie podstawowej roli publicznej instytucji sztuki jako przestrzeni wolności artystycznej, umożliwiającej swobodne i krytyczne myślenie, inicjujące spory i debaty oraz wyrażające społeczne konflikty.

Po drugie, na nowo musiał określić się Teatr Powszechny, potwierdzając lub zmieniając narrację na własny temat, a także ponownie ustanawiając własną pozycję jako instytucji teatru publicznego w polu sztuki. Dyrektorzy teatru zostali skonfrontowani z ukutym przez samych siebie i doskonale sprawdzającym się promocyjnie hasłem „teatru, który się wtrąca” i musieli odpowiedzieć sobie na pytanie, czy są gotowi pójść w wyznaczonym w ten sposób kierunku. Wprowadzając *Kłątwe* do repertuaru, Paweł Łysak i Paweł Sztarbowski podejmowali wcale nieoczywistą decyzję, czy są gotowi ponieść ryzyko zawieszenia dotychczasowej, dwuletniej pracy opartej przede wszystkim na dialogu na rzecz zaproponowanej przez Frłjicia strategii konfliktu oraz czy i jak są w stanie przygotować na to ryzyko swoich współpracowników, a więc cały zespół artystyczny i administracyjny teatru. *Kłątwa* spowodowała konieczność zadania sobie pytania, na czym polega odpowiedzialność instytucji wobec zaproszonego artysty, wobec zatrudnionych w teatrze aktorów, wobec pracowników teatru i wobec publiczności. I przypadek obecności Frłjicia w Polsce świetnie pokazuje dwie możliwości: o ile argumenty Jana Klaty związane z od-

wołaniem *Nie-boskiej komedii. Szczątków* w Starym Teatrze w Krakowie ujawniały, że dyrektor instytucji nie do końca był świadomy tego, jak właściwie pracuje zaproszony przez niego twórca i z jakich korzysta strategii, o tyle dyrektorzy Teatru Powszechnego wzięli za swoją decyzję programową pełną odpowiedzialność, nie tylko doprowadzając do premiery, ale i stosując rozmaite rozwiązania, które miały ułatwić zespołowi teatru realizację projektu i które mogłyby z powodzeniem wejść do kodeksu instytucjonalnych dobrych praktyk.¹¹

Po trzecie, *Kłątwa* w nieoczekiwany, za to wymowny sposób odsłoniła wewnętrzne relacje, hierarchie i uwikłania w obszarze instytucji teatru w Polsce, ujawniając wzajemne zależności i zmuszając uczestników do określenia na nowo swojego miejsca i roli w obowiązującym porządku. Wypowiedzi krytyków na temat spektaklu stają się głosem w przetaczającej się właśnie przez Polskę wojnie kulturowej. Decyzja widzów o przyjeździe na spektakl jest decyzją polityczną oraz wzięciem udziału w sporze. Z kolei to, co najciekawsze dla porządku instytucjonalnego w obszarze teatru, dzieje się w związku z festiwalami oraz na poziomie instytucji publicznych odpowiedzialnych za finansowanie kultury. W obu przypadkach mianowicie mamy do czynienia z cenzurą ekonomiczną, wyrażaną mniej lub bardziej wprost. Pozycja doskonale przyjętego przez krytykę przedstawienia, jak i towarzyszące mu reakcje powodują, że trudno sobie wyobrazić jakikolwiek poważny festiwal teatralny w Polsce bez *Kłątwy* – a jednak spektaklu zabrakło na kilku ważnych, ogólnopolskich festiwalach (Kontrapunkt, Bliscy nieznajomi, Kaliskie Spotkania Teatralne, Konfronta-

¹¹ Por.: *Teatr po „Kłątwie*, z Pawłem Łysakiem i Pawłem Sztarbowskim rozmawiały Agata Adamiecka-Sitek i Marta Keil, „Polish Theatre Journal” nr 3, www.polishtheatrejournal.com.

¹⁰ Dariusz Malejonek, wypowiedź w radiu RMF FM, 30 maja 2017.

cje Teatralne), nie wiadomo, czy zostanie zaproszony na inne. Owszem, wydarzenia towarzyszące spektaklowi Frlijcia pokazują, że konsekwencje dla organizatorów mogą być kłopotliwe a ich skala nie zawsze możliwa do przewidzenia: protesty środowisk katolickich, „polowanie na czarownice” w prawicowych mediach, represje polityczne wobec instytucji goszczących, ale także wobec finansujących je władz miasta czy województwa, czy wreszcie – argument z pewnością najsilniejszy – ryzyko utraty dotacji ze strony Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, które nie tylko wyraziło stanowczy sprzeciw wobec *Kłatwy*, to jeszcze dało przyzwolenie na okupację Teatru Powszechnego przez agresywne grupy narodowców oraz nawoływało wprost Urząd Miasta Warszawy do zastosowania cenzury wobec podległego mu teatru¹². Ryzyko możliwej cenzury ekonomicznej stało się oczywiste, kiedy

12 „Kierownictwo MKiDN zna kształt spektaklu *Kłatwa* z przekazów medialnych i recenzji, z których wynika, że intencją twórców było wyreżyserowanie swoistego performansu teatralnego, wiodącego do ostrego sporu światopoglądowego. Spektakl ten toczy się także poza przestrzenią sceny, a jego kolejny akt rozegrał się 21 kwietnia przed Teatrem. [...] Czy tego rodzaju performans, łączący działania artystyczne ze znieważaniem religii i naruszeniem najwyższych wartości Kościoła katolickiego, pozostaje w zgodzie z art. 73 Konstytucji RP (wolność twórczości artystycznej), czy nie narusza on innych konstytucyjnych wartości, zawartych w art. 30 (zasada przyrodzonej godności), art. 32 (zasada równości, zakaz dyskryminacji), art. 37 (korzystanie z wolności i praw konstytucyjnych), art. 53 (wolność sumienia i wyznania), a wreszcie art. 2 (zasada demokratycznego państwa prawa)? Zbadać i ocenić to powinna trzecia władza, niezawisła i stojąca na straży poszanowania prawa wywiedzonego z ducha i litery Konstytucji. [...] Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego apeluje do Prezydenta Warszawy – jako organizatora Teatru Powszechnego w Warszawie – do rzetelnego potraktowania swojej odpowiedzialności za podległą instytucję.” Komunikat ws. zajść przed Teatrem Powszechnym w Warszawie, 26 kwietnia 2017, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/komunikat-ws.-zajsc-przed-teatrem-powszechnym-w-warszawie-7325.php>, (dostęp 31 maja 2017).

minister Gliński zapowiedział cofnięcie dotacji Festiwalowi Malta, ponieważ kuratorem tegorocznego idiomu był Oliver Frlić.

Kuratorzy, programerzy, selekcjonerzy i dyrektorzy festiwalu stanęli zatem przed wyborem, czy zaprosić spektakl, stając tym samym po stronie wolności słowa i teatru publicznego, a jednocześnie wystawić podległą sobie instytucję na ryzyko możliwych nieprzyjemności oraz finansowych konsekwencji, czy też zrezygnować z zaproszenia w imię rozumianej na swój sposób odpowiedzialności za instytucję. Sama znalazłam się w sytuacji, w której decyzja o zaproszeniu *Kłatwy* na festiwal Konfrontacje Teatralne w Lublinie, którego program przygotowuję wspólnie z Grzegorzem Reske, spotkała się ze sprzeciwem dyrektora festiwalu – w imię obrony instytucji. Rzecz jednak w moim przekonaniu polega na tym, że niezależnie od tego, jak silne argumenty na temat odpowiedzialności byśmy przytaczali, decyzja o zaproszeniu spektaklu na festiwal bądź jego odrzuceniu jest zajęciem stanowiska (czy tego chcemy czy nie) po jasno określonej stronie sporu. Niezgoda na obecność tego spektaklu na festiwalu jest moim zdaniem zgodą na cenzurę (w tym przypadku zazwyczaj mamy do czynienia z cenzurą ekonomiczną) oraz sprzeciwia się rozumieniu teatru publicznego jako instytucji dobra wspólnego. Tak rozumiana odpowiedzialność za instytucję, a więc dbałość o spokój jej pracowników i zapewnienie jej bezpieczeństwa finansowego w dłuższej perspektywie oznacza niestety działanie na jej szkodę – osłabia bowiem przestrzeń swobody wypowiedzi i podstawowe wyróżniki publicznej instytucji sztuki, powodując, że obszar tego, co wolno w teatrze, a czego nie, drastycznie się kurczy. I konieczna jest przy tym świadomość, że pracując jako kuratorzy przy tej edycji festiwalu Konfrontacje, staje-



PROTESTY PRZED TEATREM POWSZECHNYM W ZWIĄZKU Z PRZEDSTAWIENIEM *KŁATWA*, WARSZAWA, PAŹDZIERNIK 2016. FOT. WŁODZIMIERZ WASYLUK/EASTNEWS

my się uczestnikami tego niechcianego kompromisu, nawet jeśli ma to miejsce wbrew naszej woli. Chcę przez to powiedzieć, że wszyscy zostaliśmy przez *Kłątę* jakoś uwikłani – i w tym sensie spektakl Frłjicia okazał się najsilniejszym bodaj przejawem praktyki krytyczno-instytucjonalnej w polskim teatrze po 1989 roku.

Przy czym przypadek *Kławy* jest tu o tyle ciekawy, że moment wytwarzania instytucji ujawnia się tu w akcie negacji, w sytuacji konfliktu. Spektakl Frłjicia jest klasycznym przykładem strategii antagonizmu – mamy tu do czynienia ze stanowczym gestem wypowiadzenia posłuszeństwa dominacji porządku kościelnego, a zarazem z redefinicją pojęcia instytucji teatru publicznego, o czym zresztą Frłjić mówił wprost:

w pewnym sensie jestem bardzo konserwatywny: dalej wierzę, że konflikt może świetnie zadziałać w teatralnym kontekście, chociaż nie wierzę w fikcję konfliktu. [...] Wierzę w sens kreowania realnych konfliktów podczas prób, w czasie procesu pracy. [...] Kiedy myślę o wywołaniu konfliktu z publicznością, marzy mi się sytuacja, w której antagonizmy pojawiają się pomiędzy każdym z widzów. Moim zadaniem nie jest ich unifikowanie, ale pokazanie, jak bardzo się różnią. [...] myślę, że istniejące instytucje mogą być przydatne, ale jednocześnie nie wierzę w ich łagodne, bezkonfliktowe przekształcanie. Nie wierzę, że możemy praktyki instytucjonalne zmieniać stopniowo i delikatnie. Wielu ludzi lewicy ciągle wierzy w taką metodę działania za pomocą demokracji, próbują zmieniać system polityczny i ekonomiczny poprzez istniejące polityczne i ekonomiczne instytucje. Tymczasem to nie tak działa. Instytucje te powołano po to, by chronić status quo, a nie zmieniały cokolwiek.¹³

Oliver Marchart wskazywał z kolei, że otwarcie przestrzeni teatralnej na konflikty stwarza szansę, by ujawnić ramy

¹³ Czyj jest teatr narodowy?, op.cit.

instytucji i pokazać, jak bardzo są zależne od określonego kontekstu, danej grupy społecznej i jej interesów – w mojej opinii *Kłątwa* jest tego doskonałym przykładem.¹⁴ Frłjić wychodzi z założenia, że tylko radykalne naruszenie dotychczasowego porządku daje szansę na uwolnienie od jego dominacji. W tym sensie obecność tego spektaklu w repertuarze Teatru Powszechnego w Warszawie oraz wydarzenia towarzyszące przedstawieniu są realizacją postulowanego przez Chantal Mouffe pojęcia instytucji jako przestrzeni kontrhegemonicznej interwencji.¹⁵

Oczywiście, strategia proponowana przez Frłjicia nie jest ani modelem uniwersalnym, ani tym bardziej długofalowym – służy raczej diagnozie sytuacji niż rozwiązywaniu problemów. Odsłania ramy społecznego porządku i strzegących go instytucji, wskazuje na miejsca szczególnie wrażliwe, czułe na napięcia i ujawnia linie konfliktu, także te jeszcze nie w pełni uświadomione i nienazwane. A przy tym jest zaledwie jedną z wielu możliwych strategii krytyczno-instytucjonalnych w polu teatralnym i nie wyczerpuje jej możliwości ani nie narzuca jedynej krytycznej perspektywy.

Jeżeli zatem Dorota Buchwald słusznie stwierdza, że „oddolny, sieciowy, samouzgadniający się model budowania, przebudowywania i rozbudowywania teatralnej świadomości (także zbiorowej) i organizacji nie jest utopią, jest koniecznością”, to najpierw, jak sądzę, konieczne jest wypracowanie narzędzi, które otworzą przed nami rozmaite sposoby organizowania się, umożliwią nam utworzenie

¹⁴ Por.: Oliver Marchart *Staging the Political (Counter-) Publics and the Theatricality of Acting*, http://republi-cart.net/disc/publicum/marchart03_en.htm (dostęp 1 września 2017).

¹⁵ Por.: Chantal Mouffe *Instytucje jako przestrzenie działań agonistycznych*, przełożyła Olga Drenda, w: Marta Keil (red.) *Odzyskiwanie tego, co oczywiste. O instytucji festiwalu*, Konfrontacje Teatralne – Instytut Teatralny im. Raszewskiego, Lublin-Warszawa 2017.

takiego modelu, a najlepiej wielu modeli, i pozwolą nam przyjrzeć się krytycznie mechanizmom, w których dotąd pracowaliśmy. I czasem może się okazać, że nie wszystkie mechanizmy ustanawiania wewnątrzinstytucjonalnych relacji są spójne z deklarowanym programem, że niektóre obowiązujące w danej organizacji metody ustanawiania porządku nie będą nadawały się do powtórzenia (bo zmienił się kontekst, bo zmienia się charakter instytucji, bo istnieją lepsze i ciekawsze), a w konsekwencji – że czeka nas moment chaosu, szukania, niepewności i podejmowania ryzyka. Oczywiście, takie działania mogą chwilowo osłabić pozycję danej instytucji, wywołać nie zawsze przyjemną dyskusję, wprowadzić podziały – jak każda próba reformy. Ale koszty zachowania status quo będą znacznie wyższe: nieuchronnie prowadzą bowiem do skostnienia instytucji, jej oderwania się od rzeczywistości i zwrócenia przeciw zakładanym celom, przez co może stać się albo narzędziem wzmacniania opresyjnego porządku albo miejscem niczym i nikogo nieobchodzącym.

W moim przekonaniu to właśnie niechęć do zadawania niewygodnych pytań powoduje osłabienie znaczenia instytucji sztuki w życiu społecznym, skutkując utratą jej emancypacyjnego potencjału. W związku z tym chciałabym tutaj zaproponować taką strategię obrony instytucji, która polegałaby między innymi na uważnej analizie sposobów jej działania i wyłapywaniu błędów, by mogła działać lepiej – i by mogła przetrwać. Szczególnie ciekawe wydaje mi się przy tym badanie procesu ustanawiania danego porządku, jego instytucjonalizacji a następnie krytyki i obalania. W moim przekonaniu to moment wytwarzania instytucji, negocjacji warunków, definiowania metod jej funkcjonowania i ustanawiania wewnętrznych relacji ujawnia jej podstawowy polityczny i emancypacyjny potencjał. Dlatego szczególnie ciekawa wydaje mi się próba uchwycenia sytuacji wytwarzania instytucji w chwili zburzenia dotychczasowego porządku, ale zanim zostanie ustanowiony nowy, zanim ulegnie instytucjonalizacji i skostnieje we własnych regułach.

Sztuka instytucji mniejszych

• MICHAŁ POSPISZYL •

1. ONTOLOGIA POLITYCZNA INSTYTUCJI

Instytucja (*institutio*) należy do najmłodszych terminów słownika współczesnej teorii politycznej (pierwszym, który się nim konsekwentnie posługiwał, był Giambattista Vico w pochodzącej z roku 1725 *Nauce Nowej*)¹. Jeśli jednak spróbujemy wyjść poza samo brzmienie terminu i prześledzimy genealogię pojęcia, to okaże się ono wiekowe w stopniu nie mniejszym niż tak funda-

Tekst powstał dzięki środkom Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, przyznanych w ramach programu Obserwatorium kultury. Nieznacznie zmodyfikowana wersja artykułu ukaże się w książce *Krytyka instytucjonalna wobec transformacji* pod redakcją Pawła Brożyńskiego. Swoje tezy autor przedstawił także w wystąpieniu podczas konferencji „Pułapki języka reprezentacji. Sztuka i praktyki instytucjonalne”, 12-13 czerwca 2017, Instytut Sztuki PAN

¹ Giambattista Vico *Nauka Nowa*, przełożył Jan Jakubowicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966. Wcześniej *institutio* znaczył tyle, co ustanowienie, tak należy na przykład tłumaczyć słynny traktat Jana Kalwina *Institutio religionis christianae* (czyli *Ustanowienie religii chrześcijańskiej*) z 1536 roku czy fundamentalne dla recepcji prawa rzymskiego na Zachodzie *Institutiones Justiniani* (dosłownie *Ustanowienia Justyniana*).

mentalne dla Zachodniej filozofii terminy jak grecka *stasis*, łacińskie *iustitum* lub *auctoritas*. Już starożytni – zgodnie z argumentem przeprowadzonym przez Giorgio Agambena – dobrze rozumieli, że warunkiem utrzymania hierarchii społecznych, ustalonego podziału bogactwa i władzy² było skonstruowanie maszyny produkującej różnicę między tym, co prawne, społeczne i zinstytucjonalizowane, a anarchią stanu natury niepoddanego reżymowi instytucji³.

Jednocześnie, co dobrze widać na przykładzie greckiej *stasis*, czyli pojęcia oznaczającego stan jałowej, statycznej i nieposuwającej naprzód walki wewnętrznej, rebelii czy po prostu wojny domowej⁴, to, co dzikie i anarchiczne

² Zgodnie z przywoływaną przez Schmitta w *Der nomos der Erde* etymologia greckiego „*nomos*” odsyłająca do dzielenia ziemi lub pastwiska, później na poziomie większych organizmów oznacza tyle, co pierwotny podział wpływów, bogactwa i władzy: Carl Schmitt *Der Nomos der Erde*, Berlin 1974, s. 44.

³ Giorgio Agamben *Stasis: Civil War as a Political Paradigm*, Stanford 2015, s. 21-24.

⁴ *Stasis* zawiera w sobie dokładnie tę dwuznaczność, oznacza dla starożytnych zarówno postój, spokój i nieruchomość, jak i rozruchy, bunt czy wojnę domową.

stanowi paradoksalny warunek efektywnego działania każdej instytucji. Nie oznacza to jednak, że anarchiczny stan natury byłby warunkiem porządku i prawa jako zewnętrzny motor zmiany czy używany w szczególnych wypadkach witalistyczny zastrzyk, po który sięgają zmurszałe instytucje zawsze wtedy, gdy zbraknie im mocy. Badanie użycia pojęcia *stasis* u Solona, Tukidydesa czy Arystotelesa dowodzi, że prawo oraz instytucje to w starożytnej myśli politycznej nic innego jak zalegalizowany i permanentny stan wojny domowej⁵. Dobrze działająca instytucja do ustanawiania i ciągłego podtrzymywania hierarchii musi móc w każdej możliwej chwili zawieszać i łamać ustalone reguły gry. Słowem prawo – ze swoją obietnicą powszechnego pokoju i bezpieczeństwa – stanowi w tej perspektywie nic innego jak źródło legitymizacji monopolu na łamanie zasad przysługującego określonej grupie tych, którzy rządzą i posiadają.

Nic dziwnego, że koncepcja ta powróci z jeszcze większą siłą w epoce prawdopodobnie najbardziej spektakularnego wybuchu „legalnego bezprawia”, jaki przypadnie na czasy wczesnonowoczesnej akumulacji pierwotnej. Towarzyszące narodzinom kapitalizmu masowe wywłaszczenie najpierw rodzimych chłopów, później także kolonizowanych ludów Ameryki Północnej i Południowej, nie tylko spotka się z apologią formułowaną przez klasyków liberalizmu (Thomasa Hobbesa i Johna Locke’a), ale stanie u podstaw nowoczesnej filozofii politycznej⁶. To właśnie w odpowiedzi na rebelianckie próby zakwestionowania wczesnokapitalistycznego podziału władzy oraz bogactwa autor *Lewiatana*

sformułuje swoją teorię państwa i prawa. Hobbes podobnie jak Tukidydes (którego *Wojna peloponeska* ukazała się w przekładzie angielskiego filozofa) doskonale rozumiał funkcjonalność pojęcia *stasis* w konstruowaniu zachowaw-

Autor jest filozofem i teoretykiem kultury, pracuje w Zakładzie Filozofii Polityki Instytutu Studiów Politycznych PAN, redaguje „Praktykę Teoretyczną”. Wydał książkę *Zatrzymać historię. Walter Benjamin i mniejszościowy materializm* (2016).

czej filozofii politycznej⁷. Tym, czym dla Greków była *stasis*, tym dla Hobbesa był stan natury, rozumiany jako rzeczywistość wojny wszystkich ze wszystkimi, w którym „nie ma ani własności, ani władzy”⁸. Stąd ustanowione w wyniku umowy społecznej instytucje miały nie tylko powstrzymywać wybuchy wewnętrznych zamieszek, ale nade wszystko ustanawiać nowy porządek władzy i bogactwa. Sygnatariusze tego osobliwego (bo niepodlegającego negocjacji) kontraktu musieli zatem wybierać między wpajaniem obrazem stanu natury jako rzeczywistości permanentnej anomii, a stanem społecznym, w którym obietnica pokoju i bezpieczeństwa okupiona miała zostać legalizacją – jak się okazało równie permanentnego, ale zmonopolizowanego – bezprawia⁹.

Produktem tych wydarzeń było bliskie zarówno tradycji liberalnej, jak i konserwatywnej pojęcie instytucji jako narzę-

⁷ Na ten temat piszę więcej: Michał Pospiszyl *Plaga bezprawia. Wojna domowa i paradoks władzy suwerennej*, „Civitas. Studia z filozofii polityki” nr 1/2015, s. 184-186.

⁸ Thomas Hobbes *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przełożył Czesław Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1954, s. 112.

⁹ Giorgio Agamben *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przełożył Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 55.

⁵ Tamże, s. 15-17.

⁶ Szerzej na temat ówczesnej legitymizacji bezprawia jakim było wywłaszczenie Indian por. Barbara Arneil *John Locke and America: The Defence of English Colonialism*, Oxford 1996.

dzia zaprowadzania – w świecie chaosu anomicznego stanu natury – stabilności, przewidywalności i hierarchii. Zgodnie z bliską takiemu ujęciu etymologią rzeczownika „institutio” termin ten pochodziłby od łacińskiego czasownika „instiuo”, używanego w kontekście urządzania, porządkowania czy nawet pouczenia i kształcenia (samo słowo „institutio” znaczy tyle, co istota, natura, zasada lub porządek). Instytucja zostaje zatem powołana do zaprowadzenia prawa, poddania świata sterylnej racjonalizacji. Stąd rzeczywistość niepoddana jej reżymowi będzie traktowana w najlepszym wypadku jako bezproduktywna i statyczna, w najgorszym jako ogarnięta nieustannym chaosem i bezprawiem.

Efektom tych ideologicznych przesłanek stał się modernizacyjny zapal, z jakim wywłaszczano z ziemi „bezyproduktywnych” Indian czy „leniwych” chłopów, poddając ich instytucjonalnej dyscyplinie.¹⁰ Takie filozoficzne i historyczne okoliczności pozwalają postawić tezę o zasadniczym wpływie wczesnokapitalistycznej wojny domowej na kształt nowoczesnych instytucji.¹¹ Choć ówczesna stasis została wygrana przez młodokapitalistyczne elity (bo wywłaszczenie biedoty skończyło się niemal pełnym sukcesem), to nigdy – ze względu na ciągły opór pozainstytucjonalnego świata – nie zakończył jej żaden stabilny pokój. Walki podnoszone przeciwko modernizacyjnej instytucjonalizacji nie tylko przysłoniły widoki na całkowitą naturalizację ustalonych u progu nowoczesności hierarchii społecznych (kwestionowanych w kolejnych antykolonialnych powstaniach czy proletariackich strajkach i rewolucjach), ale same

stały się przestrzenią produkowania alternatywnych, egalitarnych instytucji.

W tym kontekście podążając za wskazówką Geralda Rauniga, warto sięgnąć do pozostałych znaczeń czasownika *instiuo*, a także do jego rdzenia, wywodzącego się od *statuo*. Prawdopodobnie bardziej pierwotnym sensem tego czasownika – niż (obecne w tradycji liberalnej) porządkowanie i pouczanie – było: „budowanie, wznoszenie czy ustanawianie”¹². Dwuznaczność obydwu wyrazów (*statuo* i *instiuo*), które mogły opisywać zarówno proces szerokiego, demokratycznego i oddolnego zmieniania rzeczywistości, jak i proces odgórnego podporządkowywania świata wcześniej przygotowanym regułom, ma swoje źródło w podwójności starogreckiego czasownika *istemi*, które jako czasownik przechodni znaczyło ustanawiać, jako nieprzechodni stać. *Istemi* zaś – by zakończyć opis tego etymologicznego węzła – obok wpływu, jakie wywarło na łacińskie *institutio*, stanowiło podstawę słowotwórczą znanego nam i opartego na podobnej dwuznaczności rzeczownika *stasis*.¹³

Stąd *stasis* można rozumieć nie tylko – jak chcieli to widzieć konserwatywni czy liberalni filozofowie – jako stan bezproduktywnego konfliktu, ale – koszmarną z punktu widzenia Hobbessa, Locke’a czy Tukidydesa – sferę rzeczywistości, która przez sam fakt swojego anarchicznego istnienia kwestionowała autorytet zastanych hierarchii i wartości. Wojną domową z punktu widzenia Hobbessowskiego *Lewiatana* nie musiała być wcale zbrojna rebelia, ale już samo zjawisko wspólnoty

12 Gerald Raunig *Instituent Practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power, and the Persistence of Instituting*, w: *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, red. Gerald Raunig, Gene Ray, London 2009.

13 Robert S. P. Beekes *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden, Boston 2009, s.1390.

10 John Locke *An Essay Concerning Human Understanding*, London 1995, s. 872.

11 Oczywiście obok wywłaszczenia z ziemi dokonywało się nie mniej dotkliwie wywłaszczenie z praw zwyczajowych, lokalnych tradycji czy sposobów życia.

pozbawionej silnej władzy i poszanowania dla burżuazyjnego pojęcia własności. Toczona przez wczesnonowoczesne masy – tak rozumiana – wojna domowa zamiast służyć konserwowaniu zastanych hierarchii, byłaby polem wytwarzania autonomicznej sfery wolnej od władzy i ucisku.

Przyjęcie antagonistycznej genealogii nowoczesnego pojęcia instytucji niesie bardzo określone konsekwencje. Jeśli współczesne instytucje stanowią produkt rozpętanej we wczesnej nowożytności wojny domowej fundującej kapitalistyczne podziały klasowe, to ich demokratyzacja nie mogła i nie może dokonać się w ramach linearnego procesu historycznego, wiary w społeczny postęp czy ciągle rosnącą emancypację. W tym kontekście ujawnia się zatem fikcja instytucji jako przestrzeni jasnych reguł, uprzywilejowanej sfery równej i bezstronnej deliberacji. Rzeczywiste dzieje tych organizmów nie mają nic wspólnego ani z równym dostępem, ani z jasnymi regułami, a stanowią przede wszystkim przestrzeń realizacji przemocy, z jaką klasy panujące narzucały swoją dominację. Choć przyjęcie takiej perspektywy pozbawia złudzeń co do obietnic składanych przez nowoczesne instytucje, wcale nie musi prowadzić do myślenia apokaliptycznego, zgodnie z którym jedynym sposobem zniesienia panującego ucisku byłoby jego rewolucyjne zniszczenie. Skoro historia nowoczesności to nie tyle homogeniczny rozwój dominacji mieszczaństwa, ale przede wszystkim dzieje walk, podczas których artykułowane były setki odmiennych sposobów organizacji życia społecznego, to zniesienie panujących hierarchii powinno nade wszystko koncentrować się na wyzwaniu tych zapomnianych czy wypartych alternatyw.

Wypełniona nieprzerwanym oporem historia nowoczesnych instytucji stano-

wi zarazem archiwum zablokowanych możliwości odmiennych niż mieszczańskie autonomicznych organizmów społecznych. Uwzględnienie mniejszościowych instytucji wytwarzanych przez czarownice stojące na czele piętnastowiecznych powstań¹⁴, piratów i piratki zszywających na wodach osiemnastowiecznego Atlantyku sieci pomocy wzajemnej¹⁵, czy północnoamerykańskich Indian żyjących w wolnych od patriarchalnego ucisku komunach, umożliwia zasadnicze przeformułowanie nowoczesnego pojęcia instytucji.

Z tej perspektywy instytucja nie byłaby gotową strukturą, rzeczywistością raz na zawsze ukonstytuowaną. Ale zgodnie z przywoływanym także przez Rauniga podziałem na władzę konstytuującą (którą w świecie społecznym dysponują masy jako *multitudo*) i ukonstytuowaną (której nośnikiem jest rząd jako *imperium*), stanowiłaby zawsze przestrzeń antagonizmu: między siłami wyzwalań życia od ucisku, zwiększania równości czy niszczenia granic, a siłami zmierzającymi do utrzymania hierarchii, własności i władzy w ramach instytucjonalnego status quo.

Mechanizm formowania dominujących instytucji oraz ich relacji do instytucji autonomicznych przebiegałby zatem w sposób analogiczny do powsta-

14 Silvia Federici *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn, New York 2004.

15 Piraci nie tylko potrafili wyjść poza swoje partykularne interesy, ale tworzyli ogromne sieci kooperacji i wzajemnej pomocy. Funkcjonujący poza instytucjami atlantycki motłoch, bardzo często sprawował demokratyczną kontrolę nad statkami, podejmował wspólne decyzje o przyjmowaniu nowych członków załogi, w równy sposób dzielił się łupami czy organizował składki na fundusz mający zapewnić bezpieczeństwo wszystkim tym, którzy podczas wypraw tracili zdrowie. Por. Peter Linebaugh, Marcus Rediker *The many-headed hydra: sailors, slaves, commoners, and the hidden history of the revolutionary Atlantic*, Beacon Press, Boston 2000, s. 162-167.

wania – opisaną przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego – nauki większościowej lub królewskiej. Zdaniem autorów *Tysiąc plateau* zasadniczym celem nauki królewskiej podobnie jak nowoczesnych instytucji nie było wytworzenie oryginalnej wiedzy, nowych relacji czy afektów, ale nade wszystko „przechwytywanie, przywłaszczanie i przekształcanie osiągnięcia nauki koczowniczej”¹⁶. Stąd nawet jeśli królewskim instytucjom udawało się wytworzyć naddatek w stosunku do zawłaszczonego życia, wiedzy i pracy, to działo się tak zawsze w kontekście jeszcze ściślejzego podporządkowania pozainstytucjonalnej rzeczywistości.

2. KRYTYKA INSTYTUCJI/ KRYTYKA INSTYTUCJONALNA

Punktem wyjścia dla formułującej się w drugiej połowie dwudziestego wieku krytyki instytucjonalnej, podobnie jak dla jej historycznych poprzedniczek, było doświadczenie dominujących instytucji jako działających fikcji. Niezależnie od tego, czy krytyka instytucjonalna przyjmowała szeroki charakter (kontestując wszystkie konserwatywne instytucje społeczne) czy wąski (problematyzując przede wszystkim przemoc muzeów oraz instytucji sztuki), to jej stawką było ujawnienie ideologicznego charakteru – ustanawianych jako obiektywne i transparentne – instytucjonalnych granic czy hierarchii. Słowem już dla rodzącej się krytyki instytucjonalnej podstawowym założeniem była koncepcja większościowych instytucji jako zalegalizowanych stasis, w których obietnica przewidywalności, bezstronności i służby ogółowi przysłańca miała stan permanentnej przemocy, podporządko-

wania i wykluczania, służący utrzymaniu władzy nielicznych.

Podobnie jak w wypadku toczonych przez całą nowoczesność walk podstawowy problem diagnozowany przez dwudziestowieczną krytykę dotyczył mechanizmów zawłaszczania życia oraz naturalizacji instytucjonalnych hierarchii. Już w latach sześćdziesiątych krytyka większościowych instytucji wychodziła poza prosty paradygmat walki z władzą i cenzurą. Szukając możliwości zmiany raczej w efektywnym rozbijaniu znaturalizowanego charakteru instytucji sztuki niż jej mechanicznej krytyce. W tej perspektywie toczyła się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (przez takich artystów jak Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke and Marcel Broodthaers) walka z pojęciem sztuki jako wyróżnionym polem ludzkiej aktywności, uprawianym przez wybranych, dla wybranych i w ściśle określonej przestrzeni.

Metodą pierwszej fali krytyki instytucjonalnej była przede wszystkim (prowadzona pod wpływem szkoły frankfurckiej i Guy Deborda) negacja tradycyjnych podziałów (na sztukę i nie-sztukę, na muzeum i nie-muzeum, na artystę i odbiorcę)¹⁷. Taki sposób uprawiania krytyki okazał się jednak zaskakująco zgodny z mechanizmami rozwoju większościowych instytucji, zainteresowanych kodowaniem, przechwytywaniem, a w ostateczności zakazywaniem pozainstytucjonalnych praktyk. Pierwszofalowa negacja, zamiast znosić instytucje z organizującymi je hierarchiami, przyczyniała się do poszerzenia podległych im terytoriów. Stąd wyprowadzenie sztuki z muzeum (na przykład za sprawą projektów Ro-

¹⁷ Stewart Home *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, przełożyła Ewa Mikina, Warszawa 1993, s. 36-50.

berta Smithsona), choć niszczyło stary podział na muzeum i nie-muzeum, to tylko po to, by mógł on odtworzyć się w nowej, szerszej i być może jeszcze trwalszej postaci (jako muzeum obejmujące także „nie-muzealną” sztukę Smithsona)¹⁸. Kontestacja pierwszej fali, choć zmieniała instytucjonalne struktury, czyniąc je mniej zmurzały mi czy elitarnymi, to cały czas toczona była na warunkach dyktowanych przez większościowe normy. Krytyka ta właściwie nigdy nie kwestionowała – fundamentalnego dla liberalnej filozofii politycznej – podziału na instytucjonalny porządek i pozainstytucjonalną anomię wojny wszystkich ze wszystkimi. Stąd nie opierała się na istniejących poza większościowymi instytucjami autonomicznych czy mniejszościowych ruchach, ale przyjmowała dominujący bezalternatywny obraz świata, w którym mogły istnieć wyłącznie instytucje królewskie. Różnica między obrońcami dominujących instytucji a ich krytyczkami nie miała więc charakteru strukturalnego czy ontologicznego, polegała wyłącznie na odmiennej ocenie status quo. Ówczesna krytyka zamiast wychodzić od istniejących napięć, walk i zablokowanych możliwości konstytuowania autonomicznych instytucji, musiała zakładać przede wszystkim negację hegemonicznego porządku oraz wiarę w dokonujące się nieuchronnie na większościowych warunkach dialektyczne zniesienie instytucji.

O ile zatem wraz z pierwszą falą krytyki instytucjonalnej denaturalizacji ulegały fundamentalne dla tradycyjnej sztuki hierarchie, to dopiero za sprawą fali z lat osiemdziesiątych wytworzono warunki do myślenia o instytucji jako przestrzeni antagonizmu. Zgodnie z tą

koncepcją instytucja była polem starcia między większościami siłami stawiającymi na zawłaszczanie i kodowanie produkcji artystycznej (tak by królewskie hierarchie pozostały nienaruszone) a koczowniczymi czy mniejszościowymi siłami zmierzającymi do uwolnienia instytucji od mechanizmów podporządkowania i wyzysku.

Przesunięcie między tymi dwoma modelami krytyki było możliwe głównie za sprawą walk feministycznych. Myślenie o sztuce jako polu metafizycznej autonomii zastąpione zostało ujęciem, w którym byłaby ona jedną ze sfer produkcji, wytwarzającej tyleż konkretne obiekty, ile wiedzę, podmiotowości, języki i afekty.¹⁹ Po serii wystaw realizowanych jeszcze w duchu pierwszej fali krytyki instytucjonalnej, a więc opartych z jednej strony na idei przepisania zachodniej historii sztuki z perspektywy kobiet (na przykład *Women Artist 1550-1950* pod kuratorstwem Ann Sutherland i Lindy Nochlin), z drugiej na sztywnej krytyce patriarchalnej dominacji – feministyczne artystki i kuratorki doprowadzają do transformacji strategii krytycznych.

Tendencja, w której krytyka miała uwolnić się od gettoizacji kobiecej historii, a zarazem nie poprzestawać na wiktymistycznym odrzuceniu patriarchalnej przemocy, szczególnie mocno daje o sobie znać w projektach Miriam Schapiro, Judy Chicago czy Marthy Rosler. Celem takich prac jak *Bringing the War Home* czy *Semiotics of the Kitchen* nie była bowiem zwykła reprezentacja tego, co niewidzialne (jak wykonywana przez kobiety praca), czy abstrakcyjna krytyka przemocy hie-

¹⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari *Tysiąc plateau*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 461.

¹⁸ To argument, który rozwija między innymi Brian Wallis *Survey*, w: *Land and Environmental Art*, red. Jeffrey Kastner, London-New York 2005, s. 25.

¹⁹ Gilles Deleuze *Postscriptum o społeczeństwie kontroli*, w: tenże *Negocjacje 1972-1990*, przełożył Michał Herer, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007.

rarchii płciowych, ale uwolnienie linii ujścia deterytorializujących dominujące instytucje społeczne. Martha Rosler w *Semiotyce kuchni* nie zatrzymuje się na obnażaniu przemocy patriarchatu czy na zgłaszaniu roszczeń o dowartościowanie niewidzialnej pracy kobiet. Zamiast ograniczać się do strukturalistycznego (jak sugerowałby tytuł) zreferowania prac kuchennych, artystka inscenizuje rodzaj burleski, parodystycznego tańca wywracającego wielkość słownik zadań domowych do góry nogami. W efekcie kuchnia staje się nie tylko nowym miejscem pracy (wcześniej niezastępowanym na to miano), ale – co dużo ważniejsze – przestrzenią dla rozwijania nowej (bo nieskoncentrowanej wyłącznie na robotnikach) walki klas.²⁰ Wraz z tym poszerzeniem pola walki o wyzwolenie pracy domowej (opartej na pracy opiekuńczej i afektywnej), możliwe stało się także przekształcenie artystycznych strategii krytycznych. W obu wypadkach produkcja miała „niematerialny” i „niewidzialny” charakter. Zgodnie z ukształtowanym w ramach większościowych instytucji sposobem myślenia, zarówno praca artystek, stażystek, wolontariuszek, jak i żon czy matek, miała być darmowa i wynikać z wewnętrznej powołania, wolnego od pobudek ekonomicznych.

W efekcie wytworzenia w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nowego szerokiego pojęcia pracy, a także przekształcenia strategii krytycznych, tak ważny z perspektywy krytyki instytucjonalnej lat sześćdziesiątych problem

utowarowienia sztuki zastąpiony zostaje kwestią odzyskania kontroli nad pracą.²¹ Jeśli sztuka jest produkcją, to autonomia wobec instytucji nie mogła polegać na całkowitym zerwaniu z logiką państwa i kapitału, na wolności rozumianej jako uwolnienie od jakichkolwiek uwarunkowań. Stawką autonomicznej czy mniejszościowej polityki byłoby nade wszystko dekodowanie tego, co zakodowane, deterytorializowanie granic, uwalnianie linii ujścia i niewyzyskanych czy zablokowanych przez królewskie instytucje potencjalności.

Wraz ze zmianą pojęcia sztuki transformacji musiała ulec także pozycja krytyki, która zamiast podążać za ikonoklastycznym programem krytyki (formułowanym przez Adorno w korespondencji z Benjaminem)²², stała się – dokładnie tak jak widział to już w pierwszej połowie dwudziestego wieku autor *Pasaży* – bardziej ucieleśniona (ikonofilka), wrażliwa na istniejące napięcia, sprzeczności czy walki prowadzone przeciwko krytykowanym instytucjom.²³ Nastąpiło więc przejście od abstrakcyjnej krytyki instytucji (jako wyalienowanej homogenicznej całości) do materialistycznej krytyki instytucjonalnej, opierającej walkę z królewskimi instytucjami nie tyle na jakiejś zewnętrznej wiedzy czy wyższej świadomości, ile na istniejących,

²¹ Raunig mówi jeszcze o trzeciej fali, która pogłębia te przemiany, mnie jednak zajmuje tu przede wszystkim przejście od krytyki instytucji do krytyki instytucjonalnej. Zob. Gerald Raunig *Instituent Practices: Fleeing, Instituting, Transforming*, w: *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, red. Gerald Raunig, Gene Ray, London 2009.

²² To niebezpieczeństwo wyalienowania krytyki zdaje się zauważać zresztą sam Adorno: Theodor W. Adorno *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przełożyła Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 106.

²³ Na temat tego sporu: Susan Buck-Morss *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York 1977.

²⁰ Ówczesna sztuka feministyczna rozwija się zresztą równolegle do silnego zwłaszcza we Włoszech (Mariarosa Dalla Costa, Silvia Federici) i Stanach Zjednoczonych (Selma James, Angela Y. Davis) ruchu walki o wynagrodzenie za pracę domową. Zob. *Gospodynie wszystkich krajów łączcie się!* z tłumaczeniami najważniejszych tekstów tego ruchu: „Recykling Idei” nr 13/2012.

ale zablokowanych możliwościach: na zapomnianych zasobach instytucji, wypartych przez nią tradycjach, stawianym im aktualnie oporze. Tym samym krytyk zamiast zajmować uprzywilejowaną epistemologicznie pozycję, powinien był śledzić napięcia, podążając za możliwymi tendencjami czy liniami ujścia. To w tych konfliktach i walkach, a nie w teoriokrytycznych inkubatorach miały kryć się rzeczywiste alternatywy dla przemocy nowoczesnych instytucji.

3. DETERYTORIALIZUJĄC INSTYTUCJĘ

Trajektorie historii zachodniej i polskiej krytyki instytucjonalnej do końca lat osiemdziesiątych przebiegały bardzo podobnie. Zainicjowana jeszcze w latach sześćdziesiątych przez Włodzimierza Borowskiego i kontynuowana w kolejnej dekadzie przez Andrzeja Partuma pierwsza fala krytyki – analogicznie jak jej zachodnia odpowiedniczka – koncentrowała się przede wszystkim na denaturalizacji pozycji sztuki i artysty. Choć powstała na początku lat osiemdziesiątych Kultura Zrzuty²⁴ kształtowała się z programem na pierwszy rzut oka bardzo podobnym, to działania łódzkich artystów doprowadziły do kilku niezwykle istotnych przesunień. Tym samym zamiast przeprowadzać kolejną krytykę większościowych instytucji po liniach Adorniańskiego ikonoklazmu czy abstrakcyjnej krytyki instytucji, Łódź Kaliska przyjęła formułę krytyki ucieleśnionej, pozytywnej, opartej nade wszystko na produkcji nowych afektów, relacji i języków. Celem było stworzenie sfery wolnej od władzy i jej ucisku, sformułowanie instytucji autonomicznych czy mniejszościowych. Artyści Kultury

Zrzuty walczyli raczej w imię wyjścia, exodusu, tworzącego przestrzeń życia wolnego od hierarchii i dominujących standardów niż o znany z poprzednich dekad program konsekwentnego przekształcenia czy zniesienia nowoczesnych instytucji.

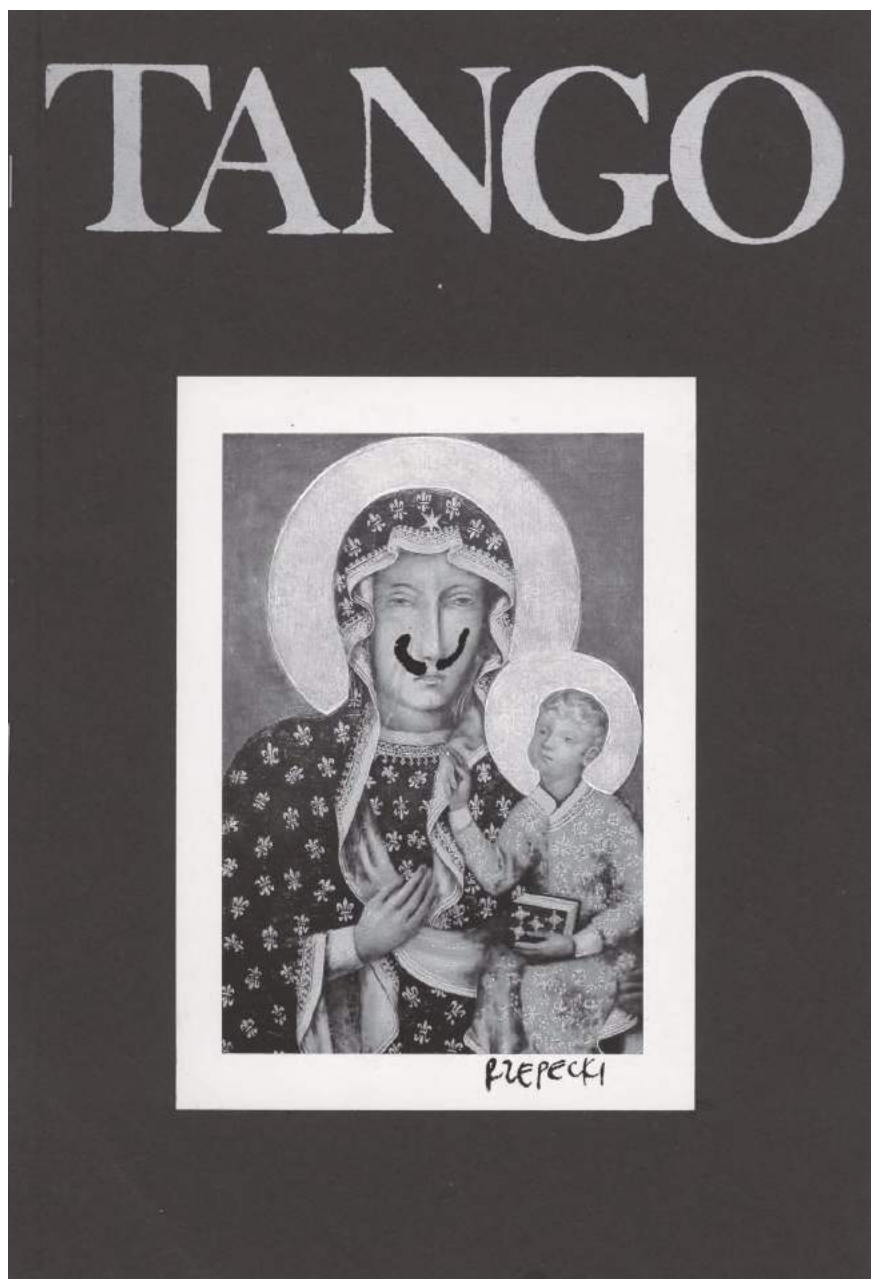
Metodą Łodzi Kaliskiej i działającego wraz z nią Jacka Kryszkowskiego nie był więc znany z dwudziestowiecznej awangardy radykalizm łamania kolejnych niemożliwych do przekroczenia granic. Sztuka miała stać się sposobem wytwarzania społecznej autonomii, sferą produkcji relacji społecznych wolnych od mieszczańskich wartości i hierarchii. Właśnie na tych wartościach – jak zgodnie z Kryszkowskim stwierdzili kilka lat wcześniej Deleuze z Guattarim – miała opierać się stabilność większościowych instytucji. Możliwych wyłącznie za sprawą podmiotowej tresury, o której czytamy w *Tysiącu plateau*:

Spójrzcie, co przydarzyło się małemu Hansowi – psychoanaliza dziecięca w najczystszej postaci: tak długo ŁAMANO JEGO KŁĄCZE, PLAMIONO JEGO MAPE, odwracano mu ją na właściwą stronę, blokując wszelkie wyjścia, aż sam zapragnął odczuwać wstyd i winę, aż zakorzeniono w nim wstyd i winę, FOBIĘ (zatarasowano mu kłaczę budynku, następnie ulicy, zakorzeniono go w łóżku rodziców, zmuszono do zapuszczenia korzonków w jego własne ciało, zablokowano go na profesorsze Freudzie)²⁵.

Rozpatrywany w tej perspektywie program Kultury Zrzuty w niczym nie przypomina abstrakcyjnej negacji dominujących wartości, proponując raczej ich porzucenie oraz próbę życia poza wpojonym szacunkiem dla hierarchii i autorytetów. Stąd zgodnie ze wskazówką Ryszarda Ziarkiewicza strategią łódzkich artystów nie był „nihilizm jako

²⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari *Tysiąc plateau*, op.cit., s. 31.

²⁴ Zob. www.kulturazrzuty.pl. (Przyp. red.)



OKŁADKA PIERWSZEGO NUMERU PISMA ARTYSTYCZNEGO TANGO, 1983,
ŹRÓDŁO: WWW.KULTURAZRZUTY.PL

pewna maniera [...] [ile] rytuał odnowy świata”²⁶. Dopiero wówczas możliwe stało się rzeczywiste wyzwolenie od mieszczańskiej cywilizacji z wpajanymi wychowankom wartościami, hierarchią, z trenowanym szacunkiem dla władzy i jej funkcjonariuszy.

Dlatego mimo radykalnej kontestacji Kościoła, rodziny, państwa czy oficjalnej sztuki, działaniom prowadzonym przez polskich anarcho-nihilistów w latach osiemdziesiątych dużo bliżej było do ucieleśnionej krytyki instytucjonalnej niż do abstrakcyjnej krytyki instytucji. Rezygnując także ze starcia z zastanymi wartościami w maczystowskiej walce, artyści z Łodzi Kaliskiej chcieli przede wszystkim budzić śmiech i zażenowanie, swoją pracą odwracać skutki tresury, z jaką kolejne pokolenia miały być upodmiotawiane do posłuszeństwa i strachu. Odmowa pracy na rzecz tych instytucji stanowiła zarazem metodę konstituowania nowych horyzontalnych organizmów. Zgodnie z opisem Dominika Kuryłka:

Odbyć się to miało przez dotarcie „z powrotem we wtórną skamielinę przodków”. Artyści Łodzi Kaliskiej wydobywali się z „chaosu ewolucji” poprzez działania żenujące. One miały oczyścić pole i umożliwić powrót do sytuacji, w której możliwe jest stworzenie świata w siedem dni ex nihilo²⁷.

Fabryką nowych relacji społecznych był łódzki Strych, stanowiący od maja 1982 roku miejsce pracy artystów z Kultury Zrzuty. Tam też zrodziła się idea wspólnoty właśnie jako zrzuty, gromadzącej artystyczną biedotę, niemającą niczego

poza wytwarzanymi przez jej członków językami, afektami czy odbiegającymi od mieszczańskich standardów relacjami społecznymi. Częścią tej strategii był organizowany na Strychu festiwal kina niezależnego, podczas którego „żadnych projekcji nie wyróżniano ze względu na mistrzostwo autora. Zacierając w związku z tym granice między profesjonalistami i entuzjastami kina czy w ogóle pomiędzy amatorami działań twórczych”²⁸.

Ważniejsze jednak – zdaniem Kryszkowskiego – od stworzonych i oglądanych filmów było wytwarzanie sytuacji znoszących kontemplacyjny podział na odbiorców i twórców projekcji. W tym sensie Kultura Zrzuty stanowiła nie tylko pole nieustannej wymiany między artystami, ale stawała się przestrzenią produkcji nowej – wyzwolonej ze starych wartości – podmiotowości. Tworząc instytucjonalną sferę dla życia wolnego od posiadania, władzy czy hierarchii.²⁹

Efektom była więc instytucja mająca strukturę raczej kłacza niż drzewa, tworząca pluralistyczną i horyzontalną sieć połączeń, w której nie ma miejsca ani na jednorodność (pnia) ani na hierarchiczność (korony drzewa).³⁰ Kultura Zrzuty funkcjonując poza zastanymi wartościami i odmawiając udziału w podmiotowym treningu mającym wpajać mechanizmy „strachu, winy oraz fobii”³¹, była rodzajem instytucji mniejszościowej, deterytoralizującej system hierarchii towarzyszących instytucjom rodziny, Kościoła, państwa i usankcjonowanej sztuki. Choć dla części ówczesnych nihilistów (zwłaszcza Jerzego Truszkowskiego) ta negacja państwa i społecznych norm była drogą do osiągnięcia metafi-

²⁶ Ryszard Ziarkiewicz *Samotność sztuki*, w: *Realizm radykalny. Abstrakcja konkretna*, Muzeum Narodowe, Warszawa 1990.

²⁷ Dominik Kuryłek *Na marginesie nowoczesności. Nihilizm w sztuce polskiej XX wieku*, s. 234 (korzystam z masywnego wstępu pracy doktorskiej, dziękuję Autorowi za jej udostępnienie).

²⁸ Tamże, s. 239.

²⁹ Marek Janiak, Andrzej Kwietniewski, Adam Rzepecki, *Siedem dni na stworzenie świata – projekt aktywności*, w: „Łódź Kaliska” nr 2/1981.

³⁰ Deleuze, Guattari, *Tysiąc plateau*, op.cit., s. 12.

³¹ Tamże, s. 31.

zycznej autonomii, to dla Łodzi Kaliskiej wyzwalanie podmiotowości zawsze było skorelowane z wytwarzaniem nowej wspólnoty.

To przecięcie indywidualnego oporu z walką o horyzontalny organizm społeczny staje się szczególnie widoczne w działaniach kontestacyjnych Kryszkowskiego, który od 1983 roku zaczyna oznaczać swoje prace formułą „coś przeszkadza”, pod wieloma względami analogiczną do Melville’owskiego „wołałbym nie”. Podobnie jak w odmowie, której używa Bartleby w relacji z przełożonym, także Kryszkowskiemu udaje się uniknąć gestu pustej indywidualistycznej odmowy. Odmowa, którą głosił Bartleby czy raczej – jak chce Deleuze – którą się stawiał: „nie jest przecież sprawą jednostkową czy partykularną, lecz kolektywną sprawą wszystkich ludzi. Nie jest to edypalny fantazmat, lecz program polityczny”³², w którym zakwestionowaniu ulec ma tyleż władza tego czy innego dyrektora, ile cały autorytet patriarchalnych i urzędniczych hierarchii.

Z programem zgodnym z linią działania łódzkiego Strychu, a zarazem idącym pod wieloma względami jeszcze dalej, wystąpi w tym samym czasie Teresa Murak. Choć jej podstawowym materiałem artystycznym nie były (jak w wypadku Kryszkowskiego) oczyszczone z obiektów relacje społeczne, ale glina, ziemia, a nade wszystko rzeźucha, to efekty tworzonych z udziałem przyrody instalacji były równie relacyjne i „niematerialne” jak prace łódzkich anarcho-nihilistów. Wytwarzane (czy raczej rozsiewane) przez artystkę prace konstituowały – bardzo często w oparciu o istniejącą tkankę miejską – przestrzeń produkcji życia wspólnotowego.

³² Gilles Deleuze *Bartleby albo formuła*, przełożył Grzegorz Jankowicz, w: Herman Melville *Kopista Bartleby*, przełożył Adam Szostkiewicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009, s. 95.

Kopce, miniogrody czy roślinne dywany i rzeźby nie stanowiły nigdy gotowych, stabilnych obiektów. Proces rozwoju instalacji, wytwarzane w ich kontekście relacje społeczne czy międzygatunkowe służyły przede wszystkim deterytorializowaniu instytucjonalnych hierarchii.

Siła krytyczna *Zasiewów* nie wynikała zatem – jak w przywoływanej już nie-muzealnej sztuce Smithsona – z przesuwania tradycyjnych granic, osłabiającego przemoc większościowych instytucji (ograniczonego przez mury muzeum, człowieka jako władcy stworzenia). Uwalniane przez Teresę Murak linie ujścia deterytorializowały większościowe normy za sprawą wytwarzania alternatywnych – wolnych także od międzygatunkowego ucisku – wspólnot czy instytucji. I ze względu na ten anarchistyczny potencjał stanowiły (tylko z racji własnego istnienia) rodzaj stasis wypowiedzianej porządkowi, który utrzymywał konieczność istnienia przemocy i hierarchii.

Cierpliwie konstruowana w latach osiemdziesiątych maszyna deterytorializacji większościowych instytucji wraz z intensyfikacją procesów kapitalistycznej transformacji niemal znika. Tworzona w latach dziewięćdziesiątych polska sztuka krytyczna zamiast podtrzymywać wytworzone w poprzedniej dekadzie strategię krytyki i oporu, zastąpi je powrotem do abstrakcyjnej krytyki instytucji rozwijanej na Zachodzie trzy dekady wcześniej. To katastrofalne w skutkach naśladownictwo, połączone z zapoznaniem późnopeerelowskich linii oporu – choć w wielu wypadkach krytyczne wobec kapitalistycznej transformacji – powtarzało te same mechanizmy spóźnionego mimetyzmu, co ówczesni ekonomiczni decydenci.

Stąd tak ważne dla konstituowania ówczesnej krytyki instytucjonalnej okazało się wydanie za sprawą Ewy Mikiny

we wczesnych latach dziewięćdziesiątych *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej* Serge’a Guilbauta oraz *Gwałtu na kulturze* Stewarta Home’a. O ile książka Guilbauta w trzeźwy sposób zdawała sprawę z uwikłania apolitycznej nowojorskiej awangardy w ideologiczne cele zimnowojennych Stanów Zjednoczonych, o tyle praca Home’a stanowiła próbę opisanie podziemnego (anarcho-komunistycznego) nurtu sztuki współczesnej (od Międzynarodówki Letrystycznej, przez fluxus po Class War). Pierwsza stanowiła więc rodzaj przestrogi, druga ważne źródło inspiracji. Choć trudno przecenić wartość obu prac, to w epoce przyspieszonej transformacji stały się one (zwłaszcza *Gwałt na kulturze*) raczej podstawą do wytworzenia mechanizmów postkolonialnej mimikry niż impulsem mogącym przyczynić się do odbudowania modelu krytyki uprawianego kilka lat wcześniej przez Teresę Murak czy Kulturę Zrzuty.³³

Tym między innymi należy tłumaczyć nagły powrót w latach dziewięćdziesiątych większościowego pojęcia instytucji i skorelowanej z nim abstrakcyjnej strategii krytycznej. Zgodnie z definicją nowych praktyk kontestacyjnych, którą przedstawi później Izabela Kowalczyk, celem polskiej sztuki epoki transformacji miał być przede wszystkim: „krytyczny opis rzeczywistości i tworzenie komentarzy na temat współczesności [...] [przez, co] należy rozumieć ujawnianie, ukazanie tego, co nieoczywiste, podskórne, niejasne, marginalne”³⁴. Zamiast więc jak Łódź Kaliska szukać możliwych linii ujścia, wyzwałać zablokowane po-

tencjalności czy odbudowywać stłumioną – jak pisał Kryszkowski – przez „kulturę kija”³⁵ autonomiczną podmiotowość, sztuka krytyczna pozostawiała tę rzeczywistość nienaruszoną, raczej reprodukcją epistemologicznie uprzywilejowaną pozycję artysty (widzącego lepiej i wiedzącego więcej) niż z niej rezygnując. Rolą artysty krytycznego przestało być tym samym tworzenie horyzontalnych relacji czy mniejszościowych instytucji. W zamian twórca stał się medium transformacyjnej mimikry, do spółki z liberalnymi ekonomistami modernizującymi zacofane społeczeństwo. Zgodnie z wyłożonym przez Homiego Bhabhę podstawowym prawidłem postkolonialnej mimesis ówczesna krytyka instytucjonalna byłaby: „prawie taka sama [jak na Zachodzie], ale nie całkiem”³⁶. Słowem – wierząc w wyzwoleniec siłę zachodnich dyskursów krytycznych, straciła z oczu społeczne, lokalne i materialne stawki walk toczonych w konkretnym miejscu i określonym czasie.

Prawdopodobnie w kontekście takiej koncepcji krytyki instytucji (zastępującej rozwijaną w latach osiemdziesiątych krytykę instytucjonalną) należy myśleć o mających generować określone polityczne skutki projektach Artura Żmijewskiego³⁷. Choć manifest *Stosowane sztuki społeczne* opublikowany został niemal piętnaście lat po polskich premierach Guilbauta i Home’a, to zarówno jego główni wrogowie, jak i postulowane strategię kontestacyjne kształtowane były pod wyraźnym wpływem obu prac.

³⁵ Wyrażenie Kryszkowskiego z listów pisanych do przyjaciół, uzasadniające ostateczne zerwanie z kulturą. Zob. Kurylek *Na marginesie nowoczesności. Nihilizm w sztuce polskiej XX wieku*, op. cit., s. 261.

³⁶ Homi K. Bhabha *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, w: tenże *Miejsca kultury*, przełożył Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 80.

³⁷ Artur Żmijewski *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” nr 11-12/2006.

³³ Karol Sienkiewicz *Zatańcz ci, co drzezi. Polska sztuka krytyczna*, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2014, s. 200-201. Sienkiewicz wskazuje, że *Gwałt na kulturze* był jedną z formacyjnych książek Artura Żmijewskiego.

³⁴ Izabela Kowalczyk *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002.

Być może dlatego głównym problemem polskiej sztuki diagnozowanym w manifestie okazuje się (znany z zimnowojennego Nowego Jorku) strach przed politycznym zaangażowaniem, a jego rozwiązaniem zdolność formułowania projektów odpornych na zawłaszczenia i błędne apolityczne interpretacje. Choć manifest kończy się obiecującym wezwaniem artystów do „zanegowania własnej szlachetności i roli sędziego”³⁸, to trudno odnaleźć w tekście fragmenty, a w projektach Żmijewskiego działania, dające dobry przykład takiego wycofania. Warunkiem zaangażowania – tak jak rozumie je autor *Stosowanych sztuk społecznych* – było raczej zajęcie przez artystę mocnej, podmiotowej pozycji, dającej możliwości tyleż formułowania odważnych wypowiedzi, ile ich obrony przed fałszywymi interpretacjami.

4. ROZPAKOWUJĄC MAGAZYN

Zupełnie inną strategię krytyki przyjmie – wywodzący się z Kultury Zrzuty – Zbigniew Libera. Zamiast ustanawiać kolejną spóźnioną próbę naśladowania zachodnich tendencji krytycznych, Libera będzie przetwarzał tradycję anarcho-nihilizmu lat osiemdziesiątych. Efektem będzie metodologia ostatecznie bardzo bliska Łodzi Kaliskiej:

W swojej praktyce – mówi artysta w wywiadzie dla *Magazynu Sztuki* – używam narzędzi krytycznych po to, by poruszać pewne tematy, czy podprogowe treści, które każdy z nas nosi w sobie. Zależy mi na uruchomieniu takich procesów, które byłyby w stanie poruszyć temat, wydobyć jego potencjał, wywołać głębszy rezonans w nas samych³⁹.

Wizja budowania nowego człowieka i wyższej świadomości zastąpiona zostaje wyzwaniem stłumionych podmiotowych i wspólnotowych potencjalności. Krytyka z perspektywy Libery powinna stanowić rodzaj materialistycznej pedagogiki, która inaczej niż mieszczańska tresura nie przygotowuje do gotowych ról, funkcji czy zadania – jak napisze w jednym z tekstów poświęconych pedagogice Walter Benjamin: „obrazu dobrego obywatela”⁴⁰. Zamiast – zgodnie z opisanym przez Deleuze’a i Guattariego schematem – wpajać mechanizmy winy i podporządkowania, sztuka powinna wyzwalać dziecięcą skłonność do wywracania wszelkich hierarchii oraz tworzenia sieci relacji horyzontalnych.

Choć w przeciwieństwie do Kryszkowskiego Libera wytwarza przede wszystkim obiekty (a nie relacje czy spotkania), to w zdecydowanej większości pozostają one wierne tej samej ontologii politycznej, co działaniach Łodzi Kaliskiej. W tej perspektywie powstaje między innymi głośna seria zdjęć określona zbiorczym tytułem *Pozytyw*. Zebrane w serii fotografie to pogodne inscenizacje powszechnie znanych, dramatycznych obrazów: więźniów Auschwitz oddzielonych od fotografa linią zasieków, wietnamskich dzieci uciekających przed napalmem. Niezależnie od tego, czy w pierwszej chwili widziany jest doskonale znany oryginał (fotograficzny pozytyw), a z kolei wybija nietypowa inscenizacja (negatyw), czy odwrotnie, widząc w pierwszej kolejności radosne zdjęcie (negatyw) odkrywa się jego makabryczny pierwowzór (pozytyw), to efekt okazuje się równie wstrząsający. Te drobne przesunięcia, które zmieniają

libera_sztuka_legalizowania_buntu.htm.

⁴⁰ Walter Benjamin *Gesammelte Schriften*, red. Rudolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, t. 3, s. 206.

³⁸ Tamże, s. 24.

³⁹ Zbigniew Libera, Bożena Czubak *Sztuka legalizowania buntu*, „Magazyn Sztuki” nr 15/2007, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/nr_15/libera/zbigniew%20

wszystko, wyzbyte są jednak demistyfikujących roszczeń znanych na przykład z *Berka* czy *80064* Artura Żmijewskiego. Znaczenie *Pozytywu* nie wiąże się z żadnym twardym politycznym czy metafizycznym stanowiskiem autora. Praca ta zaskakująco mocno stawia także opór hermeneutycznej akumulacji odczytań, w których sens dzieła wyłaniałby się w efekcie powszechno-kulturowej deliberacji. Prawda przygotowanych przez Liberę obrazów nie jest więc związana ani z autorską intencją, ani z sensem przypisanym im przez gremium kompetentnych krytyków, ujawnia się w działaniu, w skutkach, które wywołują, w relacjach, które udaje się w tym kontekście zawiązać, w wyzwolonych przez obrazy potencjalnościach.

Deterytorializacja instytucji przez wyzwalamie zablokowanych linii ujęcia nie musi wcale przebiegać w odniesieniu do wyzwalamia – stłumionych „kulturą kija” – indywidualnych podmiotowych dyspozycji. Dobrym przykładem połączenia pracy nad podmiotowością z elementem krytyki płaskiej, większościowej historiografii jest *Ziarno* Teresy Murak z 1989 roku. Praca stanowiła kilkudniową akcję hodowania rzeżuchy na ciele artystki zanurzonej w wannie wypełnionej brzołą błota. Obok znanej nam już metody Teresy Murak na deterytorializowanie podziału między tym, co ludzkie i nieludzkie, zgodnie z interpretacyjną wskazówką Katarzyny Czacot w *Ziarnie* dokonuje się jeszcze jedno równie zajmujące przesunięcie:

Akcja *Ziarno*, ujawniając niepewną granicę między naturą a kulturą, przywołuje zarazem epizod z historii sztuki, mający miejsce niejako za kulisami, a mianowicie w pracowni malarzkiej Millais. Można powiedzieć, że przenosząc wannę z miejsca niedostępnego dla widzów w przestrzeń galerii, kładąc się w niej i ekspozując swoje porośnięte roślinnością ciało, Mu-

rak dokonuje reenactmentu legendarnej historii Elizabeth Siddall. *Ziarno* – zobaczone w tej perspektywie – staje się wymowną korektą dokonaną w historii kanonu europejskiego malarstwa. W odwołaniu się do biografii słynnej modelki, ale i do całego systemu relacji między męskimi artystami a ich muzami, tkwi kolejny poziom ironii tej pracy⁴¹.

Jeśli Murak dokonuje w ten sposób krytyki większościowej historiografii, wydobywając z pracowni Johna Millaisa wypartą historię o prerafaelskiej modelce, ale zarazem malarce i poetce Elizabeth Siddall, to gest ten nie ma wiele wspólnego z przywoływanym już monumentalnym projektem Sutherland i Nochlin *Women Artist 1550-1950*. Stawką nie jest tu bowiem przepisanie historii w tym samym modelu, w jakim tworzona jest dominująca historiografia, zastępując pozycje zajmowane dotychczas przez wielkich artystów, pisarzy, polityków czy generałów, bohaterkami z klas ludowych, niedowartościowanymi przez historiografię powstankami czy zapomnianymi poetkami. Idzie raczej o wydobywanie tego, co wyparte, w sposób, który uniemożliwi ukonstytuowanie się nowej większościowej normy.

Z bardzo podobnej perspektywy stworzone zostało w 2006 roku *Inhibition* Romana Dziadkiewicza, Ewy Tatar i Dominika Kuryłki. Projekt wychodzący poza dominujący zdaniem Kowalczyk w sztuce krytycznej zapal „demaskatorski czy demistyfikatorski”⁴², zmierzał przede wszystkim w kierunku wyzwolenia zablokowanego przez większościowe muzeum potencjału. Słowem odzyskanie tradycji, obrazów i działań, niewłączonych w ramy królewskiej instytucji.

⁴¹ Katarzyna Czacot *Ofelizm. Romantyczne zawłaszczenia, feministyczne interwencje*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2016.

⁴² Kowalczyk *Ciało i władza: polska sztuka krytyczna lat 90.*, op.cit., s. 23.



WYSTAWA TERESA KAZIMIERA MURAK-REMBIELIŃSKA, KURATORKA: JOANNA KORDJAK ZACHĘTA - NARODOWA GALERIA SZTUKI, WARSZAWA 2016 (WIDOK EKSPOZYCJI). FOT. MAREK KRZYŻANEK



Strategia imhibition była zatem próbą przywrócenia tego, co stawiało opór dominującym normom, tego, co wyparte, zakazane, potencjalnie mniejszościowe i niebezpieczne:

Pojęcie „imhibition” – pisze Dziadkiewicz – jest propozycją utworzoną w toku poszukiwania antonimu słowa „exhibition” (wystawa, ekshibicja). [...] Neologizm nawiązuje do angielskiego terminu „imbibition” (absorpcja, wchłanianie płynów), może być też kojarzony z psychologicznym pojęciem „inhibition” (zahamowanie), które oznacza jednak nie tyle przeciwieństwo, co zaniechanie procesów ekspresji. Imhibicyjne byłyby więc wszelkie introwertyczne (i impresyjne), intymne, implozyjne i (niebezpiecznie) koncentryczne procesy twórcze⁴³.

Wycofanie oraz introwersja nie mają zdaniem Dziadkiewicza służyć oswojeniu czy psychologicznej adaptacji do drzewiastej struktury większościowej instytucji. Przeciwnie, wydają się raczej sposobem ich deterytorializacji. Czyli takiemu rodzajowi krytyki, który zamiast czerpać z zasobów wyższej świadomości, będzie podążać za tym co „ukryte, opresyjnie pozbawione głosu i wizerunku”⁴⁴. Stąd imhibition, jak dopowiedzą w swoim tekście Ewa Tatar i Dominik Kuryłek, miało być przede wszystkim procedurą rozbicia kanonu, selektywnej kolekcji ustanowionej przez większościowe normy. Krytyka instytucjonalna w tej perspektywie powinna

nade wszystko wypakowywać to, „co pozostaje w magazynach, [...] [sięgając do] potencjalnych narracji zgromadzonych i zepchniętych w niebyt [...] pominiętych, nieprzedstawionych, zignorowanych, wypartych”⁴⁵.

Zgodnie z taką koncepcją krytyki powstał także głośny kilkustronicowy esej Benjamina o rozpakowywaniu biblioteki. W *Ich packe meine Bibliothek aus* opisane zostały dwa modele urządzenia biblioteki: encyklopedyczny, w którym skatalogowanie każdej pozycji przysłać ma operacje selekcji ekspozycji, oraz materialistyczny, w którym stosunek ze zbieranymi książkami przypominać ma relację, jaką dziecko zachowuje z ulubionymi zabawkami.⁴⁶ Celem materialistycznego kolekcjonera było tworzenie konstelacji, wydobywanie sprzeczności, ucieleśnionych i nietrywialnych połączeń: absurdalnych a zarazem niebezpiecznych. Zadaniem zbieracza było zatem wydobywanie napięć i antagonizmów, tylko w tym, co zamknięte wewnątrz instytucji, w tym, co jej najbardziej intymne, miał zdaniem niemieckiego krytyka leżeć ładunek wybuchowy zdolny zniszczyć drzewiaste instytucje i wyzwolić „implozyjne (i niebezpieczne) procesy twórcze”⁴⁷ stanowiące podstawowy materiał użyteczny przy sztuce budowania mniejszościowych instytucji.

⁴³ Roman Dziadkiewicz *Imhibition* (Wprowadzenie do *accedii*), w: *Imhibition*, red. Roman Dziadkiewicz, Ewa Tatar, Muzeum Narodowe, Kraków 2006, s. 9-10.

⁴⁴ Tamże, s. 7.

⁴⁵ Dominik Kuryłek, Ewa Małgorzata Tatar *Widma i fantazmaty, czyli zakamarki instytucji*, w: *Imhibition*, op.cit., s. 158.

⁴⁶ Benjamin *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 4, s. 389.

⁴⁷ Dziadkiewicz *Imhibition*, op.cit., s. 10.

Instytucje wyobraźni i zrozumienia

• PIOTR OLKUSZ •

Dekret Moskiewski. Zna go każdy historyk instytucji kultury. Zwany jest także przywróceniem monopolu Comédie-Française. Jego ocena zależna jest po pierwsze od stosunku osoby oceniającej do Napoleona, a po drugie od tezy, jakiej chce się bronić. Dekret Moskiewski dla jednych jest dowodem na troskę Napoleona o sztukę, dla drugich dowodem na niezrozumienie przez Cesarza Francuzów natury teatru. Możliwe jest także przełamanie tej alternatywy – Dekret Moskiewski jest dowodem na niechęć Napoleona do (wolnego) teatru, oraz świadectwem doskonałego zrozumienia przez Cesarza siły tej sztuki. Słowo „oraz” można zastąpić jakimś łącznikiem ustalającym relację wynikania.

Według zupełnie wiarygodnych ustaleń poczynionych nie tak niedawno, dekret wcale nie został podpisany w Moskwie, ale być może w Smoleńsku, a możliwe, że nawet dopiero po

dotarciu do Paryża.¹ Wydaje się, że Napoleon zdawał sobie sprawę z propagandowej mocy decyzji dotyczących instytucji. Bo jakże trafia do masowej wyobraźni obraz Cesarza, który siedząc za biurkiem cara na Kremlu podpisuje dokument o przywróceniu świetności instytucji, która – bardziej niż inne – przyczyniła się do tego, że Europa zaczęła mówić i myśleć po francusku?² Francuzi dowiadują się o decyzji Napoleona w momencie, gdy kraj już tonie w chaosie, gdy jest jasne, że na horyzoncie walki na wszystkich frontach rysuje się już Waterloo. A jednak, choć kraj dryfuje, to ocala się jego sztandarem instytucję. To z takich majaków

rodził się niejeden stendhalowski Fabrycy. Romantyzm pierwszej wody.

Tyle że decyzja bynajmniej nie była romantyczna. Napoleon poświęcał instytucjom, nie tylko teatralnym, wiele uwagi, zdając sobie sprawę, że od ich kształtu zależeć będzie kształt Francji. Miał za sobą długą tradycję takiego myślenia, zapoczątkowaną jeszcze przez kardynała Richelieu, i długą listę dowodów, że polityka i administracja czyniąca z instytucji swoje tryby jest skuteczna. Dowodem była Francja okresu absolutyzmu, ale i cały szereg europejskich krajów, które – by się modernizować – kopiowały jak mogły francuską politykę instytucjonalną. Akademie, na wzór ludwиковskich, powoływano w każdym kraju, który chciał być nowoczesny. Podobnie było z teatrami – instytucjami narodowymi. Choć różnie odnosiły się do francuskiego repertuaru, to przecież zawsze nawiązywały do instytucjonalnego wzorca.

Może nigdzie w Europie spory wokół własnych instytucji teatralnych wzorowanych na rozwiązaniach francuskich nie były tak silne, jak w Niemczech. Johann Christoph Gottsched, Johann Elias Schlegel, Gotthold Ephraim Lessing, nawet Schiller... Chcieli „podźwignąć teatr”, aby uczynić z niego instytucję moralną.³ Każde księstwo niemieckie marzyło o własnej scenie, i to niekoniecznie z próżności czy kompleksów, ale widząc w niej element polityki państwowej decydującej o kształcie kraju. Tak było od Hamburga do Weimaru. I choć – w imię niemieckich ambicji – krytykowano, z czasem coraz silniej, francuski wzorzec, to się od niego nie uwolniono. Instytucja teatralna wciąż była świadectwem francuskich wpływów po wschodniej stronie Renu. Przełom nastąpił za Napoleona – czego

on sam nie zauważył. To rozczarowanie Cesarzem, który wcale nie niósł europejskim ludom wolności, sprawiło, że niemiecka myśl zaczęła robić kroki giganta. W 1810 roku w Berlinie otwarty zostaje uniwersytet, de facto pierwsza narodowa instytucja Niemiec.

Dla Francji pierwszą narodową instytucją był teatr – pierwsza z akademii, Académie Française, jest przecież nierozzerwalnie związana z Grupą Pięciu Autorów Dramatycznych utworzoną przez Richelieu w tym samym 1635 roku. Nawet jeśli z czasem jej zainteresowania zataczały coraz szersze kręgi, zwłaszcza że powoływano później instytucje bardziej specjalistyczne (wśród nich także Comédie-Française w 1680), to przecież wyrosła ona ze słabości kardynała do teatru i jego mitu (bo czy w Grecji najważniejszą instytucją narodową też nie był teatr?). I choć na krótką metę może efektowne, to jednak niesłuszne byłoby definiowanie tych krajów przez pryzmat instytucji teatru i uniwersytetu. Trzeba zaś zauważyć, że obie instytucje mają podobny udział w definiowaniu wolności, narodowych i państwowych wspólnot. I – co może najważniejsze – służyć mogły utwierdzeniu państwowego ustroju bądź też pozwalały na myślenie w kategoriach alternatywnych wobec tego, czego chciała najsilniejsza struktura władzy. Francja i Niemcy zazdrościły sobie, w różnych okresach, Comédie-Française i Uniwersytetu Berlińskiego, widząc w obu instytucjach – szerzej: w sztuce i nauce – narzędzia kształtowania kraju.

◆

Napoleon cenił teatr, pod warunkiem, że mu się podobał. W każdej ze swoich rezydencji organizował miejsce na przedstawienia, które oglądał chętnie,

¹ Tony Sauvel *Le «Décret de Moscou» mérite-t-il son nom?*, „Revue historique de droit français et étranger”, nr 3/1975, s. 436-440.

² Por. Marc Fumaroli *Gdy Europa mówiła po francusku*, przełożyli Wawrzyniec Brzozowski i Jan Maria Kłoczowski, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2017.

³ Por. *O dramacie. Poetyki, Manifesty, Komentarze*, pod redakcją Eleonory Udalskiej, t. 1. Rozdział *Niemcy*, PWN, Warszawa 1989.



PROTEST STUDENTÓW SZKÓŁ ARTYSTYCZNYCH POD MKiDN PRZECIWKO ODWOŁANIU DYREKTOR PISF MAGDALENY SROKI, WARSZAWA, PAŹDZIERNIK 2017



i o których jeszcze chętniej dyskutował. Szanował przede wszystkim tragedie i sztuki o tematyce państwowej. Gdy Talma – z którym zresztą na swój sposób się przyjaźnił – szykował się do roli króla w *Śmierci Henryka IV* Gabriela Legouvé – Napoleon nie mógł pogodzić się z faktem, że główny bohater tej sztuki publicznie mówi o swoich lękach: „Mam nadzieję, że znajdzie pan jakiś inny środek wyrazu; król może drzeć, bo to człowiek, jak każdy inny, ale nie powinien nigdy o tym mówić” – powiedział Cesarz dramatopisarzowi.⁴ W tych słowach – za którymi poszła zmiana tekstu, a nawet finału sztuki (Legouvé podkreślił cnoty władcy i bezceństwo spiskowców) odbija się wiele z Napoleonowskiej wizji teatru i z jego polityki względem wolności scenicznej wypowiedzi: są rzeczy, o których teatr może mówić, i takie, o których powinien milczeć. Teatr nie mówi o świecie, jaki jest, ale jaki być powinien.

Wszelkie decyzje Napoleona dotyczące instytucji teatru ogniskowały się właśnie wokół tej kwestii, silnie zresztą związanej z dramaturgią współczesną, która stała się we Francji po rozporządzeniu z roku 1791 (o powszechnym prawie do otwierania nowych scen) sztuką par excellence polityczną. Nie ulega wątpliwości, że dramaturgia okresu Rewolucji nie wydała utworów, które uważalibyśmy dziś za arcydzieła literatury (oddzielna kwestia, na ile osąd ten został ukształtowany właśnie przez pryzmat ponapoleońskiego systemu i wymaga dziś rewizji). Wywoływała skandale, często przełamывała tabu, była chwilowa i użytkowa. Z czasem już Rewolucja zaczęła na to krzywo patrzeć, a Napoleon dokończył dzieła. Jego kolejne decyzje ograniczające swobodę wypowiedzi były jednak – przynajmniej

w zapewnieniach propagandy – podejmowane w imię troski o artystyczny wymiar teatru i jego państwową misję. Dekret Napoleona z 1806 ograniczał liczbę paryskich scen do dwunastu i zakładał, że na określonym terenie będzie tylko jeden teatr (by widzom trudniej było wybierać to, na co mają ochotę). Rok później zamknięto kolejne dwie sceny, a te, które pozostały, musiały podporządkować się zaostrożnej cenzurze, która nierzadko nawet w akceptowanych tekstach wskazywała konkretne zmiany. Czy teatr stał się od tego lepszy? Na pewno stał się mniej różnorodny, zwłaszcza że szykany doknęły nawet ówczesne théâtre de société – teatry grające zamknięte spektakle dla grona wtajemniczonych przyjaciół. Im często zarzucano niemoralność, o czym – skądinąd nie do końca bezzasadnie – przekonał się markiz de Sade. Tak zwany Dekret Moskiewski był zatem kolejnym etapem prowadzonej już wcześniej polityki przywiązywania repertuaru klasycznego do Comédie-Française (i – bijącego w finanse innych teatrów przez ograniczenie ich prawa do najpopularniejszych tytułów) oraz koncentrowania się przede wszystkim na uregulowaniu zasad funkcjonowania teatru, kierowania nim, wpływu państwa na obsadzanie grup kierujących sceną. Był on faktycznie próbą powrotu do Comédie-Française z początków jej istnienia, gdy jej podporządkowanie państwowym oczekiwaniom stanowiło cenę, jaką zespół płacił za finansową stabilizację. Schematu funkcjonowania nakreślonego przez Napoleona nie zmieniły w większym stopniu późniejsze zmiany ustroju Francji. Cesarz chciał zagwarantowania ciągłości i wpisania teatru w szeroką politykę instytucjonalną Francji, wyprowadzając go z torów, na które pchnęła go Rewolucja. Warto zauwa-

⁴ Por. Louis-Henry Lecomte *Napoléon et le monde dramatique*, Daragon, Paris 1912, s. 411.

żyć, że gest ten odpowiadał politycznemu założeniu Napoleona, w którym państwo oparte byłoby na sojuszu nowych elit (realizujących wolę państwa) z grupami, które we Francji nazywa się „ludowymi masami” – „masses populaires”. Sojuszu, w którym „masy” akceptują „elitę”, wierząc, że reprezentuje ona interesy większości i bierze na siebie przykre trudy myślenia za ogół.⁵ Teatr był w tym systemie instytucją prawidłowo myślących elit. Tych, które powoływał do życia napoleoński system i które Pierre Bourdieu nazwał po latach „noblesse de l'État” – „arystokracją państwa”⁶.

I warto spojrzeć na tę reformę instytucji teatru właśnie z perspektywy reform instytucji kluczowych dla tej polityki zamiany elit i podkupowania mas, a dla nich kluczową okazała się reforma szkolnictwa wyższego, przemieniająca wolne uniwersytety bądź to w kuźnię kadr nowego ładu, bądź to w szkoły zawodowe. Jeszcze w 1793 Rewolucja zlikwidowała wszystkie uniwersytety Francji, powołując w ich miejsce specjalistyczne szkoły wyższe, zrywające z regułą interdyscyplinarności. W 1806 Napoleon powołuje do życia scentralizowany Uniwersytet Cesarski, pozbawiony swobód administracyjnych i – w efekcie – wolności naukowych. Na prowincji utworzone zostają akademie zawodowe, zajmujące się kształceniem w obrębie „przydatnych” zawodów (medycyna czy prawo), zredefiniowana zostaje rola wydziałów filozoficznych – humanistyka zostaje związana ze szkolnictwem przeduniwersyteckim. Maturzyści chcący konty-

nuować naukę muszą zmienić otoczenie, gdyż jedynym ośrodkiem wyższej edukacji i badań staje się Paryż, z jego Grandes Écoles i Collège de France: bliskimi troskom i celom władzy, ale odległymi wszelkim swobodom, podporządkowanym regule bezpośredniej przydatności. Historia i nazwiska wielkich francuskich uczonych tego okresu związanych z naukami ścisłymi (Lagrange, Carnot, Ampère...) dowodzą pewnej skuteczności tych rozwiązań, choć zauważalna jest także, już po trzech, czterech dekadach niewydolność systemu opartego na „elicie naukowej” i prowincjonalnych uzawodowionych masach.⁷ Kolejne rządy nie mają też złudzeń – kształt instytucji uniwersyteckich znajdzie swoje odbicie w kształcie państwa. W latach dwudziestych i trzydziestych zwolennicy reform państwowych (restauracja monarchii nie była przecież rewolucją wymierzoną w napoleoński system elit) podejmą próbę odbicia uniwersytetu paryskiego, włączając do niego wydział teologii i wzmacniając nauki humanistyczne, które zostaną uznane za nauki „akademickie” w przeciwieństwie do „zawodowego” prawa czy medycyny. Humanistyce najbardziej przysłuży się monarchia lipcowa – paryskie katedry staną się domem Micheleta czy Guizota (w pewnym okresie podniesionego do godności ministra edukacji). To na fali tych zmian do Collège de France zostanie zaproszony Mickiewicz. Na efekty tej polityki uniwersyteckiej nie będzie trzeba długo czekać – późniejsze rządy w całej Europie Zachodniej zaskoczy masowy udział studentów w Wiośnie Ludów. Niemniej „akademicki dryf” francuskich uniwersytetów będzie dość ograniczony. Będzie to raczej rysa na

⁵ Christophe Charle *Légitimités en péril [Éléments pour une histoire comparée des élites et de l'État en France et en Europe occidentale (XIX^e-XX^e siècles)]*. „Actes de la recherche en sciences sociales”, nr 3/1997, s. 39-52.
⁶ Pierre Bourdieu *La Noblesse d'État, Grandes écoles et esprit de corps*, Éd. de Minuit, Paris 1989.

⁷ Por. René Voltz *Université Napoléonienne (XIX^e siècle)*, www.physique-ingenierie.unistra.fr (dostęp 24 października 2017).

kamieniu wykutym przez Napoleona niż jego przekształcenie – swobody nie będą trwały długo, a ich zasięg ograniczy się niemal wyłącznie do uniwersytetu stołecznego. Gdy Francja poniesie klęskę w wojnie z Prusami (1870-1871), jej źródła wielu odnajdzie właśnie w ponapoleońskim systemie uniwersyteckim. Oczywiście wielu zwróci się, z zaskocznością, w stronę Uniwersytetu Berlińskiego stworzonego przez Wilhelma von Humboldta w 1810.



Ten modernizacyjny potencjał nowego typu uniwersytetu dostrzegł we Francji jako jeden z pierwszych Ernest Renan. W szeregu tekstów i wystąpień, jeszcze przed upokarzającą przegraną w wojnie z Prusami, przekonywał o przewadze modelu berlińskiego nad paryskimi szkołami wyższymi, zwracając uwagę na potrzebę rozwoju nauki, piętnując edukację opartą w pierwszej kolejności na przekazywaniu tego, co ważne w wykonywaniu określonego zawodu. Opublikowany tuż po klęsce „esej filozoficzny” *La Réforme intellectuelle et morale* (Reforma intelektualna i moralna, 1871) był już hołdem złożonym niemieckiemu uniwersytetowi (ryzykowne wyznanie, gdy antyniemieckie nastroje sięgnęły zenitu), który w rozumieniu autora był rodzajem metonimii całego niemieckiego społeczeństwa – bardziej zdemokratyzowanego, gotowego do zmian, samokrytycznego. Dla Renana niemiecki uniwersytet był „schronieniem wolnej myśli”, a nie – w domyśle, jak we Francji – „ostentacyjnego prozelityzmu”. To w Niemczech także „uniwersytecka wolność dyskusji jest absolutna”⁸.

⁸ Ernest Renan *La Réforme intellectuelle et morale*, text représentés par Henri Mazel, Éditions Complexe, Paris 1990, s. 103, następny cytat s. 104.

Autor nie miał złudzeń – w obu krajach rządzą elity (i krytyka tego stanu rzeczy była słabsza, niż dziś wielu by oczekiwało). Zauważał jednak Renan, że w Niemczech przynależność do elity nie jest zależna wyłącznie od – dziedzicznego skądinąd – majątku. Elity tworzy się także na uniwersytetach dzięki rozwojowi nauki rozumianej niekoniecznie w sposób bardzo utylitarnej. We Francji, pisał Renan, szkoły wyższe ocenia się według skali przydatności przekazywanych tam umiejętności zawodowych. Niemcy potrafili zaś znaleźć specjalne, nowe miejsce dla nauki, która jest wartościową samą w sobie, i jest to miejsce na tyle zaszczytne, by dostrzec w naukowcach elitę ważną dla kraju, niekoniecznie w związku z jej zamożnością.

W dwudziestym wieku esej Renana był przedmiotem niezliczonych analiz, jego autor zdawał się bowiem przeczuwać wartość, jaką dla rozwoju społeczeństw może mieć rozwijanie myślenia antysystemowego. Pisał o studentach i naukowcach, którzy – dumni z uprawiania nauki i świadomi jej wartości – będą umieli buntować się przeciwko utartym schematom, bo nie będą chcieli „być jedynie interpretatorami powierzchnowych myśli, za którymi stoi tłum”. Uważał zresztą, że francuska elita była świadoma modernizacyjnego potencjału takiego uniwersytetu – to dlatego nie pozwalano na zastosowanie nad Sekwaną rozwiązań z Berlina. I jeśli nawet idealizował system niemiecki, to przecież rozumiał jego specyfikę opartą na – zakorzenionej w historii – różnorodności. Już w osiemnastym wieku państwa niemieckie próbowały budować swoją pozycję, między innymi powołując do życia własne uniwersytety – różniące się nie tylko wielkością, zamożnością i – rzecz jasna – poziomem prowadzonych tam badań oraz



jakością nauczania. Różniły się także – i na to należałoby zwrócić może największą uwagę – stopniem swobody, jaką mogło się cieszyć skupione wokół nich środowisko. To właśnie relatywnie duża niezależność panująca na uniwersytecie w Jenie, uniwersytecie prowincjonalnego Księstwa Weimaru, uczyniła z tamtej instytucji ośrodek prawdziwie twórczy, w pewnym okresie kluczowy dla aktywności „weimarskich klasyków”, Goethego i Schillera, a także braci Humboldtów.

Sam uniwersytet w Berlinie powstał zaś w odpowiedzi na rozczarowanie Napoleonem. Okupacja napoleońska (1808-1810), choć początkowo przyjęta z wielkimi nadziejami szerokich rzesz społeczeństwa pruskiego, doprowadziła do krystalizowania się idei zjednoczeniowych, a nowe państwo potrzebowało nowej instytucji – wybór padł

na uniwersytet. I do pewnego stopnia schemat czynienia z uniwersytetu instytucji, która mogłaby „podźwignąć kraj” i być źródłem jego moralnej odnowy, przypominał wcześniejsze fascynacje teatrem jako narzędziem takich reform. Z tą może różnicą, że dworskie teatry odpowiadały na ambicje w skali lokalnej i mimo prób adaptacji wciąż były na terenie Rzeszy bardziej czy mniej udanymi kopiami instytucji ludwиковskiej – uniwersytet w Berlinie miał być pierwszą instytucją w skali nowego, wielkiego państwa, i pierwszą pomyślaną na własny sposób, nawet jeśli opozycja względem świeżego modelu napoleońskiego nie była wcale totalna – znów rozprawiano o związkach instytucji z systemem państwa i o uniwersytecie jako o kuźni elit. Inaczej jednak te elity zdefiniowano i inaczej zdefiniowano uniwersyteckie swobody.



WIEC ZA DEMOKRATYZACJĄ UNIwersYTETU WARSZAWSKIEGO, WARSZAWA 2015. FOT. MICHAŁ WENDE/KRYTYKA POLITYCZNA

Kluczowa okazała się neohumanistyczna wizja Wilhelma Humboldta, dla której napoleońskie Wielkie Szkoły zawodowe, Politechniki i Wydziały Medyczne nie umiałyby znaleźć miejsca.

Humboldt, sięgając po koncepcję Ein-und Allheit Friedricha Schellinga głoszącą organiczną jedność wszelkich nauk i opierając się na idealistycznym stosunku do wiedzy, odrzucał podziały i specjalizacje. Uniwersytet nie był korporacją nauczających i uczonych (universitas magistrorum et scholarium), stając się universitas scientiarum – środowiskiem spotkania nauk. Było to pierwsze na taką skalę zerwanie ze średniowiecznym uniwersytetem skupiającym wydziały (nawet jeśli podział administracyjny był w Berlinie, po silniej rewizji, podtrzymany). Humboldt na nowo i klarownie definiował wreszcie także sposób nauczania – chodziło o nauczanie przez tworzenie wiedzy i nauki, nie przez jej przekazywanie. To właśnie w ten sposób uniwersytet miał wyprzedzać system – odnajdując nowe modele, nie zaś powielając zastane.⁹

Rzecz jasna, mimo całej antysystemowości uniwersytetu w Berlinie, nie sposób nie zauważyć, że dla nowego państwa jednoczących się Niemiec stał się on jedną z kluczowych instytucji, a zatem odpowiadał regule użyteczności. Zresztą esej Ernesta Renana krążył wokół tego paradoksu: wolny, tworzony w oderwaniu od zasady przydatności uniwersytet ostatecznie staje się bardzo przydatny. Renan zazdrościł pruskiemu państwu efektywności, a jej źródła odnalazł w uniwersytecie, który pytania o efektywność albo nie stawiał, albo

wręcz je zwalczał. Należy jednak uciekać przed łatwymi wnioskami, a w relacji efektywne państwo pruskie – swoboda uniwersytecka według Humboldta dostrzegać raczej relację dynamiczną niż wynikową. I tego związku nie należy postrzegać krótkookresowo – byłaby to klęska samej myśli Humboldta, który przecież domagał się innego liczenia czasu dla nauki niż dla rzeczywistości codziennej. Oddzielną sprawą jest jeszcze faktyczne przywiązanie Uniwersytetu w Berlinie do ideałów założycielskich w różnych okresach, a także idealizowanie jego zasad czy to przez Renana, czy innych historyków instytucji i uniwersytetów.

Warto natomiast spojrzeć na uniwersytet według Humboldta jak na instytucję dążącą do wolności. Próbować odnaleźć jej miejsce między dążeniami absolutystycznymi a wolnościowymi, utwierdzającymi porządek a szukającymi nowych, być może lepszych łańcuchów. To zbliża uniwersytet i teatr. Być może warto byłoby napisać wspólną historię obu instytucji. Dostrzec, że Akademie Richelieu były akademiami i sztuki, i wiedzy, i że nowoczesny uniwersytet, właśnie ten stworzony przez Humboldta, podział na refleksję humanistyczną i empirię szkiełka i oka kwestionował. Że walka o emancypację nauki i sztuki toczyła się w tym samym rytmie. Że Encyklopedyści chronili się na tych samych salonach antysystemowego Paryża, które zapewniały swobodę literatom i malarzom. Że uniwersytety i instytucje sztuki w walce o swoje wolności zawsze napotykały na tego samego oponenta.

Brat Wilhelma Humboldta, Alexander, zwany przez współczesnych „najślawniejszym człowiekiem po Napoleonie”, dowodził, że nauka to coś więcej niż zbiór faktów i wiedzy, że liczy się znalezienie związków i próba zrozu-

mienia rzeczywistości szerszej niż ta, która mieści się w znanym przez nas systemie. Jego przyjaźń z Goethem, który przecież w słynnym weimarskim domu miał olbrzymią kolekcję minerałów i zasuszonych roślin (bo potrzebował ich do podejmowanych prac naukowych) wydaje się dziś raczej ewenementem, choć przecież ma potencjał symbolu. Siłę działania na wyobraźnię równie wielką, jak Moskiewski Dekret Napoleona. Podobnie jak i *Kosmos* Alexandra Humboldta, bestseller swojego czasu, rozchwytywany przez czytelników, którzy odnaleźli w książce rzeczywistość bez cezury między sztuką i nauką. Czy był to zwrot w rozumieniu sztuki i nauki, czy może próba powrotu do korzeni? I może, gdy kwestionuje się dziś naukowość i sens kulturoznawstwa, warto zajrzeć do drugiego tomu tej rozprawy, będącego „historią «poetyckich opisów natury» i malarstwa pejzażowego przez wieki

od Greków i Persów do współczesnej literatury i sztuki [...] także historią nauki, odkryć i poszukiwań od Aleksandra Wielkiego do świata arabskiego, od Krzysztofa Kolumba do Isaaca Newtona” – jak pisze Andrea Wulf w świetnej biografii naukowca *Człowiek, który zrozumiał naturę*, przełożonej właśnie na język polski¹⁰. Cóż to za nauka, pytał Thoreau pod wpływem Humboldta, „która wzbogaca zrozumienie, ale okrada wyobraźnię”. Cóż to za instytucje – można zapytać dalej – które wzbogacają zrozumienie, ale okradają wyobraźnię. Nie mówiąc już o tym, że coś to za instytucje, które nie tylko okradają wyobraźnię, ale też nie wzbogacają zrozumienia.

¹⁰ Andrea Wulf *Człowiek, który zrozumiał naturę. Nowy świat Alexandra von Humboldta*, przełożyli Katarzyna Bożyńska-Chojnacka i Piotr Chojnacki, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2017, poz. mobi 4802. Następny cytat poz. 5037.

⁹ Por. Alain Renault *Les révolutions de l'Université. Essai sur la modernisation de la culture*, Calmann-Lévy, Paris 1995 oraz tegoż *Le modèle humboldtien*, dokumenty Centre International de Philosophie Politique Appliquée, <http://cippa.paris-sorbonne.fr>.

Próba wznowieniowa

• TADEUSZ NYCZEK •

Próba wznowieniowa miała być o jedenastej, ale za trzy jedenasta wszędzie było po-dejrzanie cicho. Po foyer nerwowo kręcił się inspicjent.

– Gdzie są wszyscy? – spytał W., pokonując ostatni schodek. Z parasola spływała mu woda. Podpuchnięte oczy nie sprawiały wrażenia, że widzą świat w różowych barwach.

– Zajrzyj do M. Ja tu czekam na reżyserkę – powiedział inspicjent z miną winowajcy nieprzyznającego się do winy.

W. poszedł do swojej garderoby. Po drodze strzepnął parasol, nie przejmując się wodnymi rozbryzgami. Wyliniałej wykładzinie też było wszystko jedno, co ją jeszcze zaświni. Powiesił płaszcz, wziął egzemplarz i wyszedł na korytarz. Z kanciapy M., oddalonej o kilka metrów, dochodziły niewyraźne głosy przerywane wybuchami śmiechu. W środku byli wszyscy, cała piątka. M., nestor zespołu, jak zwykle półleżał na swojej kanapce. Długonoga, wysoka B., najmłodsza z ekipy, siedziała na parapecie. Pod ścianą na małym zydelku kiwał się F., perorując i machając rękami. C. i S. stali przy szafce z lustrem. C. tradycyjnie wpatrywała się w ekran smartfona. Nawet wchodząc na scenę, niechętnie rozstawiała się z ukochanym fetyszem. S. przez wakacje zapuścił krótką brodę, a że już trochę siwiał, dodawała mu lat i podkreślała urodę smutnego jeża.

W. machnął ogólnie ręką i dołączył do B. na parapecie. B. przysłała do teatru dopiero kilka miesięcy temu, tuż po szkole, i W. nie był jedyny, który kombinował, jak by tu obejść starą teatralną zasadę o niedobieraniu się do koleżanek z grupy.

– Czekamy jeszcze na G.? – spytał M., chyba kierując to do W., bo jeszcze tylko on, wchodzący tu jako ostatni, mógł coś wiedzieć o reżyserce mającej przyjechać na tę

próbę z Warszawy. Spektakl nie był grany od pewnego czasu i próba wznowieniowa była konieczna.

– Nic nie wiem – W. wzruszył ramionami. – A w ogóle co słyszać? Ktoś się rozwiódł? Jak mała? – zwrócił się do S., który w ubiegłym sezonie ożenił się po raz trzeci i od niedawna był świeżym ojcem.

– Mała w porządku, tylko potwornie żre. Jak dwie godziny nie widzi cycka, dostaje szału. Dostaje już bzika, w ogóle nie śpię.

– Ty się uspokój – powiedziała ze złością C. – Twoja żona ma gorzej.

– No ma – zgodził się potulnie S. – Ale wy jesteście jakoś odporniejsze – dorzucił, wiedząc w tym samym momencie, że zrobił głupi błąd. C. była jedną z tych feministek, które na punkcie damskiego tematu są zupełnie pozbawione poczucia humoru. Oczywiście się doczekał.

– Nie wiedziałam, że biologia wymyśliła gadające kutasy – powiedziała C. Była na tyle dobrą aktorką, że trudno było wyczuć, ile w tej odzywce było gry, a ile złośliwości. S. wzruszył ramionami.

– Jakbyś z nimi częściej się zadawała, może dowiedziałabyś się czegoś ciekawego o świecie. No ale jak się śpi ze smartfonem...

– Większe od ciebie kutasy są tylko w telewizji – burknęła C. Nie podnosząc głowy, smyrała zaciekle paluchami po ekraniku.

Wszyscy jakoś wiedzieli, o którą telewizję chodzi.

– Moja żona coś takiego zrobiła w telewizorze, że w ogóle nie odbieramy jedynek ani dwójki – pochwalił się F.

– Kto by to gównem oglądał – zgodził się S. i popatrzył w lustro, czy broda mu równo rośnie.

– Tak pierdolicie, a kto naprawdę widział ten dziennik? – poderwał się z kanapy M.

– A ty oglądasz? – podchwytliwie spytała B. ze swojego parapetu. Wprawdzie była nowa, ale dawno się zorientowała, że M. należy do najzacieklejszych wrogów pisiactwa i chciała go trochę podpuścić.

– Nie oglądam, ale widziałem! – nielogicznie krzyknął M.

Wyciągnął papierosa i zapalił. Ręce mu trochę latały. Jak się zdenerwował, w nosie miał zakaz palenia w miejscu pracy.

– Byłem przedwcześniej na pogotowiu. Znajoma, z którą się umówiłem na mieście, poslizgnęła się na mokrym bruku zaraz po wyjściu z domu i złamała rękę. Siadła na chodniku, zadzwoniła do mnie, ja po taksówkę i pojechaliśmy na SOR. Była sobota wieczór, na pogotowie zjeżdżały karetki z pobitymi, pociachanymi i połamanyymi, normalka. Po półtorej godzinie wzięli znajomą na badanie, później do gipsu, wszystko trwało. Siedziałem w poczekalni od wpół do siódmej prawie do

Felieton

dwunastej w nocy, nie chciałem jej samej zostawić. Nie miałem nic do czytania, komórka mi padła. W końcu zacząłem się wgapić w wiszący na ścianie telewizor. Był nastawiony na jedynkę. Może ktoś zarządził, a może od lat nikt nie zmieniał kanałów. O wpół do ósmej zaczęły się wiadomości. Kurwa! Ja myślałem, że to bajki o tym dzienniku, że przesadzają. A to faktycznie czysty cyrk! Najpierw kwadrans jazdy na opozycję, z Giertycha zrobili pajaca, z Sikorskiego aferzystę, o Wałęsie nawet nie mówię. Nie wiedzieć jakim cudem Solidarność wygrała, skoro tyle nadoności. Najpierw się wkurwiałem, a potem zaczęło mnie to bawić. Nie wierzyłem, że coś takiego może dziać się naprawdę. Jakiś kosmos absurdu i paranoi. Na końcu było pięć minut lizania dupy rządowi, którego każda decyzja ratuje Polskę z łap opozycji i Unii Europejskiej. A ja myślałem, że komuna umiała robić propagandę! Gówno umiała, nie propagandę.

Milczeliśmy, bo o czym tu gadać.

– A jednak ludzie się nabierają – powiedział w końcu W. – Wcale pisiorom nie ubywa. Suweren lubi, jak się kopie tych, co kiedyś byli na górze. W Biblii napisane, że ci, co się wywyższają, będą poniżeni.

– Coś to nie tak było, ale mniejsza z tym – przerwał mu M. – Ja też sobie wtedy pomyślałem, że durni ludzie słuchają tych bredni i potem jest jak jest. Ale nikt poza mną nie oglądał tego dziennika! Specjalnie patrzyłem. Nikt! Większość siedziała gapiąc się tępo w ścianę, niektórzy pstrykali w smartfony jak C. W dupie mieli i ten dziennik, i całą telewizję.

– Kogo na pogotowiu obchodzi telewizja – zauważyła B.

– Pieprzyć telewizję! – znów zezłościł się M. – Patrzyłem na tych ludzi siedzących tam na korytarzu i zastanawiałem się, który z nich zaprosiłby mnie na wódkę, a który dałby mi w łeb. Wszyscy wyglądali mniej więcej tak samo. I pomyślałem, że gdyby zostawić nas wszystkich w spokoju, jakoś byśmy sobie dali ze sobą radę.

Zapalił drugiego papierosa. Zapadła cisza.

– Ktoś to jednak musi oglądać – zauważył F. – Inaczej by nie było jak jest.

– A ja myślę, że to działa przez osmozę. Wydaje ci się, że jest normalnie, nic się nie dzieje, ale w sumie jakby nienormalnie – powiedziała C i schowała smartfona. Znów zapadła cisza. B. patrzyła w okno, W. patrzył na B.

Ktoś z zewnątrz zastukał. W drzwiach pokazała się głowa inspicjenta.

– Dzwoniła reżyserka. Nie przyjedzie na próbę. Powiedziała, że w ostatnią niedzielę była na jakimś babskim proteście przed Sejmem, szarpała się z policjantami, spisali ją i na dzisiaj dostała wezwanie do prokuratury. Mamy sami zrobić normalną próbę. Bardzo przeprasza, ale...

Chodźmy – powiedział M. – Jak normalną, to normalną.



Da się!

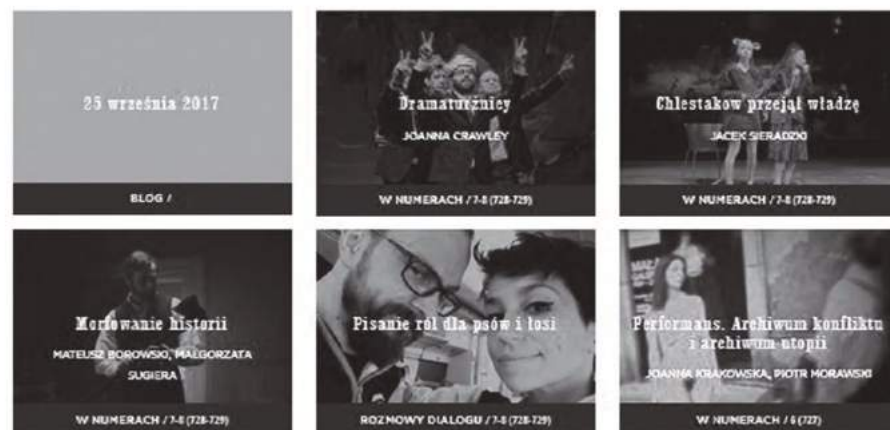
STANISŁAW GOOLEWSKI

» KONTAKT

W NUMERACH



Polecamy



Najciekawsze eseje z „Dialogu”
Rozmowy „Dialogu”
Archiwum numerów
Aktualności
Biblioteka dramatów
Blog redakcyjny „Dialogu”

OD WRZEŚNIA NOWA STRONA INTERNETOWA
www.dialog-pismo.pl

Hanoch Levin

• ANTONI WINCH •

ANTONI WINCH

Hanoch odchodzi bez słowa

Justynie Puchalskiej dedykuję
Autor

OSOBY:

- HANOCH
- DANI, przyjaciel Hanocha
- WITEK, przyjaciel Hanocha, brat Daniego
- MAŁKA, jego matka
- ISRAEL, jego ojciec
- FLACZEK
- KISZKA
- DAWID, brat Hanocha, lat sześćdziesiąt cztery
- OŚMIOLETNI DAWID, brat Hanocha
- LILIAN BARETTO, ostatnia partnerka życiowa Hanocha
- RABBI NACHMAN, uczony mąż
- PIERWSZY STARUSZEK
- DRUGI STARUSZEK
- TRZECI STARUSZEK
- DOKTOR SZEBOJGAN, gra go aktor, który w pierwszej części wcielał się w rabiego Nachmana

AKT I

OPOCZNO

Scena przedstawia ulicę w Opocznie. Jest rok 1992. Kwiecień. Szaro, buro, niezbyt ciepło. Po obu stronach ulicy budynki. Tynki z nich odpadają,

są brudne i zaniedbane. Z lewej strony (patrząc od strony publiczności) sceny kamienica z szyldem: „Centrum informacji turystycznej”. Do drzwi kamienicy prowadzą czterostopniowe schody, po obu stronach schodów metalowe poręcze (miejscami zardzewiałe, z odpadającą farbą); za kamienicą z szyldem widać jeszcze jeden budynek, który niczym się nie wyróżnia. Naprzeciwko kamienicy z szyldem stoi drzewo – bezlistne, uschnięte, pożerane przez korniki. W głębi sceny widać kościół, przed kościołem plac (zaśmiecany, ponury), na placu ławki, na jednej z ławek siedzą Flaczek i Kiszka, piją piwo.

Scena 1

Z lewej strony wchodzi Hanoch w towarzystwie Daniego i Witka. Dani ma aparat fotograficzny.

HANOCH (wskazując na kamienicę z szyldem) To mój dom?

WITEK Nie wiem.

HANOCH (wyciąga kartkę i czyta przez moment) Adres się zgadza.

DANI (czyta napis na szyldzie) Centrum informacji turystycznej.

HANOCH To może wejdziemy i zapytamy?

DANI Myślisz, że nie mają tu nic lepszego do roboty niż pamiętać o jakiejś żydowskiej rodzinie, która w tysiąc dziewięćset trzydziestym piątym roku stąd wyjechała?

HANOCH Ale to była moja rodzina.

WITEK Jak im to powiesz, na pewno im się przypomni.

HANOCH Mimo wszystko spróbuję. Przynajmniej wejdę do środka i się rozejrzę. (wchodzi po schodkach, naciska klamkę; drzwi są zamknięte. Szarpie) Dobrze ojciec zamknął. Ponad pięćdziesiąt lat i ani drgną.

DANI Nie szarp tak tej klamki, bo ludzie na nas dziwnie patrzą.

Kiszka i Flaczek wstają ze swojej ławki i idą w kierunku Hanocha, Daniego i Witka.

DANI O, tamci dwaj... wstali, idą w naszą stronę.

WITEK Nie wyglądają zbyt przyjaźnie.

HANOCH Poczekajcie, zróbcie mi zdjęcie.

DANI Dobrze, byle szybko. Ustaw się pod schodami i uśmiechnij się.

HANOCH (nie ruszając się ze schodów) Dlaczego?

DANI Którego słowa w zdaniu „byle szybko” nie rozumiesz?

HANOCH (schodząc powoli ze schodów) Dlaczego mam się uśmiechnąć? Jakoś nie mam nastroju.

DANI Jak dla mnie możesz nawet płakać.

HANOCH (ustawia się pod schodami, dłonie chowa w kieszeniach) Płakać też mi się nie chce.

WITEK Hanoch! To tylko zdjęcie. Robi się pstryk i po sprawie.

HANOCH Tu jest mój dom. Chcę wyglądać jak należy.

DANI Wyglądasz jak należy.

HANOCH Nie mówisz tak tylko po to, żeby zrobić mi zdjęcie i mieć mnie z głowy?

WITEK Hanoch!

Scena 2

Z kamienicy obok, która niczym się nie wyróżnia, wypada nagle Malka w zaawansowanej ciąży. Ubrana tak, jak ubierali się Żydzi z Opoczna w 1935 roku. Flaczek, Kiszka, Witek i Dani zamierają w bezruchu. Tylko Hanoch reaguje na wybiegnięcie Malki.

MALKA Israel! Israel Levin! Czy jest ktoś bardziej bezzwzględny na świecie niż Israel Levin?!

ISRAEL (wybiega za Malką; również w stroju z 1935 roku) Tylko Malka Levin!

MALKA Malka Levin przy Israelu Levinie jest niewinna jak dzieciątko, które nosi pod sercem!

ISRAEL Dlaczego w sprawy Israela Levina i Malki Levin Malka Levin miesza ich nienarodzone dziecko?!

MALKA Dlaczego Israel Levin nazywa jego dziecko, które Malka Levin nosi pod sercem, nienarodzonym, skoro ono właśnie się rodzi?!

ISRAEL Malka Levin mówiła tak wczoraj, mówiła tak przedwczoraj i mówi tak codziennie od miesiąca! I codziennie od miesiąca wybiega tak przed dom, i codziennie od miesiąca mówi, że nienarodzone dziecko jej i Israela Levina właśnie się rodzi! A ono, jak się codziennie od miesiąca nie urodziło, tak nie rodzi się teraz, bo Malka Levin datę porodu ma wyznaczoną dopiero za miesiąc!

MALKA Czy Israel Levin nagle stał się prorokiem?

ISRAEL Israel Levin słuchał lekarza.

MALKA A czy lekarz jest prorokiem?

HANOCH (na początku był oszołomiony rozgrywającą się sceną; teraz podchodzi do Malki i Israela) Mamo?

MALKA Widzisz, co narobiłeś, Israelu Levin?! Oto stoi tu przed tobą twój syn, którego zabraniasz mi rodzić! (do Hanocha, łagodnie) Ile masz lat, moje dziecko?

HANOCH Czterdzieści dziewięć.

MALKA Pięknie, Israelu Levin! Twój syn ma już czterdzieści dziewięć lat, a ty twierdzisz, że urodzę go dopiero za miesiąc! Dość tych opóźnień! Wieź mnie do Łodzi! Nie urodzę dziecka w Opocznie! Ono musi przyjść na świat w większym mieście!

ISRAEL I przyjdzie, ale dopiero w przyszłym miesiącu! Tak powiedział lekarz.

MALKA (wskazując na Hanocha) Przyszły miesiąc był czterdzieści dziewięć lat temu, a nasz nienarodzony syn już się starzeje! Ty i ten twój lekarz zmarnowaliście mu najlepsze lata życia! Z drogi! Jadę do Łodzi! (wybiega ze sceny)

Scena 3

Hanoch i Israel sami. Flaczek, Kiszka, Dani i Witek wciąż w bezruchu.

HANOCH Tato...

ISRAEL Nie, proszę pana, tak mnie pan nie podejdzie. Mojej żonie mógł pan wmówić, że jest jej synem, bo przez tę ciążę ona uwierzy we

wszystko. Ale ja w ciąży nie jestem i w żadnych moich czterdziesto-dziewięcioletnich synów nie uwierzę.

HANOCH Ja też nie mogę w to uwierzyć. Nie wiem, może śnię.

ISRAEL A może ja? Pójdę do domu sprawdzić, czy nie śpię. Byłoby dobrze leżeć teraz w łóżku obok Malki. (*chce odejść, ale zatrzymuje się w pół ruchu*) Choć z drugiej strony, oznaczałoby to, że ona zaraz się obudzi, zerwie z pościeli, zacznie krzyczeć, wybiegnie na ulicę i pogoni do Łodzi. Może lepiej zostać?

HANOCH Tak, zostań, koniecznie zostań! Tęskniłem za tobą, tato.

ISRAEL Już panu mówiłem, że na to mnie pan nie weźmie.

HANOCH Przecież to ja – twój syn, Hanoch!

ISRAEL Nie mam syna Hanocha.

HANOCH Ale ja mam ojca Israela, ciebie. A moja mama to Malka.

ISRAEL Ale pan jest uparty!

HANOCH Po mamie!

ISRAEL To idź pan do niej, siadźcie razem przy stole, otwórzcie puszkę śledzi i bądźcie uparci we dwoje ze śledziami w gębach! Zresztą, może być bez śledzi. No już, idź pan do matki.

HANOCH Nie mogę, pojechała do Łodzi.

ISRAEL Znowu pan zaczyna?!

HANOCH Niczego nie zaczynam!

ISRAEL (*oburzony*) Bezczelny!

HANOCH Po ojcu!

ISRAEL Czy pan właśnie ośmielił się nazwać mnie bezczelnym?

HANOCH Czy ty właśnie przyznałeś, że jesteś moim ojcem?

ISRAEL Niczego nie przyznałem.

HANOCH (*z miłością, rozrzewnieniem, radością*) Bezczelny.

WITEK Hanoch!

Scena 4

Wraz z okrzykiem Witka pozostałe, dotąd pogrążone w bezruchu postacie, wracają do żywych. Dani próbuje zrobić zdjęcie Hanochowi, Flaczek i Kiszka zbliżają się do Daniego, Hanocha i Witka. Israel, niezauważony przez nikogo, wchodzi do domu, który niczym szczególnym się nie wyróżnia.

HANOCH (*odwróciwszy się do Witka*) Co?

WITEK Idą!

HANOCH Kto?

WITEK Przyszli!

FLACZEK Nie mogliśmy wytrzymać! Siedzieliśmy na ławce i nie mogliśmy wytrzymać! Mówimy sobie: „Siedzimy i nie wytrzymamy”! I nie wytrzymaliśmy!

DANI Przepraszam, ale kim panowie są?

KISZKA Jak to – „kim”? To my: (*wskazuje na Flaczka*) Flaczek i (*wskazuje na siebie*) Kiszka. Niby kim mielibyśmy być? Kogo innego się spodziewaliście? Rozumiem wasze rozczarowanie, że my to my. Nam to też

nie jest na rękę. Ale co zrobić? Jak przyszło się na ten świat, to trzeba na nim być.

FLACZEK Dobrze byłoby wiedzieć, dlaczego i w jakim celu. Właśnie zastanawialiśmy się nad tym na naszej ławce, ale, po pierwsze, nie wytrzymaliśmy, po drugie, piwo nam się skończyło. No i jesteśmy tutaj.

HANOCH Czy żaden z was nie widział moich rodziców? Przed chwilą z nimi rozmawiałem.

WITEK (*w strachu przed Kiszka i Flaczkiem*) Hanoch, co ty bredzisz? Twoi rodzice już dawno nie żyją. Nie odzywaj się przy tych dwóch, może sobie pójdą. (*do Daniego*) Ty też. Milcz, nie zagaduj, nie zagaduj!

Nikt nic nie mówi; Hanoch zaczyna chodzić i rozglądać się w poszukiwaniu rodziców.

WITEK (*przestraszony, do Flaczka i Kiszki*) Czego od nas chcecie? (*wskazuje na aparat Daniego*) To stary aparat. Praktycznie zepsuty. To znaczy, robi zdjęcia, ale zupełnie nieudane. Na nich nawet najpiękniejsze kobiety wychodzą paskudnie. Traci się złudzenia, nadzieję i kliszę. Wy jesteście za młodzi na taką dekadencję! Poza tym, wy powinniście zdobywać piękne kobiety, a nie robić im zdjęcia. Fotografie są dla takich starych przyków jak my. Dla was usta, piersi, uda. Do całowania, lizania, macania i tarmoszenia. Zdjęcia sobie nie potarmosisz – tak mówi pierwsze przykazanie fotografów. Albo, wiecie co, weźcie sobie ten aparat. Tylko nie róbcie nam krzywdy.

DANI Spokojnie, oni raczej nie są z tych, którzy zrobiliby nam krzywdę.

FLACZEK My w ogóle nic nie robimy.

KISZKA Siedzimy tylko na ławce i nie możemy wytrzymać.

Scena 5

Ci sami. Przez okno na pierwszym piętrze w budynku, który niczym się nie wyróżnia, wygląda Israel. Widzi go tylko Hanoch.

ISRAEL (*krzyczy przez okno w kierunku budynku po przeciwnej stronie ulicy*) Rabbi Nachman! Rabbi Nachman! Ratuj!

HANOCH (*próbuje zwrócić na siebie uwagę Israela*) Tato! Tato! (*przez cały następujący teraz dialog będzie biegał od jednego budynku do drugiego, machał i krzyczał do Israela lub Rabbiego Nachmana, żeby zwrócili na niego uwagę*)

FLACZEK Co z nim? Zwariował?

DANI Nasz przyjaciel szuka swojego domu.

KISZKA W Opocznie? To rzeczywiście wariat. Jeśli ktoś szuka domu, to wszędzie, byle nie tu.

RABBI NACHMAN (*otwiera wreszcie okno na drugim piętrze budynku po przeciwnej stronie ulicy; widzą go tylko Israel i Hanoch*) Czego chcesz, Israel?!

ISRAEL Rady, rabbi!

RABBI NACHMAN Dobry Boże! Wszyscy chcą ode mnie rady! Otwierają okna i drą się przez całą ulicę, że mają problem! Gdzie bym nie mieszkał, wszędzie to samo! Ulica, budynki, okna, a w nich zdesperowani

ludzie wołający o pomoc! A do kogo ja mam skowyczeć, kiedy mi źle?!
 W czyje okno mam wyrzucić mój ból?!
 ISRAEL Nie wiem, rabbi! Ja nie jestem rabbi!
 RABBI NACHMAN Na tym polega twój problem! A mój na tym, że nim
 jestem! Nikomu nie jest dobrze, Israel, każdy potrzebuje pocieszenia!
 ISRAEL Więc pociesz mnie, rabbi!
 HANOCH (*biegając od okna do okna, skacząc i wymachując rękami*) Tato!
 Tato!
 FLACZEK (*obserwując Hanocha*) I co on z tym tatą? Nie za duży jest na
 takie wygłupy?
 KISZKA Jak mój ojciec raz wlaź na słup, to też tak wokół niego biegałem.
 WITEK (*po części, żeby odwrócić uwagę Flaczka i Kiszki od Hanocha, a po
 części dlatego, że to go interesuje*) Dlaczego pański ojciec wszedł na
 słup?
 KISZKA A tak sobie, żeby się rozejrzeć.
 RABBI NACHMAN Był bocian!
 ISRAEL Bocian, rabbi!
 RABBI NACHMAN Tak! Nie widziałeś nigdy bociana?!
 ISRAEL Widziałem, rabbi!
 RABBI NACHMAN Więc był bocian, który ugrzązł w błocie!
 ISRAEL Takiego bociana nigdy nie widziałem, rabbi!
 RABBI NACHMAN To go sobie wyobraź!
 HANOCH (*biegając od budynku do budynku, skacząc i wymachując rękami*)
 Tato! Tato!
 FLACZEK (*do Witka*) Liczył pan na jakąś dramatyczną historię? Nie tutaj,
 proszę pana. Jeżeli włączymy na słupy, to tylko dlatego, żeby na nie wejść.
 Jeśli z nich złączymy, to tylko po to, żeby z nich zejść. Ot, i cała nasza
 tułaczka.
 RABBI NACHMAN Wyobraziłeś już sobie bociana?
 ISRAEL Jest, rabbi! Bocian w błocie!
 RABBI NACHMAN Uwięziony?!
 ISRAEL Jak Jonasz w brzuchu wieloryba, rabbi!
 HANOCH (*biegając od budynku do budynku, skacząc i wymachując rękami*)
 Tato! Tato!
 DANI (*do Flaczka i Kiszki, żeby odwrócić ich uwagę od Hanocha*) Napraw-
 dę nie macie tu żadnych rozrywek?
 KISZKA Czasem ktoś spadnie z tego słupa.
 WITEK I co wtedy?
 FLACZEK Nic. Poleży, poklnie, wstanie, otrzepie się i pójdzie.
 RABBI NACHMAN Więc bocian ugrzązł w bagnie! Wymyślił, że uwolni
 nogi, jeżeli zanurzy w błocie dziób i się na nim oprze! Tak też uczynił!
 ISRAEL Już rozumiem! Ja też mam zanurzyć dziób w bagnie mojego życia,
 rabbi!
 RABBI NACHMAN A rób ty ze swoim dziobem, co chcesz! Ale pamiętaj, że
 bocian, chociaż uwolnił z błota nogi, to uwięził w nim dziób!
 ISRAEL Nieszczęsny ptak! A nie może teraz zanurzyć w bagnie nóg, żeby
 oswobodzić dziób?!

RABBI NACHMAN Może! Pewnie, że może! Zawsze jest wybór!
 ISRAEL To niech zanurzy!
 RABBI NACHMAN Zanurzył! I co teraz?!
 ISRAEL Uwolnił dziób!
 RABBI NACHMAN A co z nogami, Israel?!
 ISRAEL Znowu są w bagnie, rabbi!
 HANOCH (*biegając od budynku do budynku, skacząc i wymachując rękami*)
 Tato! Tato!
 DANI (*do Kiszki i Flaczka, żeby odwrócić ich uwagę od Hanocha*) Życie was
 tutaj nie rozpieszcza.
 FLACZEK Tu każdy rok wyje do kalendarza jak zapchlony kundel do księ-
 życa, żeby szybciej się skończył.
 KISZKA A ten, jak na złość, trwa pełne dwanaście miesięcy. Miesiąc za
 miesiącem ciągnie się jak flaki z rozerwanego brzucha.
 FLACZEK Po co to wszystko, panowie? Te pięćdziesiąt dwa tygodnie, te po-
 nad osiem tysięcy godzin, usypujących się sekunda po sekundzie, mi-
 nuta po minucie, doba po dobie w gigantyczny stos tylko po to, żeby
 wraz z początkiem nowego roku rozsypać się z powrotem w drobiny
 nadchodzących chwil, które przelecia przed nami jak chmura kurzu.
 Jeżeli którąś z nich zapamiętamy, to tylko dlatego, że wpadła nam do
 oka i wywołała łzawienie. Warto na to czekać?
 RABBI NACHMAN Masz jeszcze nadzieję, Israel?! Myślisz, że jeżeli bocian
 po raz kolejny zanurzy w błocie dziób, to uwolni z niego nogi i będzie
 mógł odlecieć?!
 ISRAEL Nie, rabbi! Bo wtedy będzie miał uwięziony dziób!
 RABBI NACHMAN Tak! Znakomicie, Israel! Dla bociana nie ma ratunku!
 ISRAEL Ale gdzie tu pocieszenie, rabbi?!
 RABBI NACHMAN Przynajmniej nie jesteś bocianem!
Zamyka okno; Israel po chwili zamyka swoje.

Scena 6

Ci sami. Bez Israela i Rabbiego Nachmana.

HANOCH (*wskazuje na budynek, który niczym się nie wyróżnia; do Flaczka
 i Kiszki*) Panowie, nie wiecie, kto mieszka w tym budynku?
 FLACZEK Pewnie jacyś opoczanie.
 HANOCH A nie ma wśród nich takiego rozkrzyczanego małżeństwa? Ko-
 bieta jest w ciąży.
 KISZKA Gdzie?
 HANOCH Levin. Na nazwisko mają Levin.
 WITEK O czym ty mówisz, Hanoch? Twoich rodziców tu nie ma.
 HANOCH Przed chwilą z nimi rozmawiałem.
 WITEK Śniło ci się. To niemożliwe. (*do Kiszki i Flaczka*) Przepraszam za
 przyjaciela, to z emocji. Jest bardzo wrażliwy. Artysta, sami rozumiecie,
 jak się wzruszy, nie wie, co mówi.
 FLACZEK Artysta? A jaki?
 DANI Pisarz. Wielki, izraelski pisarz, Hanoch Levin.

KISZKA O, jak pisarz, to może coś wie.
 DANI O czym?
 KISZKA O wszystkim.
 DANI A konkretnie?
 KISZKA Konkretnie: po co to wszystko?

Scena 7

Na scenę wbiega Malka. Pędząc, mija Hanocha, Daniego, Witka, Flaczka i Kiszkę. Tylko Hanoch ją widzi.

HANOCH Mama!

Malka zatrzymuje się; wraca do Hanocha.

KISZKA To musi być poeta, bo niczego nie można zrozumieć. Co ma do tego mama?

FLACZEK Od niej wszystko się zaczyna.

KISZKA *(ze zrozumieniem)* Aha... *(po chwili zastanowienia)* Nadal nie rozumiem.

MALKA Nic z tego, synku. Znowu fałszywy alarm. Jeszcze się nie urodziłeś.

DANI *(do Witka)* Spójrz na Hanocha. Strasznie zbladł.

WITEK Jakby zobaczył ducha.

HANOCH *(do Malki)* To nic, poczekam.

KISZKA Otóż to. Trzeba czekać.

FLACZEK Czekanie to nie problem, panie poeta. Wychodzisz z domu, siadasz na ławce, otwierasz piwo i czekasz.

KISZKA Pytanie tylko: na co? Aż nie wytrzymasz? To akurat mamy przerobione. Potrzebujemy czegoś więcej.

DANI *(lekko potrząsa Hanochem)* Hanoch... Hanoch... Wszystko z tobą dobrze?

MALKA *(śmieje się, jest wzruszona)* Jesteś łysy prawie jak niemowlę, a jednocześnie jesteś zbyt ciężki, żebym mogła ukołysać cię do snu w moich ramionach. Gdzie nam to życie minęło, kochany? Jak to się stało, że przyszedł miesiąc stał się zatartym wspomnieniem sprzed bardzo, bardzo dawna? I choć minęło tyle czasu, my nie zdążyliśmy się poznać. Dlaczego? Tak łatwo się zapomina, czy tak trudno jest pamiętać?

HANOCH Nie wiem.

FLACZEK Hola, hola, panie pisarz, to my tu jesteśmy od tego, żeby nie wiedzieć. Pan ma wiedzieć.

KISZKA Tak to działa, ta cała literatura, co nie? Człowiek czegoś nie wie, czyta książkę i już wie.

MALKA Musimy wreszcie zacząć żyć, synu. Przyjdź na świat! Nie bój się, tu nie ma się czego bać. Popłaczesz sobie, pośmiejesz się. Jak każdy. A ja będę mogła utulić cię do snu w moich ramionach. Przynajmniej przez chwilę. Dla niej chyba warto się urodzić, prawda? Nawet jeśli potem nie będzie już tak błogo.

KISZKA Czemu gapisz się w przestrzeń, pisarzu? Czy tam coś jest? Kogo tam widzisz?

FLACZEK Boga? Poeci zawsze widzą Boga.

KISZKA E, teraz to chyba już nie. Dziś poeci widzą jedynie pustkę.

FLACZEK Niech będzie pustka. Byleby coś napisał.

MALKA Synku, przyjdź na świat. Początek nie jest taki zły. Na początku jestem ja i moje ramiona. Potem wszystko jakoś się ułoży. A nawet jeśli nie, to wspomnisz przynajmniej mnie i to, jak cię tulę. Czy nie jest to jakaś rekompensata? Nie bój się, nie bój.

Scena 8

Ci sami. Z domu, który niczym szczególnym się nie wyróżnia, wychodzi Israel z torbą na zakupy. Idzie tak, że jest odwrócony plecami do Malki. Tylko ona i Hanoch zdają sobie sprawę z jego obecności, reszta postaci jej nie odczuwa. Malkę, jak tylko widzi Israela, opuszcza tkliwy nastrój.

MALKA Israelu Levin!

Israel natychmiast się zatrzymuje i powoli odwraca do Malki.

MALKA Zdrajco własnej żony, jej nienarodzonego, czterdziestodwuletniego syna oraz całego narodu Izraela! Przynasz się do winy, czy – jak masz to w zwyczaju – będziesz wszystkiemu zaprzeczał?!

ISRAEL Co ja takiego zrobiłem? Ja tylko wyszedłem po zakupy, żebyś mogła zjeść kanapki, kiedy wrócisz z Łodzi.

MALKA Ja ci tu o twojej zbrodni, a ty mi o kanapkach! Popamiętasz mnie, Israelu Levin! *(rusza biegiem na Israela; ten przed nią ucieka)*

HANOCH *(biegnie za Malką i Israelem)* Przestańcie! Przestańcie! Przestańcie!

FLACZEK *(biegnie za Hanochem)* Jak to rozumieć?!

KISZKA *(biegnie za Flaczkiem)* Co odpowiedział?!

DANI *(biegnie za Kiszką)* Hanoch! Co się stało?! Zatrzymaj się!

WITEK *(biegnie za Danim)* Dani, czy my biegniemy za Flaczkiem i Kiszką, przed którymi ucieka Hanoch?! Powinniśmy raczej uciekać z Hanochem niż gonić go z Flaczkiem i Kiszką!

KISZKA *(biegnie za Flaczkiem)* Co odpowiedział?!

FLACZEK *(biegnąc za Hanochem)* Żebyśmy przestali!

KISZKA *(biegnąc za Flaczkiem)* Z chęcią! Ale jak?!

HANOCH *(biegnąc za Malką)* Uspokójcie się! Uspokójcie!

FLACZEK *(biegnąc za Hanochem)* To co w końcu?! Przestać?! Czy się uspokoić?!

DANI *(w biegu)* Hanoch! Dokąd tak biegniesz?! Zatrzymaj się!

ISRAEL *(uciekając przed Malką)* Przynajmniej nie jestem bocianem! Przynajmniej nie jestem bocianem!

MALKA *(w pogoni za Israelem)* Do zrobienia dziecka twój bociek był pierwszy, ale jak trzeba je urodzić, to on nagle leci do ciepłych krajów?! I gdzie? Może do Egiptu?! Na to Mojżesz nas stamtąd wyprowadził, żebyś teraz się tam pchał?! Mowy nie ma! Zostajesz tutaj, w Opocznie!

ISRAEL *(uciekając przed Malką)* Rabbi Nachman! Rabbi Nachman!

KISZKA *(w biegu; do Flaczka)* Czy wszyscy poeci tak biegają?

FLACZEK (*w biegu; do Kiszki*) Tylko ci najwięksi!
 RABBI NACHMAN (*otwiera okno*) Czego chcesz tym razem, Israel?!
 ISRAEL (*uciekając przed Malką*) To, że nie jest się bocianem, to żadne pocieszenie!
 RABBI NACHMAN Powiedz to bocianowi! (*zamyka okno*)
 HANOCH (*biegnąc za Malką*) Skończcie z tym! (*traci przytomność, przewraca się na ulicę*)
Israel i Malka zbiegają ze sceny.
 KISZKA (*dobiega do Hanocha zaraz po Flaczku*) Co powiedział?
 FLACZEK Żebyśmy skończyli. A potem stracił przytomność.
 KISZKA Czyli co?
 FLACZEK To w końcu pisarz. Wie, co robi.
Flaczek i Kiszka kładą się na ulicy, udając, że stracili przytomność.
 DANI (*dobiega do Hanocha, klęka przy nim*) Hanoch! Hanoch!
 WITEK (*dobiega do Daniego i Hanocha*) Co z nim?
 DANI Żle, bardzo źle.
 WITEK Oddycha?
 DANI (*pochyla się nad Hanochem*) Tak, ale słabo.

AKT II

TEL AWIW

Sala w szpitalu w Tel Awiwie. Jest rok 1999. Dwa łóżka szpitalne. Z lewej strony sceny (patrząc od strony publiczności) znajduje się łóżko, na którym leży Hanoch. Na łóżku z prawej strony leżą trzej staruszkowie – od lewego brzegu począwszy: Pierwszy Staruszek, Drugi Staruszek, Trzeci Staruszek. Obok łóżek aparatura medyczna. Przy łóżku Hanocha znajduje się nieduży stolik. Na nim pusta butelka po wodzie i skórka po bananie.

Scena 1

Nad Hanochem stoi pochylony Dani, obok Witek. Hanoch i trzej staruszkowie śpią.
 WITEK Co z nim?
 DANI Żle, bardzo źle.
 WITEK Oddycha?
 DANI Tak, ale słabo.
 PIERWSZY STARUSZEK (*budzi się, podnosi na łóżku; głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.
 WITEK To bardzo dobrze.
 DRUGI STARUSZEK (*budzi się, podnosi na łóżku; głosem ściśniętym od łez*)
 Ja też.
 WITEK To jeszcze lepiej.
 TRZECI STARUSZEK (*budzi się, podnosi na łóżku; głosem ściśniętym od łez*)
 I ja nie będę płakał.
 WITEK Nic, tylko się cieszyć.

Scena 2

Ci sami. Doktor Szebojgan wchodzi na salę.
 DOKTOR SZEBOJGAN Kto tu się cieszy? Kto jest na tyle nierozważny, żeby na głos wyrażać swoją radość? Kto jest na tyle głupi, żeby mówić, że jest szczęśliwy?
 DANI Panie doktorze, co z naszym przyjacielem? Bardzo słabo oddycha. Chyba umiera.
 DOKTOR SZEBOJGAN Chyba? Na pewno.
 PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.
 DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.
 TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.
 DANI (*do Doktora Szebojgana*) I pan to mówi tak spokojnie?
 DOKTOR SZEBOJGAN (*zapala papierosa*) Za długo leczę ludzi, żeby wierzyć w medycynę, proszę pana. Przeziębienie? Dobrze, to jeszcze da się wyleczyć. Grypa? Trochę trudniej, ale sytuacja nie jest jeszcze beznadziejna. Powikłania pogrypowe? Skoro się upieracie, niech wam będzie. I z tego was wyleczymy. Ale jak długo tak można? Myślicie, że my poradzimy sobie ze wszystkim? Czemu się dziwicie? Że człowiek nie jest nieśmiertelny? Potrzebujecie lekarza, żeby wam to powiedział? No to macie. (*rzuca papierosa na podłogę*) Człowiek nie jest nieśmiertelny. (*przydeptuje papierosa*)
 PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.
 DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.
 TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.
 DOKTOR SZEBOJGAN (*zapala następnego papierosa*) Dla medycyny jesteście obowiązkiem, czasem wyzwaniem, a w końcu zawsze porażką. Drażni nas ta wasza, trwająca przez całe życie hipochondria, którą zawracacie nam głowę. (*rzuca papierosa na podłogę, przydeptuje go, zapala następnego*) Te wasze zapalenia, owrzodzenia, rozwołnienia, zaparcia, mdłości, niedobory, nadmiary, arytmie, kaszle, krwawienia, katar, skręcenia, kolki. (*rzuca papierosa na podłogę, przydeptuje go, zapala następnego*) Te wasze grymasy bólu, rozgorączkowane czoła, cierpiący wzrok, dreszcze, poty, drżący ze strachu głos, jęki, westchnienia i łkania. (*rzuca papierosa na podłogę, przydeptuje go, zapala następnego*) Naprawdę wyprowadzacie nas jednak z równowagi dopiero wtedy, gdy zgłaszacie się do nas jako śmiertelnie chorzy. (*rzuca papierosa na podłogę, przydeptuje go; z nagłym przejściem*) Czego od nas chcecie?! Kim my dla was jesteśmy, że wszystkie wasze nadzieje skupiają się na nas jak szczyzny na dnie nocnika!? Czego od nas oczekujecie?! Cudu? Co mamy dla was zrobić? (*uspokaja się; zapala następnego papierosa*) Podłączamy was do aparatury, o, tej (*wskazuje na maszynę przy łóżku Hanocha*), i czekamy, aż wyda z siebie jednostajny pisk. Wtedy przyjdzie koniec. (*rzuca papierosa na podłogę*) To znaczy – dwóch pielęgniarzy z noszami i transport do kostnicy. Szybki papieros pod kostnicą, krótka wizyta na oddziale położniczym, żeby przewinąć jakieś niemowlę i hop, znowu tutaj, po następnego trupa. (*przydeptuje papierosa*)
 PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN (*zapala następnego papierosa*) Z medycznego punktu widzenia wasz przyjaciel już nie żyje. Pod względem formalnym trzeba jeszcze napisać dzień na karcie zgonu. Miesiąc i rok już na niej są. Tu w sumie niewiele jest do roboty – albo przypadki uleczone, które załatwia się jedną receptą (*rzuca papierosa, przydeptyuje go, zapala następnego*), albo nieuleczone, których nie załatwia się w ogóle. Z nudów wypisujemy więc źle rokującym pacjentom karty zgonów. Sprawdzamy potem, kto z personelu był najbliższy. Zwycięzca wygrywa dziesięć szekli. Jedni dla rozrywki grają w rzutki, inni w daty śmierci. Tak to już jest. (*rzuca papierosa, przydeptyuje go*) Nie każdy rodzi się do rzutek. (*zapala następnego papierosa*) Jeśli chcecie, mogę przynieść wam karty zgonów. Wpiszecie swoje typy. To w końcu wasz przyjaciel, znacie go najlepiej. To zwiększa wasze szanse.

Witek i Dani nie reagują, oszołomieni tą propozycją.

DOKTOR SZEBOJGAN Co? Nie? Dziesięć szekli piechotą nie chodzi. Możecie dorzucić się na jego macewę. Na pewno? Dobrze, wolicie tradycyjnie. W takim razie pomódlcie się za niego. O ile, oczywiście, nie uważacie tego za bezsensowne. (*rzuca papierosa, przydeptyuje go*) Bóg też przecież umarł. (*wychodzi*)

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

Staruszkowie zasypiają.

Scena 3

Dani i Witek przy łóżku śpiącego Hanocha. Staruszkowie śpią w swoim łóżku. Wchodzi Lilian Baretto. Ma ze sobą torbę z zakupami.

LILIAN BARETTO (*podchodząc do łóżka Hanocha*) Co z nim?

DANI Niedobrze.

WITEK Dani przesadza. On zawsze był pesymistą. Niedobrze? Dlaczego zaraz niedobrze? Spójrz, Lilian, Hanoch leży sobie, śpi. Czy z każdym człowiekiem, który śpi, jest niedobrze?

DANI Chodź, Witek, zostawmy ich samych.

WITEK Poczekaj, daj powiedzieć. To ważne. Przecież i tobie zdarza się spać. Mnie również, przyznaję bez wstydu. Ty, Lilian, także od czasu do czasu zapewne zasypiasz. Zwłaszcza w nocy, prawda?

DANI Przestań. Na nas już pora.

WITEK Niech odpowie.

LILIAN BARETTO Tak, Witku, od czasu do czasu zasypiam.

WITEK Widzisz?! Zasypia! Ja śpię, ty śpisz, Lilian śpi, Hanoch śpi. Czy jest w tym coś złego? Śpiący człowiek to śpiący człowiek. Po co od razu wysnuwać z tego jakieś „niedobrze”? I kto wie? Może śni mu się coś miłego? Wtedy jest nie tylko śpiącym człowiekiem, ale i szczęśliwym śpiącym człowiekiem.

DANI (*odciąga Witka od łóżka Hanocha*) Daj wreszcie spokój. Lilian przyszła do Hanocha.

WITEK (*pozwala Daniemu wyprowadzić się z sali*) Ale sam przyznasz, że człowiek, któremu śni się coś miłego, to już nie jest ktoś, kto kwalifikuje się do „niedobrze”. A jeśli nawet śni mu się jakiś koszmar, to co z tego? Obudzi się, zapomni.

DANI (*są z Witkiem przy wyjściu z sali*) Przepraszam cię za niego. Sama rozumiesz. Dla nas to też nie jest łatwe.

WITEK I niczym się nie przejmuj, Lilian. Jest dobrze, będzie dobrze. Obudzi się, zapomni.

Witek i Dani wychodzą z sali.

Scena 4

Hanoch śpi w swoim łóżku, staruszkowie śpią w swoim. Lilian stoi nad łóżkiem Hanocha, przyglądając się umierającemu. Po chwili wyjmuje z torby butelkę wody, stawia ją na stoliku obok łóżka. Opróżnioną butelkę chowa do torby, z której wyciąga następnie banana i kładzie go na stoliku nieopodal wody. Skórkę po zjedzonym bananie pakuje do torby. Znowu przygląda się Hanochowi. Poprawia mu kołdrę, kładzie rękę na jego czole. Hanoch się budzi. Patrzy przez moment na Lilian.

HANOCH A więc tak wyglądają anioły, Boże? Muszę ci powiedzieć, że przypominają Lilian Baretto. To taka mądra, piękna i bardzo dobra kobieta z Izraela. Opiekuje się na Ziemi pewnym umierającym pisarzem. Wysłałeś ją do niego? Głupi pomysł. On za tobą nie przepada. Zabrałeś mu ojca, kiedy był dzieckiem. Zgodzisz się chyba, że to mogło go do ciebie zniechęcić. Żadna Lilian, nawet Lilian Baretto, tego nie zmieni. Strata czasu. Pisarz i tak umrze, ciebie nie polubi, a Lilian będzie płakać.

LILIAN BARETTO Jesteś prorokiem, że wiesz takie rzeczy?

HANOCH Zabawne. Miałem właśnie sen... Byłem w Opocznie i spotkałem tam moich rodziców. Mama była w ciąży z Dawidem i zadała mojemu ojcu podobne pytanie.

LILIAN BARETTO Co jej odpowiedział?

HANOCH Nic. Zaczął przed nią uciekać. Gonilem ich, chciałem z nimi porozmawiać, ale zemdlałem i obudziłem się tutaj. Biedni Kiszka i Flaczek tam zostali.

LILIAN BARETTO Kto?

HANOCH Kiszka i Flaczek. Tacy dwaj chłopcy z Opoczna. Wiedzieli, że jestem pisarzem, i chcieli, żebym im odpowiedział na dręczące ich pytania, ale nie zdążyłem. Zostali tam, w Opocznie. Leżą na ulicy i udają nieprzytomnych.

LILIAN BARETTO Jeszcze do nich wrócisz i wszystko im wyjaśnisz.

HANOCH I co im powiem? Że Bóg jednak przedwcześnie finiszował z tym stworzeniem świata? Że gdyby popracował jeden dzień dłużej, może tak by go nie sknocił? To ich skłoni do wstania z ulicy i dalszego życia? Mnie by nie skłoniło.

LILIAN BARETTO Koniec tego filozofowania. Jeżeli będziesz miał tak smutne myśli, na pewno nie wyzdrowiejesz. Powiedz mi lepiej, dlaczego tu jest tak napalone? Czuję papierosy.

HANOCH To Doktor Szebojgan. Kopci jak komin. Czasem nie zdąży wypalić jednego papierosa, a już zapala następnego.

LILIAN BARETTO Lekarz i pali? I to jeszcze przy pacjentach? Trzeba to zgłosić. (*chce wyjść z sali*)

HANOCH Zostaw to, Lilian.

LILIAN BARETTO Mało masz raka w sobie, żeby ten Szebojgan jeszcze ci go rozpylał po sali?

HANOCH Szebojgan to biedny, nieszczęśliwy człowiek. Ty wiesz, że on codziennie po wieczornym obchodzie płacze? Najwyczejniej w świecie skomle na korytarzu. Patrzy na wyniki naszych badań, wie, że z nami koniec, i płacze, zawodzi jak ranne zwierzę. Za dnia udaje twardego, obojętnego cynika. Ale gdy przychodzi noc, gdy zgasną wszystkie światła i zapana absolutna ciemność, a on myśli, że nikt go nie widzi, kładzie się na podłodze na korytarzu, zwija w kłębek i po prostu wyje z bezsilności.

LILIAN BARETTO Skąd o tym wiesz?

HANOCH Powiedział mi o tym. To znaczy, moim sąsiadom z tamtego łóżka, ale był pewien, że to ja. Był naćpany.

LILIAN BARETTO Co?! To skandal! Nie można tego tolerować! (*kieruje się do wyjścia z sali*)

HANOCH Lilian! Zaczekaj!

Lilian zatrzymuje się.

HANOCH Jak wszystko ci opowiem, zrozumiesz.

LILIAN BARETTO (*podchodząc z powrotem do łóżka Hanocha*) Leczy cię nieodpowiedzialny człowiek. W dodatku narkoman. Co tu jest do rozumienia?

HANOCH Szebojgan to nie narkoman. Niedawno wpadł na pomysł, że wynajdzie szczepionkę na szczęście. Jedyne, co wymyślił, to mieszanka wszystkich środków przeciwbólowych. Wstrzykuje ją sobie wieczorem i czeka na szczęście. Kiedy ono nie przychodzi do niego, do gabinetu, on zaczyna go szukać po szpitalu. I tak trafił raz do mnie, a raczej do tych staruszków, którzy leżą obok.

Scena 5

Ci sami. Światła przygasają. Hanocha i Lilian nie widać. Wchodzi Doktor Szebojgan. Jest pod wpływem swojej szczepionki na szczęście, podchodzi do łóżka z trzema staruszkami, na którym koncentruje się w tej chwili światło. Staruszkowie śpią. Doktor ma w ustach zapalonego papierosa.

DOKTOR SZEBOJGAN (*staje z lewej strony łóżka, w którym śpią trzej staruszkowie; potrzęsa staruszkami leżącym najbliżej*) Halo, pisarzu. Obudź się, poeto. To ja, doktor Szebojgan. Przychodzę do ciebie z sensacyjną wiadomością.

PIERWSZY STARUSZEK (*budzi się, podnosi na łóżku; głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN Ale żeś się postarzał, poeto. Czym my cię tu traktujemy? A może to choroba? To straszne, co ona robi z ludźmi. A jeszcze straszniejsze jest to, co robi z nimi leczenie.

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN Otóż to, pisarzu! Literaci to jednak mają dar proroctwa! Nie będziesz płakał! Wynalazłem szczepionkę na szczęście. Nazywa się „serum Szebojgana”. Przyszedłem ci o tym powiedzieć. (*wyrzuca papierosa*) To znaczy, serum jest dopiero w fazie testów. Nie wiadomo, czy działa. Na razie nie działa. (*przydeptuje papierosa; zapala następnego*) Szczęście jeszcze nie przyszło do mojego gabinetu. W reszcie szpitala też go nie ma. Może ono nie choruje? Byłoby to logiczne, ale jeśli nawet, to mogłoby przyjść do kogoś w odwiedzin, nie uważasz? Przynieść kwiaty, a z nimi pociechę. Albo samą pociechę. Gdybym był szczęściem, mogłoby mi czasem zabraknąć pieniędzy na bukiet, ale zawsze byłoby mnie stać na pociechę. Na nią drobne zawsze się znajdą. Nawet w dziurawej kieszeni, prawda?

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN Wierzysz w moją szczepionkę? To dobrze. Nie będziesz płakał, poeto, nikt już nie będzie płakał. Jeszcze kilka nocy takich testów, a osiągnę największy sukces w dziejach medycyny. Albo zostanę narkomanem. (*wyrzuca papierosa*) Jedno z dwojga – albo szczęście, albo rozpacz. (*przydeptuje papierosa*) Zawsze tak było. (*zapala następnego*)

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN A ja chyba sobie popłaczę, pisarzu. Człowiek jednak przywiązuje się do ludzi, wiesz? Nas, lekarzy, spotykacie jako pierwszych, kiedy się rodzicie. (*wyrzuca papierosa; przydeptuje go; zapala następnego*) I to nas, lekarzy, widzicie jako ostatnich, kiedy umieracie. Wytwarza się przez to jakaś relacja, prawda? (*wyrzuca papierosa, przydeptuje go; zapala następnego*) Nie znamy się, poeto. Ale kiedyś byłeś przecież niemowlęciem. Wiesz, ile takich niemowląt jak ty przyjąłem na ten świat? A ilu chorym takim jak ty towarzyszyłem w ich ostatnich chwilach? Wszyscy jesteście do siebie podobni. Wszystkich was jednako kocham i tak samo oplakuję. (*wyrzuca papierosa, przydeptuje go*) Czy mogę położyć się obok ciebie? Potrzebuję przytulić się do kogoś, poczuć ciepło ludzkiego ciała. (*próbuję przesunąć Pierwszego Staruszkę na łóżku; nie udaje mu się*) Rozumiem, wolisz z brzegu. Niech ci będzie. Wchodzi na łóżko, wciska się między Pierwszego a Drugiego staruszkę; kiedy osiąga swój cel, Trzeci staruszek spada z łóżka.

TRZECI STARUSZEK (*z podłogi, po prawej stronie łóżka; głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał. (*pełźnie po podłodze wokół łóżka tak, żeby znaleźć się w miejscu, w którym stał przed chwilą Doktor Szebojgan*)

DOKTOR SZEBOJGAN (*przytuliwszy się do Pierwszego staruszkę*) To naprawdę miło z twojej strony, że dalej wierzysz w moje serum. Trzeba to sobie jednak szczerze powiedzieć – ono jest tylko końską dawką narkotyku, a nie żadnym szczęściem. Szczęścia nie można sobie wstrzyknąć do żył. Ono albo w nich jest, albo go w nich nie ma, bo wypłynęło z otwartych ran w naszym sercu. Każdy ma takie rany, poeto. Albo

od urodzenia, albo w wyniku nieszczęśliwych wypadków, których nie brakuje przecież w niczym życiu. To z nich, to z tych ran, kropla po kropli, wycieka nasza radość, nasza nadzieja, nasz spokój. Nie ma chirurga, który potrafiłby je załatać. Jest tylko czas, który powoduje, że przyzwyczajamy się do bólu, jaki nam sprawiają.

Trzeci Staruszek dopęłza tymczasem do miejsca, w którym stał poprzednio Doktor Szebojgan; podnosi się, staje przy łóżku, kładzie się na nim; Doktor i Pierwszy staruszek przesuwają się, żeby zrobić miejsce Trzeciemu staruszkowi.

DRUGI STARUSZEK (*spada z łóżka. Z podłogi, głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał. (*pełźnie po podłodze wokół łóżka, tak jak Trzeci staruszek przed chwilą*)

DOKTOR SZEBOJGAN Jak chcesz, to sobie popłacz. Nikomu nie powiem. Ja sam płaczę, kiedy po wieczornym obchodzie wiem, że z wami jest coraz gorzej. Kładę się wtedy w ciemności na korytarzu, zwijam w kłębek i wyję. Ale dziś tego nie będzie, dziś jestem z tobą. Zasnę na twojej piersi jak dziecko na piersiach ojca. Każdy dorosły człowiek, prędkiej czy później, staje się sierotą. Tak nie powinno być. Jak dziecko ma sobie poradzić na tym świecie bez żadnego wsparcia? Jesteśmy tak samo bezradni niezależnie od tego, czy mamy sześć, czy pięćdziesiąt sześć lat. Ciągłe ta sama bezsilność, poeto, ta sama niewiedza, lęk, tęsknota i rozczarowanie. Błądzenie w ciemności. Ale nie dziś. Dziś mam ciebie. *Drugi staruszek dopęłza tymczasem do miejsca, do którego wcześniej dotarł Trzeci staruszek; podnosi się, staje przy łóżku, wchodzi do niego; Trzeci staruszek i Pierwszy staruszek przesuwają się, żeby zrobić miejsce Drugiemu staruszkowi.*

DOKTOR SZEBOJGAN (*spada z łóżka. Z podłogi*) A więc to tak? Dziś też nie będzie ulgi? (*próbuję wstać, ale nie udaje mi się; pełźnie w kierunku wyjścia z sali*) Ze szczepionki na szczęście został mi tylko paraliż nóg. Pięknie, doktorze Szebojgan. Gratulujemy odkrycia. Medycyna jest panu wdzięczna.

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN (*zapala papierosa; pełźnie dalej w kierunku wyjścia z sali*) Będziesz, będziesz, poeto. Każdy z nas będzie. Na to rady nie ma. Szczepionka nie działa. To znaczy – działa, o ile ktoś chce mieć paraliż nóg i uważa, że to jest szczęście.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN (*pełnąc w kierunku wyjścia z sali*) Skoro tak twierdzisz, pisarzu. Ale ja ci nie wierzę. Nie wierzę poetom. Umieracie jak wszyscy, tyle że więcej przy tym gadacie. Co powiecie przysypani ziemią waszej mogiły? Czy będziecie opiewać piękno świata? A może napiszecie requiem? Nic z tych rzeczy! Nie piśnecie nawet słówka, poeto. Zaczniecie się po prostu rozkładać! Gnić będziecie tak, że szkoda słów! Nawet na epitafium!

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DOKTOR SZEBOJGAN (*pełnąc dalej w kierunku wyjścia z sali*) Rób, co chcesz! Zawsze jest wybór! W końcu i tak zapłaczesz. Ja, żeby nie tracić

czasu, zacznę ryczeć już na korytarzu. Może zanim dopęłnę do swojego gabinetu, zdążę się wypłakać. (*zatrzymuje się tuż przy wyjściu z sali; gasi papierosa na podłodze*) Tego jednego chcę. Żeby mieć to już wszystko za sobą. (*wypęłza z sali*)

Scena 6

Światła rozjaśniają scenę. Hanoch na łóżku, przy nim Lilian Baretto. Staruszkowie śpią na swoim łóżku.

LILIAN BARETTO Naprawdę wypęłzł z sali?

HANOCH W końcu miał chwilowo sparaliżowane nogi. Nie gniewasz się już na niego?

LILIAN BARETTO Tu nie chodzi o Szebojgana, tylko o ciebie. Musisz mieć najlepszą opiekę.

HANOCH Ta może nie jest najlepsza, ale przynajmniej jest ciekawa. No już, Lilian, nie dąsaj się. Uśmiechnij się do twojego Hanoszka. Co ci szkodzi? *Lilian uśmiecha się.*

HANOCH O, widzisz, jak chcesz, to potrafisz. A teraz pocałuj swoje Hanosisko.

Lilian całuje go w czoło.

HANOCH Czy ze mną jest już tak źle, że na czole wyrosły mi usta, a ja w nich nie mam czucia? Dobrze całuję moimi ustami na czole? Jestem delikatny, ledwo muskam wargi partnerki, a może przejmuję inicjatywę i od razu wpycham jej do gardła swój język? Nie pachnie mi brzydko z tych ust? Umyłbym je, ale nie wiedziałem, że je mam. Co teraz robią? Śmieją się, czy smucą? Nie mam opryszczeni? Już z jednymi ustami jest tyle kłopotu, a ja mam jeszcze drugie!

Lilian całuje Hanocha w usta; pocałunek się przedłuża; Hanoch ściąga Lilian na łóżko; do sali wchodzi Dawid.

Scena 7

Na łóżku Lilian z Hanochem. W wejściu do sali pojawia się Dawid. Jest zmieszany, chce odejść, ale Lilian i Hanoch wyczuwają jego obecność. Lilian wyskakuje z łóżka. Wszyscy troje są bardzo skrępowani.

DAWID Ja... Dopiero wychodzę z domu. Nie ma mnie tu. W ogóle sobie nie przeszkadzajcie.

LILIAN BARETTO Ależ my nic takiego nie robimy.

DAWID Więc nie róbcie tego dalej. Aż skończycie. O, autobus mi uciekł.

HANOCH A to pech.

DAWID I tak był zatłoczony.

HANOCH W takim razie – to szczęście.

DAWID Ale uciekł.

HANOCH Więc jednak pech.

LILIAN BARETTO Może podjechać po ciebie samochodem?

DAWID Nie, dziękuję, nie trzeba. Poza tym jesteś u Hanocha. Wezmę taksówkę.

HANOCH (*po dłuższej chwili ciszy, do Dawida*) Gdzie jesteś?

DAWID W taksówce. Stoję w korku.

LILIAN BARETTO Ach, te korki!

DAWID (*po kolejnej dłuższej chwili krępującej ciszy*) A co tam u was?

LILIAN BARETTO Czekamy na ciebie.

Hanoch syczy z bólu.

LILIAN BARETTO Co ci jest?

HANOCH (*udając, że nic mu nie jest*) Nic, Lilian. Po prostu Dawid mógłby już przyjść. (*po chwili milczenia, do Dawida*) Mógłbyś wreszcie przyjść.

DAWID (*wchodzi do sali*) Więc jestem! Cześć, Lilian!

LILIAN BARETTO Och, to Dawid! Zobacz, Hanoch, kto do ciebie przyszedł.

HANOCH Kto?

LILIAN BARETTO Dawid!

HANOCH Naprawdę? Mój brat, Dawid?!

DAWID Tak, to ja. Właśnie w tej chwili wszedłem.

LILIAN BARETTO Nic ciekawego cię nie ominęło.

DAWID (*wesołym, lekkim tonem*) Oj, na pewno się nie nudziliście.

LILIAN BARETTO Oj, a jednak.

DAWID Oj, nie sądzę.

LILIAN BARETTO Oj, co masz na myśli?

DAWID (*zdawszy sobie sprawę z niezręczności, w jaką za-
brnął, zmienia ton na poważny*) Oj, rozmowę.

HANOCH Dokładnie! Rozmowa! Mieliśmy porozmawiać o „Beksach”! Jak idą próby?

LILIAN BARETTO To wy tu sobie porozmawiajcie o teatrze, a ja pójdę do Daniego i Witka. Przypomniało mi się, że wczoraj, koło południa, zdrzemnęłam się. Witek na pewno się ucieszy. (*do Hanocha*) Tylko się nie przemęczaj. „Beksy” są ważne, ale to nie jest twoja ostatnia sztuka. Są jeszcze Kiszka i Flaczek. Pamiętasz? Zostawiłeś ich w Opocznie. Musisz zabrać ich z tej ulicy. Wyzdrowiejesz i napiszesz o nich. (*wychodzi*)

Scena 8

Hanoch leży w łóżku. Dawid stoi obok. Staruszkowie śpią w swoim łóżku.

HANOCH (*jęczy z bólu*) Nareszcie poszła! Nie chciałem przy niej... Aaaaaa!

DAWID Co ci jest? Podać ci wodę?

HANOCH Żadnej wody! Lilian bez przerwy przynosi nowe butelki. Kiedyś musi być ta ostatnia. Jak długo można podlewać uschniętą roślinę? I jeszcze te banany! Karcić mnie, jakbym miał wydać jeszcze jakieś owoce! Aaaaaaa!

DAWID Wezwać lekarza?

HANOCH Po co? On też musi wreszcie nie przyjść.

DAWID Tak nie można, Hanoch.

HANOCH A jednak tak się dzieje. Cały czas, od zawsze. Ludzie umierają.

Nie chcą, a umierają.

DAWID Ale nie ty, nie ty.

HANOCH Zawsze jest jakiś „nie ty”. Tym razem to ja. Aaaaaa! Co za ból!

DAWID Przecież można coś zrobić!

HANOCH Niby co?

DAWID Chociażby podać ci środki przeciwbólowe.

HANOCH To na nic. Wszystkie poszły na serum Szebojgana. Aaaa! Jak boli! Ale tak jest dobrze. Chcę ją czuć, chcę wiedzieć, że to ona. Że to śmierć. Żebym się nie pomylił i mógł jej splunąć w twarz, kiedy przyjdzie. A zaraz po niej, o ile zdążę, życiu. Jak ono śmie być równocześnie najcudowniejszą i najokropniejszą rzeczą, jaka nam się przytrafia? Jak śmie być jedno, niepowtarzalne i trwać tak krótko? Jak mu nie wstyd pozwalać nam na popełnianie błędów, o których wie, że ich nie naprawimy? I zmuszać nas do czepiania się go za wszelką cenę, nie dając nam żadnej nadziei, a jeśli już, to złudną? Aaaaaa!

DAWID Dość tego, Hanoch, wołam Lilian. Może ona przemówi ci do rozsądku!

HANOCH Żadnej Lilian! Ja umieram, oszczędź jej tego widoku. Czekaj już na nią porcja cierpienia z tego powodu. Nie trzeba jej powiększać. Aaaaa!

DAWID Mam tak beczynnie patrzeć?

HANOCH Czego chcesz więcej? Tylko to możemy dla siebie zrobić. Patrzeć na siebie. Jak się da, to z miłością, jak nie – to przynajmniej z żalem. Jestem ja, jesteś ty, między nami jest moje cierpienie. Co zamierzasz z tym zrobić? Położysz się na moim miejscu? Poczekaj, jeszcze zdążysz. Każesz mi wstać? Spróbuj, a przekonasz się, że to daremne. Jestem ja, który umieram, i jesteś ty, który będziesz żył po mojej śmierci, aż do chwili, kiedy sam umrzesz. Nic więcej, jedynie ta scena. Dwóch ludzi w różnych stadiach agonii i najmniejszego sensu.

Scena 9

Ci sami. Staruszkowie budzą się na swoim łóżku.

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

DAWID Panowie, moglibyście sobie darować. Nie widzicie, co się dzieje?

HANOCH W porządku, Dawid. Pozwól im. Niech sobie nie płaczą, póki mogą. „Na naszym świecie śmieje się ten, który jeszcze nie płacze.”

Scena 10

Ci sami. Do sali wchodzi Malka i Israel. Są w strojach, jakie nosiło się w Izraelu w 1943 roku. Malka jest w ciąży. Israel prowadzi za rękę Ośmioletniego Dawida.

HANOCH Rodzice przyszli.

DAWID O czym ty mówisz, Hanoch?

HANOCH Rodzice przyszli. Zaprowadzą mnie do domu.

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

DAWID Zlitujcie się!

HANOCH Ciszey, Dawidzie. Rodzice tu są. Tato prowadzi cię za rękę. Masz osiem lat. Mama jest w ciąży. Niedługo mnie urodzi. I znowu wszyscy będziemy w komplecie. Czworo Levinów. Dokładnie tylu wystarczy do szczęścia. Dokładnie tylu potrzeba światu, żeby przestał być strasznym miejscem. Może tym razem uda nam się żyć trochę lepiej, trochę radośniej, trochę dłużej. Może tym razem ojciec nie umrze? Może tym razem nie umrę i ja? (*wstaje z łóżka*)

DAWID (*dla niego Hanoch wciąż leży na łóżku i właśnie stracił przytomność*) Hanoch! Ocknij się! Hanoch!

HANOCH Po co tak głośno, braciszku? Po co ten wrzask?

DAWID Doktorze Szebojgan! Doktorze Szebojgan! Hanoch, odezwij się!

HANOCH I co mam ci powiedzieć? Tu już nie trzeba niczego mówić.

DAWID Pomocy! Doktorze Szebojgan! Trzeba ratować Hanochaa! (*wbiega z sali*)

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

Scena 11

Do sali wbiegają Lilian, Witek i Dani. Za sceną słychać krzyczącego Dawida, który szuka doktora Szebojgana. Lilian, Witek i Dani podbiegają do łóżka Hanocha. Dla nich Hanoch wciąż na nim leży. Lilian rzuca się na łóżko z płaczem, obejmując wyimaginowane ciało Hanocha. Witek i Dani stają za nią. W tym czasie Hanoch idzie do Malki, Israela i Ośmioletniego Dawida, wita się z nimi. Całuje Malkę, gładzi ją po brzuchu, ściska się z Israelem, głaszcze Dawida po głowie, szczypie go w policzek. We czworo obserwując rozgrywającą się teraz scenę.

WITEK Nie, nie, Lilian, on tylko zasnął. Każdy kiedyś zasypia. Twoja wczorajsza drzemka jest tu najlepszym dowodem. Czy było z tobą „nie-dobrze”? No właśnie. Z Hanochem też nie jest.

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

LILIAN BARETTO Kiszka i Flaczek! Miałeś o nich napisać. Nie zostawiaj ich!

DANI Nie wiem, Hanoch, tu wszyscy stali się nagle jacyś tacy dziwni, płaczą, krzyczą, mówią od rzeczy, o jakichś flakach, jakichś kiszkiach, zupełnie ich nie rozumiem. A ja mam dla ciebie naprawdę ważną wiadomość. Otóż, wyobraź sobie, że wtedy, w Opocznie, zrobiliśmy

ci zdjęcie pod złą kamienicą. Po wojnie zmieniono numerację domów. Budynek, w którym mieszkali twoi rodzice, stał za tym, gdzie mieściło się centrum informacji turystycznej. Scena jak z twojej sztuki, prawda? Musimy tam wrócić i zrobić ci zdjęcie w odpowiednim miejscu.

Scena 12

Ci sami. Do sali wbiega Doktor Szebojgan z papierosem w ustach, tuż za nim Dawid. Szybko podchodzą do łóżka Hanocha. Ośmioletni Dawid jest zaciekawiony tym zbiegowiskiem. Szepcze coś na ucho Hanochowi, który bierze go na ręce i podchodzi z nim do łóżka.

DOKTOR SZEBOJGAN „Doktorze Szebojgan! Doktorze Szebojgan!” – krzyczą, kiedy wiadomo, że żaden doktor nic tu nie pomoże. Gdy są zdrowi, nawet nie pomyślą o doktorze, a o doktorze Szebojganie w szczególności. Gdy umierają, nagle sobie o nim przypominają, żeby mieć kogo obwinąć za swoją śmierć.

LILIAN BARETTO Niech go pan ratuje!

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

DAWID (*do Staruszków*) Zamknijcie się wreszcie!

LILIAN BARETTO (*do Szebojgana*) Niech pan coś zrobi!

DOKTOR SZEBOJGAN Teraz – „niech pan coś zrobi!”. Ale żeby się nie urodzić, by nie musieć umierać, to na to wcześniej nie wpadli? Ludzie, co z wami?! To są tylko konsekwencje! (*wyrzuca papierosa, zaczyna reanimować Hanocha – masaż serca, sztuczne oddychanie*) Ośmioletni Dawid na rękach Hanocha bawi się wciskaniem guzików na aparaturze medycznej, która stoi obok łóżka. Z maszyny wydobywa się jednostajny pisk. Chłopiec się śmieje.

WITEK Pisk? To jeszcze nic takiego. Wiele takich pisków się słyszy, praktycznie całe życie upływa człowiekowi wśród pisku, a jednak żyje. Nie wolno się załamywać.

Hanoch grozi chłopcu palcem, żeby przestał bawić się maszyną. Mały Dawid przestaje wciskać guziki, pisk z maszyny ustaje.

LILIAN BARETTO To działa, doktorze!

DOKTOR SZEBOJGAN (*reanimując Hanocha*) Działa, działa. Nic nie działa! Jak nie rak kości, to zawał serca, jak nie zawał serca, to wylew krwi do mózgu, jak nie wylew krwi do mózgu, to pluton egzekucyjny. Na człowieka zawsze znajdzie się sposób!

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

Chłopiec znowu wciska guziki na maszynie. Ponownie wydobywa się z niej jednostajny pisk. Dziecko się śmieje.

WITEK Nie traćmy nadziei! Ostatnio też tak piszczalo i nic!

DANI Nie rozumiesz, Hanoch. Zmieniono numerację. Musimy wrócić do Opoczna i zrobić ci zdjęcie pod właściwym budynkiem. Bohaterowi

twojej sztuki na pewno by się to nie udało. Nie lubiłeś szczęśliwych zakończeń. Ale ty nie jesteś przecież bohaterem swojej sztuki. Ty jesteś Hanoch, ty wrócisz do Opoczna, a ja zrobię ci zdjęcie pod kamienicą twoich rodziców.

Hanoch z Ośmioletnim Dawidem na rękach odchodzi od łóżka, bo brat zachowuje się niegrzecznie. Idzie w kierunku Malki i Israela. Z maszyny dalej wydobywa się pisk.

WITEK Nie traćmy nadziei! Pisk to nie wyrok!

Hanoch z małym Dawidem, Malką i Israelem wychodzą z sali.

DOKTOR SZEBOJGAN (*przerywa reanimację*) To na nic. Już po nim.

PIERWSZY STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Nie będę płakał.

DRUGI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) Ja też.

TRZECI STARUSZEK (*głosem ściśniętym od łez*) I ja nie będę płakał.

EPILOG

Scena pogrążona w mroku. Jedyne oświetlona przestrzeń to miejsce, gdzie leżą Flaczek i Kiszka. Jest to ten sam punkt, w którym położyli się w finale pierwszej części.

FLACZEK Hej, poeto, opisz nas. Jak długo mamy udawać nieprzytomnych? Musimy żyć.

KISZKA Hej, pisarzu, pochyl się nad nami jak nad kartką papieru i wypełnij nas treścią, nadaj nam formę, znajdź dla nas sens. Opoczno nie jest jakąś szczególnie atrakcyjną scenerią, ale jest przecież częścią świata. Jeżeli coś zdarza się tutaj, zdarza się wszędzie. Trzeba o tym napisać. O Kiszce i Flaczku z Opoczna, bo Kiszka i Flaczek są też w Rzymie, Paryżu, Nowym Jorku, Tel Awiwie, São Paulo i Tokio.

FLACZEK Tyle że w Tokio mają skośne oczy i dziwnie mówią. Ale to my! To my! To nasze życie! Dobrze, może nie nadaje się ono na tragedię ani nawet na dramat, ale jakąś farsę można chyba z niego sklecić. Niechby było zatem komedią, ale niech będzie, niech ktoś o nim usłyszy, zobaczy je, pozna, a może się nim wzruszy. Co o tym sądzisz, poeto?

KISZKA Jesteśmy ludźmi, pisarzu, coś trzeba z nami zrobić.

FLACZEK Czy to tak dużo – chcieć żyć?

KISZKA Choćby raz, byleby zdążyć przed śmiercią.

FLACZEK Hej, pisarzu. (*czeka chwilę na odpowiedź*) Tylko echo. Odbije się od obdrapanych ścian, a potem zamilknie.

KISZKA Dwaj goście leżący na środku opustoszałej ulicy i nic do powiedzenia?

FLACZEK Hej, pisarzu.

KISZKA Hej, poeto.

FLACZEK Nie pozwól nam się rozpląnąć w tej ciszy.

KONIEC

Pilpul

LEVIN PO POLSKU

• ANTONI WINCH •

Hanoch Levin był obecny w Polsce, jeszcze zanim do niej trafił, a polska publiczność teatralna знаła jego sztuki na długo przed ich premierowymi pokazami. Polacy czytali dramaty Levina, czytając utwory Stanisława Ignacego Witkiewicza i Sławomira Mrożka. W ten sposób przyzwyczajali się do nieufnego, pełnego zdziwienia i grozy stosunku do świata, pesymistycznej wizji losu człowieka oraz poetyki smutnej wesołości, w jakiej izraelski pisarz ją przedstawiał.

Nie dziwi więc fakt, że kiedy Levin wreszcie znalazł się w polskim teatrze (a raczej – to polski teatr wreszcie znalazł Levina), szybko się w nim zadowolił¹. Jego fenomen w Polsce polega na pewnej tradycji intelektualno-literackiej, którą dramaty autora *Kruma* pomogły nam sobie przypomnieć i odświeżyć. Dzięki nim stała się ona znowu aktualna, a my i nasz czas przeglądamy się w niej jak w lustrze. Krzywym wprawdzie, ale właśnie dzięki temu wyrazistszym. Dostrzegamy w nim, jak ludzka twarz wykrzywia się w groteskowym grymasie zwątpienia we wszystko, co niegdyś było godne wiary, przypominając pysk rozwścieczonego, drapieżnego zwierzęcia. Po chwili jednak, niespodziewanie, przybiera ona smutny wyraz beznadziejnej tęsknoty za nadzieją wykraczającą poza zaspokojenie podstawowych potrzeb fizjologicznych. Choć nadal zniekształcona, ładnie wtedy, acz na bardzo krótko. W tym mgnieniu rozpoznajemy w niej znowu twarz Człowieka – istoty obdarzonej bezinteresowną miłością do tego stopnia, że bezinteresownie, w akcie wdzięczności za otrzymany dar, dzieli się nią z innymi ludźmi.

Tak, brzmi to tkliwie i naiwnie, lecz czytając Levina, odnosi się wrażenie, że to właśnie tkliwości i naiwności najbardziej brakuje w świecie zamieszkwanym przez protagonistów *Zimowego pogrzebu* (1978),

¹ Zob. Barbara Świąder-Puchowska „Piękno smutku”. Wybrane klucze interpretacyjne dramatów Hanocha Levina w polskim teatrze, „Teatr” nr 4/2017.

Jakiegoś i Pupcze (1982), *Cesarza Goka* (1997) oraz *Plaks* (1998-1999). Z racji czasu, w jakim powstały te sztuki, występujące w nich dramatis personae uznać należy za ludzi postmodernizmu. Ich dusze jednak wcale postmodernistyczne nie są. Nie wykarmi się ich symulakrami, postprawdami, dekonstrukcją. Dusze bohaterów Levina łakną metafizycznego konkretności i dlatego umierają z głodu.

Polsko brzmiące imiona niektórych postaci czy miejsc, polski koloryt pewnych motywów przybliżają nam twórczość izraelskiego pisarza. Tym jednak, co naprawdę sprawia, że Levin stał się w Polsce tak popularny, jest – niedaleka od tej, jaką stawiali Witkacy i Mroźek – jego diagnoza kondycji duchowej współczesnego człowieka. Być może najcelniej wyrażają ją słowa Cickewy z *Zimowego pogrzebu*: „chcemy się ograniczać, a nie mamy czym”².

1.

Myśl żydowskiego filozofa i teologa, Abrahama Joshuy Heschela, którego biografia jest w pewnych punktach zbieżna z życiorysem Levina³, stanowi niezwykle ciekawy kontekst dla rozważań nad sztukami autora *Romantyków*. Wyraża bowiem to, o czym bohaterowie artyści z reguły milczą, ale co mimo wszystko unosi się między nimi i nad światem, w jakim funkcjonują. Dla Heschela jest to Bóg, dla protagonisty Levina byłby to raczej cień, w którym czasem widzi zarys jakiejś postaci, ale nie potrafi jej rozpoznać. Mogłoby się przeto wydawać, iż religijna perspektywa jest mało przydatna przy badaniu dorobku izraelskiego pisarza. Z drugiej strony niekiedy zdarza mu się wprowadzać do akcji swoich utworów postaci kojarzące się z Bogiem. I tak, Zramolały Staruszek w *Plaksach* powiada – „ojcze, dlaczego mnie zostawiłeś?”⁴. Po-brzmiewa tutaj echo skargi Chrystusa konającego na krzyżu – „Boże, mój Boże, czemuś Mnie opuścił?” (Mt 27, 46). Cóż, niby wszystko się zgadza, tyle tylko, że ostatnie słowa Zramolałego Staruszka skierowane do Młodej Pielęgniarki układają się w raczej mało biblijne zdanie: „jeżeli kochasz dziadzia kurewko,/ zdejmij biustonosz i pociągnij mnie za chuja!”. Takie zatem jest to Levinowskie sacrum, że samo siebie profanuje, odziera z jakiegokolwiek świętości. Absurd w utworach Levina buduje się nie w oczekiwaniu na Godota, który nie przychodzi, lecz w czekaniu na to, aby Godot, który jest, wreszcie sobie poszedł – „kto powiedział, że nie ma Boga” – twierdzi Cickewa – „jest, ale musi być Turkiem”⁵. Odczytując je przez pryzmat rozważań teologicznych Heschela, należy o tym pamiętać.

Bohaterowie Levina nie liczą tedy na nic – ani na pocieszenie, ani na litość – bo wiedzą, że są sami. „Tragedią współczesnego człowieka – pisze Heschel – jest to, że myśli samotnie. Rozpamiętuje raczej własne sprawy, niż zastanawia się nad całym bytem. Wyniósł się z obszaru Bożego stworzenia w obszar własnych manipulacji.”⁶ Zbliżoną diagnozę w swych rozważaniach nad kondycją człowieka nowoczesnego stawiał Witkiewicz. Filozofia kona przecież jego zdaniem, ponieważ „opuściw-

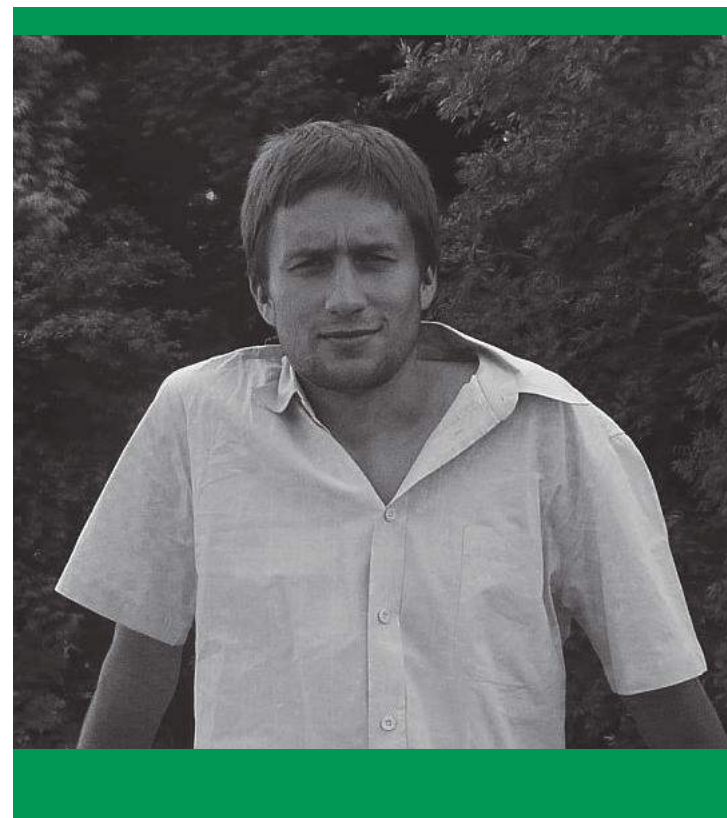
² Hanoch Levin *Zimowy pogrzeb*, w: *Ja i Ty i następna wojna*. Teatr życia i śmierci, ADiT, Warszawa 2011, s. 346.

³ Pisałem o tym w artykule *Bocian Nachmana*. O dramaturpiarstwie Hanocha Levina, „Pamiętnik Teatralny”, z. 3/2016, s. 184.

⁴ Hanoch Levin *Plaksy*, w: *Ja i Ty i następna wojna...*, op.cit., s. 266. Następny cytat s. 279.

⁵ Levin, *Zimowy...*, op.cit., s. 338.

⁶ Abraham Joshua Heschel *Kim jest człowiek?*, przełożyła Katarzyna Wojtkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 134.



Antoni Winch (ur. 1986) jest dramaturgim i teatrologiem, adiunktem w Zakładzie Historii i Teorii Teatru w Instytucie Sztuki PAN, autorem książki *Dramat ciemnych gier. Teatr absurdu pre-postczłowieka* (2015), poświęconej filozoficznym uwikłaniom twórczości Sławomira Mrożka i zachodnich absurdystów. Drukowaliśmy jego eseje poświęcone Mrożkowi (w numerach 7-8/2011, 2/2012, 2/2013), a także sztukę *Refren* (nr 6/2007) i słuchowisko o Witkacym *Zagwazdrane życie* (nr 6/2015), nagrodzone w konkursie na oryginalny scenariusz radiowy. To ostatnie oraz dwa inne słuchowiska Antoniego Wincha, *Plamy w pamięci* i *Popost*, wyreżyserował dla Polskiego Radia Łukasz Lewandowski. Drukowany przez nas w tym numerze dramat *Hanoch odchodzi bez słowa* został w zeszłym roku zrealizowany przez Dariusza Błaszczaka jako spektakl telewizyjny z cyklu *Teatroteki*.

7 Stanisław Ignacy Witkiewicz *O ontologicznej beznadziejności logiki, fizykalizmu i pseudonaukowego monizmu w ogóle i o perspektywach koncepcji monadystycznej*, w: *Nauki ścisłe a filozofia i inne pisma filozoficzne (1933-1939)*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2014, s. 349.

8 Zob. Stanisław Ignacy Witkiewicz *O Czystej Formie*, w: *Czysta Forma w teatrze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 43.

9 Zob. Michael Handelzalc *Jego twórczość świetnie mnie znana*, w: *Program do spektaklu „Wzrusz moje serce”*, Teatr Dramatyczny, Warszawa 2015, s. 10.

10 Hanoach Levin *Jakis i Pucpe*, w: *Ja i Ty i następna wojna...*, op.cit., s. 249.

szy świat realny, umknęła wszelkiej kontroli w balonie hipostazyjnego i zgoła werbalnego idealizmu⁷. Przestała przez to być tym, czym była u swego zarania – jednym z trzech, obok religii i sztuki, sposobów na uśmierzenie metafizycznego strachu, jaki w człowieku wywołuje zdziwienie istnieniem swoim i świata. Obecnie, czyli na początku dwudziestego wieku, tylko sztuka wykazuje jeszcze objawy życia. Są to jej ostatnie, przedśmiertne podrygi. Stanisław Ignacy nazwał je „perwersją artystyczną”, czyli, ujmując rzecz najprościej, połączeniem w dziele sztuki elementów „jako takich nieprzyjemnych, [...] przykrych, dziwaczych, niepokojących, a nawet wstrętnych”⁸.

Pacjenci szpitala w Kalkucie w *Plaksach*, którzy „rzygali, szczali i srali”, a teraz śmierdzą, po pantagruelowsku obrzydliwi, przeżarta wenerycznymi chorobami prostytutka Forsedes w *Jakimś i Pucpe*, Ratamus o gnijących działach w *Cesarzu Goku*, dusze umierających bohaterów *Zimowego pogrzebu* opuszczające ich ciała pod postacią pierdnieć – to tylko niektóre elementy „jako takie nieprzyjemne, przykre, a nawet wstrętne” składające się na światy przedstawiane przez Levina w jego sztukach. Perwersja artystyczna izraelskiego pisarza polega jednak przede wszystkim na szczególnym sposobie bycia jego bohaterów. Michał Handelzalc nazwał ich „okazami Homo levinicus”⁹. Istoty te charakteryzował następnie jako pozbawione tożsamości. Definiują się one w oparciu o to, jak widzą je inni. Ci inni natomiast odznaczają się identyczną wewnętrzną pustką, zatem postaci Levina nigdy nie są z siebie zadowolone. Dramatis personae sztuk autora *Udręki życia* to zespoły aktorów. Występują oni przed samymi sobą w nadziei, że odnajdą wreszcie najlepszą wersję tego, kim mogliby być. Organizowane przez nich spektakle układają się w teatr okrucieństwa, albowiem jedynym dostępnym dla nich wyróżnikiem konstytuującym ich osobowość jest to, jak bardzo są w stanie wywyższyć się ponad bliźnich. Dokonują tego poprzez upokorzenie, zranienie, skrzywdzenie każdego, kogo spotykają na swojej drodze.

Tę duchową brutalność w znacznym stopniu determinuje uwikłanie postaci Levina w sprawy cielesne. Najważniejszym wątkiem akcji *Jakiegoś i Pucpe* jest impotencja głównego bohatera wywołana brzydotą jego żony. W pewnym momencie, zwracając się do swojego członka, Jakiś powiada: „ja ci mówię: patrz na wnętrze, na charakter – a ty nie. Ty patrzysz na zewnętrżność! Ja ci mówię: uroda to nie wszystko, są też wznioślejsze wartości! A ty, obojętny jesteś na wznioślejsze wartości”¹⁰.

W tych słowach zawiera się ekspozycja i zarazem epilog dramatu przeżywanego przez Homo levinicus. Pragnie on szybować w sferze czystej, pięknej, szlachetnej duchowości, lecz jego ciało ściąga go ku wulgarnej fizjologii. I tego rozziwu pomiędzy tym, czego najbardziej potrzebuje, a tym, co ma i na co może liczyć, jest tyleż jasno, co boleśnie świadom. Pod tym względem wiele łączy go z bohaterami Witkacego. Stanisław Ignacy przeczuł przez skórę tę metafizyczną zapach, którą Levin już na własnej skórze odczuł. Perwersja artystyczna

była dla jej pierwszych odbiorców estetyczną ekstrawagancją „wariata z Krupówek”, przez co z reguły ją deprecjonowano. Perwersji artystycznej Levina nie lekceważył się w ten sposób. Obaj twórcy z lubością posługują się groteską, niedorzecznością i absurdem. Twórczość Witkacego spychała to na margines kulturalnego życia, Levina umieszcza w jego centrum. Różnice te biorą się stąd, że współcześni Witkiewicza bali się nawet pomyśleć o tym, co było dlań jasne, a dla nas stało się czymś naturalnym za sprawą twórczości Mrożka, stanowiącej doskonałą ilustrację zdania Alberta Camusa: „absurd to przenikliwy rozum uznający swoje granice”¹¹.

„Rozum uznający swoje granice” niewątpliwie dużo wie, lecz dla zaspokojenia głodu poznania, jaki odczuwa człowiek, może zaproponować li tylko aperitif. Heschel wiele miejsca w swych pismach poświęcił refleksji na temat „tego, co niewysłowione”. Zawiera się w nim prawdziwy sens i cel bytu. Świadomość „tego, co niewysłowione” stoi za wszystkimi zagadnieniami metafizycznymi, konstytuując wartości jako wartości. Zaczyna się zaś tam, gdzie kończą się kompetencje rozumu. Nie znaczy to bynajmniej, iżby „to, co niewysłowione” tłumilo czy ograniczało myśl. Ono ją wyrwa ze spokoju, do którego jest skłonna, pobudza również naszą wrażliwość. Jest najwyższym szczytem intelektualnego wysiłku, poszerzeniem umysłu. Nauka nie zagraża więc „temu, co niewysłowione”, a „to, co niewysłowione” nie zagraża nauce. Wrogiem „tego, co niewysłowione” jest natomiast zwątpienie. Heschel wyraźnie oddziela zwątpienie od zdziwienia. Píše: „możemy zwątpić we wszystko z wyjątkiem tego, że jesteśmy zdumieni”. Byt charakteryzuje się „nieoczekiwanością”, jest „nie-do-uwierzenia”. Człowiek musi przeto odczuwać radykalne zdumienie tym, że jest. Gdy na nie zobojętnieje, utraci zdolność doświadczania go, przestanie być ludzki. Człowiek jest bowiem człowiekiem, o ile stanowi problem dla samego siebie, pyta: „po co ja tu jestem? O co chodzi w mojej egzystencji?”¹², bezustannie niedowierzając, kwestionując – jak wyraziłby się Witkacy – „samo-przez-się-zrozumiałość” swojego istnienia.

Rzecz jasna, uwikłanie w takie rozterki nie ułatwia codziennego funkcjonowania. Lepiej je zatem zignorować. Istnieją całe szkoły wyspecjalizowane w myśleniu bagatelizującym tego rodzaju problemy albo uznającym je za ostatecznie rozwiązane. Już Witkacy zwracał na to uwagę. Zgodziłby się zapewne z Heschel, że dążenie do poznania tajemnicy istnienia to jedna z podstawowych cech bycia ludzkim. Każda filozofia trywializująca tę tajemnicę jest przeto z gruntu antyludzka, dehumanizująca. Aby zachować swoje człowieczeństwo, człowiek musi przezwyciężać to, co rozumne i oczywiste, musi wiedzieć, że istota rzeczy nie wyczerpuje się w tym, co o nich wie. Z interesujących mnie tutaj artystów – Witkacego, Mrożka i Levina – nie uda się uczynić towarzyszy rozważań Heschela, którzy szliby z nim ramię w ramię aż do celu, jakim dla żydowskiego filozofa był Bóg. Warto jednak sprawdzić, gdzie schodzą z tej drogi, bo to, że zaczynają nią podążać, wydaje się pewne. Każdy z nich odrzucał wierne kopiowanie rzeczywistości, bo

11 Albert Camus *Mit Syzyfa*, przełożyła Joanna Guze, Altana, Warszawa 2001, s. 44.

12 Heschel, op.cit., s. 40.



czuł, że nie składa się na nią wyłącznie to, co rzeczywiste, że świat nigdy nie jest tylko światem, że jest w nim coś więcej, coś dziwniej, coś inaczej.

2.

Heschel zauważył, że duchowość Żydów z Europy Wschodniej odznaczała się wyjątkowym połączeniem radości i smutku, intelektualizmu i mistycyzmu, „powściągnany lament był w ich entuzjazmie” – pisze filozof – „a głęboki smutek w ich radości”¹³. Z czymś takim mamy do czynienia, kiedy słuchamy Łaczka Bobiczka w *Zimowym pogrzebie*. W pewnym momencie bohater nie umie ukryć szczerej radości z faktu, że może wreszcie przekazać krewnym hiobową wieść o śmierci swojej matki. Wielką ulgę przynosi Jakiemuś świadomość, że cokolwiek by zrobił i czegokolwiek pragnął, skazany jest na Pupcze. Przekleństwo, jakim jest dlań małżeństwo z nią, okazuje się wtedy źródłem jego szczęścia. Stary i Nowy Konający w *Plaksach* śmieją się, udając niemowlęta, co doprowadza ich do płaczu. Wuj Goka, Ehef, w ostatnim akcie dramatu wykonuje piosenki, które śpiewali mu jego rodzice. Byłaby w tym sama sielskość, gdyby nie fakt, iż elegijne wspomnienia beztroskiego dzieciństwa kontrowane są w tej scenie przez makabrę, żal i cierpienie przynoszone przez teraźniejszość – Ehefowi wyrwano język, a jego śpiew to seria jęków i rzeżeń wydobywających się z okaleczonych ust.

Jak widać, Levin – potomek Żydów z Europy Wschodniej i dziedzic ich duchowości opisanej przez Heschela – miazdzy naszą wrażliwość ciężarem scen, w których obok siebie występują radość i rozpacz, życie i śmierć, wzniosłość i prozaiczność, duchowość i fizjologia. Jeżeli z tego ugniatania wychodzimy cało, a nawet z przekonaniem, że przypadło nam ono do gustu i chcielibyśmy powtórki, to dlatego, że jesteśmy do niego przyzwyczajeni. Zaprawiły nas w nim sztuki Witkacego. Gdy spojrzysz na Sajemana Tempe w *Szewcach* (1927-1934), swobodnie rozprawiającego na rozmaite tematy mimo otrzymanego ciosu siekierą w głowę i z brzuchem podziurawionym kilkoma salwami z kolta, a potem przeniesie się wzrok na Agamemnona z *Plaks*, którego Klitajmestra musi kilka razy uderzyć siekierą i wysłuchać kilku jego dłuższych monologów, aby ten wreszcie skończył, odnosi się nieodparte wrażenie *déjà vu*. Także, kiedy porówna się niespodziewane wejście do szpitalnej celi Mieczysława Walpurga (*Wariat i zakonnica*, 1923) niedługo po tym, jak był popełnił samobójstwo, z trzecim aktem *Jakiegoś i Pupcze*, gdy On-Chrupcze nagle ożywa (umarł bowiem w drugiej części sztuki), po czym skarży się, że pozostali bohaterowie zapomnieli o jego zwłokach, dodając: „nie macie pojęcia, jakie okropieństwo czeka was po śmierci! [...] Wszystko jak w życiu, tylko jeszcze bardziej”¹⁴. Słowa te tylko nieznacznie odbiegają od tego, co Plafodor Mimecki głosi w *Pragmatystach* (1919): „wieczności nie zgłębimy nigdy, a za świat, jeśli jest, jest tylko pewną wariacją tego, co jest tutaj”¹⁵.

¹³ Abraham Joshua Heschel *Pańska jest ziemia. Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej*, przełożył Henryk Halkowski, Esprit SC, Kraków 2010, s. 16.

¹⁴ Levin, *Jakiś...*, op.cit., s. 260.

¹⁵ Stanisław Ignacy Witkiewicz *Pragmatysty*, w: *Dramaty I*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 198.

Również z innym chwytem często stosowanym przez Levina polski odbiorca jest stosunkowo dobrze oswojony. Badacze twórczości izraelskiego pisarza zauważyli, że jego bohaterowie przejawiają tendencję do mówienia wprost o swoich problemach. Z Jakiegoś, jak z dawno przepełnionej czary, już na samym początku utworu szerokim strumieniem wylewa się cała nagromadzona w nim gorycz. Mrożek jako mistrz dialogu nieco inaczej informował o kłopotach swoich protagonistów. I jemu jednak zdarzało się rozpoczynać sztuki od monologów postaci, w których bezpośrednio prezentował ich rozterki, smutki i udrękę. W ten sposób przedstawia nam choćby Nieuda w *Letnim dniu* (1983)¹⁶. Także dramatis personae Witkacego nie powstrzymują się przed jednoznacznym nazywaniem swych stanów emocjonalnych oraz artykułowaniem potrzeb duchowych. Freddie Rokem zabieg ten u Levina omówił w kontekście nauki, jaką pisarz pobrał od Bertolta Brechta, widząc w nim szczególnie zastosowanie efektu obcości¹⁷. Nie negując tego słusznego sądu, dodam, że tego rodzaju chwyt trzeba rozpatrywać jako coś więcej aniżeli tylko literackie nawiązanie czy artystyczną inspirację. Z punktu widzenia budowy akcji dramatycznej jego zastosowanie zwalnia bowiem autora z mozolnego konstruowania postaci – jej charakteru, psychiki, wydarzeń z przeszłości, które doprowadziły ją do tego stanu, w jakim ją poznajemy i tak dalej. Tutaj żadna Raniewska nie patrzy zrozpaczona na ścinany sad, ona od razu staje wśród powalonych drzew. W istotny sposób zmienia to strukturę dramaturgiczną fabuły. Linia jej napięcia nie przechodzi przez sferę emocji – wszak wszystko jest już stracone, walczyć nie ma o co, nawet płakać nie ma nad czym, choć odczuwa się głęboki smutek. W tej dramaturgii akcja osnuta jest wokół konfliktów o podłożu intelektualnym, a nie uczuciowym. Sztuki Witkacego, Mrożka i Levina zbudowane są tak, aby stanowiły wyzwanie dla naszego umysłu, a dopiero w następnej kolejności, o ile w ogóle, mają dostarczyć wzruszeń sercu. To filozoficzne zagadki do przemyślenia.

Warto w tym kontekście ponownie sięgnąć do rozważań Heschela na temat Żydów wschodnioeuropejskich. Według niego, ich książki, w porównaniu z książkami pisanymi przez Sefardyjczyków (Żydów z Europy Zachodniej), są „jak płótna Rembrandta: głębokie, aluzyjne i pełne ukrytych znaczeń. Pierwsze sprzyjają harmonii systemu, drugie – napięciu dialektyki”¹⁸. Aszkenazyjczycy (Żydzi ze wschodniej Europy) pragnęli przede wszystkim „odkryć i zrozumieć”. Mniej ważne było dla nich rozstrzygnięcie jakiegoś problemu niż sam proces dochodzenia doń. W każdym przejawie prozaicznego życia widzieli utajony sens. Wszędzie i we wszystkim dostrzegali tajemnicę. Jej najgłębszy wymiar mieścił się w sprzeczności, której byli doskonale świadomi. Zdawali sobie mianowicie sprawę, iż świat – jak pięknie ujmuje to Heschel – „mieści w sobie zazdrość Kaina o Abela, zimną wrogość Sodomy i nienawiść Ezawy – ale wiedzieli także, że jest na nim miłosierdzie Abrahama i czułość Racheli”. Stąd być może brała się specyfika ich poczucia humoru. Dowcip Aszkenazyjczyków wyróżniał się bowiem

¹⁶ Zob. Sławomir Mrożek *Letni dzień*, „Dialog” nr 6/1983. Fakt, Nieud rozmawia z Udem, ale dialog ten jest w gruncie rzeczy pozorny – Ud wtrąca w nim od czasu do czasu pojedyncze zdania – będąc w istocie monologiem Nieuda o jego kłopotach.

¹⁷ Zob. Freddie Rokem *Hiob z okrutnego cyrku*, przełożyła Iwona Kurz, „Dialog”, nr 1-2/2002, s. 115.

¹⁸ Heschel, op.cit., s. 37. Następny cytat s. 128, kolejny s. 74-75.

intelektualizmem, wyczulony był na logiczne niedorzeczności, mógł służyć jako „ilustracja paradoksów – tak jak je definiuje i klasyfikuje logika formalna”.

Gdyby zestawili utwory Witkacego i Mrożka ze sztukami Levina, znalazłoby się sporo przykładów bliskich sobie „żartów intelektualnych” będących „ilustracjami paradoksów”. Bohaterowie interesujących mnie tutaj pisarzy odczuwali tę samą sprzeczność w istnieniu złożonym zarówno z dobra, jak i ze zła, miłości i nienawiści, radości i lamentu, i byli przez nią podobnie gnębieni. Zbieżnych motywów obecnych w twórczości Witkacego, Mrożka i Levina można byłoby znaleźć zapewne wiele, jednak nie odpowiedziałoby się w ten sposób na kwestię zasadniczą: dlaczego te motywy w ogóle pojawiają się w ich sztukach, co chcą nam oni przez nie przekazać? Operowali paradoksami i humorem intelektualnym, zbliżonym do tego, jaki cechował Żydów wschodnioeuropejskich. Dzielili z nimi „walkę z tym, co materialne i skończone”, atoli chwilowego uwolnienia od praw i problemów doczesnego świata nie znajdowali w modlitwie i ekstazie, jak Aszkenazyjczycy, poprzestając na „dialektycznym napięciu” myśli. Stanowi to znak czasu. Jaki to czas? Czym się charakteryzuje?

3.

Według Witkiewicza, zastosowanie perwersji artystycznej nie wynika z kaprysu artysty, lecz jest koniecznością narzucaną nań przez duchowo-intelektualną konstytucję jego odbiorców. Skazany jest on na nich jak Ludwik XVI na ścięcie i nie ma w tym porównaniu przesady, albowiem perwersja artystyczna to ostatni estetyczny podryg nie tylko ginącej sztuki, ale przede wszystkim umierającej ludzkości. Oczywiście ludzkości godnej tego miana, czyli zdolnej do odczuwania metafizycznego niepokoju. Po niej przyjdzie absolutnie szczęśliwe, bo kompletnie oglupiałe i zobojętniałe na duchowe potrzeby społeczeństwo przyszłości: „jedna z najbardziej przerażających perspektyw, z którą trzeba się zmierzyć, to możliwość, że ziemia zostanie zaludniona przez rasę istot należących [...] według biologii do rasy Homo sapiens, jednak pozbawionych cech, dzięki którym człowiek różni się duchowo od pozostałych stworzeń”¹⁹ – pisał wprawdzie Heschel, a nie Witkacy, jednak słowa te oddają istotę katastroficznego przesłania Witkiewicza. Zawierała się ona nie w dosłownej zagładzie rodzaju ludzkiego, lecz w jego zbydlęczeniu, zmechanizowaniu, odczłowieczeniu. Adresowana jeszcze do ludzi perwersja artystyczna nie jest przeto prowokacją, choć elementy prowokacji w niej się znajdują, nie jest także obsceną, mimo iż obscenicność nie jest jej obca. Nie, perwersja artystyczna to przede wszystkim tragedia. Tacy jej protagoniści, jacy widzowie, i taki jej tragizm, jak wrażliwość tych, którzy (o dziwo) czują jeszcze potrzebę przeżycia katharsis. Szansy na katharsis upatrują jednak nie w ekstazie i modlitwie, ponieważ w ich moc nie wierzą. Zostaje im „dialektyczne napięcie myśli” jako substytut. Nader on lichy, bo czy można

¹⁹ Heschel, *Kim jest człowiek*, op.cit., s. 65.

HANOCH LEVIN KRUM, REŻ. KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, TEATR ROZMAITOŚCI, WARSZAWA 2005. FOT. STEFAN OKOŁOWICZ



oczyszczyć duszę za pomocą procesu intelektualnego? Mimo wszystko próbują.

Bohaterowie Witkacego, jakkolwiek wypadali w tym groteskowo i zawsze ponosili klęskę, przynajmniej starali się doświadczyć metafizycznych napięć przeżywanych przez dawnych, prawdziwych ludzi. Często robili to inscenizując pewne sytuacje. Tak na przykład jak w *Janulce, córce Fizdejki* (1923). Przedstawienie Wielkiego Mistrza Neo-Krzyżaków Gottfrieda Reichsgrafa von und zu Berchtoldingena i spółki zakończyło się klapą, kreowane w jego ramach postacie, aspirujące do rangi gigantów przewodzących niegdyś ludzkości, okazywały się niepokojąco puste w środku, jednak wystawiany przez nie spektakl stanowił atrakcyjną alternatywę dla realiów życia w zbydłconej Litwie. Był wobec nich odskocznią duchową, tworzył równoległą do nich rzeczywistość. Czy to samo można powiedzieć o *Cierpieniach Agamemnona i jego śmierci*, pokazie zaaranżowanym dla pacjentów przez personel szpitala w *Plaksach*? Ten teatr nie ma ani powodu, ani celu, niczego nie oferuje swoim wykonawcom i widzom poza zabiciem czasu, który w istocie zabija ich²⁰. Homo levinicus rezygnuje z walki podejmowanej jeszcze przez człowieka Witkacego.

Nie żeby protagonista Levina tym samym coś zyskiwał, był w mniejszym stopniu śmieszny i niedorzeczny. Jego życie to przeważnie chałtura w boleśnie nijakiej tragifarsie, gdzie miarę wartości udanego żywota wyznacza epitafrum „Wszadono jej” (*Jakiś i Pupcze*), bądź też sam fakt, że w ogóle się było, czego potwierdzenie ma stanowić liczba żałobników przybyłych na pogrzeb tudzież, w przypadku co wybitniejszych biografii, kupno łódówki (*Zimowy pogrzeb*). Bodaj jedyną postacią spośród bohaterów omawianych tutaj sztuk izraelskiego twórcy, rokującą na zbliżenie się do skali protagonistów onegdajszych tragedii jest cesarz Gok. W jego historii tkwią przecież załazki dramatu nieomal szekspirowskiego – tajemnicze królobójstwo rozpoczynające na dobre (gwoili ścisłości, raczej na złe) akcję sztuki, zbierające się przy granicach państwa wojska wrogiego Bronka, króla Franków, gotowe, niby armia Fortynbrasa, w każdej chwili zaatakować. Przeplatają się one z nie mniej szekspirowskimi wątkami zagmatwanej relacji matka-syn. Ich kulminacją jest nieoczekiwane ogłoszenie przez Jazwę jej ślubu z Ratamusem, przyjęte przez Goka jako obraza pamięci jego ojca. Całość skrojona jest na pozór zgodnie z elżbietańskim sznycem znanym choćby z *Hamleta*. No tak, tyle tylko, że Gok to nie Hamlet.

Księżu duńskiemu można zarzucić nieodecydowanie, atoli wynikało ono z poważnej, rzecz można, filozoficznej refleksji nad sensem podejmowanych przezeń działań. Kierowała nim troska o to, żeby jego czyni miały określone znaczenie. Jego celem było wszak nazwanie rzeczy po imieniu: zbrodnia miała być zbrodnią, a nie nieszczęśliwym zbiegiem jeszcze mniej szczęśliwych okoliczności, królobójca – królobójcą, a nie prawowitym królem, sam Hamlet zaś to w związku z tym nie okrutny mściciel, lecz człowiek sprawiedliwy przywracający na świecie moralny porządek. W jego monologu-testamencie z finału sztuki słysząc troskę

o to, aby dzieje elsynorskiego dworu zostały uczciwie i wiernie opowiedziane. Gok o żaden ład w szerszym rozumieniu nie walczy. Bardziej jak zbuntowany nastolatek, a nie dojrzały następca tronu świadom wagi każdego wykonanego gestu i wypowiedzianego słowa, potrzebuje wyłącznie tego, żeby matka dała mu spokój. Pragnie, aby świat zależał od niego, lecz to on zależy od świata. Prawie w ogóle nie podejmuje działań z własnej inicjatywy, a jeśli już się na to odważy, to natychmiast szczerze żałuje powziętej decyzji albo robi to tak nieudolnie, że osiąga efekt odwrotny od zamierzonego. Gdyby Hamlet odznaczał się podobnym „zdecydowaniem”, Horatio, opiewając jego losy, prędzej rozbawiłby swoich słuchaczy, aniżeli ich wzruszył.

Nie dziwi przeto, iż finał „tragedii” Goka wieńczy skromny epilog. Ostatnie dwadzieścia dwa lata jego życia zostały w nim streszczone w kilkunastu rymowanych wersach, a sam Gok przez cały czas milczy. A rzecz przecież dotyczy, jakby nie było, tytułowego bohatera utworu. Już śmierć Iwony, głównej, acz niemej, bohaterki sztuki Witolda Gombrowicza, naznaczona jest większym dramatyzmem. Stanowi owoc dworskiej intrygi, jest czymś, na czym zależy pozostałym dramatis personae, stawką w prowadzonej przez nie rozgrywce, a więc czynnikiem wywołującym napięcie. Zakończenie historii Goka podawane jest od niechcenia, bez specjalnego przejęcia, jak ceremonialne zakończenie rytuału, w który nikt już nie wierzy, z odprawiającymi go kapłanami na czele. Chciałoby się powtórzyć za Hamletem: „reszta jest milczeniem”, lecz bardziej pasuje tu: „nie będziemy gadać niepotrzebnych rzeczy” Sajemana Tempe.

Jeżeli już szukać dla Goka pokrewnej duszy, to prędzej znajdzie się ją wśród bohaterów Witkacego niż wśród protagonistów tragedii z czasów, kiedy dziwność istnienia stanowiła rzeczywisty problem egzystencjalny, dawała bodziec do przeżywania uczuć metafizycznych i była fundamentem Tajemnicy Istnienia. Dzisiaj, zgodnie ze słowami Cickewy, wszystko, co nas otacza, jest „głupie, nieciekawe i mdłe”²¹. Bliski tedy Gokowi byłby Hyrkan IV, władca fantastycznego królestwa Hyrkanii z *Mątwy* (1922). Jest on niewątpliwie materiałem na tytana rodem z szekspirowskich kronik. Cóż z tego jednak, skoro w pewnym momencie spotyka swoją matkę? Chełpiąc się własną rozwiązłością, strąca go ona ze szczytów wzniosłości w mroczną przepaść „nieistotnych problemów”. Od tej chwili Hyrkan gockieje, jak zgokcał sam Gok, gdy z kolei jego matka nie mogła ukryć radości na myśl, że Ratamus będzie bawił się wkrótce jej piersiami. Cieleśna pożądliwość matki, jak w przypadku Hyrkana, niszczy dążenia duchowe syna. Zgoda, były one dużo prostsze niż u bohatera Witkacego, ale przecież były. Ich anihilacja jest dla Goka i Hyrkana jednakową katastrofą, a światy, w jakich funkcjonują, przeistacza w tragedie bez tragiczności.

Podsumować je można tak, jak Nowy i Stary Konający w *Plaksach* skwitowali pierwszą część *Cierpień Agamemnona i jego śmierci*: „ten gadu, gadu, / a potem staje i nagle pada”, „a potem ten drugi gadu, gadu / i ta weszła i gadu, gadu”, „ten mówił i tamten mówił, / wszyscy

20 Justyna Biernat zauważyła, że przywołana w inscenizacji *Cierpień Agamemnona i jego śmierci* starożytna maksyma *pathos mathos* (nauka przez cierpienie), zestawiona z realiami, w jakich rozgrywa się całość akcji sztuki Levina, traci swoje pierwotne znaczenie. W *Plaksach* „cierpienie przestaje pełnić funkcję parenetyczną, staje się doświadczeniem niezrozumiałym, niechcianym. *Pathos* prowadzące ku antycznej mądrości *sophrosyne* jest teraz *mlechet*, udręką oraz wysiłkiem życia w świecie bez bogów i bez niosącej konsolację wspólnoty”. Por. Justyna Biernat „Na progu śmierci jeszcze trochę cię pomęcę”, „Teatr” nr 4/2017, s. 47.

21 Levin, *Zimowy...*, op.cit., s. 347.



HANOCH LEVIN *ROMANTYCY*, REŻ. GRZEGORZ CHRAPKIEWICZ, TEATR DRAMATYCZNY, WARSZAWA 2013.
FOT. KRZYSZTOF BIELIŃSKI/TEATR DRAMATYCZNY

22 Levin, *Plaksy...*, op.cit., s. 263.

mówili, a potem sobie poszli”²². Tyle mają do powiedzenia o Agamemnonie, czyli o jednej z figur archetypicznych dla kultury judeochrześcijańskiej, postaci stanowiącej przez wieki aksjologiczny punkt odniesienia dla cywilizacji zachodniej. U podstaw tej cywilizacji legło poczucie tragiczności ludzkiego istnienia, u jej końca, jak widać, znajduje się niewrażliwość na nie. Jego zanik to rodzaj duchowej lobotomii i spowodowanej przez nią ostrej niewydolności serca. Tragedia to przecież nie wyłącznie smutek i rozpacz, to także wzniosłość; trwoga, ale też litość; jest w niej przemoc, gniew, zdrada i podłość, lecz jest również szlachetność, miłość i bezinteresowne poświęcenie; słowem, ukazuje ona człowieka w pełni, w tym, co w nim dobre, i w tym, co złe, w jego wielkości i poniżeniu, pozwala nam go podziwiać, potępiać i żałować. Jaki człowiek objawia nam się w „gad-gadu”? Witkacoid, Homo levinicus, bohater Mrożka. Często nie ma nawet imienia, jak Towarzysz X w *Szewcach*, wszystkie postacie *Policji* i *Plaks* albo nazywa się tak dziwacznie, że trudno zidentyfikować się z jego kłopotami, brać je na poważnie. Jak się nie rozeźmiać, kiedy poznajemy kogoś, kto nazywa się Jęzory, Szracja czy Pupcze, jak utożsamić się z kimś, kto ma na imię B? Serafombyx łamie język, jeszcze zanim spróbuje się wypowiedzieć jej imię, Tehehehe przelatuje przez uszy jak rechot żaby.

Nie od rzeczy zatem będzie wspomnieć, że wśród lamentów Nieuda znajduje się skarga, iż bohater, mimo swej ewidentnej niedoli, nie jest tragiczny. Protagonisci ostatniej sztuki Mrożka, *Karnawału, czyli pierwszej żony Adama* (2013)²³, mogliby – gdyby oczywiście stanowiło to dla nich jakikolwiek problem, a nie stanowi – powiedzieć o sobie dokładnie to samo. Chociaż są wśród nich osoby, między którymi powinno dojść do dramatycznych konfrontacji – Adam, Ewa, Lilith, Szatan, Biskup (jako przedstawiciel Boga), Prometeusz – wszystkie potencjalne konflikty, w jakie mogłyby się włączyć, rozchodzą się po kościach ogólnej nijakości panującej w świecie przedstawionym utworu. Jest tak, jakby wszystko się w nim już zdarzyło i teraz pozostaje tylko się pożegnać (chłodno, rzecz jasna). Jeżeli wyczuwa się tu jakieś napięcie, to jego źródłem jest fakt, iż boleśnie banalne, wyzute z głębszych emocji, momentami niezbyt rozgarnięte są postacie-symbole, bohaterowie mitów konstytuujących kulturę zachodnią. To nie oni są trywialni, lecz ona, jej tradycja i dorobek, który nie potrafi już ożywić protagonistów dawnej mitologii²⁴. Nie może zaś tego zrobić, albowiem nowoczesność nie ma ochoty na przeżywanie tragedii. Nie po to wszak jest płynna, nie po to zdekonstruowała wszelkie metanarracje, aby podporządkowywać się jednej z nich. W dodatku niezbyt pogodnej. Jest tak, jak mówił Stomil Arturowi w *Tangu*: „Biedaku! [...] Czy nie wiesz o tym, że tragedia jest już dzisiaj niemożliwa?”²⁵.

Anihilacja tragiczności byłaby przeto tą konstatacją, która łączy myślenie Witkacego, Mrożka i Levina o kondycji duchowej człowieka nowoczesnego. Tu jest ten rozstaj, gdzie muszą pożegnać się z Heschel i pójść własną drogą. Żydowski filozof pisał: „dzięki czemuśkolwiek, co czynimy, dzięki każdemu aktowi, który realizujemy – albo posuwamy

się naprzód, albo utrudniamy dramat odkupienia; albo redukujemy, albo rozszerzamy moc zła”²⁶. Tam, gdzie nie ma tragedii, nie ma działania, nie ma aktu do realizacji, nie ma wreszcie dramatu odkupienia. Jest natomiast „moc zła” – wszechogarniająca wobec naszej bierności. Dlatego los bohaterów sztuk Witkacego, Mrożka i Levina, choć układa się często w farsę, nie jest puentowany szczęśliwym zakończeniem. Jeżeli pisarze ci nie wierzą w tragedię, to co oferują nam w zamian?

4.

Pilpul. Witkiewicz, Mrozek i Levin zamiast tragedii proponują nam pilpul. Jest to, jak opisuje go Heschel, sposób na rozładowanie duchowego napięcia zrodzonego z wątpliwości, korzeniami sięgający do pierwszych wieków naszej ery i starożytnych akademii Babilonii, szczególnie później popularny wśród Aszkenazyjczyków. Polegał on na szukaniu logicznych wyjaśnień dla Słowa Bożego. Był tedy pilpul wysiłkiem rozumu, lecz – to ważne – przy całym swym intelektualizmie zawierał w sobie „ujarzmioną wesołość” oraz „figlarne subtelności”. Pobudzał samodzielność myślenia, które nie uznawało niczego za oczywiste, we wszystkim dopatrywało się przyczyny i skupiało na tym, aby ją znaleźć. Refleksja, jaką oferował pilpul, nie miała charakteru realistycznego, przekładalnego wprost na praktyczną stronę życia. „Cóż jednak jest szlachetniejsze od niepraktycznego ducha?” – pyta Heschel – „cywilizacja całkowicie poświęcona temu, co użyteczne, w gruncie rzeczy nie różni się od barbarzyństwa. Świat podtrzymywany jest przez to, co poza światem”²⁷. Niestety, z czasem i wzmagającym się nastawieniem ludzi na naukę, pilpul się wynaturzył. Zapomniał, że zrodziła go potrzeba serca, stając się „pretensjonalnym popisem intelektu”. Innymi słowy, zbliżającymi nas do definicji absurdu Camusa, pilpul przekształcił się w rozum poszukujący swych granic.

W dramatopisarstwie Witkacego, Mrożka i Levina odnajduje je, by się zgubić. Twórczość tych pisarzy jest tryumfem racjonalności, dlatego właśnie kreowane przez nich światy są tak niedorzeczne. Rozum zwycięża bowiem, na co zwrócił uwagę Heschel omawiając historię ewolucji pilpulu, zawsze kosztem serca. Owszem, jest ono irracjonalne, często naiwne, chimeryczne, nie pomyśli, a już wie, nie poczeka, a już chce czynu. W odróżnieniu jednak od intelektu czuje, pozwala zobaczyć w drugim człowieku Człowieka, Bliźniego, a nie zlepek komórek. Podmiot do obdarzenia miłością, nie przedmiot do wykorzystania i wyrzucenia. W tym jest jego mądrość nie do pojęcia przez zdrowy rozsądek. Świadomości tych niuansów bohaterowie Levina są pozbawieni. Stąd ich wzajemne relacje wyglądają, jak wyglądają. Zdarzają się im momenty, w których zdają sobie sprawę, że postępują źle. Szybko udaje im się je pokonać, albowiem wszelkie wartości straciły dla nich znaczenie, a znaczenia – wszelką wartość. To, co dla Hamleta było aksjologicznym skandalem, czyli rozchwianie semantyczne i idący z nim w parze relatywizm etyczny, stanowi naturalne środowisko protagoni-

26 Heschel, op.cit., s. 199.

23 Druk. w „Dialogu” nr 2/2013.

24 Szerzej o tej sztuce pisałem w artykule *Mit to mit*, „Dialog”, nr 2/2013.

25 S. Mrozek *Tango*, „Dialog” nr 11/1964, s. 25.

27 Heschel, *Pańska jest ziemia*, op.cit., s. 67. Następny cytat s. 105.

HANOCH LEVIN *REQUIEM*, REŻ. MACIEJ GORCZYŃSKI, TEATR BARAKAH, KRAKÓW 2016. FOT. PIOTR KUBIC/
TEATR BARAKAH



stów Levina. Frazes podniesiony do rangi dogmatu, a nade wszystko słowa odklejone od sytuacji i ludzie, którym bynajmniej nie zależy na tym, aby to, co mówią, w jakikolwiek sposób odnosiło się do otaczających ich okoliczności, a odwrotnie – cały swój wysiłek wkładają w to, ażeby to okoliczności dopasowały się do tego, jak je definiują – oto implikacja dominacji rozumu. Pewny swojej nieomyślności nie czuje, kiedy wychodzi na kretyna.

Tworzone przezeń intelektualne konstrukcje są przeto bzdurne, atoli z ich wewnętrzną logiką trudno się nie zgodzić. I tak, „linia polityki” Szracji wobec śmierci Alte Bobiczkowej w *Zimowym pogrzebie* wydaje się na pierwszy rzut oka idiotyczna, lecz w toku akcji okazuje się, że nie dość, iż organizuje podstawowy wątek dramatyczny całej fabuły utworu, to jeszcze jest postawą akceptowaną przez pozostałe dramatis personae, włącznie z synem Alte, Łaczkciem. Przypomnę: Szracja postanawia nie przyjmować do wiadomości informacji o śmierci Alte; to znaczy – bohaterka doskonale wie o zgonie Bobiczkowej, sama się go domyśla, ale do czasu, kiedy Łaczek nie powie jej tego w odpowiedniej formie, może zachowywać się tak, jakby o tym nie wiedziała. Przynajmniej we własnym mniemaniu. Tam jednak, gdzie króluje rozum, a serce jest banitą, mniemanie człowieka ustanawia porządek świata. Mechanizm działania tak urządzonej rzeczywistości objawia się w scenie spotkania Szracji z Łaczkciem na jednym ze szczytów Himalajów. Bohaterka oznajmia w niej siostrzeńcowi od razu, że ich „negocjacje” są nieformalne i że odbywają się „poza protokołem”. Tak ustawiony dialog przestaje być więc tym, czym być powinien, czyli emocjonalną rozmową bliskich członków rodziny o śmierci ich krewnej, stając się wydrenowanymi ze wszelkich wzruszeń, urzędowymi pertraktacjami, odbywającymi się w ramach ściśle wyznaczonych procedur. Biurokracja to jedna z największych namiętności rozumu, a podania i oświadczenia to jego listy miłosne.

Brzmi to mało pociągająco, a mimo to uwodzi. *Drugie danie* (1968)²⁸ Mrożka pokazuje atrakcyjność tak swoiście pojmowanego romantyzmu. Historię uwikłania politycznego bohaterów (zwłaszcza Taty) opowiedziano tu w formie intrygi o melodramatycznej strukturze. Problem zaślepienia ideologicznego, doprowadzającego Tatę do złożenia donosu na własnego ojca, przedstawiony został jako akt miłości do dyktatora. Rzecz jasna *Zimowy pogrzeb* jest sztuką o czymś innym, ale zjawisko manipulacji znaczeniami, polegające na podstawianiu sensów należących do porządku semantycznego wyznaczanego przez „rozum” w miejsce sensu podpowiadanego przez „serce”, jest w obu utworach identyczne. W *Drugim daniu* działa po prostu w drugą stronę – tutaj to serce dyktuje rozumowi, co ma myśleć, podczas gdy u Levina to rozum mówi sercu, co ma czuć. Warto zwrócić uwagę, że u Mrożka słabość intelektu nie wynika z jakiejś wyjątkowej siły uczuć. Tato, Ona, Widmo i Mały są raczej szampowci, niekiedy wręcz kiczowaci, a przez cały czas powierzchowni w wyrażaniu swych emocji (szczególnie Ona), traktując je ponadto w kategoriach karty przetargowej w,

nomen omen, negocjacjach dotyczących kompletnie innych spraw. Ich życie duchowe napędza ideologia. To ją kochają (bez wzajemności), nie siebie (nawzajem). Miłość rozmieniają na przekonania i nie wiedzą, czym ona jest. Dlatego myślą ją z poglądami politycznymi.

Pilpul interesujących mnie tutaj pisarzy operuje fałszem, ale tak intelektualnie obrobionym, że w ramach świata przedstawionego stanowi niepodważalny wyznacznik prawdy. Co z tego, że wypada ona nieraz w sposób niepokojąco groteskowy, jak choćby w *Nowym Wyzwoleniu* (1920) Witkacego, gdzie akcja toczy się w przestrzeni zaaranżowanej przez dziwaczne połączenie gotyckiej sali z mieszczańskim salonem, skoro nie zwalnia to postaci z konieczności podporządkowania się panującym tu regułom? U Witkiewicza melanz poetyk doprowadza do zrównania reprezentowanych przez nie systemów aksjologicznych. Ich wcieleniami są Ryszard III (gotycka sala, czyli średniowiecze, a więc epoka tytanów o boskiej potędze) i Florestan Wężymord (mieszczański salon – nowoczesność, czas dominacji duchowych wymoczków). W normalnych warunkach bohaterowie ci nawet nie zetknęliby się ze sobą, a jeśli już, to konfrontacja ta zakończyłaby się niechybną klęską „zbubczałego” Florestana. Tyle tylko, że te warunki w *Nowym Wyzwoleniu* normalne nie są. Tutaj Ryszard III nie ma żadnej przewagi nad Wężymordem. Jego niegdyś wyjątkowość to co najwyżej interesujący motyw uatrakcyjniający na pewien czas „ogólną kompozycję życia”, które grzęźnie w szarości zdemokratyzowania, ściągającego każdą wybitność do poziomu przeciętności, o ile nie niżej. W finale utworu Ktoś Nieznajomy wyprasza króla z sali jak służącego. Mimo wszystko jest w tym coś na kształt wyróżnienia – Florestan jest wszak męczony przez Drabów, a Ryszard może wybić brzękiem swych ostróg podzwonne dla siebie i innych gigantów z przeszłości.

Pilpul, z zamiłowaniem właściwym dla artystycznej perwersji, ogrywa niedopasowanie formy do treści i treści do formy. Sprawia to, że jego bohaterowie od początku wyglądają na karykatury dawnych dramatis personae. Niezależnie od tego, jak bardzo by cierpieli, a cierpią nieraz wyjątkowo, w ich męce zawsze będzie coś komicznego, przerysowanego i w swym przerysowaniu bardziej interesującego dla zaciętego rozumu niż dla serca, które nie bije przecież szybciej na widok parodii. Pilpulu nie poruszają wzruszenia, lecz myśl. On nie emocje wywołuje, lecz wyciąga wnioski. Właśnie dlatego protagoniści Witkacego, Mrożka i Levina często uciekają w zamyślenie – czy to przez organizowanie krótszych lub dłuższych spektakli teatralnych, czy też przez śnienie snów na jawie. Chcą, desperacko pragną coś przeżyć, doświadczyć czegoś naprawdę. Nie mogą tego zrobić w świecie zbudowanym ze sprzecznych wobec siebie i nawzajem wykluczających się estetyk, przeto próbują stworzyć na jego bazie taką rzeczywistość, która nadałaby ich życiu głębszy wymiar. To właśnie stanowi główny cel statutowy klubu byłych ludzi dowodzonych przez Macieja de Korbowę (*Maciej Korbowa i Bellatrix*, 1918). Zamiarem parobków w *Zabawie* (1962)²⁹ Mrożka jest natomiast nie tyle znalezienie głębszego, ile jakiegokolwiek

28 Druk. w „Dialogu”
nr 5/1968.

29 Druk. w „Dialogu”
nr 10/1962.

wymiaru egzystencji. Tak samo jak bohaterowie Witkacego, uciekają w inscenizowanie sytuacji, aby w ten sposób nabrały one jakiegoś znaczenia. Dla protagonistów obu pisarzy to nie świat jest teatrem, lecz teatr światem. I nie byłoby to wcale takie złe, gdyby nie to, że aktorzy to ludzie tylko. Zawsze, i to prędzej niż później, przestaną wierzyć w kreowaną przez siebie iluzję.

Maciej okazuje się w końcu Towarzyszem Maglem i kieruje rzezią swych współtowarzyszy, B, S i N nie potrafią opanować przeobrażeń świata, których rytm wyznacza ich fantazja. W finale zostają z tym, z czym byli na początku – z niczym. Łaczek w ostatniej scenie *Zimowego pogrzebu* opowiada samemu sobie bajkę o tym, jak powinno wyglądać pożegnanie jego matki. Realia, w jakich Bobiczek funkcjonuje, stanowią dla tej rzewnej wizji boleśnie niesentymtalny kontrpunkt. Można tutaj współczuć protagoniście, ale właściwie nie ma ku temu powodów. Wszak duchy zmarłych wyśmiewają się zarówno z wesela, jak i z pogrzebu. Uroczystości te stanowiły przedmiot ich największej troski za życia, a dla pozostałych bohaterów dramatu stawkę, o jaką toczyli momentami wręcz morderczą grę. Na to więc ona była, żeby w finale stała się li tylko obiektem żartów bawiących zjawy? Z drugiej strony, czy można traktować ją poważnie, skoro nawet cud, jaki miał miejsce w jej trakcie, do niczego nie doprowadził? Dramatis personae wzbily się w powietrze, by następnie dotrzeć do himalajskiego szczytu, gdzie chciały kupić bajkę³⁰. Jak to ma się do tego, co podczas swego lotu ujrzał Bèrenger w *Pieszo w powietrzu* Eugène'a Ionesco³¹? Oczom Bèrengera ukazał się obraz piekła i zbliżającej się Apokalipsy. A bohaterowie Levina widzą buddyjskiego mnicha, który od czterdziestu lat żywi się powietrzem, a kiedy przychodzi doń upragniona śmierć, nie potrafi umrzeć, bo przez swoją dietę nie może puścić bąka. Chyba przeto rację ma Stara Pielęgniarka, kiedy mówi Nowemu Konającemu w *Plaksach*: „pamiętasz swoje nędzne życie? / Opuść je, daj mu się wymknąć. / W Kalkucie krążyły wokół ciebie muchy, połowę swego życia odganiałeś muchy z rzęs, / połowę swego życia gapieś się w pustkę bezmyślnie, opuść to życie lekko”³². Pobrmiewa w tych słowach echo jedyne pocieszenia dostępnego Homo levinicus. Polega ono na pogodzeniu się ze swoją udręką. Jego istotę wyraża okrzyk Kalapatiego w *Cesarzu Goku*: „jak szybko akceptuje człek wyroki losu!”³³.

Oto jest rozum, który poznał swoje granice, czyli absurd. Sytuacja nie do przyjęcia dla serca, domagająca się wyjaśnienia, nadania celu, dla zdrowego rozsądku jest jasna – człowiek rodzi się i umiera, a między jednym a drugim żyje, trochę się pośmiej, trochę popłacz, nacieszy się i nacierpi. Nie ma tu egzystencjalnego skandalu, jest co najwyżej lekkie rozczarowanie. Tym mianowicie, że nie udało się znaleźć w tym banale, jakim jest istnienie pozbawione wymiaru tragedii, większego sensu. Uwiedziony przez rozum pilpul to intelektualna gra w chowanego, w której raz to sens szuka znaczenia, innym razem natomiast to znaczenie szuka sensu, gra kończąca się nieodmiennie odkryciem semantycznej i aksjologicznej pustki. Jest ona przerażająca w swej idio-

tycznej nicości, ale nie to jest w niej najstraszniejsze. „Był ludzki nie jest nigdy czystym bytem” – pisze Heschel – „wymiar sensu przynależy jego byciu ludzkim w sposób równie naturalny, jak wymiar przestrzeni gwiazdom i kamieniom”³⁴. Gdy więc zawieramy filozofii głoszącej, że życie jest bezsensowne, odcinamy się od części naszej natury, przestajemy być ludzcy. Stąd już tylko krok do traktowania siebie z brutalnością właściwą dla Homo pilpulus. Czy zabije on swoją ukochaną w imię uprawiania sztuki w dobie rządów motłochu (*Bezimienne dzieło*, 1921), czy będzie ją dręczył, bo nie odpowiada abstrakcyjnemu ideałowi piękna i nie stanowi dostatecznej podniety dla „policy”, czyli członka (*Jakiś i Pupcze*), czy też (znów powołując się na względy estetyczne, a jakże, Homo pilpulus kieruje się wszak w swym postępowaniu aksjologią nowoczesności zastępującej pytania o dobro i zło pytaniami o to, czy coś jest ładne, czy brzydkie) zechce uszyć ubranie z ludzkiej skóry (*Krawiec Mrożka*, 1965) – zawsze pozostanie kreaturą o przerośniętym mózgu i skarlałym sercu. „Doświadczenie bezsensownego bytu czy lęk przed nim, przed bezsensownymi wydarzeniami” – zauważa Heschel – „sprawia więcej cierpienia psychicznego niż tajemnica bytu”. Z tej tajemnicy – zdaniem Witkacego – narodziła się religia, filozofia i sztuka. Bez niej jest tylko śmierć, o której nie można nic powiedzieć, która nikogo nie obchodzi i która nie ma żadnego znaczenia dokładnie, tak jak poprzedzające ją życie.

5.

Według Heschela wobec świata można przyjąć postawę manipulacji. Ludzie, którzy na to się zdecydowali, postrzegają to, co ich otacza (łącznie z bliźnimi), w kategoriach narzędzi do wykorzystania w celu zaspokojenia swoich potrzeb. Kieruje nimi przekonanie, iż ich pragnienia muszą być nasycone niejako z definicji. Kiedy nie jest im to dane, popadają w przygnębienie. Smutek ten z jednej strony powoduje irytację, gniew, z drugiej natomiast czyni bardzo wrażliwym na absurd w życiu. Im bardziej tedy manipulujemy światem tak, aby spełniał nasze kaprysy, tym bardziej jawi nam się on jako niedorzeczny. W tym tkwi tragiczność zawarta w pilpulu. Jego bohaterowie regularnie wykonują intelektualne salto mortale, naginając rzeczywistość do tego, jak ją sobie wyobrażają. Osiągają tym tylko tyle, że w coraz mniejszym stopniu im ona odpowiada. Z każdą mijającą sceną wzmagają się w nich zatem poczucie obcości wobec niej. Homo levinicus dotkliwie jej doświadcza. Ustami Goka, rozmyślającego nad swoim życiem, wyznaje: „ja, co przeżywałem je / tyle czasu, godzinę po godzinie, / nie czuję nic do niego, jakby nie było moje, / jakby przeżywał je kto inny”³⁵. Kiedy indziej jawi mu się ono jako wieczna tułaczka bez celu między błotem Paluszek a błotem Palaczynek, względnie – cykliczna wymiana konających na łóżku szpitalnym w Kalkucie.

Pilpul, będąc dzieckiem nowoczesności tak nowoczesnej, że już wyprzedziła samą siebie, stając się ponowoczesną, wyśmiewa się z niej.

³⁰ Księżniczka Szampinje-Szandilje w *Jakimś i Pupcze* to taki sam nieudowny cud.

³¹ Druk. w „Dialogu” nr 1/1963.

³² Levin, *Plaksy...*, op.cit., s. 275.

³³ Hanoch Levin *Cesarz Gok*, w: *Ja i Ty i następna wojna...*, op.cit., s. 201.

³⁴ Heschel, *Kim jest człowiek*, op.cit., s. 96. Następny cytat s. 98.

³⁵ Levin, *Cesarz Gok*, op.cit., s. 203.

HANOCH LEVIN *SPRZEDAWCY GUMEK*, REŻ. ARTUR TYSZKIEWICZ, TEATR IMKA, WARSZAWA 2010. FOT. MARCIN WEGNER/TEATR IMKA



Na głoszone przez nią hasło końca historii odpowiada pytaniem – „co dalej?”. Pokazuje jej też, za czym najżarliwiej tęskni. Patrząc na ludzi Levina, Witkacego i Mrożka, widzimy, że najbardziej brakuje im człowieka. Kogoś, kogo można przytulić, a nie wykorzystać, kogo można polubić, pokochać, a nie upokorzyć i skrzywdzić, kogoś wreszcie, komu można zaufać, a nie się go bać. Homo pilpulus żyje w egzystencjalnym osamotnieniu. Nie przedstawia nam się jego losów, abyśmy zastanowili się nad Słowem Bożym, jak miało to miejsce w pierwotnym pilpulu, niewypaczonym jeszcze przez naukowe podejście. Nie, prezentowane są nam one po to, byśmy zrozumieli, co mówi Bóg, gdy milczy. W tej ciszy, jaka zalega wtedy nad światem, słychać przede wszystkim człowieka. Gada, bezustannie gada, aby zagłuszyć milczenie Boga. W słowotoku tym tworzy najidiotyczniejsze konstrukcje, bo nie o doręczność w tej paplaninie chodzi, a o to, żeby jej pod żadnym pozorem nie przerywać. Rodzi to rzeczywistość kształtowaną wyłącznie przez idee i dlatego właśnie tak mało idealną. Pomyśleć w niej bowiem można wszystko i wszystko to, co pomyślane, zmaterializować. Czym to jednak jest bez uczucia? Abstrakcyjną teorią nie do udowodnienia, którą mimo to trzeba uzasadnić (i, co gorsza, uzasadnia się) oraz wprowadzić w życie. Tak powstaje świat, w którym sztukę likwidują prezesi Lig Absolutnego Automatyzmu, każdy może zostać Karolem i zasłużyć tym samym na karę śmierci, a wszyscy „musimy być choć trochę bydlakami”³⁶, aby w nim żyć. To właśnie mówi o człowieku milczenie Boga rozważane w pilpulach Witkacego, Mrożka i Levina.

Dramatis personae wymienionych pisarzy, jakkolwiek karykaturalnie przedstawiane, to wciąż ludzie. Heschel pisał, że nie ma kogoś takiego, jak przeciętny człowiek, chyba że mowa o „homunkulusie ze statystyk”³⁷. Homo pilpulus, choćby niczym specjalnym się nie wyróżniał, jest przeto cudem, jest tajemnicą, jest protagonistą niezwyklego dramatu istnienia. Jego tragedia polega na tym, że tego nie czuje. Podświadomie jednak, w chwilach metafizycznego przeblýsku, doświadcza duchowej tęsknoty za wzniosłością. Stąd jego nienasylenie, dążność, często demoniczna, do zaspokojenia go. „To, o czym ja mówię, zawiera możliwości nowego horyzontu [...]. A wiarę moją opieram na tym, że Tajemnica Istnienia jest niezgłębiona i w żadnym systemie pojęć bez reszty pomieścić się nie da”³⁸; „ja jestem waszym odkupicielem, wy, byłoby bezmyślne. [...] Bez formy i bez idei toniecie w chaosie, i pustka by was pożarła”³⁹; „a ja wam powiadam: jest świat! Wielki świat. Sprawia ból z nadmiaru piękna. [...] Wszystko, co powinieneś zrobić, to tylko otworzyć okno, wspiąć się na palce i wyskoczyć na zewnątrz. I już tam jesteś – w czystych i błękitnych przestworzach”⁴⁰. Oczywiście Leon w *Matce* (1924), Artur w *Tangu* (1964) i Jakiś w *Jakimś i Pupcze* (1982) mówią każdy o czym innym. Pilpul ewoluował. U Witkacego był krzykiem rozumu na skraju opętania, u Mrożka zdroworozsądkową analizą obłądki, natomiast u Levina daje się w nim usłyszeć ciche kwilenie serca, którego ogłupiały w swym szaleństwie intelekt nie może usłyszeć, a zaślepione żądzą ciało nie ma na to ochoty. Bohaterów tych

³⁶ Levin, *Jakiś...*, op.cit., s. 238.

³⁷ Heschel, op.cit., s. 78.

³⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz *Matka*, w: tegoż *Dramaty III...*, op.cit., s. 191.

³⁹ Mrozek, *Tango...*, op.cit., s. 40.

⁴⁰ Levin, op.cit., s. 254.

pisarzy łączy jednak poczucie duchowego braku, metafizyczna tęsknota za tym, czego „w żadnym systemie pojęć bez reszty pomieścić się nie da”. Leon i Artur próbowali tego dokonać i ponieśli klęskę. Jakiś nawet się nie stara. To bowiem klęska ponosi jego – człowieka postmodernizmu – od bezcelowych narodzin, przez bezwartościowe życie, do bezsensownej śmierci.

Jest coś, co odróżnia pilpul Levina od pilpulów Witkacego i Mrożka. Z jego postaci, jakkolwiek obchodzą się ze sobą dość brutalnie, bije jakieś ciepło, którego pogrążeni w filozoficznych rozważaniach bohaterowie Witkacego i Mrożka na ogół nie wydzielają. Zbyt często wpadają w ton quasi-akademickiego wykładu, gdy tymczasem protagoniści izraelskiego pisarza próbują przede wszystkim żyć. Są w tym bardziej ludzcy od Homo pilpulus zamieszkującego utwory Witkacego i Mrożka. Może jest więc jeszcze jakaś nadzieja? Nadzieja na to, że pilpul, zbłądziwszy w absurd rozumu dehumanizującego człowieka, powróci tam, skąd wzięł początek – do serca. Kto wie, może wtedy nie będzie trzeba pobudzać go perwersją artystyczną, aby wczuł się w tragiczność istnienia, a wraz z nią w wartości i pocieszenie, jakie daje sens. Jest to sens cierpienia. „To człowiek się rodzi, by jęczeć” (Hi 5,7), zapisano w księdze Hioba. Czyż jednak męka Hioba nie została wynagrodzona? Jego mit opowiada o klęsce i rozpacz, ale też o niezłomności i pocieszeniu. Tym ostatnim tak bardzo różniąc się od mitu Syzyfa.

Varia

- KONTEKSTY •
- NOWE SZTUKI •
- Z AFISZA •

• Konteksty •

Struktura utopii

• OLGA BYRSKA •

Co wiemy o teatrze z perspektywy strukturalnej? Wbrew pozorom, dość niewiele – i to mimo publikacji takich, jak na przykład roczniki *Teatru w Polsce*, wydawane przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, czy monografii, które zajmują się poszczególnymi jego aspektami, choćby *Ekonomika teatru* Hanny Trzeciak. Zadanie przeanalizowania maszyny teatralnej w całości – nie tylko jako zakładu pracy, lecz raczej organizmu, którego istnienie jest możliwe dzięki splotowi działalności osób i instytucji sięgających daleko poza komplet widzów podczas wieczornych spektakli – jest jeszcze przed nami. Taka analiza nie tylko posłużyłaby zrozumieniu mechanizmów, które zachodzą wewnątrz i wokół instytucji, ale przede wszystkim – na nowo zadaje pytanie, jakie funkcje pełni teatr w życiu społecznym; czy – i w jaki sposób – je zmienia.

Marine Bachelot Nguyen, *Théâtre, pouvoirs et pusissances*, „Théâtre/Public”, Avril-Juin 2017.

1 Na razie jednak teatr reprodukuje złe wzorce i bierze udział w dyskryminowaniu licznych grup, mówi Marine Bachelot Nguyen w eseju *Théâtre, pouvoirs et pusissances* (Teatr, możliwości i władza), opublikowanym w letnim wydaniu pisma „Théâtre/Public”¹ poświęconym właśnie rela-

cji teatru i władzy. Marine Bachelot – reżyserka, dramaturżka, pomysłodawczyni *Courtes pièces politiques* (Krótkich sztuk politycznych) oraz laureatka nagród Centre National-duThéâtre – za pomocą listu, będącego zarazem wspomnieniem swoich pierwszych kroków w zawodzie, opisuje zetknięcie z formami dominacji, które zachodzą w tym środowisku.

¹ Marine Bachelot Nguyen, *Théâtre, pouvoirs et pusissances*, „Théâtre/Public”, Avril-Juin 2017.

Autorka powołuje się między innymi na tak zwany raport ReinePratt – coroczną analizę dokonywaną od 2006 roku na zlecenie francuskiego ministerstwa kultury, dotyczącą udziału kobiet w tworzeniu kultury we Francji. Wnioski z niego płynące są przykre i niepokojące: w latach 2012–2017 kobiety stanowiły jedynie 27% wszystkich reżyserów teatralnych w kraju oraz 1/10 dyrektorów państwowych teatrów – i to mimo że, z drugiej strony, na poziomie studiów jest ich więcej niż rówieśników płci męskiej². Jak przyznaje samo ministerstwo kultury: „pomimo deklaracji w mediach, zaangażowania politycznego, punktowych wysiłków niektórych osób i wrażenia sukcesu liczby nadal pokazują, że nic się nie zmieniło”³. W interesującym sposób można porównywać wyniki badań znad Sekwany z rodzimymi statystykami projektu HyPaTia, realizowanego przez zespół badawczy we wspomnianym już Instytucie Teatralnym w Warszawie – on z kolei śledzi obecność kobiet w polskim teatrze od drugiej połowy dwudziestego wieku. To jedna z części pracy domowej, którą teoretycy mają do odrobienia.

2 Druga jej część to zbadanie zakresu zasięgu teatru w społeczeństwie, rozpoznanie tego, co Pierre Bourdieu nazywa polem, rozumianym „jako uniwersum posłusznego własnym prawom funkcjonowania oraz transformacji, czyli jako struktury obiektywnych relacji między pozycjami zajmowanymi przez jednostki lub grupy, znajdujące się w sytuacji rywalizowania o prawo-

² *Où sont les femmes? Bilan 2012-2017*, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, <http://www.ousontlesfemmes.org/wp-content/uploads/2016/10/ousontlesfemmes2016.pdf> (data dostępu: 12 października 2017).

³ Tamże, s. 6.

moć”⁴. Innymi słowy: pole teatralne składałoby się z wszystkich tych osób, które starają się w nim funkcjonować lub decydują o jego kształcie, i to na różny sposób, od krytyki i esyistyki poczynając, przez dramaturgię i reżyserię, na dyrektorach i decydentach kończąc. Bourdieu nie zajmował się co prawda teatrem jako takim, jednak narzędzia, jakie zawierają się w dziełach socjologa, zdecydowanie mają szansę zostać przetransponowane i ostrożnie modyfikowane według potrzeb specyficznych dla danego pola. Teatrolodzy są też w o tyle dobrej sytuacji, że mogą spoglądać na lustrzany projekt, mianowicie *Literaturę polską po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* Wydawnictwa Ha!art, która zaproponowała praktyczne wykorzystanie socjologicznej wiedzy.⁵

Wydaje się, że polski teatr potrzebuje takiej wielopłaszczyznowej analizy – dotyczącej również mediów, polityki, ekonomii – szczególnie teraz, w obliczu być może konieczności wypracowania nowego sposobu na funkcjonowanie tych miejsc i działań, które z racji zawirowań politycznych i społecznych dofinansowywane są obecnie na ostatnią chwilę za pomocą społecznych zbiorów. Myślenie długofalowe wymaga jednak, by bez uprzedzeń przyjrzeć się różnorodnym aspektom problemów, z którymi świat teatru spotykał się przez ostatnie miesiące – tylko ono może dać szansę na wypracowanie może nowego języka, może nowych modeli finansowych funkcjonowania, może zupełnie nowych

⁴ Pierre Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przełożył Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 327.

⁵ Zob. *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, pod redakcją Grzegorza Jankowicza, Piotra Mareckiego, Michała Sowińskiego, Korporacja Ha!art, Kraków 2014.

pomysłów, których jeszcze nie widzimy na horyzoncie.

3 Rozmowa o strukturalnych problemach teatru, takich jak sytuacja ekonomiczna, nie zawsze przyjazne warunki pracy, relacja między kolektywnością a indywidualnością odbywa się od kilku sezonów również w polskich teatrach. Seria *Mikroteatrów*, w Komunie/Warszawa (2016–2017), *Aktorzy żydowscy* Anny Smolar (Teatr Żydowski, 2015), *Cometotogether* Wojtki Ziemilskiej (Teatr Studio, 2017) czy twórczość Anny Karasińskiej podają wiele z nich pod dyskusję. A jednak symptomatyczne wydają się słowa Marine Bachelot, która w swoim eseju rozumie możliwość przemienienia

marzenia o pracy w teatrze w rzeczywistość aktywność jako „otwarcie przestrzeni utopijnej, radosną realizację tego, co możliwe”⁶. Instynkt wiodący ku teatrowi poszukuje pytań lub odpowiedzi (w zależności od tego, czy wybierzemy podejście optymistyczne czy realistyczne) na temat utopii i jej możliwości – a jednocześnie ta utopia, która jest realizowana nawet kolektywnie, jest jednak utopią bardzo partykularną. Jeżeli więc oczekujemy, że teatr – i ludzie, którzy go tworzą – zrozumie sam siebie, trzeba nam sięgać do znacząco innych narzędzi. Być może leżą one tam, gdzie jeszcze nasze myślenie o sobie w obecnej sytuacji nie dotarło.

⁶ Marine Bachelot Nguyen, op.cit., s. 75.

• Nowe sztuki •

KATJA BRUNNER

**MAN BLEIBT WO MAN
HINGEHÖRT, UND WER
NICHT BLEIBEN KANN,
GEHÖRT HALT NIRGENDS
HIN ODER EINE ARGLOSE
BEISETZUNG
(ZOSTAJE SIĘ TAM, GDZIE
SIĘ PRZYNALEŻY, A JE-
ŚLI NIE MOŻNA ZOSTAĆ,
NIGDZIE SIĘ NIE PRZY-
NALEŻY ALBO NIEWINNY
POCHÓWEK)**

W dramacie Katji Brunner nie odnajdziemy tradycyjnie pomyślanej akcji i dialogów, być może dlatego, że jej bohaterowie pochodzą niejako z równoległych światów – tych realnych i fantastycznych. Postaci dramatu nie konfrontują się ze sobą, konfrontują się natomiast ich wypowiedzi, monologi, przemówienia, tyrady, manifestacje

o „szwajcarskości” wygłaszane z pozycji wiernego lub zdradzonego bohatera. Brunner, którą do tej pory interesowały raczej tematy obyczajowe, tym razem pisze dramat polityczny wymierzony w Szwajcarię. Tę Szwajcarię wraz z jej żydowskim złotem, nacjonalizmem i ksenofobią reprezentują bohaterowie wierni – wierni ojczyźnie, symbolom narodowym, mitom konstytuującym wspólnotę i utwierdzającym ją w poczuciu niewinności. Po drugiej stronie tej barykady stoją zdradzeni bohaterowie – to ci, którzy przegrali walkę z własną ojczyzną, których ojczyzna przeżyła i wypluła.

W *Man bleibt wo man hingehört...* obok Zagubionego (można identyfikować go jako polityka partii konserwatywnej) występują: jeź, będący alegorią sytuacji Szwajcarii bojącej się inwazji uchodźców (w tej roli kosa); Heidi – niewinne, dobrodusze dziecko natury, symbol narodowy Szwajcarii i jeden z największych produktów eksportowych tego kraju oraz Zdżiczała Autorka. W dramacie wspomniana zostaje jeszcze jedna postać – więcej się o niej opowiada, niż dopuszcza

ją do głosu. Tą postacią jest Anna Goldi – ostatnia europejska czarownica stracona w Glarus w 1782 roku. Brunner nie odtwarza historii ściętej za czary kobiety, choć jest ona niewątpliwie istotna, bowiem Goldi padła nie tylko ofiarą intrygi pracodawcy, ale także skorumpowanego wymiaru sprawiedliwości. Sąd w Glarus broniący interesu możnego obywatela, który w rzeczywistości próbował pozbyć się kochanki, skazał ją na śmierć. Goldi została ścięta, choć nie będąc obywatelką Glarus, nie podlegała wyrokowi jego sądu, a zatem jej śmierć można uznać za morderstwo sądowe. Kobieta padła więc nie tylko ofiarą intrygi uknutej przez jej wpływowego pracodawcę, ale też stała się ofiarą wymiaru sprawiedliwości broniącego interesów możnych nawet wbrew prawu. Brunner także odbiera Goldi prawo głosu – o jej tragedii mówią ci, którzy przyglądają się palącemu się stosowi. W dramacie Goldi wypowiada jedynie kilka zdań i są to złorzeczenia wykrzykiwane w stronę gapiów, gdy kobieta płonie już na stosie (w rzeczywistości Goldi została ścięta). Jej wykrzykiwane z płomieni groźby: „Moja dusza będzie wracać, ciągle wracać, aby was łącać, aby was zawstydzac” urzeczywistniają wyimaginowany strach oglądającej makabryczne widowisko gawiedzi przed tym, co niesamowite i co jako niesamowite budzi strach, ale też fascynuje.

Sceny podglądania kaźni czarownicy przeplatane są wystąpieniami pozostałych bohaterów. Zagubiony recytuje patriotyczne mowy, mogące być cytatami fragmentów przemówień polityków Szwajcarskiej Partii Ludowej (SVP) – według niego szwajcarska demokracja jest zagrożona a pojęcie ludu niebezpiecznie się rozmywa. Jeź rozwodzi się na temat własnego losu i chwalebnych tradycji narodowych. Heidi boleje nad zdradą narodowych wartości i symboli. Na końcu każdej z tych tyrad zostaje umieszczony

Drukowaliśmy:

W nogach za krótką, „Dialog”
nr 6/2016.

kolejny fragment alfabetu, w którym litery opisują to, co najbardziej szwajcarskie: A jak żaden Adolf Hitler, D jak Dagobert Duck byłby w tym kraju przeciętnym obywatelem, E jak Enzian / eutanazja itd. Alfabet pełni funkcje muzeum narodowych mitów, legend, symboli. Formując opis kolejnych liter, Brunner operuje frazesami, przywołuje powtarzane bezrefleksyjnie slogany i truizmy, za którymi nic nie stoi, albo ironicznie zestawia symbole (R jak Reduit / Roger Federer / Rapunzel / Roche). Alfabet pozwala zdemaskować kłamstwo – pustkę symbolu. Jednym z takich symboli jest Heidi (jak H), która „nie może już wykorzystać tego, czego się nauczyła”. Naiwna do tej pory Heidi z przerażeniem obserwuje Szwajcarię, która – jak mówi dziewczynka – sama siebie zdradziła. W ataku furii Heidi przeklina Szwajcarów i cytuje fragmenty ze starego podręcznika szkolnego, w którym widnieje przykazanie niesienia pomocy głodnym i bezdomnym obcokrajowcom. Następnie składa wypowiedzenie i odchodzi z pracy, radząc Szwajcarom zatrudnienie nowej Heidi, która byłaby skłonna uczestniczyć w wielkim kłamstwie.

Man bleibt wo man hingehört... Katji Brunner to dramat antyjojczyźniany. Brunner demaskuje Szwajcarię jako antyidyllę i zdaje się, że masakrowanie narodowych mitów sprawia jej ogromną przyjemność. I choć jej tekst może się wydawać polskiemu czytelnikowi dość hermetyczny, to niektóre narodowe kłamstwa brzmią tu jakoś tak znajomo...

Monika Wąsik

CSABA SZÉKELY ÖRÖM ÉS BOLDOGSÁG (RADOŚĆ I SZCZĘŚCIE)

Przed dwoma laty w eseju o kondycji najnowszej dramaturgii węgierskiej pisałem, że homoseksualizm pozostaje jej przemilczanym tematem, a wątki miłości nieheteronormatywnej pojawiają się w tekstach Węgrów rzadko i epizodycznie (*Na marginesach. Dramaturgia węgierska po 1989 roku*, „Dialog” nr 10/2015). Wygląda na to, że scena dramatyczna naszych bratanków wreszcie doczekała się scenariusza, który poświęca tej kwestii więcej uwagi. Jego autorem jest Csaba Székely (ur. 1981), znany polskim czytelnikom z monodramu *Czy lubicie banany, towarzysze?* (drukowanego w „Dialogu” nr 10/2015) i sztuki *Bańskie kwiaty* (włączonej do antologii *Wróg publiczny i inne dramaty węgierskie*, Warszawa 2017).

Prolog rozgrywa się w prosektorium. Narrator (Zita) „stylem Sir Davida Attenborougha” wita nas w Siedmiogrodzie, gdzie na przykładzie historii pewnego nieboszczyka pokaże życie „tak zwanych gejów, zwanych inaczej homoseksualistami, najbliższych żyjących krewnych człowieka”. Chwył, który za psychologią nazwalibyśmy stygmatyzacją, utrwalają kolejne sceny, w których poznajemy losy pięciu homoseksualnych bohaterów. Te bowiem bazują na dość stereotypowych historiach, jakie znamy z seriali telewizyjnych czy prasy brukowej, i pokazują, że postaci – wbrew tytułowi – wcale nie mają powodów do optymizmu. Jest oto żyjący od piętnastu lat w celibacie nauczyciel literatury Ádám (to on okaże się

później denatem), który traci pracę za swoją orientację seksualną; jest student Dénes, którego ojciec wyrzucił z domu, gdy chłopak wyznał, że jest gejem; jest Tekla, ofiara przemocy na tle seksualnym, i jej partnerka życiowa Judit, z zawodu patomorfolog, która odwiedzając ukochaną w szpitalu, nie może jej pocałować, ani nawet pogłaskać na pocieszenie (zresztą Tekla odejdzie od niej, co stanie się przyczyną dalszych frustracji Judit); jest wreszcie karczmarz Béla, ukrywający przed żoną i społecznością wiejską swoją prawdziwą orientację seksualną. Wyposażenie bohaterów sztuki w takie życiorysy z jednej strony pozwala widzom i czytelnikom zanurzyć się w historii, które może nie są im całkiem obce, a z drugiej – niepotrzebnie powiela schematy i stereotypy, jakie w kontekście środowiska LGBTQ krążą w społeczeństwie.

Na szczęście monolog Dénesa z dziejącej sceny i następująca po nim wartka akcja wraz z jej nieoczekiwanymi zwrotami dają ciemną szansę, że Székely ma nam jednak coś więcej do powiedzenia – i owszem. Przemowa Dénesa burzy czwartą ścianę: młody chłopak podaje kilka danych, na przykład o tym, że na dziesięć przypadkowych osób statystycznie przypada jedna osoba homoseksualna (chłopak zachęca, by ci ujawnili się wśród publiczności, podnosząc rękę). I choć korzystanie z podobnych zabiegów nie jest niczym nowym we współczesnej dramaturgii czy teatrze, to daje sposobność, by widzowie zareagowali szczególną empatią lub po prostu otworzyli się na prezentowane na scenie historie.

Przebieg kolejnych epizodów również sprawia, że mamy ochotę powiedzieć: „Skądś to znamy, już gdzieś to widzieliśmy”, lecz tym razem chyba jeszcze łatwiej dajemy się wciągnąć w sprawy

bohaterów. Im bliżej epilogu, tym ich losy zaczynają coraz bardziej splatać się ze sobą, a my odkrywamy łączące ich powiązania (o których nie wiedziały wcześniej same postaci). Wreszcie wszyscy odnajdują się w jednym mieszkaniu, a zakończenie przypomina scenariusz opery mydlanej. Dzięki temu sekrety życia prywatnego bohaterów schodzą na dalszy plan, bo po prostu kibicujemy im lub współczujemy, ale... już jak „zwykłym” ludziom, których preferencje seksualne przestają mieć jakiegokolwiek znaczenie. W ten sposób widmo marginalizacji traci swą moc, a widzowie i czytelnicy po prostu bawią się i wzruszają jak przy dobrej tragicomedii mieszczańskiej. A podkreślić należy, że znany z ironii i czarnego humoru Csaba Székely również i w tej sztuce dostarcza powodów do śmiechu, choćby ze względu na liczne gry językowe, absurdałne sytuacje czy nieporozumienia – znaki rozpoznawcze stylu dramatopisarza.

Rodzi to kolejne pytanie, jakie może warto postawić, choćby w świetle współczesnego dyskursu o Innym i tak zwanych jednostkach upodrzędzonych: Czy bohaterowie sztuki wiarygodnie reprezentują swoje problemy i mówią własnym językiem, a na ile jest to język Csaby Székelya? Na korzyść tej pierwszej opcji przemawia fakt, że jedyni heteroseksualni bohaterowie to pojawiający się tylko w trzech scenach Elek (policjant, który wcześniej wykorzystuje seksualnie Teklę) oraz Zita, która w całym dramacie wciela się w różne postaci drugoplanowe (narratora, dyrektorki szkoły, pielęgniarki w szpitalu, żony Béla). Ponadto za każdym razem, gdy homoseksualni bohaterowie mówią o swoich problemach i troskach, autor – zgodnie z didaskaliaми – daje im do ręki mikrofon, abyśmy jeszcze wyraźniej

mogli usłyszeć ich prywatny głos. Kolejnym niewątpliwym atutem dramatu jest jego wymiar etyczny: winowajcę spotyka zasłużona kara (Elek zostaje zdemaskowany, a okupienie winy prowokuje sam), a tekst obnaża hipokryzję także innej osoby wykonującej zawód zaufania publicznego – dyrektorki szkoły, która na początku dyskryminuje podwładnego, a później ostentacyjnie ubolewa z powodu jego samobójczej śmierci.

Niemal ostatnie, ważne słowo w sztuce zabiera jedna z homoseksualnych bohaterek:

JUDIT (rozgląda się) Co za miła cisza! To lubię najbardziej w swojej pracy: że delikwent milczy jak zakłęty. To właśnie mój świat. Oto nasz świat.

Wielu z nas cierpi z powodu depresji i niskiej samooceny, a przez nieustanne ukrywanie się żyje w ciągłym napięciu... Bo bycie mniejszością w mniejszości nie jest powodem do radości i szczęścia. Zwłaszcza gdy nie traktują nas jak mniejszość... a jak zgrają zboczeńców.

Wypowiedź odnosi się do jeszcze jednego motywu sztuki *Öröm és boldogság*, który szczególnie zwrócił moją uwagę, gdy czytałem zapowiedzi październikowej premiery. Zgodnie z nimi Székely miał poddać wiwisekcji sytuację osób homoseksualnych odczuwających dyskomfort także z powodu przynależenia do mniejszości etnicznej – Węgrów siedmiogrodzkich. Niestety oprócz kilkunastu wygłoszonych przez postaci wątek ten jest słabo rozwinięty i nie prowadzi do żadnych ciekawszych konkluzji (a dodatkowo nawiązuje do chwytu wykorzystanego już w *Bányavakság*, Bańskiej ślepoty, sztuce Székelya z 2012 roku). Choć to akurat może być na korzyść,

ułatwiając inscenizację tekstu za granicą, gdyż tamtejszy odbiorca nie zostanie uwikłany w skomplikowane wątki kulturowe i historyczne, a sama fabuła nabierze uniwersalnego charakteru. Na raziedramatystawiono w Siedmiogrodzie, w rumuńsko-węgierskim Teatru 3G Színház w Târgu Mureș (węg. Marosvásárhely).

Daniel Warmuz

AGNIESZKA WOLNY- -HAMKAŁO Post

W dzisiejszych czasach przedmioty nie prowadzą raczej życia po życiu: kiedy kupujemy nową lodówkę, panowie wnosiciele wynoszą poprzednią. Zostajemy z ekologicznym niepokojem, niepewni, gdzie się te martwe lodówki potem podziewają. A stare telefony, stare miksery, rozbite lampy kineskopowe? Agnieszka Wolny-Hamkało wymyśliła dla takich zużytych sprzętów nekropolię. I to nie metaforyczną, w znaczeniu wysypiska śmieci, ale prawdziwą, z nagrobkami. W jej wizji niedalekiej przyszłości spoczywają obok siebie ludzie i rzeczy.

Sztukę *Post* nieprzypadkowo omawiamy w numerze listopadowym – nie tylko dzieje się na cmentarzu, ale też wywołuje upiory, łączy żywych, umarłych i maszyny w dziwnej konwencji nieco futurystycznej, nieco makabrycznej komedii. I właśnie w konwencji kryje się jej ryzyko artystyczne, bo o ile otwierająca dramat scena flirtu, rozpisana na dwa głosy dochodzące spod nagrobnych płyt, ma w sobie humor i dużo wdzięku, o tyle akt między człowiekiem a upiorną płytą może być dla wielu

odbiorców aż nazbyt transgresywny. Ale prosta maksyma „nie ma ryzyka, nie ma zabawy” dobrze opisuje twórczość Agnieszki Wolny-Hamkało, która debiutowała przecież jako performerka skandalistka. Chociaż może się i ustawała, jej gry słowami, sensami i zderzeniami obrazów, w wierszach bardzo wyrafinowane, do dziś nie straciły eksperymentatorskiej energii.

Tymczasem na cmentarzu... Cóż, cmentarz w sztuce *Post* staje się coraz weselszym centrum życia pozagrobowego, w miarę jak spod nagrobków wyłazą rozmaite typy: Kaspar Hauser, Francis Bacon, Pan Hyde, Widmo Kłeski, a nawet piękna Robotka. Ich błyskotliwe, trochę kabaretowe rozmowy nie napędzają może przesadnie fabuły, za to budują nastrój, a właśnie nastroju szuka wśród cmentarnych alejek dwóch zblazowanych młodzieńców, Marksista i Hipster. Pierwszy studiuje kulturoznawstwo (bo coś by innego) i nosi modną grzywkę, drugi szpanuje okularami, rozmawiają oczywiście o ironii. Idą między groby zapalić trawkę. To war jest mocny, więc na jego karb kładą to, co im się potem ukazuje i wydarza, a jest tego sporo. Wolałabym nie streszczać, dość wspomnieć, że tylko jednemu z bohaterów udaje się wyjść z całej przygody żywcem.

Zdradzę za to pewien koncept. Otóż na cmentarzu giną nocą smartfony, dzięki którym istoty o statusie upiów mogą sobie doładować „terabajty” pamięci, taki zastrzyk życia po śmierci. Koncept jest oryginalny, bo ustawia metafizyczny spór poza kwestią, czy życie po śmierci jest, czy go nie ma – w przypadku galwanizowanych, nomen omen wyposzczonych energetycznie bohaterów *Postu* ono po prostu bywa. Co zresztą się spleta z posthumanistyczną refleksją nad technologią, która

się stopniowo uczłowiecza i zyskuje być może świadomość, podczas gdy ludziom służy za niepewną, ale coraz bardziej nieodzowną protezę.

Dramatopisarstwo Agnieszki Wolny-Hamkało ma coś ze stylu sztuk innej Agnieszki, Osieckiej, przy czym dotyczy to tak zalet, jak słabości. A więc dialogi skrzą się ironią, fantazja nie zna granic, scenę zaludniają groteskowo przerysowane postaci, a po wycienionej grze słów i nastrojów widać, że pisała to poetka. Tylko brakuje tej feerii

jakiegoś obciążnika, przeszkadza częsty skutek uboczny talentu: niezdolność lekkość. Wszystko zostaje w nawiasie, i to wielokrotnym – wszystko post.

Z drugiej strony – może nie jest tak do końca, bo przecież przebijają się przez te nawiasy intensywne apokaliptyczne wizje, o czym czytelnik może się przekonać, jeśli sięgnie po sztukę Agnieszki W-H *Dzień dobry. Wszyscy umrzemy* drukowaną w „Dialogu” nr 10/2015.

Justyna Jaworska

FINAŁ X METAFOR RZECZYWISTOŚCI

Decyzją jury, w składzie Przemysław Czapliński, Inga Iwasiów, Joanna Krakowska, Witold Mrozek i Andrzej Szubski nagroda prezydenta Poznania w wysokości 25 tys. zł przyznana została Alicji Łukasik za dramat *Dni powszednie*.

Jury społeczne konkursu na dramat nagrodziło tekst Jacka Kozłowskiego *Jak uratować świat?*.

Jury dziennikarskie postanowiło nie nagradzać żadnego tekstu.

Jury konkursu na sceniczną formę muzyczną *Ofelię* Jerzego Fryderyka Wojciechowskiego, która została nagrodzona przez marszałka województwa i doczeka się też realizacji na scenie Teatru Wielkiego.

Do finału zostały zakwalifikowane utwory:

3 mm Adrianny Alksnin,
Dni powszednie Alicji Łukasik,
Hajduki Andrzeja Błazewicza,
Jak uratować świat? Jacka Kozłowskiego
Sleeping Beauty Małgorzaty Lech.

Konkurs organizowany jest przez Teatr Polski w Poznaniu i – w bieżącej edycji – przez Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu.

• Z afisza •

WRZESIEŃ 2017

Kolejna prapremiera tandemu autor-sko-reżyserskiego Jolanta Janiczak/ Wiktora Rubina w Teatrze im. Żeromskiego w Kielcach to *Rasputin*, rzecz o ostatnich godzinach panowania dynastii Romanowów w Rosji. Scenografia, światło i wideo: Mirek Kaczmarek, kostiumy: Hanna Maciąg, Jolanta Janiczak, muzyka: Krzysztof Kaliski.

O historii można opowiadać dwójako: przypominać wydarzenia nie przerabiając ich, wywoływać strach i lęki, a można też te tragiczne historie przerobić, starać się zrozumieć jak do nich doszło a przepracowanie tych traum ma na celu wybaczenie. Dzięki temu możemy zrozumieć to, co dzieje się współcześnie. Nam nie chodzi o pokazanie samej sytuacji politycznej w Rosji z początku XX wieku, ale o przedstawienie jak rozkład państwa przenosi się na ludzi, na ich wzajemne relacje. Rasputin jest tylko symbolem tego rozkładu.

Jolanta Janiczak

www.echodnia.eu, 21 września 2017

Prapremiera dramatu Szymona Bogacza *Szaberplac, moja miłość* we Wrocławskim

Teatrze Współczesnym im. Wiercińskiego. Tytułowy Szaberplac w 1945 roku był miejscem wymiany zdobycznych dóbr, pochodzących z opuszczonych domów Wrocławia. W spektaklu doświadczenie powojennego Wrocławia przemieszane jest z doświadczeniem serbskiej reżyserki i jej wspomnieniami z powojennego Mostaru. Wielonarodowościowa grupa uchodźców pokazuje, jak ułomna jest ludzka natura ulegająca okrutnym nieludzkim prawdom wojny. Reżyseria: Tanja Miletić Oručević, dramaturgia: Marek Fiedor, scenografia i kostiumy: Maryna Wyszomirska, muzyka: Szilárd Mezei, współpraca reżyserska i opracowanie muzyczne: Piotr Łukaszczyk.

Wszystko zaczęło się od reportażu prasowego, który zaintrygował mnie opowieścią o wrocławskim Szaberplacu jako o ogromnym mrowisku powojennej klęski, w którym kupowało się i sprzedawało ludzkie losy i historie. Sytuację w powojennym mieście znam z autopsji, ponieważ przeżyłam wojnę w Mostarze. Podobieństwa ludzkich losów i zachowań narzucały się same. Długo i szczegółowo czytywałam się w literaturę i dokumenty na temat Wrocławia w roku 1945, odnajdując w „Szaberplacu” meta-

forę tamtego czasu. Podobieństwa – lub może po prostu prawidłowości rządzące wojną i ludzką naturą – zaczęły się mnożyć: od wielkich spraw historycznych jak mechanizm czystki etnicznej i powojennej propagandy, która przepisuje historię po swojemu, aż do całkiem drobnych szczegółów, jak napisy i polskie flagi na domach, oznajmujące, że tutaj mieszka Polak. Ci, którzy podróżowali w końcu lat dziewięćdziesiątych przez Kninską Krajinę w Chorwacji, gdzie odbyła się ofensywa i masowe czystki etniczne oraz przez wiele miast takich jak Mostar w Bośni, mogli jeszcze zobaczyć na budynkach napisy Chorwat, zajęte. 250 tysięcy ludzi wygnano z ich domów, wielu straciło życie. Dokumenty o Wrocławiu z roku 1945 także zawierały ogromną liczbę wstrząsających świadectw. Ale również, jak to w życiu bywa, było tam mnóstwo obrazów absurdalnych, groteskowych, a nawet śmiesznych. Jak opis domu zniszczonego przez bombę, z którego odpadła cała frontowa ściana, a wszystko w środku pozostało nietknięte: jadalnia z obiadem na stole, sypialnia z sekretarzem i palmą....

Tanja Miletić Oručević

www.e-teatr.pl, 21 września 2017

Anonim Alicji Kobielarz w reżyserii Karoliny Kowalczyk miał premierę w Teatrze Soho w Warszawie. Scenografia i projekcje: Katarzyna Załęcka, światła: Zofia Krystman, muzyka na żywo: Maciej Witkowski.

Tekst Tomasza Cymermana *Simona*, gdzie jesteś? przywołujący historię Simonny Kossak, która poświęciła swoje życie obronie Puszczy Białowieskiej, zrealizowano w ramach Festiwalu Genius Loci. Premiera odbyła się w krakowskim Teatrze Łaźnia Nowa. Reżyseria: Tomasz Cymerman, scenografia i światła: Karolina Mazur, kostiumy i wideo: Kornelia

Dzikowska, muzyka: Michał Dymny, Piotr Żyła.

Spid dejting Przemysław Kazuska, określany mianem próby zapisu wydarzeń mających miejsce w czasie pożaru warszawskiego mostu Łazienkowskiego, miał prapremierę w warszawskim Teatrze XL. Reżyseria i opracowanie muzyczne: Grzegorz Mrówczyński, światło: Dominik Czeremuszkin.

W poznańskiej Scenie na Piętrze prapremiera sztuki Jacka Hempla *Za lepsze czasy* w reżyserii Macieja Wojtyłki. Muzyka: Piotr Żurowski.

Prapremiera Akademii Pani Beksy Julii Holewińskiej •druk. w „Dialogu” nr 9/2017• w Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach. Bohaterką sztuki jest córka Adama Niezgódki – postaci z kultowej książki Brzechwy Akademii Pana Kleksa. Reżyseria: Robert Drobniuch, scenografia: Katarzyna Proniewska-Mazurek, kostiumy: Hanka Podraza, choreografia: Karolina Garbacik, muzyka: Piotr Klimek.

Sztuka *Hokus pokus, czary mary i... Król* Marty Guśniowskiej – historia trzech wiedzów spełniających życzenie króla o następcy tronu – miała premierę w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Smolki. Reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Piotr Klimek.

Trzecia młodość Bociana to autorski tekst Emiliana Kamińskiego oparty na sztuce *Merry Widower* Simona Mossa (który z kolei wykorzystał motyw brytyjskiego sitcomu *Tom, Dick and Harriet* Johnniego Mortimera i Briana Cooke’a), dostosowany do polskiej rzeczywistości, ze zmienionymi nazwiskami i tożsamością bohaterów. Prapremiera w reżyserii

autora w jego Teatrze Kamienica. Opieka plastyczna: Wojciech Stefaniak.

Prapremierę *Porachunków z katem* Martina McDonagha zrealizował Marcin Hycnar jako spektakl inaugurujący jego artystyczną dyрекcję w tarnowskim Teatrze im. Solskiego. To czarna komedia, której akcja rozgrywa się w prowadzonym przez emerytowanego brytyjskim pubie w 1965 roku, to jest w momencie zniesienia w Anglii kary śmierci. Przekład: Klaudyna Rozhin, scenografia: Julia Skrzynecka, muzyka: Mateusz Dębski, reżyseria światła: Karolina Gębska.

Dwie premiery w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu. Pierwsza to polsko-czeska koprodukcja *Ostatni gasi światło* Vojtěcha Štěpánka. Sztuka, której bohaterowie postawieni są w sytuacjach granicznych. Reżyseria, koncepcja i opracowanie muzyczne: Norbert Rakowski, kostiumy: Wanda Kowalska, współpraca scenograficzna: Maria Jankowska, Wojciech Stefaniak, wideo: Mikołaj Szymkowiak. Druga opolska premiera to *Beze mnie* niemieckiego autora Michaela Müllera, zrealizowana w ramach projektu „Kochanowski dla młodzieży”. To tak zwany dramat edukacyjny, spektakl trwający czterdzieści pięć minut, dostosowany do wystawiania w warunkach szkolnych. Przekład: Iwona Nowacka, reżyseria: Piotr Ratajczak, kostiumy: Grupa Mixer.

Powieść holenderskiej autorki Joke van Leeuwen *Kiedy mój tata zmienił się w krzak* – opowieść o wojnie widzianej z perspektywy kilkuletniej dziewczynki – na scenie wrocławskiego Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego. Adaptacja i dramaturgia: Klaudia Hartung-Wójciak, reżyseria: Jakub Skrzywanek, scenografia

i kostiumy: Agata Skwarczyńska, muzyka: Anna Stela.

Do młodzieżowej widowni skierowany jest także *Trik Patryka* Kristo Šagora, niemieckiego dramaturga i reżysera, zrealizowany w Teatrze Ludowym w Krakowie. Przekład: Iwona Nowacka, reżyseria: Mateusz Przyłęcki, kostiumy: Wanda Kowalska, muzyka: Michał Sarapata.

Kolejna książka norweskiej pisarki Gro Dahle trafiająca na deski teatralne to *Włosy mamy*. Historia dziewczynki, która musi poradzić sobie z depresją matki. Premiera w Olsztyńskim Teatrze Lalek. Przekład: Helena Garczyńska, reżyseria: Honorata Mierzejewska-Mikoś, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Katarzyna Brochocka, animacje: Aleksander Janas.

Czarna komedia *Ranny ptaszek* to pierwszy tekst Collen Murphy – kanadyjskiej scenarzystki i reżyserki filmowej, który trafia na polską scenę. Prapremiera w Promie Kultury Saska Kępa w Warszawie. Przekład: Mirosław Połatyński, reżyseria: Dariusz Taraszkiewicz, scenografia: Tomasz Bzdęga, kostiumy: Dorota Kalitowicz.

Petit Pierre to z kolei nie pierwszy tekst kanadyjskiej aktorki i pisarki Suzanne Lebeau trafiający na polską scenę. Jej bohater to Pierre Avezard, autentyczna postać, upośledzony, dotknięty zespołem Treachera Collinsa twórca francuskiej tzw. sztuki surowej, a przede wszystkim autor budowanego przez całe życie, zmechanizowanego wesołego miasteczka, pełnego postaci zwierząt, ludzi i pojazdów. Przekład: Jan Nowak, reżyseria: Helena Radzikowska, scenografia: Sylwia Maciejewska, muzyka: Natasha Topor.

Sztuka opowiada o pięknej złożoności świata, o tym, że wszystko to co widzimy na pierwszy rzut oka, ostatecznie nie jest tak oczywiste. Bohater, który ma problemy z zawiązywaniem relacji społecznej i nie potrafi być samodzielny, okazuje się być geniuszem. W spektaklu opowiadamy o przemianie nie tylko samego bohatera ale i otoczenia. Społeczność lokalna najpierw go odrzuca, piętnuje, by później się nim zachwycić.

Helena Radzikowska
www.e-teatr.pl, 26 września 2017

W warszawskim Och-Teatrze premiera sztuki *Pomoc domowa* Marca Camoletiego w przekładzie Bartosza Wierzbęty w reżyserii i z rolą tytułową Krystyny Jandy. Scenografia: Maciej Maria Putowski, kostiumy: Tomasz Ossoliński, światło: Katarzyna Łuszczuk.

Antygona w Nowym Jorku Janusza Głowackiego • druk. w „Dialogu” nr 10/1992 • miała premierę w Teatrze Nowym im. Dejmki w Łodzi. Reżyseria: Andrzej Szczętko, scenografia i kostiumy: Tomasz Ryszczewski, opracowanie muzyczne: Jakub Raczyński.

Historia bohaterów „Antygony” bardzo przypomina nam dramaty dzisiejszych cyfrowych rozbitków. Na naszych oczach rozgrywa się dramat milionów ludzi. Obozy dla uchodźców, zwłoki dzieci wyrzucone przez morze i inne przerażające sceny z miejsc konfliktów wojennych, pokazują nam cynizm, bezdusność i hipokryzję współczesnego świata. Ci odarci z godności ludzie, nieustannie walczą o zachowanie własnej tożsamości. Instynktownie czują, że tylko bycie razem pozwoli im przetrwać ten koszmar. Dramat Głowackiego powinien być dla nas przestrogą i swoistym memento. Świat Anity, Pchełki i Saszy, utkany ze wspomnień, wyobrażeń, marzeń i mi-

tów, staje się opowieścią o naszych lękach i tęsknotach, bez taniego moralizatorstwa i eksponowania tragizmu, za to z dużym poczuciem humoru.

Andrzej Szczętko
www.nowy.pl, 9 maja 2017

Dwie premiery polskich tekstów w słupskim Nowym Teatrze im. Witkatego: *Dwoje biednych Rumunów* mówiących po polsku Doroty Maślowskiej w reżyserii i opracowaniu muzycznym Pawła Świątko, ze scenografią Marcina Chlady i *Nocny autobus* Michała Walczaka w reżyserii Tomasza Kaczorowskiego.

I dwie premiery polskich dramatów, których bohaterowie to znane postaci z polskiej historii, w Teatrze Telewizji. *Lekcja polskiego* Anny Bojarskiej w reżyserii Mariusza Malca (scenografia: Ryszard Melliwa, muzyka: Zygmunt Konieczny, kostiumy: Monika Wanyura-Kurosad, zdjęcia: Tomasz Wójcik), z Arturem Żmijewskim w roli Tadeusza Kościuszki i *Wojna, moja miłość* Dominika Rettingera w reżyserii Wojciecha Nowaka (scenografia: Katarzyna Sobańska, Marcel Stawiński, kostiumy: Elżbieta Radke, zdjęcia: Adam Bajerski) z Małgorzatą Kożuchowską w roli Krystyny Skarbek, tajnej agentki brytyjskiego wywiadu z czasów drugiej wojny światowej.

Bromba w sieci Macieja Wojtyłki miała premierę w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Dormana w Będzinie. Reżyseria: Rafał Siskicki, scenografia i kostiumy: Aleksandra Szempruch, muzyka: Irina Blokhina, projekcje: Paweł Szymkowiak, choreografia: Jakub Lewandowski.

Szósta (wliczając wersję telewizyjną) realizacja sztuki *Twórcy obrazów* Pera Olova Enquista • druk. w „Dialogu” nr 10/1998 • miała premierę w Teatrze Narodowym

w Warszawie. Przekład: Andrzej Krajewski-Bola, reżyseria: Artur Urbański, scenografia: Magdalena Maciejewska, projekcje wideo: Marek Zamojski. W rolach głównych Anna Seniuk i Marta Wągrowcka.

Sztuka Yasminy Rezy • druk. w „Dialogu” nr 10/1996 • trafia na afisz po raz dwudziesty szósty. Premiera w Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach. Przekład: Barbara Grzegorzewska, reżyseria: Tadeusz Bradecki, scenografia: Maria Kanigowska.

Dziewiętnastej realizacji doczekała się sztuka Ivo Brešana *Przedstawienie „Hamleta” we wsi Głucha Dolna* • druk. w „Dialogu” nr 1/1975 •. Premiera w Teatrze Polskim w Szczecinie. Przekład: Stanisław Kaszyński, reżyseria: Tomasz Obara, scenografia: Katarzyna Banucha.

Sztuka Ivo Brešana ukazuje mechanizm władzy, która ulega deprawacji i deprawuje wszystko naokoło. Zniewala ludzi strachem, przekupuje pieniędzmi, stano-wiskami. To wszystko miało miejsce za komuny i ma miejsce dzisiaj. Tak naprawdę to jest rzecz o podłości, o niezniszczalności i triumfie zła nad dobrem. Jak trudno jest osiągnąć sprawiedliwość społeczną i jak łatwo uruchomić lawinę zła, której się nie da zatrzymać. Ivo Brešan osiągnął taki poziom metafory i ponadczasowości jak to udawało się Szekspirowi.

Tomasz Obara

www.szczecin.wyborcza.pl, 31 sierpnia 2017

Dwie wrześniowe premiery miała *Kolacja na cztery ręce* Paula Barza • druk. w „Dialogu” nr 3/1986 • w przekładzie Jacka St. Burasa. Pierwsza w gorzowskim Teatrze im. Osterwy, w reżyserii Jana Tomaszewicza, ze scenografią Natalii Kołodziej. Druga w toruńskim Kujawsko-Pomorskim Impresaryjnym Teatrze Muzycznym,

zrealizowana we współpracy z Wrocławskim Teatrem Komedia w reżyserii Pawła Okońskiego.

Lot nad kukutczym gniazdem Dale’a Wassermana według powieści Kena Keseya po raz dziewiętnasty na afiszu. Premiera w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Reżyseria: Igor Gorzkowski, scenografia: Jan Polivka, kostiumy: Magdalena Dąbrowska, muzyka: Piotr Tabakiernik.

Opowiadanie Bohumila Hrabala *Pociągi pod specjalnym nadzorem* w piątej teatralnej adaptacji – Janusza Andermana – miało premierę w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Przekład: Andrzej Czcibor-Piotrowski, reżyseria: Jakub Krofta, scenografia, kostiumy: Aneta Suskiewicz, muzyka: SzaZa/ Paweł Szamburski i Patryk Zakrocki, reżyseria światła: Damian Paweła, projekcje: Jakub Lech.

Jeszcze jedna we wrześniowym repertuarze sztuka kanadyjska – *Jabłko* Verna Thiessena – miała premierę w Teatrze Żelaznym w Katowicach. Przekład: Hanna Szczerkowska, reżyseria: Artur Barciś, muzyka: Bartosz Ebert.

Amadeusz Petera Shaffera po raz drugi w Teatrze im. Sewruka w Elblągu (poprzednia premiera 1991). Przekład: Bogumił Trelkowski, reżyseria: Paweł Szkotak, scenografia i kostiumy: Jerzy Rudzki, choreografia: Iwona Runowska.

Czterdziestą pierwszą realizację farsy Michaela Frayna *Czego nie widać* • druk. w „Dialogu” nr 12/1984 • wyreżyserował Maciej Wojtyszko. Premiera w krakowskim Teatrze „Bagatela” im. Boya-Żeleńskiego. Przekład: Karol Jakubowicz, Małgorzata Semil, scenografia: Justyna Łagowska, muzyka: Bolesław Rawski.

I dwie wrześniowe premiery komedii Francisa Vebera (obie w przekładach Barbary Grzegorzewskiej). Osiemnasta realizacja w ciągu dwudziestu lat od prapremiery *Kolacji dla głupca* w Teatrze im. Siemaszkowej w Rzeszowie (reżyseria: Marcin Sławiński, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Katarzyna Tanasiewicz-Trzyna, muzyka: Jarosław Babuła) i piąta realizacja w ciągu pięciu lat od prapremiery *Najdroższego* w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze (reżyseria i opracowanie muzyczne: Marcin Sosnowski, scenografia: Marek Chowaniec).

Mayday Raya Cooneya nie kończy swego pochodzenia przez polskie sceny, utrzymując się w repertuarach nieprzerwanie od prapremiery w 1992 roku. Drugiej już realizacji doczekał się na scenie Teatru Dramatycznego im. Węgierki w Białymstoku (poprzednio premiera 1998). Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria, scenografia i opracowanie muzyczne: Witold Mazurkiewicz.

Contents

Plays

HANNA KRALL, JOLANTA DYLEWSKA *FEVERISH AND DESPERATE* 38

A film script depicting the fate of four young Jewish women: Gesya Gelfman, Fanya Kaplan, Maria Ejzen and Simone Weil. The first took part in an unsuccessful attack on the tsar, the second – on the governor, and then on Lenin. The third as a girl survived the Holocaust in Poland, and the fourth, although she was war-torn, remained indifferent to the events in the East. The authors ask difficult questions about the moral divergence of the actions of their characters (each of them having the best intentions), but also talk about the tragedy inscribed into their lives. The narration interweaves the motifs and timelines in a sophisticated way.

JORDAN TANNAHILL *CONCORD FLORAL* 79

A story about a group of young people who have arranged a meeting place in an old abandoned suburban greenhouse – they can talk about what they want, smoke the pot, solve their problems with the help of others. But also there a drama of a young girl will take place – her death will horrify some, the others remaining indifferent. Tannahill's play is a story of the cruelty of the adolescents – the intolerance that can lead to the death of the weak, and the lack of remorse that allows for constant search for new pleasures.

ANTONI WINCH *HANOCH LEAVES WITHOUT A WORD* 183

The play is a tribute to the work of Hanoch Levin, at the same time being a pastiche of his style. The first part is visionary: Hanoch Levin arrives in a Polish town in order to find his family home, and meets his deceased parents from before the time of his birth. The second part takes place in a Tel Aviv hospital, where the playwright is dying of cancer surrounded by his loved ones, never losing his morbid sense of humor. The author deals here with ultimate and taboo situations, combining the sentiment with the absurd.

Essays, Studies

JOANNA KRAKOWSKA *SO MUCH THE WORSE FOR THE FACTS!* 5

Basically, there is no such thing as non-fiction theatre or drama. If one accepts the narrowest possible definition that it is a documented account of events or situations that have taken place in reality and are adapted to be played on stage or in front of the camera, then this is the most comprehensive definition. It includes not only performances staged according to documents and transcripts of meetings or court proceedings, but also naturalistic or poetic dramas inspired by factual events.

MARTA BRYŚ *FACTS NOT FOR REAL* 14

Recently a number of performances based on reportages have appeared on Polish stage. These very different examples of documentary theatre share the dilemma faced by all the persons involved – how the theatre as a medium resonates with the truth of the reportage, and how this particular type of literature should be staged for its documentary significance to be preserved.

REMIGIUSZ GRZELA *FOR IT TO BECOME SOMETHING ELSE, SOMETHING MORE* 27

About Hanna Krall. The reporter is demanding. Of herself and of others. She is always well prepared to every meeting with the audience. Each meeting has its own topic, its own dramaturgy, the characters from her reportage that she wants to talk about in this particular place. She often consults her notes to make sure none of the motifs are omitted.

JORDAN TANNAHILL *THE WELL-MADE PLAY* 126

A chapter from *Theatre of the Unimpressed* (Coach House Books, Toronto 2015): Eugène Scribe began writing plays in his adolescence and laboured tirelessly until he arrived at a dramatic form that would shape Western theatre for the next two hundred years (and counting): the Well-Made Play.

MARTA KEIL *WHO DOES THE THEATRE BELONG TO?* 139

In the current political and economic context, the practice of institutional criticism in Poland has become very problematic. How to look critically at institutions that are at risk and need to be defended? It is wrong to raise controversial themes, which may prove to be a bone of contention in the theatrical environment, causing new divisions and weakening even more the status of artists, art producers and institutions themselves. This includes, among other things, the topics of salaries, relationships within the team, the subjectivity of both the artists and the audience of their performances.

MICHAŁ POSPISZYL *THE ART OF MODERN INSTITUTIONS* 152

Adopting the antagonistic genealogy of the modern concept of an institution carries very definite consequences. If today's institutions are the product of a civil war which was started in early modernity, founding capitalist class divisions, their democratization could not and cannot be achieved through a linear historical process, a belief in social progress, or the ever-increasing emancipation. In this context, the fiction of institutions as a space of clear rules, or a privileged sphere of equal and impartial deliberation, is revealed.

PIOTR OLKUSZ *INSTITUTIONS OF IMAGINATION AND UNDERSTANDING* 168

Napoleon devoted considerable attention to institutions, not just theatrical, realizing that the shape of France would depend on their shape. In France there had been a long tradition of such thinking, started by Richelieu and a long list of evidence that the politics and administration founded on institutions were effective. The evidence of this fact was the France of the period of absolutism, but also a series of European countries that would – in order to modernize their systems – copy French institutional policy as far as they could. Academies, based on Louis's model, were established in every country that wanted to be modern, alongside with theatres – national institutions.

ANTONI WINCH *PILPUL* 205

When Hanoch Levin finally found himself in Polish theatre, he quickly settled down there. His phenomenon in Poland consists of a certain intellectual and literary tradition, which his dramas helped to remind and refresh. Thanks to them, it has become quite contemporary, offering a mirror for us and our times. It is a distorting mirror, but it makes it even more expressive.

Columns

Pedro Pereira, Tadeusz Nyczek, Marek Beylin

Varia

KONTEKSTY: Olga Byrska on the structure of the utopia on the margin of Marine Bachelot Nguyen's feature *Théâtre, pouvoirs et pusissances*, „Théâtre/Public”, Avril-Juin 2017. NOTES ON PLAYS: Katja Brunner *Man bleibt wo man hingehört, und wer nicht bleiben kann, gehört halt nirgends hin oder Eine arglose Beisetzung*, Csaba Székely *Öröm és boldogság*, Agnieszka Wolny-Hamkało *Post*. PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / LISTOPAD 2017 / NR 11 (732)

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 Prenumeraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl. Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 15,75. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w listopadzie 2017. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Davide Carnevali
WARIACJE WOKÓŁ MODELU KRAEPELLINA

Elżbieta Chowaniec
DAMA Z ŁASICZKĄ

Katarzyna Dworak i Paweł Wolak
WIERNA WATAHA

Igor Jarek
GLÜCK AUF!

Piotr Rowicki
NASZA JEST NOC

Stojan Srdić
MOJE DZIECKO

Irina Waškowska
WIZYTA

