

GRUDZIEŃ 2017 12 (733)

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ciałaniepodległe

Piotr Rowicki

Igor Jarek

Stojan Srdić

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / GRUDZIEŃ 2017 / NR 12 (733)

Copyright by „Dialog” 2017

Spis treści

Ciągle wojna

BEZRADNOŚĆ LIBERAŁÓW	5
Kornelia Sobczak	

Historia wcielona

CIAŁA NIEPODLEGŁE, CIAŁA PODSTAWIONE	25
Joanna Crawley	
NIE W TYM ZESZYCIE. „POLSKIE” NEKROPERFORMANSE WACŁAWA NIŻYŃSKIEGO	34
Wojciech Klimczyk	
SKLEIĆ SWÓJ ZIELNIK	46
Katarzyna Dudzińska, Katarzyna Sierakowska	

Po bandzie

MOJA WSPÓLNA KRZYWDA	56
Marek Beylin	

Przypadek Śląska

• NASZA JEST NOC	59
Piotr Rowicki	
PO SEZONIE GRILLOWYM	84
Rozmowa z Piotrem Rowickim	
OGRÓDEK NA KOŚCIACH	88
Bartosz Żurawiecki	
• GLÜCK AUF!	94
Igor Jarek	
MUZEUM OSTATNIEGO GÓRNIKA	127
Rozmowa z Igorem Jarkiem	
PERFORMANS TOŻSAMOŚCIOWY TRZEBA ZACZAĆ OD NOWA	133
Ewa Bal	

Po przyjęciu

KOMEDIA TERRORU	144
Tadeusz Bradecki	

Reprodukcja biedy

• MOJE DZIECKO	147
Stojan Srdić	
Przełożyła Dorota Jovanka Ćirlić	
NIE TYLKO ROMOWIE	176
Rozmowa z Wojciechem Woźniakiem	

Nawozy sztuczne

GŁOWA	184
Tadeusz Nyczek	

Kontestacje i konteksty

„TRANSFER!” CZYLI ARCHIWUM	189
Joanna Krakowska	
KONTESTOWANIE KONSENSUSU	200
Łucja Iwanczewska	

Varia

NOWE SZTUKI:	
SARAH RUHL <i>HOW TO TRANSCEND A HAPPY MARRIAGE</i>	210
IGNACIO GARCÍA MAY <i>SOFÍA</i>	213
IGOR JAREK <i>KWIAT PAPROCI</i>	214
Z AFISZA	216

Contents

222

Bezradność liberałów

MUZEUM II WOJNY ŚWIATOWEJ W GDAŃSKU

• KORNELIA SOBCZAK •

Ciągle wojna

• KORNELIA SOBCZAK •

TESTAMENT

Na początku pomyślałam, że to testament polityczny polityki historycznej Trzeciej RP i nawet się trochę wzruszyłam – jak zawsze gdy wspólnota opowiada sobie dobrze znaną, a przez to jeszcze bardziej wzruszającą, wersję wspólnej historii. Nie da się, a przynajmniej ja nie potrafię, patrzeć na Wystawę Główną w Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku „po prostu” jak na „tekst kultury”, bez całego kontekstu długiego jej przygotowania w znamienitym zespole, zawirowań instytucjonalnych, kuriozalnych „recenzji” Jana Żaryna, Piotra Semki i Piotra Niwińskiego zamówionych przez Ministerstwo Kultury, ale też nie umiem na nie patrzeć bez kontekstu bieżącej sytuacji politycznej, w której sposób opowiadania historii najnowszej, a zwłaszcza historii drugiej wojny światowej, odgrywa zasadniczą rolę.

Pozostając więc w poetyce nieuchronnych uproszczeń, oto żyjemy w cza-

sie żołnierzy wyklętych i ich wilczych praw, rekonstrukcji rzezi wołyńskiej i tatuaży z kotwicą Polski Walczącej, zawłaszczania pamięci o powstaniu warszawskim przez grupy nacjonalistyczne i skrajnie prawicowe, erupcji

Autorka jest doktorantką w Zakładzie Historii Kultury Instytutu Kultury Polskiej, członkinią Pracowni Studiów Miejskich i Zespołu Badań Pamięci o Zagładzie. Przygotowuje rozprawę doktorską *Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego. Książka, lektura i legenda (1943-2014)*.

jawnego, bezpardonowego antysemityzmu (vide: niestrudzona działalność wydawnicza Piotra Zychowicza jako pierwszy z brzegu przykład), żyjemy w epoce pophistorii, historii zdzieciniałej i uatrakcyjnionej, zaludnianej przez śliczne panny wyklęte, doskonale ubranych konspiratorów i radosne

dzieci wcinające zupę z żółdzi podczas sierpniowych gier terenowych. W tym kontekście, wejście do Muzeum jawi się jako wejście w mijającą epokę Poważnego Namysłu Historycznego, w przestrzeń historii raczej uniwersalnej (a na pewno: ogólnoeuropejskiej i ogólnoswiatowej) niż narodowej, raczej w przestrzeń zadumy i refleksji niż emocji i działań afektywnych.

Ale też w przestrzeń, która jest, a raczej chce być, wszechstronnie inkluzyjna – do Wielkiej Historii drugiej wojny światowej włączane są bardzo różne jej podmioty i przedmioty, płaszczyzny i wymiary: żołnierze, jeń-

cy wojenni, ludność cywilna, kobiety, dzieci, Żydzi, mniejszości etniczne, historia bojowo-frontowa, ale i życie codzienne. Jest tu i rozczulająco oldskulowa diorama bitwy pod Mokrą, i rekonstrukcja schronu przeciwlotniczego w londyńskim metrze, haubica i lokówka do włosów, czołg i beczka do peklowania szmuglowanego mięsa, maszyna szyfrująca i suknia ślubna ze spadochronowego jedwabiu. Są podręcznikowe mapy i wykresy, ruchy wojsk i strategiczno-taktyczne strzałki (duża frajda), i są mikrohistorie, okruciny wspomnień, „codziennościowe” ludzkie artefakty i pamiątki: zdjęcia ro-

Decyzję o budowie muzeum podjęto w 2009 roku. Powstało ono pod auspicjami Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pierwotnie planowano otwarcie jesienią 2014 roku. Wiosną 2016 roku, gdy Wystawa Główna była już prawie ukończona, ministerstwo podjęło decyzję o połączeniu placówki z, w zasadzie nieistniejącym, Muzeum Westerplatte. Minister Gliński próbował też odwołać dyrektora muzeum, Pawła Machcewicza, jednak nie pozwala na to statut placówki. Ministerstwo zamówiło u profesora Jana Żaryna, profesora Piotra Niwińskiego i Piotra Semki recenzje z wystawy, które, jako że ta jeszcze nie istniała fizycznie, opracowano na podstawie programu i scenariusza wystawy. Recenzenci zarzucali wystawie „pseudouniwersalizm”, brak „eksponowanych cech pozytywnych, takich jak patriotyzm, ofiarność, poświęcenie” i pokazania, jak wojna „hartuje człowieka”. Szczegółowe odpowiedzi autorów wystawy na zarzuty recenzentów można przeczytać na stronie muzeum <http://www.muzeum1939.pl/pl/aktualnosci/act/news-info/type/month/y/2016/m/7#article-eb8a8696685b792b3d7359fc9805fb2e>.

Wystawę Główną otwarto dla zwiedzających w marcu 2017 roku. Funkcjonuje ona teraz jakby w oczekiwaniu na ministerialne interwencje, w atmosferze niepewności. W budynku muzeum nie ma otwartej sali konferencyjnej, żadnego miejsca, gdzie można by przeprowadzić zajęcia edukacyjne, nie ma też księgarni, gdzie można by zakupić liczne, wydawane przez wydawnictwo muzealne, książki.

dzinne, listy, jakiś miś, jakaś lalka. Jest oczywiście Katyń, ale jest i Jedwabne (w jaki sposób jest – o tym za chwilę), bo mamy do czynienia z summą – tak jakby wielkie lekcje historiografii ostatniego ćwierćwiecza zostały sumiennie odrobione. A przynajmniej odhaczone.

Nad całością wędrówki przez kilkanaście sal Wystawy unosi się duch uniwersalności tragicznych doświadczeń ludności świata w latach trzydziestych i czterdziestych: doświadczenia wysiedleń, przesiedleń, wymuszonych migracji, uchodźstwa, doświadczenia deprywacji ekonomicznej i materialno-bytowej, głodu, ubóstwa, konieczności substytucji i erzacu wszystkiego, od herbaty, przez mydło, po ręce do pracy (w takim duchu można czytać amerykańskie plakaty mobilizujące kobiety do pracy w fabrykach), doświadczenia bezdomności i zniszczenia substancji materialnej i duchowej, doświadczenia sieroctwa i więzienia. Czy można mówić o „doświadczeniu” eksterminacji, masowych egzekucji i ludobójstwa? Na tej płaszczyźnie uniwersalizm muzealnej narracji niewątpliwie i nieuchronnie się załamuje, znów, w pewnym uproszczeniu, można powiedzieć, że koncentruje się ona raczej na opowiedzeniu o tym, że wojna była strasznym doświadczeniem dla wszystkich, niż na tym, że dla niektórych straszniejszym, odczuwanym i przeżywanym (oraz nie-przeżywanym) drastycznie niż dla innych.

To nie jedyna z aporii, w które popada ta sumaryczna, i w aspiracjach całościowa (chciałam napisać „totalna”, ale to byłaby niepotrzebna gra słów) wystawa. Jej liberalizm można rozumieć szeroko, a przynajmniej na kilka sposobów. Nie tylko jako wyraz, by tak rzec, świadomości historycznej liberalnych elit intelektualnych Trzeciej RP, które nawiązują raczej polemikę niż dialog z zupełnie inną wizją historii środowisk

związanych z obecną władzą polityczną w Polsce. To poziom najbardziej oczywisty. Można jednak spojrzeć na ten liberalizm jako na wyraz pluralizmu dyskursów i narracji: mamy tu miejsce i na docenienie heroizmu i bohaterstwa, martyrologii i ofiarności, i na opowieść o udrękach życia codziennego, wielkich zbiorowych tragediach i małych rodzinnych dramatach. Jest pole bitwy i kuchnia, jest wielka propaganda wszystkich aktorów konfliktu i małe, ulotne druki, są zdjęcia wielkich i opowieści „zwykłych”, jest makrohistoria mapy i mikrohistorie pojedynczych ofiar wojny. Prawie, jak u Rorty’ego, jakby „prawda” o konflikcie miała się zrodzić z potyczek różnych stanowisk i perspektyw.

„Prawie”, bo jednak okaże się, że w takim zestawieniu perspektyw i tak wygrają najsilniejsi, uprzywilejowani dyskursywnie i symbolicznie. Ale o tym na koniec. Liberalnego ducha wystawy można też odczytać właśnie w tonie elegijnym – proszę, oto opowieść o tym, co się dzieje, jeśli demokrację liberalną się szkaluje, podważa, narusza, jeśli jej się nie chroni i nie pielęgnuje. Oczywiście jest w tej elegii implicytne założenie, że taka demokracja liberalna w ogóle istniała w Europie, choć nie mówi się, kiedy w zasadzie ani na jakich warunkach. Elegia i refleksja są tu trochę krótkowzroczne, a trochę zupełnie ślepe i utykają na mieliznach. Ale poczucie obcowania z Wielkim Testamentem było nieodparte. Warto się jednak przyjrzeć, co i w jaki sposób się w tym testamencie mieści, zwłaszcza że podczas mojej drugiej wizyty w muzeum, poczucie wzruszenia i łagodnego krytycyzmu ustąpiło poczuciu rosnącej irytacji. Irytacji właśnie na te krótkowzroczności i ślepoty, mielizny i aporie – i tak rozumianej, i tak opowiedzianej historii, i tak zaprojektowanej wystawy.



METODY

Muzeum powstawało długo i widać to w eklektycznych metodach ekspozycji i prezentacji materiałów. Banalna konstatacja, że nic nie starzeje się tak szybko, jak nowoczesność, to bólaczka polskiego muzealnictwa współczesnego. Z drugiej strony, kilka lat to w trendach wystawienniczych cała epoka, więc mam wrażenie, że projektanci wystawy w porę zaadaptowali nowe tendencje albo wyciągnęli lekcję z niedostatku tych nieco starszych. To jednak wrażenie, nie wiem, jak było naprawdę, piszę to z pozycji przeciętnego wizytatora kilku nowych i nowoczesnych muzeów polskich ostatniego piętnastolecia. Piszę to też z pozycji kogoś, dla kogo paradygmatem wystawienniczym, matrycą muzealności i przedmiotem największej dziecinnej ekscytacji było Muzeum Oręża Polskiego w Kołobrzegu. Manekiny sklepowe przyodziane w szamerunki i lampasy, dumnie prezentujące uzbrojenie i umundurowanie wszystkich epok tysiąclecia państwa polskiego, arkebuzi i pałasze, karabele i wisy wyeksponowane równo w gablotach za przezręczystym szkłem, potem ogromna panorama walk o Kołobrzeg w marcu 1945, przy której ta Raclawicka może się schować, kilka listów z frontu, podziurawiony kulami chlebak, a na koniec wystawa plenerowa: samoloty, samochody, broń pancerna, artyleria, moździerze, armaty. Mało do czytania, dużo do oglądania, inscenizacja statyczno-dynamiczna, a przede wszystkim konkret, trójwymiar, materialność i ekspozaty.

Być może dlatego moja pierwsza wizyta w nowo otwartym Muzeum Powstania Warszawskiego w październiku 2004 roku była dla mnie takim szokiem: dudni, gra, buczy, głośno, ruchliwie, ale nie ma ani pół karabinu! Gdzie są

ekspozaty?! Współczesne muzea raczej opowiadają, niż inscenizują. To zresztą przyczynek do refleksji nad tym, „co się robi w muzeum”. Czyta czy ogląda? Wtargnięcie nowoczesności w postaci różnych interakcyjnych ekranów, tableatów i wyświetlaczy paradoksalnie było też inwazją tekstu – okazało się, że muzea są przede wszystkim „do czytania”, choć zarazem tę staroświecką praktykę czytania starano się ukryć w pozornie innych medialnościach, pod przykrywką spiętrzonych kliknięć i interakcji.

W gdańskim muzeum jest jeszcze kilka takich „przekombinowanych” interakcyjnych przystanków zdradzających zawiedzione fascynacje tym, co może przynieść wirtualna rzeczywistość i świat gier komputerowych, ta wciąż niezdołana ziemia obiecana i przedmiot tęsknot cyfrowych humanistów. Jednak większość ekranów jest funkcjonalna i sensowna: w sposób klarowny pokazują one ruchy wojsk, przebieg działań militarnych. Wojskowe mapy i ruchome strzałki wreszcie znajdują właściwy sobie, zrozumiały dla laika, sposób prezentacji. Przede wszystkim zaś mamy tu do czynienia z powrotem ekspozatów, nieważne, oryginalnych czy zrekonstruowanych. Mamy więc gabloty i umundurowane manekiny nadnaturalnej wielkości, obciążone jakby gigantycznymi pończochami. Mamy „broń i broje”, mamy inscenizacje i dekoracje, rekonstrukcje i relikwie. Bo też jest miejsce na rozmach i na „wystawienie się” – muzeum jest ogromne i łączy różne techniki opowieści i prezentacji: czasem jest jak galeria, czasem jak staroświecka (to nie zarzut!) izba pamięci, czasem operuje symbolem, reprezentacją, conceptem. Znajdziemy tu i aranżacje przestrzenne, i projekcje filmów, i ekspozycje powiększonych zdjęć, i standardowe „plansze”. Podobała mi się ta awangarda

da staroświeckości obecna zwłaszcza w miejscach poświęconych działaniom militarnym, traktowanym w języku „starej dobrej” historii wojskowości: wykresy, mapy, strzałki, mundury, karabiny, działka pancerne – było to jak obcowanie z zakurczonym podręcznikiem do historii ze wszystkimi jego frazeologizmami, eufemizmami, datami i faktami.

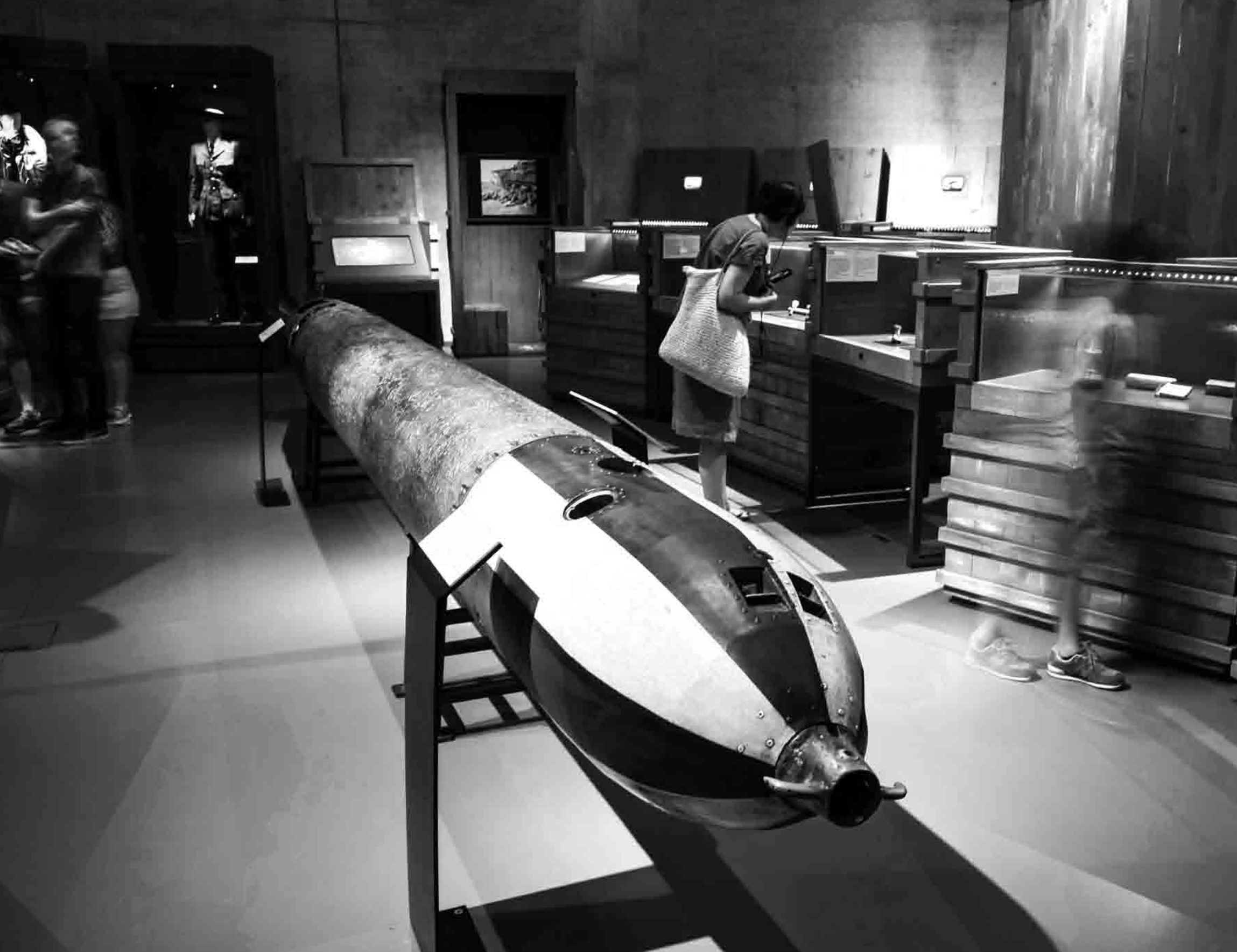
Wystawa jest podzielona na trzy części: *Droga do wojny*, *Groza wojny* i *Długi cień wojny* oraz osiemnaście sal tematycznych. Chronologia zachowana jest na początku i wraca pod koniec, środkowa część ma natomiast charakter raczej problemowy. Korytarzem biegnie zaś rząd „bezpriornych” gablotek poświęconych różnym aspektom życia codziennego. Wymagają dobrej woli i skupienia – nie atakują wizualnie, trzeba się przy nich zatrzymać, pochylić, wczytać, nie zawsze zresztą da się wszystko przeczytać wygodnie, bo albo druk za mały, albo światło odbija się w szybie. To „życie codzienne” w małych gablotkach biegnie wzdłuż, a może obok głównej narracji jak podskórny nerw – ma, jak sądzę, pokazywać, że obok rzeczywistości frontowej, konspiracyjnej, politycznej czy obozowej, była jeszcze właśnie „zwykła” codzienność: racjonowanie żywności, wynajdywanie zamienników i erzaków, nielegalny ubój zwierząt i szmugiel mięsa, czarny rynek, kartki żywnościowe, przerabianie ubrań, kombinowanie, dbanie o fryzurę, słuchanie piosenek. Jest tu zresztą wiele ciekawych dokumentów życia społecznego, kulturowa historia szmuglu (a przede wszystkim: szmuglerek!) w okupowanej Polsce, historia czarnego rynku i heroicznej aprowizacji wciąż pozostaje do napisania. A jednak, ta „codziennosciowa” część wystawy pozostaje trochę obok. Napisałam wyżej, że jest „nerwem”, ale może niesłusz-

nie – bo zdaje się raczej boczną odnogą, nie wchodzi w krwiociąg opowieści o wojennej rzeczywistości i doświadczeniu i trochę podtrzymuje podział na „front” i „zaplecze”, podział, który przecież właśnie druga wojna światowa tak drastycznie zakwestionowała.

POCZĄTEK, CZYLI NĘDZA SYMETRII

„Koniec wojny jest także jej początkiem”, zdają się mówić twórcy wystawy, rozpoczynając narrację od pustej sali, w której na wielkim, panoramicznym ekranie wyświetla się film o pierwszej wojnie światowej i jej konsekwencjach. Wojna jawi się jako straszliwe doświadczenie milionów osób, ale niezbyt wnikliwie rozważa się jej przyczyny. To znaczy, omawia się przyczyny polityczne, ale już nie ideologiczne czy kulturowe. Konsekwencjami Wielkiej Wojny były zaś Rewolucja Październikowa w Rosji i powstanie ZSRR, pojawienie się nowych państw na mapie Europy i nieszczęśny Traktat Wersalski, który doprowadził do frustracji Włochów i Niemców, owocując rozwojem w tych krajach faszyzmu i nazizmu. Mamy więc od razu do czynienia z nazwaniem winnych, którzy będą nas prowadzić przez całą opowieść.

Ci winni to trzy totalitaryzmy, choć tak naprawdę dwa główne: niemiecki i radziecki. Zaraz po tej sali następuje więc ich prezentacja. Trzy sale: radziecka, włoska i niemiecka wyglądają podobnie i chyba właśnie o to chodzi. Podobieństwo zostaje osiągnięte przez nagromadzenie plakatów propagandowych, które rzeczywiście posługują się podobną stylistyką. Jest monumentalnie, zdobywczo, nowoczesnie, choć momentami upiornie-zabawnie (ostatnie ćwierćwiecze udatnie sparodiowało i „odpoważniło” poetykę socrealistyczną). Przede wszystkim



kim zaś jest zasadniczo tak samo. Tyle że taki był po prostu w latach trzydziestych wizualny język propagandy. „Lektura” tych plakatów ujawnia przecież diametralne różnice w treści: na niektórych mówi się o pokoju i sprawiedliwości, na innych o tym, że Żydzi są zarazą Europy, a na jeszcze innych, że trzeba zdobyć Afrykę. Formalnie bardzo podobne są też materiały graficzne w części poświęconej przedwojennej Polsce, ale o tym za chwilę. To ustanowienie wspólnoty totalitaryzmów, wspólnoty formalnej i rozumianej praktycznie, jest kamieniem węgielnym i muzealnej narracji, i jej przesłania. Wojnę wywołały dwa wielkie, okropne, idealnie symetryczne totalitaryzmy. To nic nowego – wizja dwudziestego wieku trzymanego w kleszczach dwóch ludobójczych, opresyjnych, zbrodniczych systemów jest dobrze zakorzeniona w historiografii i w tej bardziej naukowej, i w tej popularnej: szkolnej, publicystycznej, a także w zbiorowej wyobraźni. Pojęcie totalitaryzmu to jeden z głównych toposów powojennej europejskiej historii intelektualnej, literackiej, czy w ogóle kulturalnej. Tylko że taka wizja niewiele wyjaśnia. Powiedzenie, że drugą wojnę światową wywołały dwa straszliwe totalitaryzmy to w zasadzie już cały komunikat, jaki ma dla nas muzeum: dwa straszne systemy wywołały wojnę, która była straszna. To prawdziwe, ale płytkie.

Podepnę się naukowym autorytetem i zacytuję włoskiego historyka Enza Traverso, który pisał, że idea totalitaryzmu wydaje się „bezużyteczna, jeśli chce się uchwycić, poza powierzchownymi podobieństwami «totalitarnych» systemów politycznych ich naturę społeczną, ich źródło, ich genezę, ich całościową dynamikę i to, do czego ostatecznie prowadzą”¹. Zdaniem Enza Traverso, modelo-

we ujęcia totalitaryzmów, jako pewnych typów idealnych przypominają częściej „fantazje literackie George’a Orwella”, niż odpowiadają „rzeczywistemu funkcjonowaniu reżimów faszystowskich czy też komunistycznych”. Wystarczy „rzut oka”, by ujawnić głębokie różnice między faszyzmem a komunizmem, różnice dotyczące ich trwania, ideologii i treści społecznej. Niemiecki faszyzm stopniowo się radykalizował, by po dwunastu latach zakończyć się całkowitą katastrofą bytu państwowego, jakim była Trzecia Rzesza. Komunizm radziecki trwał lat kilkadziesiąt, przechodząc przez kolejne etapy. Stalinizm „przejmował, radykalizował i karykaturował dziedzictwo oświecenia”, nazizm był kontr-oświeceniem, w przedziwny sposób adaptującym do potrzeb swej rasistowskiej polityki wulgarny scjentyzm. Wreszcie, w warstwie społecznej, komunizm wywłaszczył klasy posiadające i upaństwowił gospodarkę, podczas gdy reżym hitlerowski funkcjonował w warunkach systemu kapitalistycznego. Różne były też cele i metody masowej eksterminacji – komunizm miał przed sobą cel (w sensie oświeceniowym) – racjonalny: modernizację społeczeństwa, który osiągał za pomocą „irracjonalnych środków” (przymusowej pracy, wyzysku chłopstwa i tak dalej), nazizm natomiast używał racjonalnej maszyny biurokratycznej i metod przemysłowego ludobójstwa do osiągnięcia „kompletnie irracjonalnego celu społecznego”, jakim było panowanie niemieckiego Volk.

Nie chodzi jednak przecież o to, by jeden z tych zbrodniczych systemów usprawiedliwiać (choćby jego intencjami) kosztem drugiego, nie chodzi o to, by bawić się w licytację, kto ma więcej ofiar na koncie: Hitler czy Stalin, albo co było gorsze, nazizm czy komunizm, co było większym „skandalem etycznym”, Oświęcim czy Katyń, co było

bardziej perfidne, NWKD czy SS. Chodzi raczej o to, by zdać sobie sprawę, że rządząca naszym, nie tylko zresztą historycznym, myśleniem, figura symetrii, wiedzie na manowce. Niewiele wyjaśnia, zadowala się powierzchownymi konstatacjami, prowadzi do aporii i rezygnacji. O rezygnacji jeszcze będzie na koniec.

Podczas mojej drugiej wizyty w muzeum zaniepokoiły mnie dwie rzeczy, wcześniej niedostrzeżone, które jednak utwierdziły mnie w irytacji na mialkość tej totalitarno-symetrycznej wizji historii. W sali poświęconej przedwojennej Trzeciej Rzeszy odkryłam niewielką planszę zatytułowaną *Nazistowskie państwo opiekuńcze*. Czytamy tam:

Naziści obiecywali Niemcom dobrobyt. Wspierano rodziny wielodzietne i samotne matki. Organizowano masowe akcje dobroczynne, tani wypoczynek, imprezy sportowe i kulturalne. Propagowano motoryzację, której symbolem był KdF-Wagen, nazwany później «samochodem ludowym» (niem. Volkswagen). Działania te reżim wykorzystywał propagandowo, jako dowód troski o ubogich i instrument umacniania wspólnoty narodowej.

Jest w tym opisie coś niepokojącego, choć może przesadzam i histeryzuję, widząc w tym próbę kompromitacji idei państwa opiekuńczego. Oczywiście, takie stwierdzenie dotyczące Niemiec musi znaleźć swoje lustrzane odbicie w narracji dotyczącej tego, co władze stalinowskie robiły na terenach przyłączanych bądź okupowanych przez siebie w latach 1939-1941. Tym razem, siedząc w wygodnym fotelu w sali kinowej retro, oglądamy film pokazujący nam maszerujących, demonstrujących, śpiewających, wkraczających na trybuny ludzi i słuchamy komentarza, który mówi, że stwarzanie

szans awansu społecznego, przemiany w strukturze klasowej społeczeństw i możliwości emancypacji dawane ludności przez komunistów były przez nich instrumentalnie wykorzystywane do zdobywania poparcia, albo chociaż pozorów poparcia społecznego. Znowu, nie chodzi o to, żeby udowadniać, że Trzecia Rzesza czy ZSRR nie wykorzystywały polityki społecznej instrumentalnie i propagandowo, tylko raczej o to, że takie rozróżnienie na cynizm politycznych intencji i treść życia społecznego nie wydaje mi się właściwe. Ludzie, którym umożliwiono awans społeczny w celach propagandowych i na przykład posłano do szkoły albo objęto zasiłkiem opiekuńczym, to ciągle ludzie, którzy poszli do szkoły i otrzymali zasiłek opiekuńczy. Czy demokracje liberalne nie rozgrywają propagandowo kwestii socjalnych? Ale jeszcze raz – nie chodzi też o to, by powiedzieć „wszyscy tak robią, taka jest polityka”, ale raczej o to, by dostrzec emancypacyjne pragnienia i socjalno-ekonomiczne potrzeby ludności i potraktować je poważnie. Jeśli widzi się opiekę społeczną i projekty równościowo-opiekuńcze tylko jako kielbasę wyborczą albo instrumenty propagandy to... no to po prostu pozostanie się trochę ślepy.

CO JEST A CZEGO NIE MA, CZYLI LAPSUSY, PRZEJĘ- ZYCZENIA, DYWERSJE

Z tych trzech sal trzech reżimów droga wiedzie do Polski. Polski przedwojennej, która zostaje zmetonimizowana na jednej ulicy i zaprezentowana z za szyb wystawowych. Chociaż, jeśli szukać metonimii reprezentacji dla Drugiej RP, to może stosowniejsza byłaby wieś, sztetl albo małe miasteczko, ale o to mniejsza. Tu bowiem po-

¹ Enzo Traverso *Historia jako pole bitwy*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2014, s. 205-207.

jawiają się pytania. Dużo się pokazuje, ale niewiele mówi i zastanawiam się, dlaczego tak. Czy dlatego, że pewnych rzeczy wciąż otwarcie powiedzieć nie można i nie wypada (jak na przykład, że pod koniec lat trzydziestych Polska była mocno faszyzującym, mało demokratycznym, bardzo antysemickim krajem), czy dlatego, że nie wie się albo nie chce wiedzieć, co opowiadają pokazywane artefakty? Pokazuje się fantazje o potędzie – *Morską grę wojenną*, hasła Święto morza – to święto prawa i siły, plakaty reklamujące Gdynię, wczasy nad polskim morzem i w polskich górach, w ogóle międzywojenną obsesję morską, okładki książek dla dzieci, zeszyty szkolne, pudełka od zapalek i papierosów, winiety popularnych gazet, fragmenty komedii romantycznych. Pokazuje się też bardzo ładne okładki czasopism „Morze” oraz „Morze i kolonie”, ale wzmianki o tym, że na łamach tego ostatniego zupełnie serio rozważano deportację polskich Żydów na Madagaskar, nie znajdziemy. Wiele rzeczy trzeba się domyślać, jak na przykład tego, dlaczego niektóre z tych sklepowych witryn są pozamykane i widnieje na nich ledwo dostrzegalna nalepka z napisem „Rodacy! Przysięgnijmy! Nie kupimy u Żyda ani za grosz towaru”. Nalepka jest tak dyskretna, że podczas pierwszej wizyty wcale jej nie zauważyłam, a podczas drugiej wskazała mi ją studentka, z którymi zwiedzaliśmy wystawę.

Takich niedopowiedzeń, przeoczeń, wieloznaczności, jest tu więcej. Na przykład wspomina się oczywiście o zajęciu Zaolzia przez Polskę, pokazuje propagandowy obrazek celebrujący „Powrót Zaolzia do Macierzy”, ale w sposób raczej dyskretny i wstręmięzliwy. Najbardziej zastanawia mnie jednak znalezisko (dosłownie – znalazła je jedna ze studentek) z małej

wystawy przeznaczonej dla dzieci. Wystawa ta pokazuje grozę wojny za pomocą przemian zachodzących w pewnym mieszkaniu – we wrześniu 1939 zamożnym i bogatym w sprzęty i udogodnienia, w roku 1943 znacznie uboższym i wreszcie, na koniec wojny – zrujnowanym i zdewastowanym. W środkowym pokoju, tym z roku 1943, w szufladce komody, obok broszury *Fabryka w domu – 180 sposobów domowego wyrobu mydła, artykułów kosmetycznych, past, atramentów, klejów, lakierów, farbowania i czyszczenia przedmiotów itp.*, Kraków 1940, leży mały kalendarzyk kieszonkowy na rok 1943. Kalendarzyk zaczyna się hasłem „Kto z Bogiem – Bóg z nim”, a kończy informacją „W 1939 r. Żydzi [pisownia oryginalna] stanowili 13% ludności naszego kraju, licząc 4.000.000 głów, ale czy wiesz, że” – tu następuje wyliczenie – ile procent prywatnego majątku skupiali Żydzi (70%), że zależało od nich 95% kredytu, że posiadali większość nieruchomości w miastach, prywatnego przemysłu, że dominowali w rzemiośle i wolnych zawodach, że „72% komunistów rekrutowało się z pośród Żydów” i że uprawiali oni „100% handlu kobietami i dziećmi”. Kończy się ta wyliczanka zawołaniem „Żydzi przynoszą narodom nieszczęście i nędzę!”. Powtórzę jeszcze raz – to kalendarz na rok 1943. Żydzi na pewno nie stanowili już 13% ludności „naszego kraju”, bo większość z nich zdążyła zginąć w Treblince i innych obozach zagłady albo umrzeć z głodu w gettach (których zresztą, jak zauważyli moi studenci, na wystawie się nie pokazuje). Nawet jeśli kalendarzyk jest wydawnictwem oficjalnym, nie konspiracyjnym, to i tak wypada przekonująco jako świadectwo antysemickich nastrojów w okupowanej Polsce. Zastanawiam się, w jaki sposób trafił do wystawowej szuflady. Czy

ktos nie przeczytał? Czy włożono go do szuflady, by mówił sam za siebie i dawał do myślenia? Czy może jest aktem małej dywersji, przemyceniem niewygodnych treści metodą, nomen omen, partyzancką?

W ogóle sposób potraktowania losów ludności żydowskiej na wystawie daje asumpt do przemyśleń na temat różnego rodzaju „freudowskich przejęzyczeń”, potknięć językowych, wieloznaczności. Studenci, z którymi zwiedzałam muzeum, zauważyli, że mało się mówi o mechanice i procesie masowej zagłady – trochę tak, jakby uznano, że są to sprawy już dobrze znane. Jest oczywiście klasyczny wagon, jest osobna sala poświęcona Zagładzie. Są wstrząsające, opatrzone drastycznymi materiałami wizualnymi, opisy pogromów w Jassach, Lwowie i Kownie dokonanych przez Rumunów, Ukraińców i Litwinów po wkroczeniu wojsk niemieckich i dość ostrożny, jakby ostentacyjnie wyważony opis pogromu w Jedwabnem. Spektrum możliwych kwantyfikatorów² używanych w polskim dyskursie o „stosunkach polsko-żydowskich” w czasie wojny obrazuje krótki tekst o tychże „stosunkach”:

Akcja Reinhardt rozgrywała się na oczach Polaków. Niemcy pod groźbą kary śmierci zabraniali niesienia pomocy Żydom. Wielu Polaków było obojętnych wobec ich losu, niektórzy nawet próbowali czerpać zyski z trudnej sytuacji współobywateli – szantażowali ich, wydawali Niemcom, rabowali ich mienie, a nawet zabijali uciekinierów z gett i transportów do obozów. Inni pomagali Żydom, zaopatrując ich w żywność, dokumenty, bądź ich ukrywając. Ponad 6,6 tys. z nich zostało za to uhonorowanych po

wojnie przez Izrael medalem Sprawiedliwy wśród Narodów Świata. Polacy stanowią największą grupę wśród osób odznaczonych tym medalem.

Wyobrażam sobie, jak zmuśnionych negocjacji i długiego namysłu wymagało skonstruowanie tego krótkiego tekstu. To prawdziwe pole minowe i pole bitwy zarazem, trochę Rortiańska arena polityczek, z której jednak nie narodzi się chyba żadna, leżąca pośrodku prawda. Co nie zmienia faktu, że jest to ekwilibrystyczna próba zebrania i wybrnięcia z ostatniego piętnastolecia „pogrossowej” debaty. Obowiązkowe w każdej wypowiedzi o „stosunkach” klauzule, czyli rytualne przywołanie grożącej za pomaganie kary śmierci i formułiczne zakończenie przypomnieniem o największej liczbie drzewek w Yad Vashem. Śmiało „wielu” przy jednak zachowawczo „obojętnych”. Ostrożne „niektórzy” i dość bezpieczne „inni”. Jednocześnie zaś „współobywatele” przypominający, że chodziło o obywateli państwa polskiego, których dramat rozgrywał się na oczach innych obywateli tego państwa.

Co to znaczy „na oczach”? Części poświęconej Zagładzie patronuje duże zdjęcie przedstawiające węgierskich Żydów pędzonych na miejsce koncentracji. Obrazuje ono Hilbergowską triadę „sprawcy-ofiary-świadkowie”. Poszczególne aktry tragedii zostają na zdjęciu wzięci w ramki i wyodrębnieni, tak żeby nie było wątpliwości. Sprawcy to kilku żołnierzy SS, ofiary to osoby z gwiazdami Dawida na ubraniach, reszta osób na zdjęciu to rzeczywiście „bystanders”, to znaczy ludzie, którzy naprawdę „stand by”. Tylko że to zdjęcie, zamiast utwierdzać bezpieczny i komfortowy podział, zarazem go podważa. Sprawców jest zaledwie kilku, ofiary nie różnią się od reszty Węgrów

² O wykorzystaniu kwantyfikatorów w polskim dyskursie o Zagładzie Żydów pisał Paweł Dobrosielski w pracy doktorskiej *Polska recepcja pism Jana Tomasza Grossa w perspektywie antropologii pamięci* [książka w druku].

niczym, poza naznaczeniem gwiazdą Dawida, świadkowie zaś, najliczniejsi w kadrze, stoją w bezpośredniej, fizycznej bliskości ofiar.

I jeszcze jedna rzecz z tego obszaru wystawy, która dała mi do myślenia, choć nie od razu. Opowieść o Holokaucie kończy się prezentacją setek zdjęć twarzy: młodych, starych, dziecięcych, ładnych, nie tak ładnych, wyglądających „aryjsko” i „semicko”. To upamiętnienie przez twarz i przez konkretny wizerunek polemizuje oczywiście z upamiętnieniem przez liczbę: masową i bezimienną. To zaadaptowanie nowego prądu w sposobach upamiętniania, bardzo słuszne, o niewątpliwie mocy emotywnej. Tylko zastanawiam się, dlaczego ta część zatytułowana jest: „Ludzie tacy jak my”? Oczywiście, pewnie po to, żeby podkreślić, że to bezprzykładne ludobójstwo dotknęło „zwykłych ludzi” bez różnicy płci, wieku, statusu społecznego i tak dalej. Ale dlaczego w przypadku Żydów trzeba nam przypominać, że to byli „ludzie tacy jak my” (a w wersji bardziej radykalnej – że to byli ludzie), a w przypadku polskich oficerów zamordowanych w Katyniu to, że „to byli ludzie tacy jak my” rozumie się bez przypominania? Może przesadzam, może się czepiam, może niepotrzebnie doszukuję się czegoś w potknięciach języka. Ale po prostu głośno myślę.

Nie jest dla mnie do końca jasne, dlaczego niektóre wojenne epizody otrzymują osobne sale i wykoncypowane reprezentacje, a inne są zepchnięte do małej planszy, zdjęcia, notatki. Dlaczego jest Leningrad, a nie ma Drezna? Co robi na środku wielkiej sali poświęconej okupacji niemieckiej w krajach zachodnich ogromna „wielka gra”, czyli duży i głośny multimedialny quiz wiedzy o krajach okupowanych przez

Niemców? Nie krytykuję, po prostu się zastanawiam. Dość śmiałym, w obecnej sytuacji politycznej, rozwiązaniem wydaje mi się natomiast wpisanie wydarzeń na Wołyniu w lipcu 1943 roku w panoramę czystek etnicznych na terenach Europy Wschodniej, a powstania warszawskiego w ciąg powstań miejskich w okupowanej Europie. Warszawskie powstanie z sierpnia 1944 roku zostaje zestawione, chciałoby się rzec, po bratersku, z warszawskim powstaniem z kwietnia roku 1943, które przecież, jak chciał Władysław Bartoszewski, było „arcypolskim powstaniem żydowskim”³. Nie zajmuje to dużo miejsca i dość łatwo przeoczyć. A jeśli się trafi na moment wyświetlania filmu o sierpniowym, można w ogóle pominąć powstanie kwietniowe. Nie wietrzę tu żadnych spiskowych teorii, raczej zmęczenie tematem i podejście „mają tam swoje muzeum w Warszawie, więc tu puśćmy jakiś film” – swoją drogą ten sam, który puszcza się w Muzeum Powstania Warszawskiego.

ODKRYCIA

Ośmielam się nie zgodzić z opinią Timothy’ego Snydera, który, występując zresztą w obronie Wystawy Głównej, mówił, że „narracja wystawy w Gdańsku zupełnie zmienia sposób postrzegania wojny”⁴. Nie zmienia. Raczej utrwała wyobrażenia, choć może czyni to mimochodem, w wyniku tej właśnie liberalnej bezradności? Jak pisałam

³ *Arcypolskie powstanie żydowskie*, z Władysławem Bartoszewskim rozmawiali Aleksandra Klich i Jacek Kurski, „Gazeta Wyborcza” z 12 kwietnia 2013.

⁴ Emilia Stawikowska *Historycy z całego świata przeciwni łączeniu Muzeum II WŚ. Oświadczenie*, trójmiasto.wyborcza.pl, 14 kwietnia 2017, <http://trójmiasto.wyborcza.pl/trójmiasto/7,35612,21641103,historycy-z-calego-swiatea-przeciwni-laczeniu-muzeum-ii-ws-oswiadczenie.html> (dostęp 1 października 2017).

na początku, wystawa jest rodzajem summy, opiera się na kompozycji adytywnej (do kanonicznych bohaterów dodamy zwykłych ludzi, do Polaków dodamy Żydów, do rakiet V1 dodamy surogat herbaty), nie na podważeniu paradygmatu opowiadania o wojnie, jej przyczynach i skutkach. Mimo deklaratywnego uniwersalizmu opowieść podporządkowana jest kategoriom narodowym i państwowym, które wpisuje się w określone problemy. Jeśli opowiada się o terrorze niemieckim w krajach okupowanych, to po kolei i osobno: we Francji, w Belgii, w Holandii, w Czechosłowacji. I „na Wschodzie”. Z tej perspektywy wyłania się taki obraz, że na Zachodzie nawet wojna i terror były bardziej cywilizowane i „czyste”, a na Wschodzie dzika kotłownia wszystkich ze wszystkimi. Niemieckie masowe zbrodnie reprezentują kartoteki i biblioteczne katalogi – Ordnung muss sein, radzieckie – romantyzm katyńskiego lasu. O partyzantce opowiada się, że była bohaterska, ale i pociągała za sobą konsekwencje dla ludności cywilnej. Że dopuszczała się wykroczeń, ale przecież „wojna demoralizuje”. I znowu symetrie: w Jugosławii partyzanci Broz-Tity walczyli ze wszystkimi, a ustasze – też ze wszystkimi. Jakie hasła, jakie idee i wizje wspólnoty przyświecały jednym i drugim? Nie do końca wiadomo.

Nagromadzenie mikrohistorii, świadectw, miniwycieczek, możliwość samodzielnego decydowania o głębokości zanurzenia się w warstwie informacyjnej danego fragmentu wystawy pozwala na dokonywanie osobistych odkryć. Takim odkryciem były dla mnie fotografie Zdenka Tmeja, Czecha wywiezionego na roboty przymusowe do Wrocławia, który potajemnie fotografował życie codzienne swoich kolegów-robotników. Zdjęcia Tmeja mają

nie tylko walory dokumentalne, są też po prostu ładne, dobrze zakomponowane, przepełnione ciepłem wobec fotografowanych. Oto mikrohistoria w najlepszym wydaniu: wzruszająca, uruchamiająca wyobraźnię, wzbudzająca pragnienie dowiedzenia się więcej. Drugim odkryciem były amerykańskie plakaty propagandowe nawołujące kobiety do pracy w przemyśle zbrojeniowym i zastępowania mężczyzn na opuszczonych przez nich stanowiskach. A raczej: nawołujące mężczyzn, by pozwalali kobietom to robić. Niby znana sprawa, ale w takim nagromadzeniu i zestawieniu w nowym świetle wydobywa różnice obyczajowe i kulturowe – inne kraje (z różnych przyczyn) nie musiały aż tak namawiać i perswadować w tej sprawie.

KONIEC, CZYLI BEZRADNOŚĆ LIBERAŁÓW

Zacząło się od filmu, kończy się teledyskiem. Ostatnia sala „murem podzielona” – *Długi cień wojny* to właśnie pojałtański porządek świata, podział na dwa obozy, zimna wojna i jej konsekwencje. Podzielony jest też ekran pokazujący sceny z życia po obu stronach żelaznej kurtyny. Na początku lekko się zirytowałam – „u nas” Chór Czejanda, a „u nich” Elvis Presley, jakie to tanie, a przecież Chór Czejanda wcale nie ustępuje Elvisowi. Ale okazało się, że wcale nie jest to proste zestawienie zachodniego konsumeryzmu, blichtru i bogactwa ze wschodnią siermięgą. To zestawienie przede wszystkim scen przemocy. Kiedy u nas odbudowuje się stolicę i stawia wielkie portrety przodowników pracy, u nich jest wojna w Korei. Gdy u nas antysemicko przemawia Gomułka i brutalnie rozpędza się demonstracje, u nich maszeruje



W trakcie przygotowywania tekstu do druku sytuacja Muzeum znacząco się zmieniła. Wbrew statutowi Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego odwołał jednak Pawła Machcewicza i powołał na stanowisko dyrektora placówki Karola Nawrockiego. Pod koniec października wprowadzono też zmiany w ekspozycji. Z wystawy usunięto między innymi film ją wieńczący, a w jego miejsce pojawiła się – jak donosi „Dziennik Bałtycki” z 30 października 2017 – „animowana produkcja pt. *Niezwyciężeni*, sygnowana przez Instytut Pamięci Narodowej. Obraz pokazuje walkę Polaków o wolność od pierwszego dnia drugiej wojny światowej aż do upadku komunizmu w Europie w 1989 roku”. Zmiany w ekspozycji mają być kontynuowane.

Ku-Klux-Klan i strzela się do Martina Luthera Kinga albo prezydenta Kennedy’ego. U nas Radom, u nich Wietnam. U nas Popiełuszko, u nich Freddie Mercury. U nas Solidarność, u nich strajki górników przeciwko reformom Margaret Thatcher. U nas stan wojenny, u nich AIDS. Następuje rok 1989, ale ekrany się nie łączą. Po lewej wojna w Zatoce, po prawej wojna w Jugosławii. U nas Putin i Merkel w objęciach, u nich uśmiechnięty Obama.

Obraz staje się wspólny dopiero, gdy pokazuje premierę iPhone’a 7, a potem wojnę w Syrii, uchodźców, zniszczenia, cierpienia, śmierć. Ciągłe jest wojna, nic się nie nauczyliśmy, ciągle to samo, po lewej i po prawej stronie – historia ludzkości jest historią przemocy. Wszystko to przy akompaniamencie *House of the rising sun*⁵ w wykonaniu The Animals, tej poruszającej piosenki

⁵ Pierwotnie miał to być *Dziwny jest ten świat* Niemena. Nie wiem, dlaczego zrezygnowano z tego pomysłu, ale to chyba z korzyścią. Teraz jest patetycznie, ale nie bardzo kiczowato, mniej dosłownie – przy całym szacunku do twórczości Czesława Niemena.

o fatalnej sile zła, przed którą nie ma ucieczki. Jest w tym zakończeniu zaskakujący pesymizm – właśnie „ciągłe wojna”, a nie, jak zarzucali wystawie recenzenci ministerialni, peerelowskie „nigdy więcej wojny”⁶. Tylko że jest to pesymizm łatwy i leniwy, łatwością i lenistwem melancholijnej rezygnacji. W tej zadumie nad fatalną kondycją ludzkiej egzystencji w świecie jest coś nieledwie narcystycznego, jakieś odwołanie do uniwersalnych rozpoznai wielkich filozofów, głębokiej zadumy światłych mężów, jakieś pogłosy wiary w zaklętą, nieodwracalne koło historii, tej fatalnej siły, która nieustannie się powtarza. Nie ma tu nawet próby odpowiedzi na dziecinnie brzmiące, ale fundamentalne pytanie „po co wojny są na świecie?”. Chyba że tą odpowiedzią jest „tak wyszło”, coś się rozpętało, szaleństwo ogarnęło miliony ludzi,

⁶ „Najwłaściwsze byłoby podsumowanie całości przekazu znanym sformułowaniem z czasów PRL – «Nigdy więcej wojny»”, napisał w swojej recenzji profesor Jan Żaryn, w tonie niewątpliwie krytycznym, a Piotr Semka zarzucał wystawie „dominację przykładów negatywnych wojny, a nie pozytywnych”.

coś się zerwało z łańcucha, coś nas przymusza do nieustannej wojny. I oto ciągle walczymy i zabijamy się, ciągle giną dzieci i najsłabsi, a miasta obracają się w gruz, „we’re goin’ back to New Orleans to wearthatball and chain” w takt przejmującego gitarowego riffu. Brakuje tu jednak solidnego i uczciwego namysłu nad takim stanem rzeczy – być może dlatego, że ten namysł wymagałby zakwestionowania wszystkich naszych bezpiecznych pojęć i wartości, do których jesteśmy przywiązani. Nawet tak aksjomatycznych jak państwo narodowe, patriotyzm, ojczyzna, liberalizm. Być może taki namysł wymagałby krytycznego przemyślenia samych fundamentów naszej kultury –

w rozumieniu „cywilizacji zachodniej” i naszej narodowej sytuacji. Niełatwe to zadanie. Ale palące.



Dziękuję studentkom i studentom z Instytutu Kultury Polskiej, którzy zwiedzali ze mną muzeum w ramach prowadzonego przeze mnie konwersatorium „Wrzesień 1939”: Marcie Iwaszkiewicz, Marii Leśnodorskiej, Bartoszowi Marcowi, Ricie Müller, Justynie Szklarczyk, Alexandre Senn i Agnieszce Więckiewicz za ich cenne uwagi, komentarze, spostrzeżenia i zwrócenie uwagi na rzeczy, których nie zauważyłabym bez nich.

Historia wcielona

- JOANNA CRAWLEY •
 - WOJCIECH KLIMCZYK •
 - KATARZYNA DUDZIŃSKA / KATARZYNA SIERAKOWSKA •
-

Ciała niepodległe, ciała podstawione

• JOANNA CRAWLEY •

Stłoczeni na parterze budynku komunalnego czekamy na rozpoczęcie spektaklu – kolejnego z kilkudziesięciu projektów powstałych w setną rocznicę Powstania Wielkanocnego, które wstrząsnęło Dublinem 24-29 kwietnia 1916 roku. Od roku 2015 publiczność w całej Irlandii miała okazję oglądać rozmaite dramatyzacje tamtego tygodnia. W budynku poczty głównej (wokół którego toczyły się najcięższe walki) zrekonstruowano obrady przywódców powstania. Ministerstwo kultury (Arts Council Ireland), zwykle bardzo oszczędnie szafujące swoim budżetem, przeznaczyło na projekty tematyczne znaczną subwencję. Od Morza Irlandzkiego po Atlantyk, w metropoliach i miasteczkach wystawiano nowe teksty ukazujące „powstanie z perspektywy kobiet”, „powstanie z perspektywy prowincji”, „powstanie z perspektywy dzieci”. Teatr narodowy,

The Abbey Theatre, objeżdżał Stany Zjednoczone z inscenizacją najsłynniejszej sztuki o wielkanocnym zrywie, *Plug i gwiazdy* Seána O’Caseya. Tysiące widzów obejrzało w telewizji powstałe z tej okazji miniseriale, filmy, transmi-

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

sje z widowisk plenerowych. Stulecie Powstania Wielkanocnego miało stać się okazją, by wychodzący z miazdzącego kryzysu gospodarczego naród, od dekady zmagający się nieustannie z klęskami humanitarnymi (bezdumnością, uzależnieniami) mógł spojrzeć na siebie jako na potomków bohaterów, poetów i wizjonerów.

ANI SŁOWA O CHŁOPCACH

Wrzesień 2016. Pierwszy tydzień Dublin Theatre Festival, największego międzynarodowego festiwalu nowych form teatralnych w Irlandii. W budynku na North King Street widzów jest zaledwie kilkudziesięciu. Niektórzy oparci o bar, inni przy wytartych stolikach, z plecakami, torbami, zwiniętymi pod pachą płaszczami. Pod ścianami, między widzami przewijają się kobiety w charakterystycznych kolorowych strojach z lat sześćdziesiątych. Towarzyszą im mężczyźni. Choć są wyraźnie młodszy, ich stroje sugerują bardziej odległą epokę – początek dwudziestego wieku, może lata dwudzieste. Telewizor w rogu wyświetla historyczną relację z hucznych obchodów pięćdziesiątej rocznicy powstania 1916 roku. W którym roku zatem jesteśmy? W 1916 czy właśnie pół wieku później w 1966? A co z czasem, który sami wniesliśmy w tę przestrzeń?

Kobiety oglądające z nami relację telewizyjną wydają się coraz bardziej zdenerwowane. „Jak wy możecie to oglądać!”, „A co z naszymi chłopcami?”, „Co za hucpa, tyle gadania, a ani słowa o naszych mężach, naszych synach!”

Nagle całe pomieszczenie wstrząsa gwałtowny spazm. Rozproszeni po sali chłopcy w stylizowanym tańcu padają na ziemię, wiją się, wyrrywają, rzucają się o ścianę. W maleńkiej przestrzeni między widzami, na stołach, przy których siedzimy, na ładzie baru. Blisko. Za blisko. Jedna z kobiet chwytając mnie za rękę, wyciąga na ulicę i prowadzi na tyły budynku. Zostawiam za sobą pozostałych widzów. Po drodze, trzęsąc się ze złości i bezradności, kobieta pokazuje mi zmięte zdjęcie młodego mężczyzny: „Widzisz ten zegarek? Miał go na sobie, gdy zginął. Nigdy nie oddali

mi jego ciała. A ja nadal chcę odzyskać choćby ten zegarek”.

STO LAT ZAPOMNIENIA

Spektakl *These Rooms* (Te Pokoje)¹ autorstwa ANU Productions i teatru tańca CoisCéim pokazuje Powstanie Wielkanocne w sposób szczególny. Zamiast o bohaterstwie i poświęceniu przywódców zrywu opowiada o absurdalnej masakrze, jaka wydarzyła się na jego obrzeżach.

Pod koniec trwających około tygodnia walk oddział młodych żołnierzy brytyjskich, świeżo przeniesionych z frontu pierwszej wojny światowej, znalazł się przypadkiem na North Kings Street. Mieszkańcy tej części miasta nie brali udziału w walkach, wielu z nich nawet nie popierało powstania. Zdezorientowani, wycieńczeni żołnierze działali jednak w panice, automatycznie, bez porozumienia z dowództwem. Zgrupowali całą ludność cywilną z ulicy w jednym budynku; kobiety zamknęli na parterze, mężczyzn na piętrze. Po dziesięciu godzinach przetrzymywania obu grup osobno, zamordowali piętnastu mężczyzn i chłopców.

Informacje dotyczące masakry na North King Street stały się dostępne dopiero w setną rocznicę powstania. Były wcześniej utajnione na mocy „zasady stu lat” – embarga na informacje o zbrodniach wojennych, wprowadzonego po to, by nie podżegać konfliktu irlandzko-brytyjskiego. ANU i CoisCéim tworząc spektakl, opierali

¹ *These Rooms*, ANU Productions & CoisCéim Dance Theatre, reżyseria: David Bolger i Louise Lowe, scenografia: Owen Boss, światła: Ciaran Bagnall, kostiumy: Niamh Lunny, reżyseria dźwięku: Carl Kennedy, występują: Craig Connolly, Justine Cooper, Una Kavanagh, Niamh McCann, Daniel Monagan, Robbie O'Connor, Emma O'Kane, Matthew Williamson, premiera 29 września 2016, Dublin Theatre Festival.



się na relacjach kobiet, które po dzieściu godzinach spędzonych z brytyjskimi żołnierzami (podczas których częstowały ich herbatą, rozmawiały, pocieszały), dowiedziały się o śmierci mężów i synów. Śmierci, która przez kolejne sto lat nie została upamiętniona.

Choć sam dom, w którym wydarzyła się masakra, nie przetrwał, artyści zdobyli dostęp do sąsiedniego budynku i w nim właśnie wystawili *These Rooms*. Spektakl opiera się na – indywidualnych i zbiorowych – intymnych interakcjach z aktorami, tancerzami, z historią oraz z samą naznaczoną wspomnieniami i traumą przestrzenią. Wszystko dzieje się szybko, kręta przestrzeń narzuca fragmentaryczność odbioru, żaden z widzów w ciągu godziny trwania spektaklu nie zobaczy całości, nie odkryje wszystkich wątków i elementów.

NARODOWE PRZESTRZENIE TRAUMATYCZNE

Kobieta, która odciągnęła mnie od reszty widzów, wpycha mnie przez tylne wejście z powrotem do budynku, sama znika gdzieś w korytarzu. Po schodach powoli, głową w dół, z otwartymi oczami, zsuwa się młody mężczyzna. Na piętrze wyżej dzwoni telefon. Biegnę, odbieram, głos w słuchawce relacjonuje moment przetrzysania budynku przez żołnierzy, podczas gdy wokół mnie migają światła, latają pióra rozrywanych poduszek. Chwilę później, zamknięta w piwnicy z innymi widzami, odmawiam chłopakowi, który prosi, by ukryć jego broń. Podążając za matką szukającą syna, przechodzę przez dziury w ścianach, w wannie na piętrze odkrywam piękną i przerażającą wideo-instalację, w korytarzach mijam innych, poruszonych, pędzących widzów. Cała przestrzeń wydaje

się gwałtowna, kipiąca, pokawałkowana przemocą i emocjami. Nie do ogarnięcia.

These Rooms z założenia nie miało być wierną rekonstrukcją historii ani reenactment, ale wydobyciem z przeszłości jej najbardziej radykalnych i brutalnych elementów.

To strategia typowa dla ANU Productions – teatru specjalizującego się w „usługach historycznych dla ludności”, projektach site specific, sięgających zawsze głęboko do powiązanych z miejscami traumatycznych wydarzeń, do opowieści, które nie stały się częścią Historii przez duże „H”.

Grupa założona została w 2009 roku przez reżyserkę Louise Lowe i artystę multimedialnego Owena Bossa, w dramatycznym dla Irlandii momencie. Po ponad dekadzie prosperity, Irlandia znalazła się w wyniszczającym kryzysie finansowym. Musiała więc na nowo określić swoją tożsamość i pozycję na arenie międzynarodowej. Stało się to szansą na włączenie w kanon narodowy nowych opowieści.

Styl ANU charakteryzuje przede wszystkim hybrydyczność, multi-dyscyplinarność, łączenie teatru fizycznego, sztuk wizualnych, a zarazem głębokie zaangażowanie w pracę ze społecznościami lokalnymi. W ich projektach udział biorą etnografowie, socjologowie, folklorysty, inżynierowie, aktorzy, tancerze, ich własne rodziny, mieszkańcy dzielnic i budynków, w których działają, a pośrednio także przypadkowi przechodnie, „ulica”, „miasto”.

KOŚCIÓŁ GASI CZERWONE LATARNIE

Przełomowym projektem w ich karierze był cykl Monto, czyli cztery spektakle/installacje poświęcone dzielnic, z której wywodzi się Louise Lowe.

Monto na początku dwudziestego wieku było dzielnicą czerwonych latarni, by nagle po zakończeniu wojny o niepodległość trafić pod jurysdykcję Kościoła. Kościół z kolei założył tam jedną z pralni siostr magdalenek – obozów pracy, przez które na przestrzeni wieku przewinęło się około trzydziestu tysięcy tak zwanych niewygodnych kobiet (zgwałconych, domagających się równych praw czy po prostu temperamentnych). Zanim pralnię zamknięto na początku lat dziewięćdziesiątych, Monto znalazło się w centrum epidemii heroinowej, jaka od lat siedemdziesiątych szalała w Dublinie.

W kolejnych edycjach cyklu widowie-uczestnicy w intymnych interakcjach z aktorami zmuszani byli do podejmowania nagłych decyzji o wymiarze etycznym.

Czy doniosę na chłopaka rozprowadzającego narkotyki wśród młodzieży? Czy pomogę uciec kobiecie zamkniętej w pralni u siostr? Czy zostanę z dziewczynką, której ojciec wyraźnie się do niej dobiera? Czy też dam się odciągnąć od tej sceny kolejnemu aktorowi, aby spektakl trwał dalej?

Louise Lowe nazywa ich strategię „dramaturgią kubistyczną”, jako że celem ich działań jest ukazanie wielu płaszczyzn czasowych i znaczeniowych jednocześnie; od wątków postkolonialnych, przez osobiste historie, po przepisywanie historii budynków, miejsc, dzielnic.

Wieloletni krytyk „The Irish Times”, Fintan O'Tool nazwał ANU „alternatywnym teatrem narodowym, eksplorującym haniebną rolę państwa w nadużyciach Kościoła, biedę, przestępstwa seksualne, kryzysy społeczne, epidemię uzależnień”. ANU nie tyle reprezentuje w spektaklach naród, ile tworzy poczucie identyfikacji z tą częścią narodu, która została zepchnięta na margines przez oficjalne narracje.

Ich szczególne „usługi historyczne dla ludności”, zawsze zakorzenione w autentycznych wydarzeniach i miejscach, można rozpatrywać w kategorii ukutego przez Alison Landsberg terminu „pamięci prostetycznej”².

Badaczka proponowała ten termin, obserwując nowe doświadczenia pamięciowe, powstające w miarę rozwoju mediów. Pamięć prostetyczna miałaby powstawać na styku między jednostką a dotyczącą przeszłości narracją historyczną, najczęściej w kontekście takim, jak muzeum czy sala kinowa. Wspomnienia-protezy, powstają zatem jako efekt emocjonalnego, zmysłowego zaangażowania w reprezentowane wydarzenia. Landsberg proponuje przyjąć, że publiczność, wchodząc w interakcję z taką reprezentacją wydarzeń spoza ich obszaru bezpośredniego doświadczenia, włącza te wydarzenia do swojego zasobu pamięciowego, podobnie jak nasze ciało biologiczne włączałoby sztuczną protezę. A ponieważ te wspomnienia-protezy powstają w wyniku przeniesienia, transgresji między tożsamościami, postrzeganymi dotąd jako stabilne i zamknięte, pamięć prostetyczna ma potencjał radykalnie subwersywny. Zaburza relacje między przeszłością a teraźniejszością, ciałem a umysłem, między „ja” a „inny”.

ANU oferują jednak nie tylko protezy pamięci, ale też protezy obecności. Obsadzają widzów w roli uczestników wydarzeń, używają ich ciał i działań, podstawiając ich w miejsce ludzi zapomnianych. Tworzą nową społeczność świadków, którzy doświadczyli opresji lub sami się do niej przyczynili, którzy inaczej już zawsze będą patrzeć na konkretne miejsca w Dublinie. Budują pro-

² Alison Landsberg *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, 2004.



IT'S NOT OVER, THEATRECLUB, DUBLIN 2016, SCENARIUSZ I REŻ. GRACE DYAS, BARRY O'CONNOR.
FOT. DECLAN ENGLISH/THEATRECLUB



tezę narodu i oferują mu nową mapę afektywną ich miasta.

WALKA TRWA

Radykalnie inną propozycję rekonstrukcji i reprezentacji doświadczeń Powstania Wielkanocnego wybrali artyści młodego kolektywu THEATREclub.

Zamiast wysyłać widzów w przeszłość, rozsadzają ich teraźniejszość. Zamiast budować, burzą. Zamiast używać publiczności do odtworzenia zapomnianych wydarzeń, ofiarują własne ciała, by pokazać, że to, co uznawano za przeszłe i zamknięte – nadal trwa.

Swój wielogodzinny, brutalny, celowo raczej alienujący niż wciągający w wir wydarzeń projekt *It's Not Over* (To jeszcze nie koniec)³ nazwali nie spektaklem, ale kampanią polityczną o zjednoczenie Irlandii.

Motywy przewodnim tej akcji była odmowa upamiętnienia Powstania Wielkanocnego. Jak bowiem świętować powstania i niepodległość, skoro północna część wyspy nadal jest skolonizowana? Skoro członkowie IRA, współcześni bojownicy walki z okupacją brytyjską, zostali nazwani terrorystami i nigdy nie doczekają się ze strony państwa podobnych honorów? Artyści THEATREclub postanowili nie tyle przypomnieć przemoc, jakiej doświadczyła zmarginalizowana część społeczeństwa, ile tę przemoc przywrócić, uobecnić. Pokazać, dlaczego była wybierana jako metoda politycznej aktywności i dlaczego czasem jest wyborem koniecznym.

³ *It's Not Over*, THEATREclub, scenariusz, reżyseria i scenografia: Grace Dias i Barry O'Connor, kostiumy: Emma Fraser, światła: Eoin Winning, reżyseria dźwięku: Rob Moloney, występują: Jason Byrne, Doireann Coady, Neili Conroy, John Cronin, Stefan Dunbar, Rebecca Guinanne, Neil Keery, Finn Kennedy, James O'Driscoll, Pat McGrath, Ruairi O'Donovan, premiera 12 października 2016, Samuel Beckett Theatre, Dublin Theatre Festival.

Przez ponad rok spotykali się potajemnie z byłymi ochotnikami organizacji IRA, z ich rodzinami i ofiarami. Zbierali wspomnienia, dokumenty, próbowali zrozumieć, jak działała organizacja, studiowali Zieloną Książeczkę, używaną przez IRA do treningu nowych ochotników.

Książeczka ta zawiera zbiór instrukcji, zasad, dopuszczalnych taktyk, określa cele armii jako „zwycięstwo militarne przez wyzwolenie Irlandii spod obcej okupacji”. Stała się podstawą pracy nad spektaklem. Za jej pomocą grupa artystów *It's Not Over* przekształciła się w tajną organizację INO.

STRUKTURY KAMPANII

INO miała swoich dowódców i swoje siły wywiadowcze, swoje cele militarne i własny kodeks autorstwa dwójga reżyserów Grace Dias i Barry'ego O'Connora. Aktorzy i twórcy publicznie nie przyznawali się do pracy nad spektaklem o IRA. Rodzinom mówili, że pracują nad adaptacją sztuki *Plug i gwiazdy*. Pracując z nimi jako ich producentka, odcięta byłam od pewnych informacji, zabroniono mi prowadzić jakąkolwiek kampanię marketingową, artyści porozumiewali się ze mną za pomocą rozkazów.

Próby, czy raczej musztra i trening, odbywały się w hali na obrzeżach miasta. Szybko została włączona w ten proces terapeutka, mająca poradzić sobie z rodzącą się w zespole przemocą.

Spektakl pokazywany na Dublin Theatre Festival w tym samym tygodniu, co *These Rooms*, był właśnie fizyczną eksplozją i kumulacją skutków, jakie wywarły na narodzie lata brutalnego konfliktu.

Przez cztery i pół godziny wpędzeni do wielkiej sali gimnastycznej widzowie obserwowali, jak Dias i O'Connor

w mundurach IRA aktywowali kolejne elementy spektaklu. Na ich sygnał kolejni z kilkunastu aktorów podchodzili do ustawionego na poziomie publiczności mikrofonu z komunikatami wedle tego samego schematu: „Dobry wieczór, nazywam się..., spektakl zatytułowany jest *To jeszcze nie koniec*. Jeszcze nie zaczynamy, ponieważ... (i tu padała zawsze śmieszna lub straszna wymówka). Odmawiam upamiętnienia 1916 roku (tu wszyscy poukrywani w kątach sali aktorzy i techniczni wybuchali oklaskami), chciałbym za to upamiętnić pierwszego faceta z Irlandii Północnej, jakiego poznałem. Chciałbym upamiętnić papier papierosowy, na którym przemycano z więzienia grypsy podczas strajku głodowego. Chciałbym upamiętnić samochód pułapkę. Mundury na ulicach. Masakrę robotników jadących do pracy”.

Przy biurku w kącie kolejni artyści czytali niekończący się ciąg opowieści dotyczących brutalnych lat konfliktu; o rozbitych rodzinach, przeszukiwaniach, zabójstwach, niewyjaśnionych zniknięciach, marszach, napadach. Za odsłoniętą nagle kurtyną ukazywała się scena, na której część zespołu odgrywała pierwszy akt sztuki *Plug i gwiazdy*, przedstawiony w stylu amatorskiej produkcji. W kącie sali – bar sprzedający alkohol. Kapela co chwila rozpoczynała i przerywała muzykę. Aktorzy i techniczni stawali do wycieńczającej musztry. Tancerz wirował z jeszcze krwawiącym martwym jeleniem w objęciach. Publiczność gwałtownie spychano w bezpieczny kąt sali, by w przeciwnym rogu zdetonować ładunek wybuchowy. Inscenizowano protesty uliczne, pobicia, gwałty, przeszukiwania więźniów, konflikty w szeregach IRA. Pijanych widzów usuwała ochrona.

Wszystko miało być prawdziwe. Prawdziwa przemoc, prawdziwa śmierć,

prawdziwe szczątki zwierzęce, prawdziwa konspiracja, prawdziwe skutki działania alkoholu.

WBREW HISTORII

Jeśli strategia ANU sprowadza się do produkcji pamięci oraz konstrukcji nowych grup świadków przeszłości, strategię THEATREclub można by określić jako zakwestionowanie biegu czasu. Jako aktywną, brutalną dekonstrukcję rzeczywistości przez kumulację tego, co realne.

Metody pracy ANU Productions i THEATREclub przywodzą na myśl wiele europejskich i amerykańskich artystów teatru dokumentalnego, tradycji verbatim czy teatru „ekspertów dnia codziennego”.

Ich genealogia sięga jednak raczej multidyscyplinarnej, eksperymentalnej, radykalnie politycznej tradycji ruchów teatrów wspólnotowych, lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, czyli właśnie czasów brutalnego konfliktu między protestantami a katolikami o status Irlandii Północnej.

Ten ruch artystyczny, działający w ekstremalnie trudnych warunkach politycznych, nie doczekał się równie zaangażowanych monografów, jak irlandzcy dramatopisarze. Podczas gdy dorobek takich autorów jak Seán O’Casey, Brian Friel, Frank McGuinness czy Tom Murphy jest doceniany na całym świecie, teatralne dokonania braci Petera i Jima Sheridanów, Declana Gormana, Raymonda Keane’a czy Fiony Nolan są ukryte w nielicznych wywiadach czy w kronikach policyjnych. Ich działalność wiązała się bowiem bezpośrednio z aktywizmem politycznym i protestami społecznymi. Inspirację dla swoich widowisk czerpali z tradycji teatrów ulicznych, skeczy komediowych, burleski, wodewili, kabaretu, ale też demonstracji i wieców politycznych. Widowiska

te poruszały przy tym tematy tak zapalne i kontrowersyjne, jak wzrost światowego arsenału nuklearnego, bieda, bezrobocie, prawa reprodukcyjne kobiet.

Stąd też użycie realności w spektaklach ANU i THEATREclub ma zawsze znamiona aktywizmu, ich celem są działania na rzeczywistości, na historii, na pamięci. Obie grupy podkreślają, że „udzielają swych ciał” pewnym wątkom historycznym, a w ich pracę wpisane jest poświęcenie i poczucie odpowiedzialności za przekaz. Obie używają materiałów dokumentalnych i elementów realności (od miejsca wydarzeń, po martwe zwierzęta).

ANU oferują przy tym uczestnictwo, poczucie sprawczości, pozwalają widzom zachować się godnie lub też odczuć winę za swoje pomyłki czy posłuszeństwo rozkazom. Pokazują, że pozycja widza jest zawsze pozycją polityczną. Strategia THEATREclub polega z kolei na celowym zawieszeniu sprawczości wśród widzów i artystów, na odtworzeniu mechanizmu opresji, przymusu, przemocy.

Sto lat od pierwszego tak krwawego zrywu niepodległościowego Irlandia nadal szuka swojej tożsamości. ANU i THEATREclub proponują budować ją z tego, co bolesne.

Nie w tym zeszycie...

„POLSKIE” NEKROPERFORMANSE WACŁAWA NIŻYŃSKIEGO

• WOJCIECH KLIMCZYK •

„Chcę pisać po polsku, ale nie w tym zeszycie”¹ – zanotował w *Dzienniku* Wacław Niżyński. Słowa te – na pierwszy rzut oka dość banalne, choć równocześnie zagadkowe – pisane były w pierw-

Autor jest dramaturgiem i antropologiem tańca, wykłada w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wydał książki *Erotyzm ponowoczesny* (2008) oraz *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (2010), *Wirus mobilizacji: taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)* (2015).

szych miesiącach 1919 roku, a więc w okresie, gdy kończyła się Wielka Wojna, która odcisnęła się wyraźnym piętnem nie tylko na życiu genialnego tancerza, szaleńca, Polaka...

¹ Wacław Niżyński *Dziennik*, przełożył Grzegorz Wiśniewski, Iskry, Warszawa 2015, s. 141; kolejne cytaty s. 92, 102.

Ten ostatni wyraz trzeba opatrzyć choćby wirtualnym znakiem zapytania. Nie jest przecież jasne, jak klasyfikować Niżyńskiego (zostawmy na boku palące skądinąd pytanie o samą potrzebę klasyfikowania). On sam, przynajmniej w okresie pisania *Dziennika*, najwyraźniej miał kłopot z jasnym zadeklarowaniem swojej tożsamości narodowej. Pisał tak: „Jestem Polakiem z matki i ojca, ale jestem Rosjaninem, gdyż tam zostałem wychowany. Kocham Rosję. Jestem Rosją. Nie lubię hipokryzji Polaków”. Albo tak: „Jestem chrześcijaninem, Polakiem i wyznawcą wiary katolickiej. Jestem Rosjaninem, gdyż mówię po rosyjsku”. Ale gdy dochodził do ostatecznej konkluzji, to brzmiała ona następująco: „Nie jestem Rosjaninem i nie jestem Polakiem. Jestem człowiekiem, który nie jest cudzoziemcem i nie jest kosmopolitą”.

Choć *Dziennik* wskazuje, że Rosja była mu emocjonalnie bliższa (Polacy,

w tym przede wszystkim Bogu ducha winny Ignacy Paderewski², to wedle Niżyńskiego „straszny naród”³), da się podać argumenty za polskością choreografa *Święta wiosny*: pochodzenie rodziców, wystawione w Polsce świadectwo chrztu, znajomość (choć słaba) polskiego języka⁴. Istnieje zatem pokusa, by nazywać go polskim artystą. Ulega jej choćby autor wstępu do polskiej edycji *Dzienników*, mówiąc w imieniu zbiorowości (narodu?): „zaczęliśmy głośno mówić, że Wacław Niżyński jest Polakiem”⁵. A jednak sam Niżyński stwierdził, jak widzieliśmy: „nie jestem Polakiem”. Kto ma zatem rację? Czy w ogóle o tym tożsamościowym zamieszaniu można mówić w kategoriach racji? Jakie miejsce w nim zajmuje pierwsza wojna światowa? I czym dokładnie jest polskość, o którą tutaj chodzi: w jakim „zeszycie” możemy ją zapisać? Być może, jeśli odpowiednio ją zrozumiemy (a to oznacza, jak dobitnie pokazuje Dorota Sajewska, konieczność prowadzenia niekanonicznych badań nad Wielką Wojną⁶), będziemy mogli pogodzić deklarację tancerza z „naszym” (narodowym?) dążeniem, by traktować go jak krajana. Pytanie, które chcę tu zadać, można zatem sformułować następująco: jeśli przyjmiemy, że Wacław Niżyński był Polakiem,

² Niżyński przekreśla pisownię jego nazwiska, równocześnie zarzucając mu grzech największy, czyli stawianie po stronie umysłu, a nie uczuć: „Paderewski jest pianistą umysłu. Nie lubię pianistów umysłu. Muzyka umysłowa to maszyna. Muzyka z uczuciem to Bóg. Lubię pianistę, który gra z uczuciem. Nie lubię techniki bez uczucia”, tamże, s. 92.

³ Tamże.

⁴ Jacek Marczyński we wstępie do *Dzienników* pisze: „Po polsku zawsze rozmawiał i z matką, i z siostrą Bronią. Po polsku też podobno modlił się aż do ostatnich dni życia”.

⁵ Tamże, s. 16.

⁶ Zob. Dorota Sajewska *Nekroperformans*, Instytut Teatralny, Warszawa 2016.

co to oznacza dla naszego myślenia o polskości?

Podjęcie próby odpowiedzi na tak postawione pytanie oznacza konieczność popatrzenia na polskość nie w porządku systematycznie klasyfikowalnych etykiet, ale w kategoriach performatywnych – aktywnego wadzenia się jednostki z samą sobą, dynamicznego kreowania „tożsamości”, a nie jej posiadania.⁷ W tym sensie proponowane badania mieszczą się w porządku egzystencji rozumianej jako proces nieustannej rekonfiguracji tożsamości, która nie jest postrzegana jako towar, który się nabywa, względnie dzieło, które się tworzy, ale jako wysiłek, który trzeba stale wykonywać, proces dążenia do dzieła w gruncie rzeczy nieosiągalnego. Porządek ten wyraźnie już teraz chcę odróżnić od porządku diagnozy, w którym wszelkie rekonfiguracje tożsamości są traktowane jedynie jako symptom. Ponieważ Niżyński jest często postrzegany jako genialny szaleniec, to rozróżnienie jest konieczne. Moje spojrzenie na jego przypadek zawiesza pytania psychiatryczne.⁸ Dokonując swoistej egzystencjalnej redukcji, nie próbuję bynajmniej podważyć ustaleń z porządku diagnozy. Twierdzę jedynie, że całkowite zamknięcie „przypadku Niżyńskiego” w ramach dyskursu psychiatrycznego zamyka nam drogę do ujęcia jego „polskości” w sposób, który ma kulturowe implikacje. Innymi słowy mówiąc – jako szaleniec Niżyński skazany jest na społeczną banicję, jako egzystencja staje się „modelem” procesów – a w zasadzie zawłóci – tożsamościo-

⁷ Nie idzie tu o tożsamość refleksyjną w sensie Anthony’ego Giddensa, a więc o tożsamość jako racjonalny projekt, ale o tożsamość przeżywaną, niespójną, rozproszoną, chwiejną, wyłącznie chwilową – stąd „tożsamość”, a nie tożsamość.

⁸ Czytelnik zainteresowany kliniczną lekturą przypadku Niżyńskiego może zajrzeć do: Peter Ostwald *Nijinsky: A Leap into Madness*, London 1991.

wych, których wszyscy w mniejszym bądź większym stopniu doświadczamy. Tylko jako egzystencja okazuje się Niżyński „naszym bliźnim”.

Zaproponowane rozróżnienie między podejściem egzystencjalnym a diagnostycznym opiera się na Agambenowskiej kategorii „bycia jakimkolwiek”. W swoich rozważaniach przyjmuję właśnie takie rozumienie „przypadku Niżyńskiego” – jako reprezentatywne dla perspektywy radykalnej pojedynczości, która z założenia nie dąży do klasyfikacji, lecz do wglądu, i która w tym, co całkowicie niepowtarzalne, poszukuje uniwersalności. Jak pisze „włoski” filozof:

Określenie „jakikolwiek”, o które tutaj idzie, odnosi się w istocie do pojedynczości bez względu na jakąkolwiek wspólną własność (przykładowo pojęcie: bycie czerwonym, Francuzem [Polakiem, Rosjaninem...], muzułmaninem⁹), jedynie w jej byciu taką, jaką jest. W ten sposób pojedynczość uwalnia się od fałszywego dylematu, nakazującego wiedzy dokonywać wyboru między wyjątkowością tego, co jednostkowe, a poznawalnością tego, co ogólne.¹⁰

Tak właśnie będziemy próbować rekonstruować „polskość” Niżyńskiego – w ruchu od nieklasyfikowalnej eg-

zystencji do ogólnych jakości i z powrotem. Co dla nas niezwykle ważne, tak rozumiane rekonstruowanie bycia „jakimkolwiek” zasadza się na miłości, która jest być może najważniejszym tematem *Dziennika*. Znowu Agamben:

jakakolwiek pojedynczość (być godny miłości) nie jest nigdy poznaniem jakiejś rzeczy, takiej czy innej jakości bądź istoty, lecz jedynie poznaniem samej poznawalności. Ruch ten, opisywany przez Platona jako erotyczna anamneza, przenosi przedmiot nie ku innemu przedmiotowi czy innemu miejscu [tak działa diagnoza], lecz ku jego własnemu zajmowaniu-miejsca, jego działaniu się.¹¹

Na tym ruchu, moim zdaniem, polega metoda *Dziennika* (metoda w szaleństwie?) i taka jest też metoda tego tekstu – iść w kierunku poznania działania się „polskości” jako problemu egzystencjalnego. Ambicją jest nie redukować, ale poznać, czyli pokochać.

NIŻYŃSKI W SANKT MORITZ

Egzystencja zawsze dzieje się na pewnym tle, jest uwikłana w dany kontekst. Takim kontekstem w *Dzienniku* jest Wielka Wojna. Choć Niżyński pisał swój tekst w neutralnej Szwajcarii, choć znaczna jego część opowiada o sprawach z przeszłości, względnie o niemającym nic wspólnego z działaniami zbrojnymi życiu codziennym autora, to jednak Wojna zdaje się nieustannie rzucać cień na myśli i działania tancerza. Objawia się to w obsesyjnym zainteresowaniu wielką polityką, którego przejawem są długie tyrady o Lloydzie George'u (którego Niżyński nie znosi) i Woodrow Wilsonie (z którym tancerz sympatyzuje). W porządku diagnozy

⁹ Sam Niżyński w sprzeczny sposób określa swoją denominację. W jednym miejscu pisze: „Ja nie kocham chrześcijaństwa i dlatego nie jestem chrześcijaninem. Katolicyzm i prawosławie są chrześcijaństwem. Ja jestem Bogiem, a nie chrześcijaninem. Nie kocham chrześcijan. Jestem Bogiem, a nie chrześcijaninem”. (s. 62) W innym: „Jestem chrześcijaninem, Polakiem i wyznawcą wiary katolickiej”. (s. 102) Sprawę dodatkowo komplikuje takie wyznanie: „Jestem Żydem z pochodzenia, gdyż jestem Chrystusem. Chrystus jest Żydem. Żydzi Chrystusa nie rozumieli. Żyd nie jest Chrystusem, gdyż jest Żydem. Żyd jest Budda” (s. 62), nie będziemy się jednak nim, z braku miejsca, zajmować bliżej.

¹⁰ Giorgio Agamben *Wspólnota, która nadchodzi*, przełożył Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 7-8.

¹¹ Tamże, s. 9.



są one ewidentnym symptomem zaburzenia, jednak w porządku egzystencji okazują się świadectwem ogólnego niepokoju, przesycenia świadomości konfliktowością (wojna zlewa się niejako w jedno z osobistymi problemami jednostki) personifikowaną przez figury polityków.

Do niepokoju niedługo powrócimy, ale najpierw zauważyć pragnę, że Wielka Wojna znajduje swoje miejsce w *Dzienniku* także w kontekście tanecznym. Zwraca na to uwagę jeden z najbardziej oryginalnych jego komentatorów: Andrew Hewitt, analizując ostatni publiczny występ Niżyńskiego, który miał miejsce w Sankt Moritz 19 stycznia 1919 i został przez tancerza dość dokładnie opisany.¹² Niżyński tak rozpoczyna swoją narrację: „Publiczność przyszła się bawić. Sądziła, że tańczę dla uciechy. Ja tańczyłem rzeczy straszne. Bali się mnie i dlatego myśleli, że chcę ich zabić. Nie chciałem nikogo zabijać”¹³. Kilka linijek dalej zaś dopowiada: „Pokazałem jej [znajdującej się na widowni arystokratce] krew na mojej nodze. Nie lubi krwi. Dałem jej do zrozumienia, że krew jest wojną i że nie lubię wojny”¹⁴. W tych kilku prostych zdaniach zawiera się niezwykle skomplikowana relacja tancerza do tragedii, która ogarnęła Europę kilka lat wcześniej, ale w gruncie rzeczy do rzeczywistości jako takiej. Zdanie to bowiem – a szczególnie to: „Nie chciałem nikogo zabijać” – oddaje dynamikę jego egzystencji. Spróbujemy zatem je zrozumieć w proponowanym przez Niżyńskiego rejestrze – miłości.

Hewitt na początku swoich rozważań o Niżyńskim przywołuje lapidarny sąd poety Franka Bidarta: „19 stycznia

1919 roku Niżyński zatańczył (wytanńczył?) winę dziewiętnastego stulecia – pierwszą wojnę światową”¹⁵. Na czym dokładnie to zatańczenie miało polegać? Czy chodziło o jakiś rodzaj reprezentacji – o odegranie wojennych obrazów, o choreografizację walki, a może o estetyczne uobecnienie śmierci zbierającej żniwo na spływających krwią (jak noga Niżyńskiego) polach Europy? Jeśli tak by było, to nekroperformans Niżyńskiego (bo był to z pewnością nekroperformans) byłby narażony na zarzut uzurpacji.¹⁶ Jednak wydaje się, że sprawa nie przedstawia się tak prosto. Zwróćmy uwagę na słowa zamykającą relację, na dziwny finał występu, w którym kryje się jego głęboki sens: „Tańczyłem źle, gdyż upadałem na podłogę, kiedy nie należało. Publiczności było wszystko jedno, gdyż tańczyłem pięknie. Zrozumiała moje intencje i cieszyła się. Chciałem dalej tańczyć, ale Bóg mi rzekł: «Dość». Zatrzymałem się”¹⁷.

Hewitt wydobywa z tych zdań przede wszystkim upadek jako to, co można nazwać głównym wyznacznikiem idiomu choreograficznego Niżyńskiego. W tym kontekście zaburzenie płynności ruchu, moment wychodzenia z tanecznej formy staje się tym, co łączy ciało Niżyńskiego z ciałami żołnierzy – w obu przypadkach krew pojawia się na skutek „upadku”. Hewitt widzi w performansie z Sankt Moritz pewnego rodzaju estetyczny gest: „Estetyczne potknięcie i ustanowienie samej możliwości piękna wydają się nierozdzielnie związane

¹⁵ Cyt. za: Hewitt, op.cit., s. 156.

¹⁶ Sam Niżyński daje ku temu wyraźny powód, gdy pisze: „Wiem, co to jest żołnierz. Widziałem wiele wizerunków, a do tego mam silną wyobraźnię. Wiem o zabijaniu żołnierzy. Znam ich męki. Widziałem na Węgrzech pociąg z niemieckimi rannymi. Widziałem ich twarze”. (dz. cyt., s. 172) Wszak zobaczyć a przeżyć (a tak naprawdę umrzeć) to zupełnie dwa różne doświadczenia...

¹⁷ Tamże, s. 42.

¹² Andrew Hewitt *Social choreography. Ideology as performance in dance and everyday movement*, Durham & London 2005, s. 165-169.

¹³ Niżyński, op.cit., s. 41.

¹⁴ Tamże, s. 42.

przez moment upadku”¹⁸. Warto jednak pójść dalej i rozważyć nie tylko sam upadek, ale to, co po nim nastąpiło, czyli zatrzymanie, które można nazwać wydarzeniem nie tyle estetycznym, ile egzystencjalnym, i które jest być może bardziej wymownym nekroperformansem niż jakikolwiek „taniec śmierci”.

To prawda, że upadek ustanawia możliwość piękna, trzeba jednak zrozumieć, o jakie piękno tu chodzi. Niżyński daje ważną – i znów: skomplikowaną w swojej prostocie – wskazówkę: „Piękno jest bogiem. Bóg to piękno z uczuciem. Piękno w uczuciu”¹⁹. W rzeczy samej zatrzymanie na polecenie tego, który mówi „Dość”, jest czymś więcej niż estetycznym performansem. Tancerz pisze o nim w kategoriach „zaślubin z Bogiem”²⁰. Już teraz chcę podkreślić, że ten ostatni nie jest w żadnym sensie konwencjonalnym bóstwem z takiego czy innego katechizmu, ale pięknem, uczuciem, miłością...

Spróbujmy w właściwych Niżyńskiemu kategoriach rozpatrzeć jego stosunek do Wielkiej Wojny, co zaprowadzi nas z powrotem do fundamentalnego niepokoju. Tancerz z całą pewnością nie myślał o swoim występie, który okazał się ostatni, w zwyczajowy sposób. Już raczej uczynił z niego rodzaj rytuału, wymagającego odpowiednich przygotowań:

Nie chcę tańczyć z przepełnionym żołądkiem i dlatego nie pójde tańczyć dopóty, dopóki mój żołądek będzie pełen”²¹. Będę

¹⁸ Hewitt, op.cit., s. 167.

¹⁹ Niżyński, op.cit., s. 86.

²⁰ Tamże, s. 42.

²¹ Warto zwrócić uwagę, że odżywianie jest dla Niżyńskiego kwestią etyczną, łączy się zatem z miłością: „Nie chcę ludzi, którzy myślą, że «byłe starczyło dla mnie». Nie lubię egoizmu. Kocham wszystkich. Chcę jeść mało, gdyż nie powinienem przepełniać żołądka. Chcę żyć zwyczajnie. Chcę kochać, gdyż chcę dla wszystkich szczęścia. Będę najsłabszym człowiekiem, kiedy się dowiem, że wszyscy się dzielą”, op.cit., s. 185; kolejne cytaty: s. 40, 41, 56, 41, 167.

tańczył, kiedy wszystko się uspokoi i kiedy z moich jelit wszystko odejdzie. Nie boję się drwin i dlatego piszę otwarcie. Chcę tańczyć dlatego, że czuję, a nie dlatego, że na mnie czekają.

Nie jest oczywiście tak, że publiczność została całkowicie wyrugowana z przestrzeni zdarzenia: „Grałem nerwowo umyślnie, gdyż publiczność zrozumie mnie lepiej, jeśli będę nerwowy. Artystów, którzy nie są nerwowi, nie rozumieją. Trzeba być nerwowym”. Jednakże samo zdarzenie okazuje się nie tyle spotkaniem z innymi, ile wejściem w głąb samego siebie. To otwarcie na Boga, czyli na uczucie. Odsłania się w nim rytm egzystencji Niżyńskiego, jego fundamentalna chwiejność, jednolita heteronomiczność, skomplikowana prostota, którą w dalszych partiach *Dziennika* próbuje wielorako wyrazić, choćby tak: „Jestem uczuciem w ciele, a nie umysłem w ciele. Jestem ciałem. Jestem uczuciem. Jestem Bogiem w ciele i uczuciu. Jestem człowiekiem, a nie Bogiem. Jestem prosty”.

Upadek Niżyńskiego nie kończy się powstaniem, nie jest jedynie epizodem w tańcu. Upadek okazuje się być końcem tańca, po(rzuceniu) ciała rozumianego w kategoriach estetycznych. Nekroperformans polega nie na odegraniu historii Wielkiej Wojny, ale na ucieleśnieniu jej istoty – śmierć pojawia się pod postacią konieczności zatrzymania się. Wielka Wojna nie przejawia się tu jako patriotyczny zryw, ekonomiczne starcie czy militarny spektakl. Okazuje się być ostatecznym kresem, który prowadzi do niemożliwej już do ukojenia nerwowości: „Kochałem wszystkich, ale mnie nikt nie kochał, dlatego się zdenerwowałem”. Tancerz doświadcza śmierci nie w porządku symbolu (co umożliwiłoby estetyzację), ale w porządku nagiego bycia,

bycia jakimkolwiek, a więc bycia „Bogiem” i człowiekiem bez różnicy: „Jestem Niżyński. Chcę powiedzieć wam, ludziom, że jestem Bogiem. Jestem tym Bogiem, który umiera, kiedy go nie kochają”.

Jako „Bóg” doświadczający braku miłości, jako ten-oto, całkowicie ujednolicony, a więc całkowicie uniwersalny, poznaje Niżyński konającego Żołnierza. Nie chodzi tu zatem o odegranie, odtanieczenie, ale o miłość, o wytańczenie, o po(rzucenie) ciała spektakularnego, by stać się ciałem jakimkolwiek, ciałem umierającym. Przywołajmy raz jeszcze Agambena:

Miłość nie zwraca się [...] nigdy ku jakimś konkretnym własnościom umiłowanego obiektu (byciu blondynem, małym, czułym, chromym, kalekim), a zarazem nie abstrahuje od nich w imię jakiejś ogólności (miłość powszechna): miłość pragnie swego obiektu wraz ze wszystkimi jego predykatami, pragnie jego bycia takim, jakim jest.²²

Niżyński pisze właśnie o takiej miłości. Pisze, by ją wytańczyć, Po(rzuca) ciało sceniczne, by ucieleśnić uczucie:

Chcę powiedzieć o krwi,
Lecz moja miłość nie jest tam,
Ja chcę kochać...
Ja chcę powiedzieć...
Ja chcę...
Ja...
Ja cię kocham...
Ja chcę kochać wszystkich...
Ja nie chcę...²³

Ten wiersz z *Dziennika* można odczytać jako symptom egotyzmu, ale równie możliwa jest jego lektura w porządku zdarzenia, nie tyle języka, co

mowy. Jak w pewnym momencie pisze Niżyński: „Ja to człowiek”. W tym sensie miłość staje się uniwersalna, wszechogarniająca.

ŚMIERĆ TAŃCA, CZYLI KU HETERONOMII

Występ w Sankt Moritz to nie jedyny nekroperformans Niżyńskiego, a i nie prowadzi nas on bezpośrednio do problemu polskości. By się do niego bardziej zbliżyć, warto popatrzeć na *Dziennik* z perspektywy nekrologii. Z pewnej perspektywy można traktować zapiski tancerza pogrążającego się w szaleństwie jako kronikę śmierci tańca rozumianego jako działanie artystyczne. Pisanie jest z pewnością performansem, i to w jak najbardziej fizycznym sensie, skoro towarzyszy mu wysiłek fizyczny: „Pisanie jest trudną rzeczą, gdyż człowiek męczy się podczas siedzenia”. Ale też pisanie następuje zawsze po końcu, wynika z tanecznego zatrzymania. Pisanie jest w przypadku Niżyńskiego po(rzuceniem) ciała dobrze znanego (ciała tańczącego²⁴) na rzecz ciała niedookreślonego, ciała dopiero artykułującego się, niestabilnego, ale w swojej niestabilności przepełnionego uczuciem, czyli Bogiem, czyli miłością (ciało piszące).

Po(rzucenie) ciała można rozpatrywać w kategoriach dualizmu psychofizycznego. Sam Niżyński wkłada się w tego typu retorykę, gdy pisze: „Jestem duchem w ciele. Jestem ciałem z duchem. Bóg nie może być bez ciała albo bez ducha. Krew i duch w ciele to Pan. Ja to Pan”²⁵. Wyłania się z tych słów od-

²⁴ Legendarna stała się małowówność Niżyńskiego, wyraźny wysiłek, jaki sprawiało mu artykułowanie swoich myśli. Wielu obserwatorów podkreślało, że dopiero gdy tańczył, był w stanie w pełni się wyrazić. A jednak porzucił taniec dla słów.

²⁵ Niżyński, op.cit., s. 129; następne cytaty: s. 53, 171.

²² Agamben, op.cit., s. 8-9.

²³ Niżyński, op.cit., s. 96-97; kolejne cytaty s. 129, 200.



raza do tego, co w ciele najbardziej cielesne, do jego materialności, która zarażona jest zawsze śmiercią. W *Dzienniku* widać ją w wielu miejscach. Ciało bez ducha opisywane jest za pomocą słowa „żądza”: „Boję się żądy, gdyż znam jej sens. Żądza to śmierć życia”. Albo: „Nie chcę pożądać. Nie lubię żądy. Chcę żyć”. W żądy spotykają się naga materialność, seksualne pożądanie i śmierć, tworząc napawający obrzydzeniem węzeł, którego reprezentantami są – splecione ze sobą ściśle – mięso i onanizm:

Ja powiem, że mięso jest rzeczą niepotrzebną, gdyż mięso rozwija żądzę. U mnie żądza zniknęła od czasu, gdy nie jem mięsa. Mięso to rzecz straszna. Wiem, że dzieci, które jedzą mięso, uprawiają onanizm. Wiem, że dziewczynki i chłopcy uprawiają onanizm. Wiem, że kobiety i mężczyźni razem i oddzielnie uprawiają onanizm. Onanizm rozwija głupotę. Człowiek traci uczucia i rozum²⁶.

Istotne jest, by zrozumieć, że w materialności ciała nie przeraża Niżyńskiego w pierwszej mierze samo ciało²⁷, ale przenikająca je groźba śmierci. To ze śmiercią tancerz się wadzi, to na nią nie chce się zgodzić. To ona jest nienasyconą żądzą, która niweczy miłość. O takiej śmierci opowiada ze szczegółami *Dziennik*, stając się do pewnego stopnia politycznym nekroperformansem. Jest to śmierć pod postacią zachłanności. Śmierć, której w tym samym okresie

tak bardzo bała się Róża Luksemburg, inna „Polka” dotknięta przez Wielką Wojnę²⁸. Posłuchajmy Niżyńskiego, gdy rzuca gniewnie: „Chcę zrujnować giełdę. Giełda to burdel. Ja nie jestem burdelem. Ja jestem życiem, a życie to miłość do ludzi. Giełda to śmierć”. Albo gdy wieści apokaliptycznie:

Zauważyłem, że ziemia gaśnie i z nią gaśnie całe życie. Zrozumiałem, że olej, który wypompowuje się z ziemi, daje ziemi ciepło, a węgiel jest tym, co w ziemi się wypaliło. Zrozumiałem, że bez spalania nie będzie życia. Zrozumiałem, że ciepło ziemi jest nam potrzebne. Że ciepło ziemi jest życiem ziemi. Zrozumiałem, że ludzie nadmiernie wydobywają olej i ropę naftową. Zrozumiałem, że ludzie nie rozumieją znaczenia życia.

Niespójność wywodu kontrastuje wyraźnie z retorycznymi zdolnościami Czerwonej Róży, ale czy troska i niepokój nie są w obu przypadkach te same? Brak tu miejsca, by polityczny wymiar pisania Niżyńskiego w szczegółach zrekonstruować, niemniej wydaje się, że z całą pewnością daje się on wyodrębnić i powiązać z troskami środowisk antyimperialistycznych.

Dziennik jest specyficznym nekroperformansem, gdyż powstaje na szczątkach scenicznego, materialnego i politycznego ciała. Ale jest też nekroperformansem, gdyż w nim wydarza się całkowite ujednoknienie Niżyńskiego. Tak jak Europa umiera jako cywilizacja, by stać się niewiadomą, tak umiera Niżyński jako artysta, by stać się człowiekiem, „Bogiem”. Śmierć, o którą tu idzie, to też śmierć tożsamości. „*Jakikolwiek* to figura czystej pojedynczości. Jakakolwiek pojedynczość pozbawiona jest tożsamości, choć nie jest określona wedle pojęcia, nie jest

²⁶ Tamże, s. 151-152. Warto zaznaczyć, że Niżyński odróżnia rozum (wartościowany pozytywnie) od umysłu, który w oczach tancerza jest zabójcą uczuć: „Boję się śmierci rozumu. Chcę śmierci umysłu”, tamże, s. 95.

²⁷ Niżyński kocha ciało w każdej jego odmianie, stając się prekursorem demokratycznego stosunku do ciała charakteryzującego taniec współczesny w opozycji do baletu klasycznego: „Kocham garbatych. Kocham potwora. Jestem potworem z uczuciem. Tańczę garbatych i prostych. Jestem tym artystą, który kocha wszelką budowę ciała i wszelkie piękno”, tamże, s. 85-86.

²⁸ Por. Sajewska, *op.cit.*, s. 7-40, kolejne cytaty: s. 57, 182.

jednak również całkowicie nieokreślona; określana jest raczej jedynie przez swą relację do pewnej *idei*, czyli zbioru swoich możliwości²⁹. Upadek, zatrzymanie, śmierć tańca to zrzucenie przez egzystencję jarzma tożsamości:

W nekroperformansie nie wszystko jest ruchem, działaniem, przepływem. Nekroperformans często przybiera formę wstrzymania akcji, przerywania ciągłości, sprawiając, że zatrzymany w obrazie ruch odbywa się w polu ambiwalencji między śmiercią a ożywieniem, między zmianą a regresem, między utrwaleniem a utratą.³⁰

Oto logika „tańca” *Dziennika*.

Agamben zauważa: „Ujednoknienie pojedynczego istnienia nie jest czymś jednorazowym, ale linea generationis substantiae, która odchyła się we wszelkich możliwych kierunkach, w takt nieustannego postępu i cofania, przyswajania i wyzbywania się tego, co własne”³¹. W tym sensie śmierć tańca uruchamia choreografię egzystencji opartą już nie na figurze układu a rozkładu, nie na skupieniu, ale rozproszeniu: byciu tym i czymś innym równocześnie. To bycie takim-oto, ale także potencjalnie zupełnie innym, bo też to-oto jest tym-oto jedynie dlatego, że coś-innego jest czymś-innym. I tutaj docieramy do kwestii polskości, aczkolwiek jeszcze nie jesteśmy w stanie jej do końca objaśnić.

Ruch od tożsamości do wielości, egzystencjalna heteronomia jest w *Dzienniku* szczególnie widoczny, właśnie gdy idzie o narodowość. Wspominałem wyżej, że Niżyński mówi o sobie jako o Polaku, Rosjaninie i człowieku, który nie jest obcokrajowcem i kosmopolitą równocześnie. Na tym jednak nie ko-

niec. W pewnym miejscu spotykamy wszak takie wyznanie: „Jestem Egipcjaninem. Jestem Hindusem. Jestem Indianinem. Jestem Murzynem, Chińczykiem, Japończykiem. Jestem cudzoziemcem i obcokrajowcem”³². Dalej zaś: „Kocham Rosję. Kocham Francję. Kocham Anglię. Kocham Amerykę. Kocham Szwajcarię. Kocham Hiszpanię, kocham Włochy, kocham Japonię, kocham Australię, kocham Chiny, kocham Afrykę, kocham Transwal, chcę kochać wszystkich i dlatego jestem Bogiem”. Jak na dłoni widać tu inkluzywność egzystencji, jej fundamentalne otwarcie się na różnorakie możliwości, które stają się wymienialne, gdyż w porządku jakiegokolwiek są całkowicie incydentalne. Zaczynamy już rozumieć, że sytuuje to „polskość” w całkowicie nowym kontekście. Staje się ona czymś przypadkowym, niesięgającym istoty egzystencji, co nie znaczy, że nieistotnym. Wręcz przeciwnie, Niżyński jest Polakiem, dokładnie w taki sam sposób jak jest Rosjaninem, Indianinem i nie jest Niemcem: „Nie chcę wojny i dlatego chcę, żeby wszyscy żyli w pokoju. Nie trzeba się kłócić. Nie trzeba się kłócić. Jestem miłością. Jestem człowiekiem miłości. Wiem, że niemieckie dzieci oplakują swojego ojca. Kocham Niemców. Nie jestem Niemcem. Jestem człowiekiem”.

Nie chodzi tu jedynie o internacjonalizm w sensie politycznym, tak bliski wielu ludziom tamtych czasów, a ginący w kakofonii nacjonalistycznej retoryki. Niżyński nie odrzuca w gruncie rzeczy narodowych identyfikacji. On je wszystkie przygarnia, wszystkie dopuszcza. Z punktu widzenia miłości polskość jest mu tak samo bliska jak rosyjskość. Zresztą gdy pisze o Rosji, to nie chodzi mu o żadne specyficznie

²⁹ Agamben, *op.cit.*, s. 73.

³⁰ Sajewska, *op.cit.*, s. 370-371.

³¹ Agamben, *op.cit.*, s. 26.

³² Niżyński, *op.cit.*, s. 72; kolejne cytaty: s. 102, 225-226, 103, 128, 195, 164.

rosyjskie cechy, nie chodzi o różnicę, jaką tworzy nacjonalistycznie pojmowana „rosyjskość”, ale o wspólnotę uczucia: „Rosja czuje najwięcej ze wszystkich. Rosja jest matką wszystkim państwom. Rosja kocha wszystkich. Rosja to nie polityka. Rosja to miłość”. Z tej perspektywy Polska, jeśli staje się miłością, również jest matką wszystkim państwom. Powstaje tu obraz polskości daleki od kanonicznego, dla walczącego nacjonalizmu bardzo niebezpieczny, ale być może jedyny możliwy, jeśli chce się, żeby WSZYSCY żyli w pokoju.

JAKAKOLWIEK POLSKOŚĆ

Jeżeli możemy mówić o „polskości” Niżyńskiego, to nie wyznacza jej ani pojęcie tożsamości, ani różnicy, ale miłości. Określić ją można zatem jako „polskość” jakkolwiek. W tym ujęciu zadaniem nie jest już odpowiedź na pytanie, czy „polskość” jest taka czy owaka, ale pokazanie, że zawsze mogłaby być inna. „Polskość” to nie konkretna cecha, to możliwość, jedna z wielu. Zrozumienie tego zaś oznacza przejście z pozycji wykluczających, jakie proponuje dyskurs nacjonalistyczny, na pozycje inkluzywne. Po jego dokonaniu egzystencja otwiera się na wszystko, co do tej pory wydawało się fundamentalnie odmienne, a poprzez te zagrażające „tożsamości”. Niżyński zmienia całkowicie kierunek myślenia charakterystyczny dla dyskursów, które legły u podstaw pierwszej wojny światowej i które do dzisiaj wyznaczają horyzont myślenia o narodowości. Jego logika nie jest logiką ekskluzywności narodowej, emancypacji wynikającej z ruchu separacji, ale inkluzji, ufundowanej, jak się wydaje, w bardzo głęboko przeżyty uniwersalizmie: „Nie lubię granic państwowych, gdyż rozumiem, że ziemia jest jednym państwem. Zie-

mia jest głową Boga. Bóg jest ogniem w głowie. Żyję do czasu, dopóki mam ogień w głowie. Mój puls to trzęsienie ziemi. Jestem trzęsieniem ziemi”.

Pojawia się tu absolutnie kluczowe pytanie: czy to wyznanie – w porządku egzystencji będące wyrazem miłości – jest w rzeczy samej symptomem szaleństwa. Jeśli tak, to jaki jest wydźwięk polityczny tej diagnozy? Z jakich dokładnie pozycji jest ona stawiana? Czy nie warto te pozycje opuścić? Przypadek Niżyńskiego moim zdaniem otwiera przed nami drogę do pomyślenia o narodowości wbrew logice „albo, albo”. Jego narodowość mieści się w porządku „i to, i tamto”. Jest to porządek całkowicie obcy nowoczesnemu nacjonalizmowi, ale już wcale nie nowoczesności jako takiej, co w szczególach pokazuje Dorota Sajewska.

Dlatego: tak, Wacław Niżyński był Polakiem. Ale był też Rosjaninem. I Chińczykiem. A zatem człowiekiem, który nie był obcokrajowcem i kosmopolitą. Jego „polskość” została zapisana w „innym zeszycie” niż tym, który zawiera opis głównego nurtu kultury europejskiej, a z nią polskiego dyskursu narodowego. Jej inność łatwo zbyć wzruszeniem ramion jako objaw pomieszania zmysłów. Ale zepchnięta na boczny tor nie przestaje niepokoić a nawet pociągać. To przecież „polskość”, która mówi:

Pojmuję wszystko. Mogę wszystko robić. Jestem chłopem. Jestem robotnikiem fabrycznym. Jestem służącym. Jestem panem. Jestem arystokratą. Jestem carem. Jestem Cesarzem. Jestem Bogiem. Jestem Bogiem. Jestem Bogiem. Jestem wszystkim. Jestem życiem. Jestem nieskończonością. Będę zawsze i wszędzie. Mogą mnie zabijać, ale będę żyć, gdyż jestem wszystkim. Chcę życia nieskończonego. Nie chcę śmierci. Będę pisać o śmierci po to, żeby ludzie zrozumie-

li błędy i je naprawili. Mówię, że też robię błędy. Nie jestem komediantem. Jestem człowiekiem z błędami. Przyjdźcie i popatrzcie na mnie, zrozumiecie, że jestem człowiekiem z błędami. Chcę błędu, gdyż chcę pomagać ludziom. Będę bez błędów, kiedy ludzie będą mi pomagać. Chcę ludzi i dlatego drzwi są u mnie zawsze otwarte. Szafy i kufry są również otwarte. Jeśli zastaniecie drzwi zamknięte, to zadzwoncie i wam otworzę, jeśli będę w domu.

W powyższym tekście słowo „Polska” nie pada. W całym *Dzienniku* pojawia się zresztą tylko kilka razy, i to opatrzone niepochlebnym komentarzem. Niżyński nie czuł się Polakiem, ale tylko dlatego, że polskość, o której myślał, nie była „polskością”, którą tutaj próbowałem zrekonstruować. Ta egzystencjalna „polskość” jest jednak obecna w *Dzienniku*, nie jako tożsamość, ale jako możliwość. Jest równoznaczna

„rosyjskości”. Jakikolwiek Niżyński jest Polakiem i Rosjaninem bez różnicy. W głębi bowiem jestestwa każda jednostka jedynie przybiera narodowości, nieustannie je przymierza, pozostając właśnie jakkolwiek, taką-oto, nagą w swoich tożsamościowych performansach. Szaleniec Niżyński wyraził to z poruszającą precyzją:

Jestem Bogiem. Mam bożą partię. Kocham wszystkich. Nie chcę wojny. Nie chcę granic państw. [...] Jestem całą kulą ziemską. Jestem ziemią. Mam wszędzie dom. Mieszkam wszędzie. Nie chcę mieć własności. Nie chcę być bogatym. Chcę kochać, kochać. Jestem miłością, a nie bestialstwem. Nie jestem krwiożerczym zwierzęciem. Jestem człowiekiem. Jestem człowiekiem.

Czy w rzeczy samej więc nie powinniśmy zrobić wszystkiego, by pokazać, że autor tych słów był w istocie Polakiem?

Rozmowa Katarzyny Dudzińskiej i Katarzyny Sierakowskiej

Skleić swój zielnik

O „NEKROPERFORMANSIE” DOROTY SAJEWSKIEJ

Książka Doroty Sajewskiej *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny* (Instytut Teatralny, Warszawa 2016) została właśnie wyróżniona nagrodą im. Tadeusza Kotarbińskiego.

różnica w naszym doświadczeniu badawczym. My, historycy przykładamy większą wagę bowiem do faktu jako udokumentowanego wydarzenia. Chociaż w tej chwili w paradygmacie historycznym także i to podejście ulega rozmyciu. Coraz częściej bowiem badamy emocje, odczucia, zachowania i nasza ingerencja w ten „fakt”, z racji jego natury jest w związku z tym coraz większa. Tworząc historię, opowiadając o niej, również ją odczuwamy. Ujawniamy się jako podmiot wchodzący w relację ze źródłem. Wcześniej w paradygmacie nauk historycznych raczej tego nie było. Dzisiaj jest oczywistym, nie tylko to, że każdy z nas tworzy swoją opowieść, lecz i to, że konstruuje ją w dany sposób dzięki własnym doświadczeniom. Przyznajemy się, że uczestniczymy w tym procesie, co, zdaje mi się, zbliża nas do teatrologów. Natomiast tym, co nas odróżnia, jest fakt, że sama sztuka, gdy powstaje, jest już pewną złożoną konstrukcją. Oczywiście, można powiedzieć, że część źródeł historycznych także jest takim przetworzeniem rzeczywistości. Jednak nie zawsze. Dokumenty historyczne sensu stricto, na przykład dane statystyczne czy wyniki spisu powszechnego – choć ich struktura warunkowana jest różnymi czynnikami – są, ogólnie rzecz ujmując, zapisem faktu. Dane te w pewnym stopniu stanowią ograniczenie pola interpretacji. Przywiązanie do chronologii, mniejsza możliwość przeskakowania między epokami jest również czymś, co nas trochę odróż-

nia. Sajewska, wychodząc od badania pierwszej wojny światowej, a tak naprawdę nawet może nie tyle wojny, ile fragmentu biografii Róży Luksemburg, odwołując się do wielu przedstawień ze znanym nam przeszłości, swobodnie między nimi przeskakując, interpretuje współczesność. Historyk pewnie takiej możliwości czy swobody by nie miał.

DUDZIŃSKA: Ten otwierający *Nekroperformans* prolog o Róży Luksemburg, o którym pani wspomniała, jest, mam wrażenie, choć może z naukowego punktu widzenia dość niepozorny, to jednak szalenie istotny. W pewnym sensie, jak w pigułce kryją się w nim bowiem wszystkie wątki zawarte w całej książce. Obraz Róży Luksemburg, która w więzieniu tworzy swój tajemniczy zielnik, jest zapowiedzią kreślonego przez Sajewską projektu alternatywnej nowoczesności. Ten, wyklejany przez wyrzuconą z życia publicznego, ale także odgradzoną od życia prywatnego kobietę, rewolucjonistkę, Żydówkę, ani Polkę, ani Niemkę, jest metaforą miejsca, w którym zaistnieć mogą wszystkie wykluczone z przestrzeni publicznej, z kart głównonurtowej historii postaci: kalecy żołnierze, queerowi aktorzy teatrów frontowych, kobiety-żołnierki, proletariuszki dokonujące aborcji. Jest to w pewnym sensie heterotopijna wizja rzeczywistości sklejona z archiwalnych strzępków i opisana w tajemniczych kodach. Dlatego też pytałam o naukowe przyzwolenie na konstruowanie takiej wizji.

DUDZIŃSKA: Praca badacza teatru – jak pokazuje Dorota Sajewska – polega na specyficznym doświadczeniu obcowania z trupem. Z jednej strony teatr, wykorzystując języki innych dziedzin sztuki: literatury, muzyki, sztuk wizualnych, zawsze pasożytuje na cudzych szczątkach. Z drugiej, praca jego badaczy, którzy ożywiają przeszłe i pozornie ulotne wydarzenia sceniczne, polega na odtwarzaniu materialności tych resztek. W tym sensie można powiedzieć, że są oni naukowymi nekrofilami. A jak to jest z historykami? Czy podpisałyby się pani pod tym stwierdzeniem?

SIERAKOWSKA: Myślę, że doświadczenia te często się pokrywają. Koniec końców, my też pracujemy w jakimś sensie z trupem. Z przekazem tych, których już nie ma, których przekaz nierzadko trudno jest nawet zweryfikować. Co prawda coraz częściej tak-

że i historycy korzystają z wywiadów, świadectw żywych ludzi, zastanawiam się jednak, czy nie jest to wciąż obracanie się w materii martwej. Rozmowa o przeszłości, o czymś, czego de facto już nie ma – nawet jeśli bohater tych wydarzeń wciąż żyje – jest przecież rozmową o tym, co już minęło. Jeśli ktoś opowiada nam o czymś, co przeżył, o swoich doświadczeniach, o tym, co się w nim przez dany okres skumulowało, to jest to w jakimś stopniu odkrywanie ciała-archiwum. W tym sensie wydaje mi się, że działamy na podobnym polu. Interesuje nas wpływ minionego na teraźniejszość. Wypracowanie takiej narracji, w moim przypadku historycznej, która pomoże go nam zrozumieć. Korzystając z tych samych źródeł, za każdym razem tworzymy nową opowieść, nową konstrukcję. Tutaj też tkwić może pewna

SIERAKOWSKA: Zdaje się, że paradoksalnie o naukowości różnych dyscyplin humanistycznych świadczy to, że różnymi metodami możemy dojść do wspólnych rozpoznań. Badania prowadzone przez Sajewską na teatrologicznym gruncie i moje badania wychodzące z dziedziny historii społecznej spotykają się w podobnych miejscach. Chociaż ja bazuję na dziennikach, wspomnieniach oraz prasie, która wychodzi w okresie wojny, i dokonuję bardzo niewielkich skoków do dwudziestolecia międzywojennego, to dochodzę do bardzo zbliżonych wniosków. Co świadczyć może nie tylko o tym, że różne metody są skutecznym narzędziem badawczym, ale też o tym, że może my – badaczki – pochodzimy z tej samej epoki, tego samego czasu historyczne-

Katarzyna Dudzińska – doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Zajmuje się związkami filozofii i teatru oraz cielesnością jako przestrzenią mediacji strategii dyscyplinujących i projektów emancypacyjnych.



go i kulturowego, jesteśmy ukształtowane przez te same mity, mamy podobną wrażliwość badawczą.

DUDZIŃSKA: Bardzo ciekawa jest poruszana przez panią kwestia podobnego uwarunkowania. Jakiejś potrzeby czy przecucia powrotu. W *Nekroperformansie* widać, jak wiele tematów dziś powraca, jak wiele spraw jest aktualnych. Oczywiście przykładem jest wciąż świeża kwestia aborcji, ale także chociażby chęć teatralizacji żołnierza. Stworzenia z niego postaci ubranej w piękny, teatralny i historyczny kostium – rotmistrza, wachmistrza, kanoniera etc. Kojarzy mi się to właśnie z powrotem postaci legionisty skrywającego pod swoim mundurem szarą większość żołnierzy walczących na różnych frontach pierwszej wojny.

SIERAKOWSKA: Legioniści byli odpowiedzią na pewną potrzebę stworzenia mitu, w którym można by doszukiwać się pewnej teatralizacji. Świadczy o tym chociażby fakt, że w powszechnej świadomości najczęściej przywoływanym wizerunkiem legionisty nie jest ten szary żołnierz w maciejówce (też zresztą właśnie przez ten rekwizyt teatralizowany), ale znacznie częściej Wieniawa-Długoszowski wjeżdżający do Adrii na koniu. Czy wracający do domu trzema dorożkami – w jednej on, w drugiej czapka, w trzeciej szabla. Nawet karykatury Wieniawy, w których ubrany jest zawsze w poetycki szal, czy często przywoływane, funkcjonujące na granicy obyczajowej poprawności, sprośne wręcz piosenki jego autorstwa tworzą teatralną wizję. Bardzo lubimy przecież wkładać ładne kostiumy i on jest takim ładnym kostiumem. I znów, widać to zarówno w *Nekroperformansie*, jak i w moich badaniach. Inną ciekawą kwestią też poruszaną przez Dorotę Sajewską i związaną z żołnierzem jest postać inwalidy wojennego. Choć

przeczytałam wiele źródeł historycznych z epoki – z czasu wojny, ale także dwudziestolecia międzywojennego – nie znalazłam żadnych wspomnień inwalidy wojennego. Żadnych. Jedyne, do czego udało mi się dotrzeć, to wspomnienia Niki Strzebińskiej, w których wspomina ojca i matkę, pisze o ich miłości wojennej, ale także właśnie o ranach Strzebińskiego, wpływie, jaki wywarły na nim fizyczne uszkodzenia ciała, o tym, jak przekładało się to na trud życia z nim, jak głęboko w psychice funkcjonuje trauma wojenna. Jednak jest to wyjątek. A przecież inwalidów nie było dwóch czy trzech.

DUDZIŃSKA: To bardzo dziwne, zwłaszcza jeśli popatrzymy na wylew tego typu piśmiennictwa na Zachodzie.

SIERAKOWSKA: Właśnie. Myślę, że może chodzić o to, że to ciało kalekie, wybrakowane nie jest spójne z przedwojennym mitem romantycznego wojownika czy właśnie mitem legionowym. Nie jest to ładny kostium, ale taki, który wolelibyśmy schować i nie dyskutować o nim więcej. Niewiedzenie żołnierzy walczących w innych armiach, ale też, szerzej, niewiedzenie uszkodzonego ciała męskiego jest w pewnej mierze próbą nierozbijania tego romantycznego, silnie zakorzonego w polskiej mentalności mitu wojownika. A przecież doświadczenie wojny, zarówno w tej książce, jak i w wielu badaniach historycznych z różnych krajów sprowadza się w pamięci zbiorowej przede wszystkim do doświadczenia żołnierskiego. W przypadku Europy Zachodniej to żołnierz walczący w okopach. Dyskutując z niemieckimi przedstawieniami wojennymi i przykładając do nich przedstawienia polskie, Sajewska pokazuje, że nie ma u nas porównywalnych obrazów. Legioniści nie mieli doświadczenia okopowego tak charakterystycznego dla



Katarzyna Sierakowska pracuje w Instytucie Historii PAN. Zajmuje się historią społeczną dziewiętnastego i dwudziestego wieku, przede wszystkim okresu pierwszej wojny światowej i dwudziestolecia międzywojennego ze szczególnym uwzględnieniem aspektów gender, ciała, emocji. Wydała między innymi monografię *Rodzice, dzieci, dziadkowie. Wielkomińska rodzina inteligencji w Polsce 1918-1939* (Warszawa 2003).

żołnierzy frontu zachodniego. W Polsce, w przeciwieństwie do Niemiec, nie odbyła się też właściwie dyskusja nad cielesnością. Z tej perspektywy nasz dyskurs wydaje się być trochę spóźniony, poruszać tylko niektóre wątki z dyskursu niemieckiego, w którym ciała ranne, kruche, cierpiące są bardziej widoczne. Wyraźnie widać, że u nas dyskusja o ciele na tak szeroką skalę się nie odbyła. Natomiast, jeśli poszukamy jej późniejszych przejawów, to pewnie jej elementy możemy zobaczyć na przykład w toczącej się w międzywojniu

debacie nad karalnością aborcji. Była to szeroka dyskusja społeczna, w której uczestniczył nie tylko Tadeusz Boy-Żeleński, niektórzy lekarze i publicyści, ale także środowiska kobiece. Jednak wytłumaczenia nieobecności tematyki cielesności w odniesieniu do doświadczenia żołnierza należy upatrywać w braku poczucia rozczarowania wojną. Nie dość, że zakończyła się ona dla Polski sukcesem – odzyskaliśmy przecież upragnioną niepodległość, a przynajmniej tak było to prezentowane, to szybko została połączona z wojną polsko-bolszewicką jako dalszym ciągiem walki o niezawisłość. Dlatego dopiero sięgnięcie do doświadczenia drugiej wojny – znacznie bardziej, jeśli chodzi o doświadczenie traumatycznej dla społeczeństwa zamieszkującego Drugą RP, i sklejenie tych dwóch doświadczeń w przedstawieniu Kantora pozwala nam odnieść się do debaty toczącej się nie tylko w Niemczech, ale także w Anglii czy Francji.

DUDZIŃSKA: Dzisiejszy powrót do problematyki cielesności zapisanej w pierwszowojennych doświadczeniach świadczy przecież o wciąż pokutującym niezmiernym się z tym problemem. Choć *Odys* Kantora wprowadza obraz ciała cierpiącego, to jednak mam wątpliwości, czy ta dyskusja się naprawdę odbyła?

SIERAKOWSKA: Ta kwestia nigdy w pełni nie wybrzmiała. Po pierwszej wojnie cieszyliśmy się z odzyskania niepodległości. Nie było więc czasu na debatowanie o traumach. Społeczeństwo mobilizowane było do wysiłku budowy nowego państwa. Druga wojna obróciła wszystko w pył i znów musieliśmy powstawać z gruzów i mobilizować społeczeństwo do kolejnego wysiłku. Po powojennej zmianie ustroju pojawiła się też zupełnie inna, heroiczna wizja ciała, podobna do tej

znanej nam z nazistowskich Niemiec i Rosji Radzieckiej. Było to ciało silne, niepoddające się ułomnościom, obdarzone tężyzną fizyczną, burzące bariery między kobiecością i męskością. Okres stanu wojennego mógł stać się przyczynkiem do rozpoczęcia dyskusji o kruchości ciała i leczenia traumy, ale to znowu się nie udało, bo pamięć o Solidarności stała się też pamięcią o sile. Dlatego jest to temat wciąż aktualny. Dziś zaczynamy jeszcze raz pracować nad naszymi traumami, co widać było chociażby w dyskusjach o Jedwabnem. Wciąż mamy bowiem wiele kwestii do przepracowania. Jednak wyciąganie pamięci o pierwszej wojnie światowej, o cielesności, o seksualności, o grupach mniejszościowych często powoduje, że znów ubieramy się w mundury.

DUDZIŃSKA: Zastanawiam się, czy podobnie jak w przypadku owej euforii z odzyskania niepodległości, którą przełamał uwydatniający problemy ekonomiczne i społeczne kryzys światowy, dzisiejszy powrót do nieprzepracowanych traum także nie jest powiązany z ostatnim kryzysem? I czy tym razem dyskusja ta będzie miała czas wybrzmieć?

SIERAKOWSKA: Częściowo się zgadzam, że kryzys wyciągnął tę problematykę. Rozruszał dyskusję o biedzie. Może nieprzypadkowo debata o aborcji, czy raczej o świadomym macierzyństwie zaczęła się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Okazało się wtedy, że kwestia planowania rodziny jest istotna choćby z tego banalnego powodu, że jak nie ma na chleb, to niekontrolowany rozrost rodziny utrudnia jej funkcjonowanie. Chociaż prace nad kodeksem karnym trwały już od pewnego czasu, to debata o karalności aborcji przyszła właśnie w tym, a nie innym momencie. Można przypuszczać, że aborcja stała się jesz-

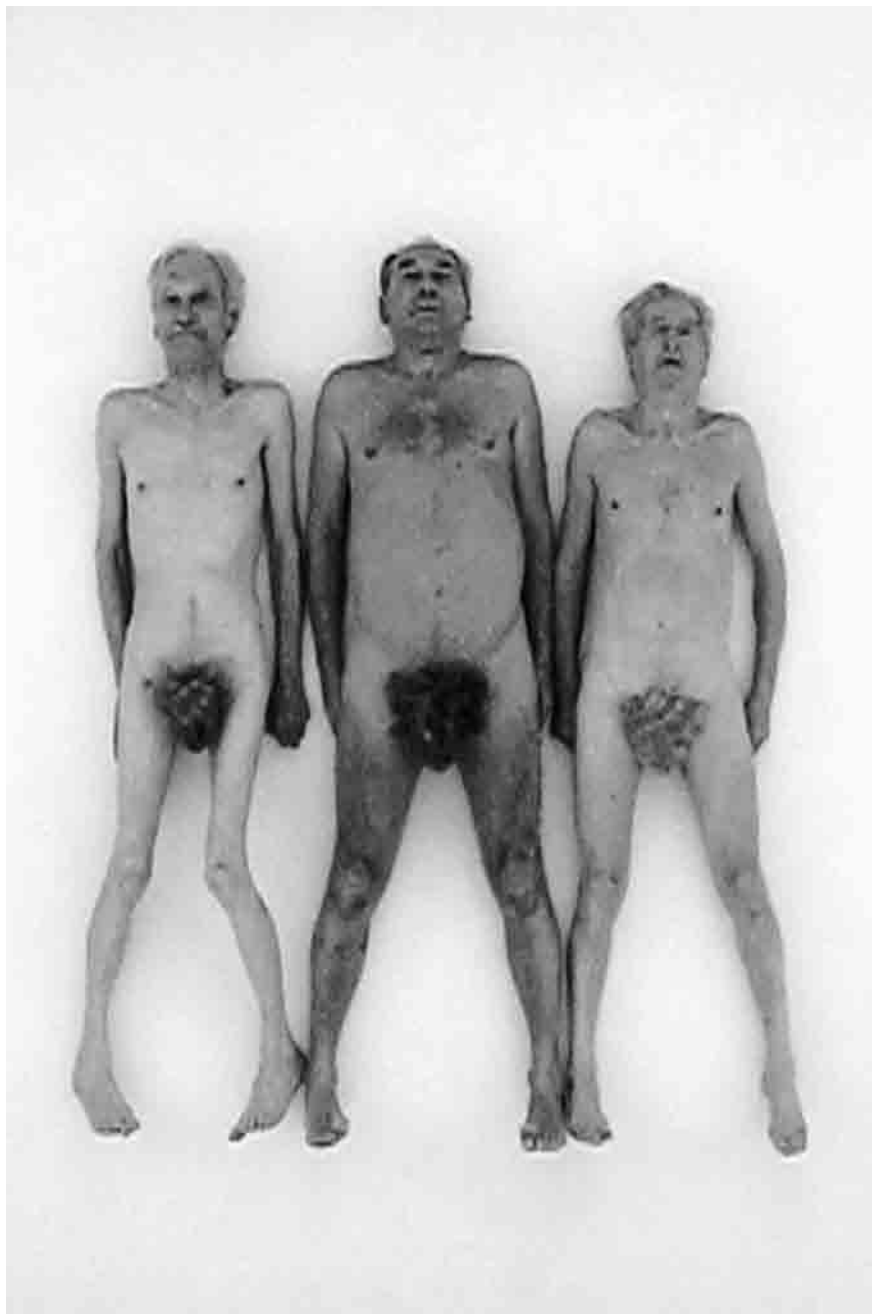
cze bardziej powszechna w tym okresie. Przy braku skutecznych czy łatwo dostępnych metod antykoncepcyjnych, aborcja często stawała się jedynym rozwiązaniem. Na początku lat trzydziestych Instytut Gospodarstwa Społecznego rozpisał ankietę, w której pytano lekarzy, czy stosują antykoncepcję i jeśli tak, to jakie metody. Przyszło kilkaset odpowiedzi, zdecydowanie mniej niż twórcy ankiety się spodziewali. Zaskakujące jest jednak to, i to niezależnie od tego, czy lekarzem w danej rodzinie był mężczyzna czy kobieta, że nie stosowali oni właściwie żadnych środków antykoncepcyjnych. Jak pokazują statystyki, pierwsze dziecko rodziło się średnio rok po ślubie i dopiero wtedy – jeśli w ogóle – zaczynało się myśleć o jakiegokolwiek antykoncepcji. Lekarze nie przyznawali się do aborcji, a główną metodą antykoncepcyjną, jaką stosowali, był stosunek przerywany. A były to przecież czasy, kiedy wszystkie środki antykoncepcyjne, poza pigułką, były dostępne i zwłaszcza dla lekarzy stosunkowo łatwe do zdobycia. Trudno więc spodziewać się, że inne grupy społeczne wykazywały się bardziej świadomym podejściem w kwestii planowania rodziny.

DUDZIŃSKA: A jak przebiegała dyskusja nad karalnością aborcji i jaką rolę odegrały w niej środowiska kobiece?

SIERAKOWSKA: Zaczęło się od przygotowanej przez rząd zmiany kodeksu karnego, który ostatecznie wszedł w życie w 1932 roku. Dyskusję zainicjowali publicyści, między innymi Boy, który naświetlał problem swoimi felietonami. To dzięki nim ten głos stał się bardziej słyszalny. Środowisko lekarzy, jak i całe społeczeństwo, było jednak głęboko podzielone światopoglądowo. Wtedy do dyskusji przyłączyły się stowarzyszenia kobiece, uznając, że powinny zabrać głos w sprawie, która

ich dotyczy. Te, które podzielały światopogląd katolicki, powoływały się na powracający i dziś argument o tym, że życie człowieka zaczyna się od momentu poczęcia. Były więc przeciwniczkami aborcji. W trakcie debaty wypowiadali się reprezentanci wielu różnych środowisk. Niektórzy optowali za karalnością, inni rozważali, czy karać, a jeśli tak, to czy i lekarza, i kobietę? Zastanawiające jest to, że w zasadzie była może jedna organizacja, która uznawała, że decyzję o aborcji należy pozostawić kobiecie. Najczęściej przeciwnicy karalności powoływali się na tak zwane względy społeczne, czyli trudne warunki. Większość uważała też, że państwo powinno zapewnić kobiecie takie warunki, żeby nie była ona zmuszona do uciekania się do aborcji. I znów widać, że zarówno argumenty, którymi posługiwano się podczas tamtej debaty, jak i związane z nimi podziały wracają w dzisiejszych dyskusjach. Z tą różnicą, że w okresie międzywojennym prawie nikt nie mówił o aborcji na życzenie.

DUDZIŃSKA: Ta niezauważalność czy marginalizacja poglądów uznawanych za radykalne znów przywodzi mi na myśl postać Róży Luksemburg. Jest ona bowiem w tej książce pewnego rodzaju symboliczną przewodniczką po marginesach życia publicznego, po świecie, który nie mieści się w politycznym paradygmacie socjaldemokratyczno-chadeckiego centrum. To ona przecież konsekwentnie podkreślała bankructwo ideologiczne tego tworu, mówiła o porażce czy wręcz zdradzie, jakiej w imię imperialistycznych interesów dopuściła się na klasach pracujących międzynarodowa socjaldemokracja, przyczyniając się do wybuchu pierwszej wojny światowej. Może też dlatego – jako rewolucjonistka, pacyfistka, komunistka – nie mieściła się w obowiązującej normie życia publicz-



KATARZYNA KOZYRA *ŚWIĘTO WIOSNY*, 1999-2002, KADRY Z WIDEOINSTALACJI,
ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI, WARSZAWA



SKLEIĆ SWÓJ ZIELNIK

nego. W tym sensie to spojrzenie na Polskę jako kraj, który musiał „dogonić” zachodnie dyskursy, okazuje się nietrafione, bo znajdujemy się w samym środku tego centralistycznego myślenia.

SIERAKOWSKA: Nie jestem bardzo przywiązana do kategorii centrum i peryferii. Mamy masochistyczne zamiłowanie do lokowania się na peryferiach, podkreślania przejmowania nie swoich wzorców. Jednak dopiero z perspektywy czasu jesteśmy w stanie ocenić postępowość czy wsteczność danych decyzji, sposobów budowania i przekształcania społeczeństwa. Nie jestem także przekonana do twierdzenia, że pierwsza wojna przysłużyła się modernizacji czy że wpłynęła na emancypację. Wojna niosła za sobą różne przesłania. Dorota Sajewska w *Nekroperformansie* pokazuje, że przyczyniła się ona do rozpoczęcia dyskusji o ciele. Jedną z jej konsekwencji był wylew cielesności, uwidocznienie się ciał uszkodzonych, które nagle stały się odarte z zakrywających je dotychczas kostiumów. Dzięki czemu można było dostrzec ich kruchość. Proces ten ma zdecydowanie modernizujący wydźwięk. Społeczeństwo zaczęło się pod wpływem ciała zmieniać. Jednak czy ten proces ma aspekt emancypujący? Nie zawsze. Ja się nie zgadzam z Sajewską w sprawie dyskusji o seksualności kobiet. Ona nie zaczęła się po pierwszej wojnie. Ona wbrew pozorom już trwała. Nawet na ziemiach polskich. Wojna jej nie przyspieszyła.

DUDZIŃSKA: Czy zatem przywracający postaci, ciała, szczątki i wszelkie materialne resztki nekroperformans, który u Sajewskiej jest emancypujący, może być konserwujący? I czy wtedy jest on dalej nekroperformansem? Co wtedy odsłania?

SIERAKOWSKA: Sama się nad tym zastanawiam. Autorka wyraźnie deklaruje, że chodzi jej o nekroperformans rozumiany przez pryzmat pacyfizmu, antykapitalizmu, lewicowości. Jest on niewątpliwie ciekawy, bo przywraca to, co nie było dotychczas widzialne, wydobywa z ciemności to, co funkcjonowało na obrzeżach głównego nurtu. Jednak główny nurt też staje się polem dla nekroperformansu. Tylko w tym przypadku zwraca on uwagę na innego rodzaju szczątki. Takie, których być może nie trzeba było wykopywać; które wystają z ziemi; po które łatwo sięgnąć. Przecież łatwiej jest sięgnąć po przykrytą cienką warstwą piasku szablę, która też jest szczątkiem, niż dokopywać się do strzępku munduru, który utkwiał pod głębszymi pokładami ziemi. Nie jest on też taki wygodny, ponieważ, aby go przywrócić, poskładać, wpasować w pewne puzzle, stwierdzić, skąd pochodzi, trzeba się bardziej napracować. W tym sensie nekroperformans nie musi być modernizacyjny. Nawet spojrzenie na wojnę przez pryzmat doświadczenia okopowego żołnierzy przynależy do stworzonego zaraz po wojnie wzoru pamięci. W Anglii przeprowadzono badania porównujące pojawiającą się pod koniec lat dwudziestych i na początku trzydziestych kanoniczną literaturę wspomnieniową opisującą doświadczenia pierwszowojenne z pozostawionymi przez jej autorów dziennikami czy pierwszymi wersjami wspomnień pochodzącymi z czasów wojny czy początku pokoju. Zestawienie to pokazuje bardzo wyraźną zmianę, jaka zaszła w tych tekstach, a tym samym odkrywa, że to sami autorzy – osoby, które wojny doświadczyły, które są przez ten fakt upoważnione do opowiadania o niej, które są wreszcie najbardziej wiarygodnym ciałem-archiwum – tworzą pewien ka-

non pamięci. Wcale nie publicyści ani czynniki państwowe. Ci autorzy tworzą opowieść kanoniczną sprowadzoną do doświadczenia okopowego, które dotyczyło przecież tylko pewnej grupy żołnierzy. Grupy, owszem, niemałej, ale nie jedynej. Oprócz nich było wiele innych osób biorących aktywny udział w działaniach wojennych na froncie, chociażby lotnicy. Sajewska wykorzystuje zatem już pewien kanon do budowania swojej opowieści o nekroperformansie. Jednak jeśli sięgnęlibyśmy jeszcze głębiej, to ten nekroperformans mógłby przyczynić się do powstania innej konstrukcji. W tym sensie dużą siłą tej książki jest stworzenie pola do dyskusji, otwarcie różnych furtek, którymi można dalej płeść opowieść po swojemu, czasami spotykając się z autorką, a czasami nie. Mnie na przykład bardzo interesuje wątek pacyfistyczny. W swojej pracy zajmuję się między innymi i tym, dlaczego Polki włączyły się do ruchu pacyfistycznego dopiero po pierwszej wojnie. Nie były na spotkaniach założycielskich Ligi dla Pokoju i Wolności, na zjazdach w Hadze. Natomiast po wojnie stały się bardzo aktywnymi działaczkami na tym froncie. W trakcie wojny nie włączały się do ruchu pacyfistek, twierdząc, że pokój nie służy kwestii narodowej, bez wojny Polska nie odzyska niepodległości. I co tu jest kostiumem – bycie pacyfistką czy nią niebycie?

DUDZIŃSKA: To bardzo ciekawe znowu w kontekście Róży Luksemburg, która w przeciwieństwie do Marxa i Engelsa, którzy interpretowali polskie powstania narodowe jako ruchy rewolucyjne wymierzone przeciwko Rosji, pisała, że po powstaniu styczniowym dyskurs

narodowo-wyzwoleńczy sprzyja budowie kapitalizmu. Dlatego odrzucała polskie dążności niepodległościowe, szansa na obalenie niesprawiedliwości społecznej upatrując raczej w międzynarodowej rewolucji proletariackiej. W ten ruch – jak uważała – powinni włączyć się polscy robotnicy. Znowu będąc ze swoją opinią w zdecydowanej mniejszości.

SIERAKOWSKA: Myślę, że też dlatego nie przyłączyła się na trwałe do polskiego ruchu feministycznego. I częściowo na tym polegało fiasko połączenia kwestii kobiecej z socjalizmem. Bo przecież były podejmowane próby połączenia tych dwóch porządków. Znowu, nie tylko na ziemiach polskich. Okazało się jednak, że choć sojusz ten da się pomyśleć na płaszczyźnie społecznej, to okazywało się, że kwestia kobieca bez kwestii narodowej nie zyskuje poparcia społecznego wśród samych kobiet. Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich, który zakładała Paulina Kuczalska-Reinschmit i który próbował podnosić kwestię kobiecą w oderwaniu od kwestii narodowej, bardzo szybko przeszedł na pozycje narodowe. Okazało się, że tracił on poparcie wśród kobiet, które uważały, że priorytetem powinno być zdobycie niepodległości, a dopiero później działania dążące do równouprawnienia. W tym aspekcie podobny zwrot dokonał się w dużym odłamie angielskiego ruchu sufrażystek. Na przykład Emmeline Pankhurst kazała zawiesić walkę na rzecz praw wyborczych dla kobiet na czas wojny. Priorytetem okazała się walka narodowa. Ten wątek również można by zanalizować, używając kategorii nekroperformansu.

DUDZIŃSKA: I skleić swój zielnik.

Moja wspólna krzywdą

• MAREK BEYLIN •

Szef nazywa mnie suczką – opowiada stażystka pracująca we francuskim szpitalu. Takich przykładów jest bez liku. Jak pokazuje ankieta zorganizowana przez jeden z lekarskich związków zawodowych, we francuskich szpitalach seksizm to codzienność, jego ofiarą padło osiemdziesiąt sześć procent ankietowanych stażystów i młodych lekarek bądź lekarzy. To kolejna część życia społecznego wzięta pod lupę na fali akcji „#metoo”. W show-biznesie, polityce, środowiskach prawniczych, policji, wojsku, na ulicach, w komunikacji miejskiej, właściwie wszędzie we Francji jest podobnie: seksizm wymierzony głównie w kobiety stanowi znaturalizowany styl bycia. Jest konwencją społeczną ponad klasowymi czy ideologicznymi podziałami. Zupełnie jak w Polsce, tyle że we Francji opór kobiet przeciw opresjom, tym makro i tym mikro, stał się silniejszy i bardziej masowy. Dopomogło temu wsparcie związków zawodowych i licznych organizacji. W Polsce akcja „#metoo” to głównie indywidualna partyzantka kobiet, pozbawiona systemowego i systematycznego wsparcia. Co wymaga od nich tym większej odwagi i determinacji, by upominać się o godność. Ale właśnie słabość organizacyjna polskiego „#metoo” i to, że odbywa on się przede wszystkim na Facebooku, który ośmiela i mobilizuje, ale nie buduje wspólnoty, przyczyniła się zapewne do kiepskich efektów ubocznych. Toteż w naszej seksistowskiej dżungli za głównego rekina robił przez pewien czas pisarz znany z przasných żartów erotyczno-fizjologicznych, szafujący nimi zresztą kompulsywnie i egalitarnie tyleż wobec kobiet, co mężczyzn. A gdy niektóre feministki wzięły go w obronę, same zasmakowały ataków kwestionujących ich feminizm i ideowość. Ku uciesze wielu męskich troglodytów, walka wśród kobiet przysłoniła walkę kobiet o emancypację i osłabiła solidarność działań.

Te dryfy nie podważają sensu „metoo”, jednej z najważniejszych w ostatnim czasie akcji kobiet upominania się o godność, która ma szansę na przeoranie patriarchalno-przemocowych stosunków społecznych w naszej cywilizacji. Ale ujawniają jednak słabość współczesnych ruchów sprzeciwu zwłaszcza w kwestii budowania solidarności wokół wspólnej sprawy. Każda uczestniczka „#metoo” dzieląc się doświadczeniem opresji, i tak pozostaje w pewnej mierze samotna. To jej krzywdą, jej ból, i z nich wyrasta przekonanie, gdzie przebiega granica między światem zastanym i pożądanym. Tę indywidualną granicę bardzo trudno uwspólnić, stworzyć wokół niej powszechną czy większościową zgodę, która zawsze opiera się na minimach, na jakichś rezygnacjach. Bo jak boli, to boli, i uzgodnienia tego nie ulecą.

Co pokazuje ogólniejszy kłopot z ruchami protestu, w których indywidualne doświadczenie opresji wzdraga się przed ujęciem w karby organizacji. A takie są często współczesne walki emancypacyjne. Żeby odnieść sukces, muszą być spersonalizowane, odwoływać się do „mojej” krzywdy. „Moje” to bodaj kluczowa kategoria współczesności: moja tożsamość, moje ciało, moje prawo, moje nadzieje, moja złość, które współdziałają z podobnymi cudzymi krzywdami. Ale jak sprawić, by „moja” krzywdą, podzielana przez innych, stała się solidarna z odmiennymi „czyimiś” krzywdami, też personalizowanymi? Jak różne uniwersalizmy zawężane do własnego doświadczenia czy własnej cielesności mogą łączyć się we wspólnych działaniach i wzmacniać, nie konkurując ze sobą? Więcej tu bezradności niż recept.

Bo co gorsza te zbuntowane uniwersalizmy, przywiązane do emocji, doświadczenia ciała, skupione na przeżyciu, są nietrwałe. Odnajdują się w zbiorowym spektaklu protestów, w uniesieniach, a potem, powracając do codziennego jednostkowego funkcjonowania, przycichają, nie znajdując paliwa, jakie daje solidarny gniew. Gniew wymagający ciągłej mobilizacji. Może sposobem na wyjście z tej pułapki jest uznanie za Hannah Arendt czytana przez Judith Butler¹, że „ja” istnieje, jeśli nawiązuje kontakt z innością, przyjmuje perspektywę, w której bierze na siebie ciężar cudzych krzywd i roszczeń. Taki przecież był zawsze warunek udanych emancypacji: solidarność oporu wobec opresji, niegubiąca swoistości własnych zmagani. Warunek piekielnie trudny.

¹ *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

PIOTR ROWICKI

Nasza jest noc

Przypadek Śląska

- PIOTR ROWICKI •
- BARTOSZ ŻURAWIECKI •
- IGOR JAREK •
- EWA BAL •

OSOBY:

- MĘŻCZYZNA Z KONEWKĄ
- SĘDZIA
- KOBIETA
- MĘŻCZYZNA
- DZIAŁKOWIEC
- KOMENDANT
- AMERYKAŃSKI OFICER I
- AMERYKAŃSKI OFICER II
- NACZELNIK WIĘZIENIA
- PROFESOR I
- PROFESOR II
- MĘŻCZYZNA I
- MĘŻCZYZNA II
- MĘŻCZYZNA Z SEKATOREM
- WIĘŹNIARKA I
- WIĘŹNIARKA II
- STRAŻNIK
- ŻOŁNIERZ I
- ŻOŁNIERZ II
- ŻOŁNIERZ III
- ŻOŁNIERZ IV
- DZIEWCZYNA
- STARSZA KOBIETA
- oraz:
- CHÓR DZIAŁKOWCÓW
- CHÓR WIĘŹNIÓW

Scena 1

Ogródki działkowe. W tle działkowcy grabią, pielą, pracują. Widać dużą bramę wejściową, kształtem i rozmiarem przypominającą bramę obozową. Między drzewkami owocowymi zamocowana huśtawka. Widać zadbane uprawy warzyw, narzędzia, grill, piaskownicę dla dzieci, porzucane zabawki itp.

MĘŻCZYZNA Z KONEWKĄ

To, że ktoś powiesi tabliczkę z inną nazwą, że napisze kilka liter więcej albo mniej. To tylko nazwa. Raz się powie tak, raz inaczej, innym razem w ogóle się nie powie. Kto by zwracał sobie głowę głupstwami. Ja na przykład sadzę maliny. Lubię po prostu.

A czy ktoś ogrodzi płotem, murem czy drutem kolczastym pod napięciem, jakie to ma znaczenie?

Malina lubi dużo wody, to wiem, ja tego nie przeczytałem. Ja się o tym przekonałem.

Mnie nie trzeba dwa razy powtarzać ani pokazywać.

Malina lubi wodę i ja to wiem.

Tu kiedyś był jakiś plac podobno, były budynki, a teraz są inne.

Czy ja mam z tego powodu płakać? Czy ja mam o tym myśleć? Denerwować się? Mam się z tego powodu nie wyspać? Nie wiem.

Wiem, że jak malina podrośnie, to ja ją muszę palikować.

Co się tutaj dokładnie działo, nie wiem.

Nie wiem też, co się będzie działo w przyszłości.

Wiem, co jest teraz i że jak nie wbiję pali, to nic z malin nie będzie. I tak samo jak młodych pędów nie przytnę. Malina się nie ukorzeni. Bez korzeni to ani woda, ani słońce, ani najlepszy nawóz nie pomoże, niczego po prostu nie będzie.

O, widzę, że tu zaczyna coś rosnąć.

Chwast wszędzie sobie da radę. Niczego nie potrzebuje. Ni słońca, ni deszczu, o palikach nie wspomnę. Rośnie jak głupi.

Czasem myślę, że może z ludźmi jest trochę jak z roślinami. O niektórych się dba, martwi, karmi, dogadza, a innych się zwyczajnie wyrwa, szast prast.

Wśród ludzi są maliny i są chwasty.

Dlaczego tak jest? Nie wiem.

Pójdę już, zagadałem się.

Scena 2

Proces sądowy odbywa się w ogródkach działkowych. Kobieta i mężczyzna huśtają się na huśtawce. Sędzia grabi liście lub wykonuje jakąś podobną czynność działkową.

SĘDZIA Czy świadek poznaje tego mężczyznę?

KOBIETA Tak.

SĘDZIA Czy oskarżony poznaje tę kobietę?

MĘŻCZYŻNA Nie.

SĘDZIA Deszcz potrzebny, o, i z pomidorów nic nie będzie.

KOBIETA Śliczny dzień, trochę się zaczęło chmurzyć, ale zaraz wyszło słońce.

MĘŻCZYŻNA Tak. Ma pani rację, dawno takiego nie było.

SĘDZIA Czy świadek podtrzymuje swoje wcześniejsze zeznania o rzekomym obdzieraniu ze skóry?

KOBIETA Tak.

SĘDZIA Czy oskarżony przyznaje się do obdzierania ze skóry?

MĘŻCZYŻNA Nie. Powtarzam to, co mówiłem wielokrotnie: wykonywałem tylko rozkazy.

SĘDZIA Jakie? Konkretnie.

MĘŻCZYŻNA Od przełożonych.

SĘDZIA Człowiek się namęczy, naharuje i potem masz.

KOBIETA Kiedyś pod folią, to owszem, pomidory się rodziły.

MĘŻCZYŻNA Pod szkłem to i jeszcze, ale tak. Nic z tego nie będzie.

SĘDZIA Czy oskarżony pamięta treść tych rozkazów?

MĘŻCZYŻNA Zdrajcy narodu polskiego podlegają skierowaniu do miejsc odosobnienia na czas nieoznaczony. W miejscach tych winni pracować, albowiem praca jest powszechnym i podstawowym obowiązkiem wszystkich doprowadzonych do miejsc odosobnienia.

KOBIETA Leżałam w kałuży krwi. Stałeś nade mną i krzyknąłeś: Wstań! Spróbowałam i udało mi się, przyłożyłeś mi pistolet do głowy i zapytałeś: teraz się przyznasz? Powiedziałam: Proszę mnie zastrzelić.

MĘŻCZYŻNA To sfabrykowane. Nie mogę w to uwierzyć.

SĘDZIA To nie dla mnie, kręgosłup wysiada.

KOBIETA Pan spróbuj u kręgarza, chwilę poboli, ale pomaga, dam numer.

MĘŻCZYŻNA Trzeba uważać, jednemu pomoże, a drugiemu zaszkodzi.

KOBIETA Wieczorami w żeńskim baraku gwałcili, a w męskim bili.

MĘŻCZYŻNA Nic takiego nie miało miejsca.

KOBIETA Wszyscy mieli białe-czerwone opaski. Pytali: Ile chcesz batów? Tyle, ile lat miał Hitler! – sami sobie odpowiadali. Józkowi Wiesiołkowi dali bat i kazali bić ojca, Józek miał dwanaście lat i powiedział: Ojca się nie bije. Strażnik go przewrócił i dał bat ojcu i tamten go bił, ale płakał.

SĘDZIA A to ziele pani zakopuje, nie pali?

KOBIETA Nie, to na kompost idzie.

MĘŻCZYŻNA Kompost jest dobry, bez chemii przede wszystkim, wszędzie ta chemia, skaranie.

To byli głównie foksy, folksdojcze, czasem też Ślązacy, Ślązacy to też foksy, wszyscy podpisali, a potem się dziwili.

Wysoki sędzie, oni jedli trzy razy dziennie, w partyzantce nie jadło się tygodniami, mieli lekarza, kiedy mnie postrzelili w czasie akcji, sam sobie wydłubałem kulę i zdezynfekowałem wódką.

KOBIETA Pan mnie nie poznaje? Naprawdę?

MĘŻCZYŻNA Coś się tej pani pomyliło, wysoki sędzie, podejrzewam zaburzenia psychiczne, podkreślam: w moim obozie panowały warunki sanatoryjne. Oczywiście nie w dzisiejszym rozumieniu, to było sanatorium w porównaniu z tym, co było tam wcześniej.

KOBIETA Kłamiesz.

MĘŻCZYŻNA Owszem, może zachowałem się czasem niewłaściwie albo agresywnie, ale ja też byłem więźniem Auschwitz i też swoje odcisnął na mnie piętno.

KOBIETA Jesień była, jak mnie zwolniono, listopad, goła i bosa.

MĘŻCZYŻNA Nie rozumiem tego wszystkiego, tej całej ekstrasady, chcę dożyć w spokoju, jestem stary i zmęczony, czuję się zaszczuty, te wszystkie lata jako komendant w różnych miejscach, ciągle z elementem przestępczym, zupełnie rozkołatało mi nerwy... proszę o chwilę przerwy...

KOBIETA Otworzyła się brama i ktoś klepnął mnie w pupę, lekko jak niemowlaka i powiedział: No, idź.

SĘDZIA Która to może być godzina?

KOBIETA Po trzeciej pewnie.
 MĘŻCZYŻNA Wpół do czwartej!
 SĘDZIA Cholera!
 KOBIETA Ja myślałam, że trzecia.
 MĘŻCZYŻNA A tu wpół do czwartej.

Scena 3

W scenerii ogródka działkowego kakofonia dźwięków, połączenie mandoliny, harmonii, wojskowej orkiestry, postaci nieruchomo przesuwa się po okręgu, jak w szopce, odjeżdżają i wracają po kilka razy. Są to: więźniowie w pasiakach, działkowcy w ogrodniczkach, działacz w garniturze, dziewczyna zastygła w tanecznej pozie, niemieccy i polscy strażnicy z psem, kobiety, dzieci, starcy.

Po kilku obrotach szopki jedna figura ożywa, dziewczyna wyzwala się z kręgu i tańczy. W tym czasie ciągle trwa ruch pozostałych postaci. Muzyka staje się radosna, żywiołowa.

Dziewczyna zmęczona tańcem upada. Dwoje więźniów wychodzi z kręgu, bierze jej ciało i wyrzuca przez okno.

Muzyka znów zamienia się w kakofonię. Postaci nieruchomo przesuwa się po okręgu jak na początku.

Scena 4

Ogródki działkowe „Zgoda”, wcześniej podobóz Auschwitz – KL Eintrachthütte, później polski obóz koncentracyjny Świętochłowice-Zgoda. Snuje się dym, sobotnie popołudnie, grillowanie, piwo, muzyka, śmiechy dzieci itp. W tle przechadza się dwóch amerykańskich oficerów, powtarzają w kółko: „well, well”. Gdzieś z boku mandolinista i harmonista grają „Nasza jest noc”, dziewczyna nuci, od czasu do czasu podśpiewuje.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Kiedy ranne wstają zorze
 Tobie ziemia, Tobie morze,
 Tobie śpiewa żywioł wszelki:
 Bądź pochwalon, Boże wielki!

DZIAŁKOWIEC Jako przewodniczący walnego zgromadzenia sprawozdawczo-wyborczego działkowców, stowarzyszonych w Stowarzyszeniu Towarzystwo Ogródków Działkowych „Zgoda”, mówię: zgoda!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Zgoda!

DZIAŁKOWIEC

Tak jest – zgoda,
 A Bóg wtedy rękę poda.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

A człowiek, który bez miary
 Obspany Twymi dary,
 Coś go stworzył i ocalił
 A czemuż by Cię nie chwalił?

DZIAŁKOWIEC Jako skarbnik walnego zgromadzenia sprawozdawczo-wyborczego działkowców, stowarzyszonych w Stowarzyszeniu Towarzystwo Ogródków Działkowych „Zgoda”, mówię: zgoda!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Zgoda!

DZIAŁKOWIEC Jako działkowiec i Polak, mówię: cisza! Krótka a węzłowata.

Ogrodziliśmy tę ziemię, podzieliliśmy sprawiedliwie na małe działki, deskami, żerdziami, żywopłotem, wikliną z wierzby, co nieopodal rośla. Sprowadziliśmy tu swoje żony, dzieci i psy. I nic to, że mówią to, co mówią, rozsiewają plotki, półprawdy i zohydżają nam jak mogą nasz wolny czas, nasze wolne popołudnia i wieczory, my tu na tej ziemi siejemy, pielimy i grabimy, my tu zbieramy, zjadamy i odpoczywamy, my tu w tygodniu, my tu w soboty, my tu w niedzielę przychodzimy, my nasze należne nam urlopy poświęcamy, my tu jesteśmy, my tu trwamy, my tu będziemy.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Co los spuści, przyjąć trzeba;
 Niech się dzieje wola Nieba.

DZIAŁKOWIEC Zgoda!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Zgoda!

DZIAŁKOWIEC Zadbaliśmy o tę ziemię, daliśmy jej serce, nasz trud i znój, nasze nawozy sztuczne i naszą wodę żywą z wodociągu, a jak nie było wodociągu – ze studni, nosząc ją z wielkim nieraz mozołem, w upale dnia i chłodzie poranka.

I jak teraz, jeden z drugim, śmieją się nam w twarz i mówią, że pod tą kostką brukową, pod tymi alejkami, pod altankami, pod naszymi grządkami, było coś strasznego...

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Strach! Strach! Strach!

DZIAŁKOWIEC Jak mówią takie rzeczy, to nas to boli. Nas to straszliwie boli.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Strach! Strach! Strach!

DZIAŁKOWIEC Bo cóżemy winni?

My emeryci, renciści, my na umowę-zlecenie kasjerzy, ochroniarze, spawacze, krawcowe, kierowcy, cóż my jesteśmy winni, co myśmy złego uczynili, żebyśmy w spokoju nie mogli zjeść własnej rzodkiewki.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Marchewki.

DZIAŁKOWIEC Buraka.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Ziemniaka.

DZIAŁKOWIEC Fasolki, sałaty czy pomidora.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Co to jest, żebyśmy nie mogli zjeść!

DZIAŁKOWIEC Nie zgadzamy się!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Zgoda! Zgoda! Zgoda!

DZIAŁKOWIEC Żebyśmy w spokoju nie mogli wypić zimnego piwa, po pracy, w sobotę, śląskiej, zwyczajnej, toruńskiej w dobrej cenie ugrillować. Żebyśmy w spokoju nie mogli przejrzeć gazety i w słońcu wiosennym zasnąć snem sprawiedliwym albo letnim popołudniem opalić się na kocu między drzewami wiśni, własnoręcznie zasadzonymi.

Od powietrza, głodu, ognia i wojny...

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wybaw nas, Panie!

DZIAŁKOWIEC Od nagłej i niespodzianej śmierci.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Zachowaj nas, Panie!
 DZIAŁKOWIEC My działkowcy Ciebie Boga prosimy.
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wysłuchaj nas, Panie!
 DZIAŁKOWIEC Żeby ci, co tu węższą i życie nam trują, odeszli.
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wysłuchaj nas, Panie!
 DZIAŁKOWIEC Żeby żadnemu dziennikarzowi wywiadów nie udzielać, nie wyjaśniać i nie tłumaczyć.
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wysłuchaj nas, Panie!
 DZIAŁKOWIEC Żeby to, co piszą i mówią o barakach, bramach, drutach, karczerach i trupach, okazało się nieprawdą.
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wysłuchaj nas, Panie!
 DZIAŁKOWIEC Żeby to, co było, nie było ważne, żeby ważne było to, co tu i teraz.
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wysłuchaj nas, Panie!
 DZIAŁKOWIEC A teraz, krótko i węzłowato: do grabi, do gracek, do kosiarek, do traw!
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW Do traw!
 DZIAŁKOWIEC Baczość! Do hymnu!
 CHÓR DZIAŁKOWCÓW
 W radosnych blaskach wiosny rozkwita
 Nasza Zielona Rzeczpospolita,
 Dobro ludzkości w hymnie swym śpiewa,
 Sztandar jej dumnie powiewa,
 W swoich szeregach ma ludzi ze stali
 Wierni jej wszyscy są wielcy i mali
 Składa jej każdy daninę ze swej pracy
 Wszyscy poddani dla niej jednacy.
 Hołdem działkowców swoich okryta
 Wiwat Zielona Rzeczpospolita!

Scena 5

Polski obóz koncentracyjny Świętochłowice-Zgoda. Wcześniej podobóz Auschwitz – KL Eintrachthütte, później ogródki działkowe „Zgoda”. Komendant ubrany jak esesman, ale z polskimi naszywkami, ma batutę i uczy więźniów śpiewać.

CHÓR WIĘŹNIÓW
 Kiedy ranne wstają zorze
 Tobie ziemia, Tobie morze,
 Tobie śpiewa żywioł wszelki:
 Bądź pochwalon, Boże wielki!

KOMENDANT
 Bądź pochwalon, Boże wielki!

CHÓR WIĘŹNIÓW
 A człowiek, który bez miary
 Obsypany Twymi dary,
 Coś go stworzył i ocalił
 A czemuż by Cię nie chwalił?

KOMENDANT

A czemuż by Cię nie chwalił?

Akordeonista zaczyna grać, dziewczyna tańczy, więźniowie pracują.

Amerykańscy oficerowie meldują się i pokazują swoje legitymacje.

AMERYKAŃSKI OFICER I Well, well.

AMERYKAŃSKI OFICER II Well, well.

KOMENDANT Szanowni panowie w eleganckich płaszczach, amerykańscy przyjaciele, drodzy przedstawiciele Czerwonego Krzyża, serdecznie witam na polskiej ziemi. Gość w dom, Bóg w dom. Czym chata bogata i tak dalej, i tak dalej. Zaśpiewajcie coś na powitanie gości z Ameryki. Jak to brzmi: Ameryka!

CHÓR WIĘŹNIÓW

God bless America, land that I love

Stand beside her and guide her

Through the night with the light from above

From the mountains to the prairies

To the oceans white with foam

God bless America, my home sweet home.

KOMENDANT Prawda, umieją śpiewać. I wszystko zaśpiewają. Ja im tylko raz zapodaję, a oni w mig łapią. Zdolni ludzie. Śpiew!

CHÓR WIĘŹNIÓW

Boże, coś Polskę przez tak liczne wieki...

KOMENDANT Cisza! Co mogę jeszcze dla was zrobić, drodzy amerykańscy przyjaciele? Pytacie może, kto to jest? I co tu robimy? Dlaczego nie ma tu muzeum? Mauzoleum? Gdzie obelisk? Dlaczego nie oprowadza się wycieczek, dlaczego nie sprzedaje folderów ani książek w typie „Medalionów” Nałkowskiej Zofii albo innego Tadeusza Borowskiego?

AMERYKAŃSKI OFICER I Well, well.

AMERYKAŃSKI OFICER II Well, well.

KOMENDANT Otóż nie. Nic z tych rzeczy. Wojna się jeszcze nie skończyła, przynajmniej nie dla wszystkich. Proszę nie przeszkadzać, tu się pracuje. Tu się wykonuje rozkazy. Tu się odbywa dziejowa sprawiedliwość. Tu się dzieją wielkie rzeczy.

AMERYKAŃSKI OFICER I Well, well.

AMERYKAŃSKI OFICER II Well, well.

KOMENDANT To wam jeszcze powiem, kurwa wasza mać, czemu, sympatyczni panowie, kurwa wasza mać, nie przyjechaliście dwanaście miesięcy wcześniej, gdy piece Auschwitz pracowały pełną, kurwa mać, parą, czemu żeście wtedy nie wysłali swoich czyściutkich, kurwa mać, wypolerowanych bombowców made in USA, co? Kurwa wasza mać.

Głusi byliście, ślepi? A teraz co, kurwa wasza mać, odzyskaliście wzrok? Moi drodzy goście, kurwa mać, w eleganckich płaszczach, bardzo przepraszam, że nie dałem wieszaka, nie poczęstowałem kawą, ciastka nie zaproponowałem, ale warunki mamy polowe i właściwie dopiero zaczynamy, dopiero się rozkręcamy, także good bless you i have nice trip, kurwa wasza mać! Śpiew! Śpiew, powiedziałem!

CHÓR WIĘŹNIÓW

Coś ją osłaniał tarczą swej opieki
Od nieszczęść, które przygnębić ją miały!
Przed Twe ołtarze zanosim błaganie:
Ojczyznę wolną pobłogosław Panie!

Scena 6

Dwóch więźniów czyści Komendantowi oficerki.

W tym samym czasie profesorowie historycy na leżakach, opalają się.

PROFESOR I Myślę, że jest to nietrafne sformułowanie, słowo „przesiedleńcze” wskazuje na to, że pobyt był krótki i miał na celu przygotowanie operacji logistycznej i dalszego transportu... przyzna pan, profesorze, że z takim kontekstem nie mamy tu do czynienia.

PROFESOR II Przyznaję, niefortunne. Optowałbym za sformułowaniem „obozy komunistyczne”.

PROFESOR I Jednak?

PROFESOR II Jednak.

KOMENDANT Zaprawdę powiadam wam, kto z was jest bez winy, niech pierwszy rzuci we mnie kamieniem. Co prawda teren jest oczyszczony i żadnych kamieni nie ma, ale zawsze warto spróbować.

Kto nie próbuje, ten w kozie nie siedzi i szampana nie pije.

Jestem kierownikiem tego sanatorium.

Mam na wszystko baczenie i troszczę się, żeby każdy otrzymał to, na co zasłużył.

Jeśli ktoś zasłużył na tyfus, dostanie tyfus.

Jeśli ktoś zasłużył na czerwonkę, będzie mieć czerwonkę.

Jeśli ktoś na nic nie zasłużył, nic nie dostanie.

Chcę powiedzieć, że u nas w „Zgodzie” każdego ranka i wieczora modlimy się publicznie, nikt się wiary nie wstydzi, pada komenda, do modlitwy i wszyscy się modlą.

Bez Boga ani do proga.

WIĘŹNIOWIE Ojciec nasz, któryś jest niebie, święć się imię Twoje, przyjdź królestwo Twoje, bądź wola Twoja.

KOMENDANT Przyznacie, że coś takiego w Auschwitz było nie do pomyslenia.

WIĘŹNIOWIE Jako w niebie tak i na ziemi. Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj.

KOMENDANT I odpuść nam nasze winy.

WIĘŹNIOWIE Jako i my odpuszczamy naszym winowajcom.

PROFESOR I Radziłbym nie używać słowa „praca”, ci ludzie głównie jednak byli maltretowani.

PROFESOR II Jednak.

PROFESOR I Przymiotnik „polskie” jest również niedopuszczalny, stworzyły je komunistyczne władze, narzucone suwerennemu krajowi przemocą, możemy za to mówić „niemieckie” na te obozy wcześniejsze, gdyż NSDAP wybrana została w demokratycznych wyborach.

PROFESOR II W takim razie jak nazwać tych, którzy te obozy założyli i je nadzorowali? Czy zyskali obywatelstwo polskie dopiero po tym fakcie? Czy wcześniej go nie mieli? Jakie mieli w takim razie? Może byli bezpaństwowcami?

PROFESOR I No cóż. Ten dysonans poznawczy można rozwiązać, mówiąc po prostu: środkowoeuropejscy pracownicy miejsc odosobnienia.

PROFESOR II Ciekawa teza.

PROFESOR I Słowo „obóz”, tak między nami, profesorze, również nie bardzo mi się podoba, w tym znaczeniu, że nie jest to określenie ścisłe, sensu stricto.

PROFESOR II Aha. Chodzi o etymologię.

KOMENDANT Dalej, po modlitwie, wszyscy jak stoją i to niezależnie od warunków atmosferycznych śpiewają jedną lub kilka pieśni religijnych, wszyscy też, zarówno więźniowie, jak i pracownicy obsługi, milicjanci, strażnicy, zdejmują czapki, czy co tam na głowie mają, przyznacie, że coś takiego w Auschwitz było nie do pomyslenia.

Owszem, umieralność jest, tyfus, czerwonka, morderstwa, gwałty, tortury, brak zaopatrzenia, ogólnie ciężkie warunki sanitarne, ale przecież nie z naszej winy, dodam też, że ze zwłokami obchodzimy się z godnością i należnym im szacunkiem, chyba nie myślicie, że w Auschwitz coś takiego było do pomyslenia. *(wyciąga mandolinę i zaczyna grać. Śpiewa)*

Innym dał los
Pieniędzy trzos,
Bogactwa i klejnoty.
Nam nie dał nic,
Nie mamy nic,
Prócz serca i tęsknoty.

Matkę, ojca i brata zastrzelili granatowi. Wziąłem mandolinę i grałem, nie widziałem sensu.

Lecz my bez skarg
Płomieniem warg
Stopimy świat na złoto,
Gdy się pieszczotą
Ramiona spleją,
To jest największy skarb.

A potem do drugiej ręki karabin, poszedłem do lasu.

W jednej ręce instrument i w drugiej instrument, tyle że do innej muzyki.

Każda rzecz ma swoje przeznaczenie.

Kiedys po ostrzale, jak żeśmy pogrzebali kolegów, wziąłem mandolinę, nastroiłem i zacząłem grać. Wtedy nazwali mnie Wariat. *(śpiewa)*

Nasza jest noc

I oprócz niej nie mamy nic.

Z partyzantki poszedłem pracować w UB.

Nie miałem nic.

W więzieniu na zamku w Lublinie zaczęły się wtedy egzekucje akowców.

Mnie chcieli do tego namówić, ale ja powiedziałem tak: Mnie Moczar tu przyjmował i nie mam zamiaru do nikogo strzelać. Ja już się nastrzelałem. Możecie mi naskoczyć.

Codziennie byłem pijany i codziennie grałem na mandolinie. A oni strzelali. (*śpiewa*)

Nasza jest noc

I oprócz niej nie mamy nic.

NACZELNIK WIĘZIENIA Wnoszę o zwolnienie, ponieważ nie wykonuje sumiennie nałożonych na niego obowiązków.

KOMENDANT Nie wykonuję.

NACZELNIK WIĘZIENIA Nie stara się podporządkować do regulaminu więziennego.

KOMENDANT Nie staram się.

NACZELNIK WIĘZIENIA Zachowuje się arogancko, przy czym rozsiewa plotki co do mojej osoby, przez co utrudnia mi pracę i podrywa mój autorytet, jest elementem szkodliwym w służbie więziennej.

KOMENDANT Dokładnie tak. Wszystko się zgadza. Przenieśli mnie na strażnika do Tarnobrzegu. (*nuci melodię „Nasza jest noc”*)

NACZELNIK WIĘZIENIA Wnoszę o zwolnienie, ponieważ nie wykonuje sumiennie nałożonych na niego obowiązków.

KOMENDANT Nie wykonuję.

NACZELNIK WIĘZIENIA Nie stara się podporządkować do regulaminu więziennego.

KOMENDANT Nie staram się i w ogóle i w szczególności, mam to w dupie, nie podoba mi się ta praca i co mi zrobicie?

NACZELNIK WIĘZIENIA Powiem wprost: opierdala się.

KOMENDANT Opierdalałem się.

GŁOS Niniejszym mianuję was komendantem obozu Zgoda w Świętochłowicach. Podpisano, minister Bezpieczeństwa Publicznego i tak dalej, i tak dalej.

KOMENDANT No i okej. Nie można było tak od razu?

W rubryce kwalifikacje wpisałem zgodnie z prawdą: żadne.

Zabrałem mandolinę, karabin i pojechałem.

Obóz był w idealnym stanie.

Bardzo mi się spodobało.

Po tych wszystkich gruzowiskach, po tych leśnych ziemiach, bunkrach, szałasach, po tym błocie i brudzie, po tym więzieniu, wreszcie jakieś czyste i jasne miejsce.

Wszystko gotowe na przyjęcie nowych gości.

No to teraz sobie pogramy! (*śpiewa*)

W małym kinie

Nikt już dzisiaj nie gra na pianinie,

Nie ma już seansu w małym kinie,

W małym niemym kinie Petit Trianon.

PROFESOR I A co do nazewnictwa, czytał pan profesor mój wykład z ostatniego sympozjum o istocie i przynależności narodowej przymiotnika „koncentracyjny”?

PROFESOR II Myślę, że jest przełomowy, przez lata będziemy się do niego odwoływać. Bardzo panu dziękuję.

PROFESOR I Ja panu również bardzo serdecznie dziękuję.

PROFESOR II Nie, to ja panu dziękuję.

PROFESOR I Dziękuję. Bardzo, bardzo dziękuję. Kremu?

PROFESOR II Bardzo dziękuję. Jaki filtr?

PROFESOR I Pięćdziesiątka. Proszę bardzo.

PROFESOR II Dziękuję bardzo.

KOMENDANT Siedem baraków, piętrowe łóżka, murowany budynek komendantury, mieszkanie dla załogi, karcer, umywalnie, barak na zwłoki.

Całość otoczona drutem kolczastym pod napięciem dziesięć tysięcy woltów, co piętnaście metrów reflektor, do tego cztery duże wieże strażnicze w czterech rogach obozu.

Czego chcecie więcej?

Żyć, nie umierać!

Pojawiają się dwaj mężczyźni w płaszczach.

KOMENDANT Dzień dobry. Czym mogę panom służyć?

MĘŻCZYZNA I Przyjechaliśmy tu z Warszawy.

MĘŻCZYZNA II Z ministerstwa.

KOMENDANT Jakże się cieszę.

MĘŻCZYZNA I Komendancie, posłuchajcie, co wam teraz powiem.

KOMENDANT W słuch się zamieniam.

MĘŻCZYZNA II Wy jesteście od pilnowania więźniów, my jesteśmy od polityki.

MĘŻCZYZNA I My mówimy tylko raz.

MĘŻCZYZNA II I jak jeszcze raz tak niegrzecznie się odezwiecie do przedstawicieli z zagranicy.

MĘŻCZYZNA I To więcej się już w ogóle nie odezwiecie.

MĘŻCZYZNA II Bo my mówimy tylko raz.

KOMENDANT To co mam mówić?

MĘŻCZYZNA I Macie zamknąć gębę!

MĘŻCZYZNA II Macie być grzeczni i mili.

MĘŻCZYZNA I Odmawiać odpowiedzi.

MĘŻCZYZNA II I odsyłać do Warszawy.

Mężczyźni odchodzą.

KOMENDANT Tak jest, towarzyszu ministrze!

Zaraz! Ja wam jeszcze nic nie pokazałem. Panowie z ministerstwa, bardzo proszę. Panowie siadają, panowie słuchają, panowie patrzą, tu się dzieje historia, wynalazki, odkrycia, tu się, moi kochani, dzieją wielkie rzeczy.

Mężczyźni wracają, siadają.

KOMENDANT Trzeba myśleć innowacyjnie. Wiem, że tego słowa jeszcze nie ma, ale ja je już wymyśliłem.

Trzeba myśleć po gospodarsku, ojczyzna nasza znalazła się nad przepaścią i liczyć trzeba każdy grosz. A epoka stawia przed nami wymagania i my, chcemy czy nie chcemy, musimy im sprostać.

Otóż, opatentowałem zabijanie Niemców bez gazu i jednego wystrzału. Całkowicie za darmo. Nazywa się to piramida!

To jest duża innowacja i ułatwienie. Proszę bardzo, układam Niemca na Niemca, a na tego Niemca jeszcze jednego Niemca, potem na nich kolejnego Niemca i tak aż pod sufit.

Za pomocą drabiny wchodzę na Niemców i tańczę.

Muzykanci grają tango.

KOMENDANT (*tańczy*) I teraz wystarczy po kolei wyjmować tych spod spodu, a następnych dokładać z góry. To jest jedno wielkie niemieckie perpetuum mobile!

Das is machine! Das is pyramide!

Das is polnische mercedes!

Wszystko działa, furkocze, dymi, skrzypi,

Do taktu turkoce i puka, i stuka to:

Tak to to, tak to to, tak to to, tak to to.

A skądże to, jakże to, czemu tak gna?

A co to to, co to to, kto to tak pcha?

To ja.

Uwielbiam te wieczory w baraku, gdy za oknem mroźna zima, zawieja, a tu para buch!

Pracujemy w miłej, ciepłej atmosferze, buch!

Nie żałujmy wódki i występnych kobiet.

Buch! Ciach! Pyk!

Występne kobiety, wystąp! Baczność!

Właściwie to nie są kobiety, to są Niemki.

Niemczychy. Szwabichy. Fryców!

Danke szen. Proszę bardzo, bitte!

Ja się z nimi nie zadaję, ja nie z takich, ja się brzydę.

Ja sobie tańczę na górze, a one na dole tańczą swój dziki, rozbuchany taniec, sarenki moje, loszki ogolone na łyso, co dawno zbeczcęciły swą kobiecość i już nie zasługują na to miano, na nic nie zasługują, tylko na golenie, tak żeby już ich włosy nigdy nierozwiewane były wiatrem, te włosy pachnące akacją, rumiankiem i jaśminem, włosy o zapachu lata, nie wodziły na pokuszenie, nie kruszyły serc niewinnych.

Zaraz wezmę od szefa akonto

Kupię jej bukietik róż

Potem kino, cukiernia i spacer

W księżycową jasną noc

I będziemy szczęśliwi, weseli

Aż przyjdzie północ i nas rozdzieli

I umówię się z nią na dziewiątą

Na dziewiątą tak jak dziś.

Scena 7

Ogródki działkowe, Mężczyzna z Sekatorem podcina drzewka i krzewy.
MĘŻCZYŻNA Z SEKATOREM Wysoki sędzie, mówię jak było, po co miałbym kłamać. To był Żyd, ten cały komendant. Ja do nich nic nie mam, ale wysoki sąd rozumie.

Zostałem skierowany do obozu jako lekarz, tak było.

Z powodu niskich racji żywnościowych w obozie panował głód, co doprowadziło do szerzenia się czerwonki, tyfusu plamistego oraz brzusz-
nego.

Robiłem, co mogłem, ale wysoki sąd mnie rozumie.

Strażnicy to też w większości byli Żydzi, dokładnie nie wiem, ale tak wyglądali, na własne oczy widziałem, jak kradli paczki żywnościowe przesyłane przez rodziny uwięzionym oraz rzeczy osobiste więźniów.

Co tu dużo mówić, warunki były złe.

Pluskwy, szczury, wszy, no i Żydzi.

Nie, ja nie jestem antysemitą, nigdy nie byłem, po prostu mówię, co widziałem.

Oni wszyscy wcześniej byli w Oświęcimiu, czyli Auschwitz, wysoki sąd rozumie, oni chcieli się mścić. I się mścili. Nikt im nie przeszkadzał.

Szczerze powiedziawszy, większość tych Niemców, którzy do nas trafili, to nie byli Niemcy. Niemców było jak na lekarstwo.

Esesman w obozie? To żart.

Tych skurwysynów zabijali na miejscu. Truposz nie zasługiwał na wię-
zienie, o tym wszyscy wiedzieli.

Ja czytałem z nudów obozowe listy. Nazwiska były w większości pol-
skie, trochę Żydów, co mnie wręcz zdziwiło, Ukraińców, Austriaków,
Rumunów, ale najwięcej było Ślązaków, takich, co podpisali volkslisty,
i takich, których zwyczajnie wzięto z ulicy, bo akurat szli.

Jeśli chodzi o stan zdrowotny, o którym się mam wypowiadać, to w lip-
cu zaczął się tyfus, pamiętam jak dziś, dokładnie dwudziestego szóstego
lipca. Był taki brunatny barak, z niego to i czterdzieści trupów dziennie
wychodziło, to znaczy wyrzucano, przez okna.

Po moich apelach kierownictwo obozu podjęło działania w celu po-
wstrzymania epidemii.

Po przybyciu komisji lekarskiej z Warszawy wszyscy więźniowie zostali
przeze mnie osobiście zaszczepieni, baraki zdezynfekowano, a miejsca
publiczne posypano chlorowanym wapnem.

W miejscu dawnego karceru urządzono odswalnię, a w baraku numer
siedem kwarantannę. Więźniowie kąpali się raz w tygodniu, a ich rze-
czy w tym czasie były oddawane do odwszenia. Działania te doprowa-
dziły do powstrzymania epidemii.

Z czego jestem, wysoki sędzie, bardzo, bardzo dumny.

Myślę, że w ten sposób uratowałem wiele istnień.

A co robił komendant?

Nie wiem. Miałem dużo swoich zajęć.

Wysoki sędzie, jak już powiedziałem, był Żydem, przeszedł Auschwitz i tego nie ukrywał. Pokazywał nowo przybyłym swój numer. Kazał im go zapamiętać.

Bił, owszem, przeważnie ręką.

Miał też taką gumową pałkę.

Nie słyszałem, by kazał śpiewać po polsku.

On w ogóle był raczej muzykalny, mówiono, że przed wojną pracował w kinie, albo miał kino. Coś w tym rodzaju.

Raz, to były urodziny Hitlera, wtedy ustawił wszystkich i kazał po niemiecku śpiewać „Horst-Wessel-Lied”. Nie znali i to strasznie wychodziło. A to przecież trzeba tak. *(staje na baczność i śpiewa)*

Die Fahne hoch! Die Reihen fest geschlossen!

SA marschert mit ruhig festem Schritt.

Kam'raden, die Rotfront und Reaktion erschossen,

Marschier'n im Geist in unser'n Reihen mit.

Kam'raden, die Rotfront und Reaktion erschossen,

Marschier'n im Geist in unser'n Reihen mit.

Scena 8

Dziewczyna tańczy, obok więźniarki.

WIĘŹNIARKA I Luty.

WIĘŹNIARKA II Czterdziestego piątego.

WIĘŹNIARKA I Ofensywa już poszła.

WIĘŹNIARKA II Na Berlin.

WIĘŹNIARKA I Przyszło dwóch, cywili, mieli opaski.

WIĘŹNIARKA II Biało-czerwone.

WIĘŹNIARKA I Poprosili grzecznie, po polsku.

WIĘŹNIARKI *(razem)* Czy mogłyby panie z nami pójść na Powstańców, do Urzędu Bezpieczeństwa?

WIĘŹNIARKA I Zaprowadzili nas na dół, do piwnicy.

WIĘŹNIARKA II Wszyscy mówili: strasznie tu biją. Zapytałam dlaczego.

WIĘŹNIARKA I Biją i już.

WIĘŹNIARKA II No i bili.

WIĘŹNIARKA I I już.

WIĘŹNIARKA II Do obozu w Zgodzie zawieźli nas tramwajami.

WIĘŹNIARKA I W rzeźni był przystanek. Na hakach wisały trzy trupy.

WIĘŹNIARKA II W tym ośmioletnie dziecko. Miało otwarte oczy.

WIĘŹNIARKA I Ten z opaską powiedział, że jak ktoś będzie nicht gut, to też zawiśnie.

WIĘŹNIARKA II Dalej poszliśmy pieszo.

WIĘŹNIARKA I Komendant witał nas w bramie.

WIĘŹNIARKA II Nogi szeroko rozstawione, z tyłu trzymał ręce i lekko się uśmiechał.

WIĘŹNIARKA I Wyglądał jak ikona.

WIĘŹNIARKA II Symbol zła.

WIĘŹNIARKA I I ciągle był tam ten napis.

WIĘŹNIARKI *(razem)* Arbeit macht frei.

WIĘŹNIARKA I Oni nas wszystkich uważali za Niemców.

WIĘŹNIARKA II A my nie umieliśmy zaprzeczyć. Najpierw zjedliśmy kępkę trawy.

WIĘŹNIARKA I A potem kobiety biegały z kijami i polowały na szczury.

WIĘŹNIARKA II Bardzo tłuste i dobre szczury.

Więźniarki biorą kije i zaczynają polować.

WIĘŹNIARKA I Ten jest mój! Zaraz go...

WIĘŹNIARKA II Zostaw! Mój!

WIĘŹNIARKA I Uciek!

WIĘŹNIARKA II Taki piękny szczur... przez ciebie!

AMERYKAŃSKI OFICER I Coś bardzo złego się tu dzieje.

AMERYKAŃSKI OFICER II Tylko co?

AMERYKAŃSKI OFICER I Nie możemy w ogóle tego zrozumieć.

AMERYKAŃSKI OFICER II W Ameryce to byłoby nie do pomyślenia.

AMERYKAŃSKI OFICER I Tłumacz nam tłumaczy i jeszcze bardziej nie rozumiemy.

AMERYKAŃSKI OFICER II Niemcy, Polacy, Ukraińcy, Łemkowie, Ślązacy, kobiety, starcy, dzieci.

AMERYKAŃSKI OFICER I Milicjanci, ubecy, esesmani, Wehrmacht, NSDAP, AK, AL.

AMERYKAŃSKI OFICER II Powstańcy warszawscy, powstańcy ślascy.

AMERYKAŃSKI OFICER I Pociągi bydlęce tam i z powrotem. Języki pomieszane, mundury pomieszane, wszystko pomieszane. Piekło.

AMERYKAŃSKI OFICER II Coś złego się tu dzieje.

AMERYKAŃSKI OFICER I Ale co?

AMERYKAŃSKI OFICER II Ludzie! Ludzie, co tu się dzieje?

AMERYKAŃSKI OFICER I Cisz.

WIĘŹNIARKA I Głód bardzo dobrze działa na kobiety. Twarze robią się szlachetne.

WIĘŹNIARKA II Zanika miesięczka i piersi.

WIĘŹNIARKA I Ale twarz szlachetnieje.

Dziewczyna zbliża się do więźniarek, tańczy z jeszcze większą energią.

WIĘŹNIARKA II Ona była z nas najpiękniejsza.

WIĘŹNIARKA I Jak anioł.

WIĘŹNIARKA II Miała tyfus i ciągle tańczyła.

WIĘŹNIARKA I Końcowa faza. Wpadła w euforię.

WIĘŹNIARKA II Po nocy podawaliśmy liczbę trupów, piętnaście, osiemnaście, dwadzieścia, a kapo, frau Piwko, krzyczała.

WIĘŹNIARKA I Wyrzucać!

WIĘŹNIARKA II Ta dziewczyna to była Ślazaczka.

WIĘŹNIARKA I Cyła, Cyłka na nią wołali.

WIĘŹNIARKA II Ją też w końcu wyrzuciliśmy.

Dziewczyna upada, więźniarki wyrzucają ją przez okno.

WIĘŹNIARKA I Ważyła jakieś trzydzieści kilogramów.

WIĘŹNIARKA II Nawet po śmierci była piękna.

WIĘŹNIARKA I Siedemnaście, osiemnaście lat.

WIĘŹNIARKA II Nie więcej.

WIĘŹNIARKA I Piękna i lekka.

Dziewczyna, którą wyrzucili, wraca na czworakach.

WIĘŹNIARKA II Po kilku godzinach wróciła.

WIĘŹNIARKA I Zmartwychwstała.

WIĘŹNIARKA II Nie do końca. Okazało się, że tylko zemdlą.

WIĘŹNIARKA I Dopiero za dwa dni umarła naprawdę.

WIĘŹNIARKA II I już nie zmartwychwstała.

Dziewczyna upada, więźniarki biorą jej zwłoki i wyrzucają przez okno.

Więźniarki wychodzą, Dziewczyna wraca.

DZIEWCZYNA Upadałam trzy razy. Trzy razy mnie wyrzucały i trzy razy wracałam. Nie pamiętam, co działo się potem, ale wydaje mi się, że któregoś dnia sam komendant odprowadził mnie do bramy, klepnął w pupę lekko jak niemowlaka i powiedział: No, idź.

Idź? Nie rozumiem.

No, idź!

Nie wiedziałam, w którą stronę.

Po co?

Dokąd?

Zostałam.

Przez te wszystkie lata nie ruszyłam się ani na krok.

Po tym, co przeżyłam, nie da się umrzeć.

Tak po prostu położyć się i umrzeć. Nie da się. *(dostrzega krzak malin, zaczyna zrywać owoce i łapczywie jeść)*

Pojawia się niemiecki strażnik obozowy, w trakcie przemowy zamienia się w polskiego strażnika obozowego.

STRAŻNIK Tu nie wolno nic zrywać. Ja jestem łącznikiem.

Proszę to zostawić. Proszę tego nie jeść. Proszę odejść.

Ludzie to jednak uparte stworzenia.

Jestem z zawodu strażnikiem. Z wykształcenia też jestem strażnikiem. I z zamiłowania.

Po prostu lubię swoją pracę. Obowiązki, od do. Ustalone godziny, rewiry, czy to nie piękne?

To jest właśnie życie.

Ja jestem jedynym łącznikiem między tymi, co byli, a tymi, co będą.

Musi być jakiś pomost.

I to właśnie ja.

Bo jaka by się wojna nie działa i o co, to jak jest obóz, więźniowie, to musi być ktoś, kto tego wszystkiego przypilnuje.

Bo strażnik obozowy to jest zajęcie ponad. To jest funkcja.

Mnie nie obchodzi, kto płaci, mnie interesuje pilnowanie tych, co tu są zamknięci.

Ja nie wiem za co, ja nie wiem kim są, do jakiego boga się modlą i w jakim języku.

Mnie to nie obchodzi.

Strażnik to strażnik.

Jedni poszli, drudzy przyszli, ja zostałem.

Czy ja to robię z nienawiści?

Ze złości?

Czy ja jestem psychopatą, bestią?

A co ja takiego robię?

Dwanaście godzin chodzę stąd dotąd, potem mam przerwę, a po przerwie chodzę stamtąd dotąd. To zbrodnia?

Stoję sobie na wieży i przesuwam światłem po rejonie, który został mi powierzony, czy to złe zajęcie?

A jak kogoś zobaczę, kto jest tam, gdzie nie powinien być, wykonuję procedury, wszystko jak w regulaminie, jeśli ktoś nie zatrzyma się, nie podniesie rąk, no niestety, regulamin wchodzi w życie.

Ile razy musiałem wdroić procedury? *(wkłada kamizelkę z napisem „Ochrona”)*

Przepraszam, ale ciągle tu pracuję, teraz dla agencji wynajętej przez zarząd ogródków działkowych i ciągle obowiązuje mnie dyskrecja.

Była tu kiedyś jedna taka i chciała wszystkie działki wykupić, żeby muzeum tu zrobić czy coś.

Ludzie mają pieniądze.

Po co komuś mauzoleum, jeszcze jedno?

Nie wiem. Ale myślę, że jakby do tego doszło, znajdzie się dla mnie zatrudnienie. Tak że nie ma strachu.

Proszę się rozejść!

Bardzo proszę niczego tu nie zrywać i nie przebywać po godzinach wyznaczonych.

Bo ciągle są procedury. I obowiązuje chyba jakiś regulamin, nie?

Przepraszam, a tak w ogóle to co państwo tu robią?

Czy państwo mogą się wylegitymować?

Scena 9

Czterej mężczyźni, wyglądają jak żołnierze-maruderzy, partyzanci, brudni, obdarci, ranni, kręcą skręty itp.

WSZYSTY

Nie noszą lampasów, lecz szary ich strój,

Nie noszą ni srebra, ni złota,

Lecz w pierwszym szeregu podąża na bój

Piechota, ta szara piechota.

ŻOŁNIERZ I Czterej jeźdźcy apokalipsy.

ŻOŁNIERZ II Czterej pancerni.

ŻOŁNIERZ III Czterej pazerni.

ŻOŁNIERZ IV Żołdacy, łajdacy, najeźdźcy, okupanci.

ŻOŁNIERZ I Pacyfikatorzy, interwenci, agresorzy. My.

WSZYSTY Polacy.

ŻOŁNIERZ III Inni upadali po trzy, dziewięć, siedemnaście razy i potem wstawali.

ŻOŁNIERZ IV My codziennie upadaliśmy po dziewięćdziesiąt dziewięć razy.

ŻOŁNIERZ II I ani razu się nie podnieśliśmy.
 ŻOŁNIERZ I Jesteśmy piechota, której nie chce się chodzić.
 ŻOŁNIERZ III Nic się nie chce.
 ŻOŁNIERZ IV Srebro i złoto od razu chowamy. A gdy pada hasło: Do boju...
 WSZYSZY Uciekamy.
 ŻOŁNIERZ II Ciągłe tu jesteśmy i czekamy na swoją szansę, aż nas ktoś
 wyciągnie i powie: Oto oni! Bierzcie z nich przykład.
 ŻOŁNIERZ I Wy, poeci, wierszokleci, napiszcie o nas wiersze, wy, filmowcy,
 zróbcie filmy, oto bohaterowie! Oto sól tej ziemi.
 ŻOŁNIERZ III Kradliśmy po nocach kury.
 ŻOŁNIERZ IV Biliśmy się ze starcami i dziećmi.
 ŻOŁNIERZ II A na koniec zabiliśmy im psa, chociaż i tak stał przy budzie.
 ŻOŁNIERZ I Podpaliliśmy stajnię i oborę. Wycofaliśmy się jak prawdziwi
 bohaterowie, bez strat własnych.
 WSZYSZY
 Maszerują strzelcy, maszerują,
 Karabiny błyszczą, szary strój,
 A przed nimi drzewce salutują,
 Bo za naszą Polskę idą w bój!
 ŻOŁNIERZ IV My lotnicy z dywizjonu trzysta trzy, o których Churchill
 powiedział to, co powiedział.
 ŻOŁNIERZ III I wy to powtarzacie, jakby to o was było...
 ŻOŁNIERZ IV Strzelaliśmy do Niemców, którzy skakali na spadochronach.
 ŻOŁNIERZ II My spod Monte Cassino, po zwycięskiej szarży, rozprawili-
 śmy się z niemieckim szpitalem polowym, ranni, lekarze, pielęgniarki,
 wszyscy, co do nogi.
 ŻOŁNIERZ I My, powstańcy warszawscy, wieszaliśmy na strunach, krzy-
 żowaliśmy i paliliśmy żywcem schwytanych członków brygady sztur-
 mowej Dirlwanglera.
 ŻOŁNIERZ III Pod Bzurą i Tomaszowem rozstrzeliwaliśmy jeńców.
 ŻOŁNIERZ II Nie, my nie byliśmy źli. My byliśmy normalni. Ludzcy. Tacy
 jak wszyscy.
 ŻOŁNIERZ IV Tylko że nikogo to nie interesuje. Nikt nie chce normalnych
 żołnierzy, którzy myślą, jak przeżyć, gdzie się napić i kogo przelecieć.
 Fe, to takie nieładne.
 ŻOŁNIERZ III Nikt nie lubi takich, co się mszczą, nienawidzą i robią
 w portki przed szturmem. Nikt nie lubi żołnierzy, którzy czują, i zwykle
 nie są to dobre uczucia.
 ŻOŁNIERZ I A ile można chodzić krokiem defiladowym i śpiewać Bogu-
 rodzicę? Ile można się prężyć?
 WSZYSZY
 Bo idą, a w słońcu kołysze się stal,
 Dziewczęta zerkają zza płota,
 A oczy ich dumnie utkwione są w dal,
 Piechota, ta szara piechota!
 ŻOŁNIERZ IV Dali nam karabiny i powiedzieli, żeby strzelać, ale my strze-
 laliśmy Panu Bogu w oko, albo uciekającym w plecy.

ŻOŁNIERZ IV Jesteśmy czarne karty.
 ŻOŁNIERZ II Czarne owce.
 ŻOŁNIERZ III Dezerterzy. Kolaboranci. Zdraycy. Szmalcownicy.
 ŻOŁNIERZ I Hańbimy mundur.
 ŻOŁNIERZ IV I kobiety.
 ŻOŁNIERZ III Poza świadomością, poza podręcznikami i waszymi głowa-
 mi, poza i ponadto.
 Nie pasujemy i nie przystajemy.
 ŻOŁNIERZ II Jesteśmy piechota wybraniecka, której nikt nigdy nie wybrał.
 ŻOŁNIERZ I Ułani, którzy przehandlowali konie.
 WSZYSZY
 Ułani, ułani
 Malowane dzieci,
 Niejedna panienka
 Za wami poleci.
 ŻOŁNIERZ IV A my za nimi!
 ŻOŁNIERZ III Gwałciciele w rogatywce.
 ŻOŁNIERZ II Husaria bez skrzydeł.
 ŻOŁNIERZ IV No i najgorsze: cały czas, wszystkiego się boimy.
 ŻOŁNIERZ I Wmawiają wam, że nie macie czego się wstydzić. Że nasza
 historia to niekończąca się martyrologia, zwycięstwa, krew, dzielni ry-
 cerze i paki białych róż.
 ŻOŁNIERZ II Obcy to zaborcy, my to ciemiężeni. Obcy to zbóje, my
 napadani.
 ŻOŁNIERZ IV Nie wiercie im, nikomu nie wiercie.
 ŻOŁNIERZ II To wszystko kłamstwo. Dlaczego kłamią? Bo chcecie tego.
 Nie potraficie inaczej. Nie chcecie źle o sobie myśleć, słyszeć, czytać.
 Lisowczycy? Słyszeliście? Jak wspominają ich na Węgrzech? Polscy
 mordercy. O jakich świat nie słyszał. Bezwzględni, okrutni i szybcy.
 ŻOŁNIERZ IV Nasi wspaniali legionieści wspaniale tłumili powstanie na
 Haiti.
 ŻOŁNIERZ III Stefan Czarniecki, którego w hymnie wzywamy przed każ-
 dym meczem, był kanalią jakich mało.
 ŻOŁNIERZ II Ukraina, Białoruś, Zaolzie, Wileńszczyzna, Czechosłowacja,
 Nangar Khel.
 ŻOŁNIERZ I Byliśmy tam.
 ŻOŁNIERZ II W pierwszym szeregu.
 ŻOŁNIERZ III W waszym imieniu.
 ŻOŁNIERZ IV W waszej sprawie.
 WSZYSZY
 Nie grają im surmy, nie huczy im róg,
 A śmierć im pod stopy się miota,
 Lecz w pierwszym szeregu podąża na bój
 Piechota, ta szara piechota.
 ŻOŁNIERZ I Nie jesteśmy ani dzielniejsi, ani bitniejsi, ani odważniejsi.
 ŻOŁNIERZ II Nie podniecajcie się Wiedniem, Chocimiem ani nawet So-
 mosierrą. To nie ma sensu.

ŻOŁNIERZ III Powinniśmy uczyć się na porażkach.

ŻOŁNIERZ I Na morderstwach i egzekucjach wykonywanych przez żołnierzy AK, NSZ i WiN.

ŻOŁNIERZ IV Na katach, oprawcach, skurwysynach i komendantach polskich obozów.

ŻOŁNIERZ I Których nigdy nie było, tak jak nas.

ŻOŁNIERZ II Jesteśmy tylko grupą rekonstrukcyjną, taką trochę wyklętą.

ŻOŁNIERZ III Poza głównym nurtem.

ŻOŁNIERZ I Antymainstreamową grupą rekonstrukcyjną, której hasłem jest: Prawda was wyzwoli.

ŻOŁNIERZ IV Dokładnie.

ŻOŁNIERZ II Rekonstruujemy i odtwarzamy to, czego nikt nie chce oglądać.

ŻOŁNIERZ III O czym nikt nie chce pamiętać.

ŻOŁNIERZ IV My, pedagodzy wstydu, mówimy do was:

WSZYSCY Wstydziecie się!

ŻOŁNIERZ III Wstydziecie się razem z nami.

ŻOŁNIERZ IV To naprawdę nie boli.

ŻOŁNIERZ I My, członkowie reduty dobrego imienia, nie tylko walczymy z oszczerstwami i czarnymi plamami, my je odnajdujemy i przytaczamy, my je wyciągamy z lamusa i zatęchłych piwnic, z archiwów, z głów i niepamięci.

ŻOŁNIERZ II Wyciągamy do światła. Do kamer! Na ściankę! Żeby nigdy nikt o nich nie zapomniał.

ŻOŁNIERZ III I dlatego jesteśmy tu w Zgodzie polskimi strażnikami.

Poprawiają się, prostują, wkładają opaski i jako strażnicy obozowi zaczynają pilnować więźniów.

ŻOŁNIERZ I Baczość, szwaby!

ŻOŁNIERZ II Naprzód, szwaby!

ŻOŁNIERZ III Śpiewać, szwaby!

ŻOŁNIERZ IV Raaaaazem! Lewa!

Prowadzą oddział więźniów do pracy.

WSZYSCY

Maszerują strzelcy, maszerują,
Karabiny błyszczą, szary strój,
A przed nimi drzewce salutują,
Bo za naszą Polskę idą w bój!

Scena 10

Chór Działkowców z grabkami czyści teren. Stopniowo podchodzą z drugiej strony jakieś postaci, to byli więźniowie, a może tylko ich duchy. Ktoś sekatorem rozcina siatkę.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW My nigdy byśmy czegoś takiego nie wymyślili. My byśmy coś o tym wiedzieli.

DZIAŁKOWIEC Ja bym coś o tym wiedział.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Nigdy byśmy na to nie pozwolili.

DZIAŁKOWIEC Nigdy!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Raz, dwa, trzy, Niemcy mają wszy.

A Polacy złote ptacy i wychodzisz ty!

DZIAŁKOWIEC Kto to jest? Po co tu przyszliście? Tu nie ma nic do zwiedzania.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Siekiera, motyka, piłka, linka,

Tutaj Prusy, tam Treblinka.

DZIAŁKOWIEC Jeśli był tu jakiś obóz, a nie było, to nie polski przecież.

Niemiecki, faszystowski, to tak. Ubecki i komunistyczny, to tak.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Siekiera, motyka, światło, prąd,

Drałuj draniu wreszcie stąd.

DZIAŁKOWIEC

Ubecy i komuniści to nie byli prawdziwi Polacy

A najwyżej łże-Polacy

Oni napadli na Polaków i nas okupowali

Chociaż może czasem mówili po polsku i bili po polsku, to jeszcze nic nie znaczy.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

My nigdy byśmy czegoś

My byśmy coś.

KOBIETA Chodzimy po kościach.

DZIAŁKOWIEC Pani się myli. Wszędzie kostka. Bardzo dobra, brukowa kostka.

KOBIETA Dlaczego tu rosną drzewa? Dlaczego kwitną? Dlaczego tu przychodzicie?

DZIAŁKOWIEC A gdzie mamy przychodzić?

KOBIETA Czteryście trupów po Niemcach, dwa tysiące po Polakach. Razem dwa tysiące czterysta. Naziści czy komuniści. Polacy czy Niemcy. Mordercy.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Niech się Niemiec miota,

Aż się zwali z nóg.

Nasza to robota,

My spłacamy dług.

DZIAŁKOWIEC To byli Niemcy! Ile razy można mówić? Ile razy powtarzać? Niemcy!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Ręce, ręce, ręce, Kloss!

DZIAŁKOWIEC Ubecy im w tym może i pomagali, może torturowali, może trochę gwałcili, może głodzili. Ale jakie to ma znaczenie i kto to może wiedzieć, skoro tam byli faszyci i esesmani, a na pewno Niemcy. Oraz ich żony, czasem nawet dzieci, na pewno Niemcy.

KOBIETA Byliśmy okradani, rozbierani, bici i poniżani.

DZIAŁKOWIEC Tak jak my byliśmy okradani, bici i poniżani.

KOBIETA Pogarda.

DZIAŁKOWIEC Za pogardę!

KOBIETA Nigdy nie dowiedziałam się, za co zostałam aresztowana. Nie donosiłam, nie współpracowałam z nazistami. Kiedy w dziewięćdziesiątym pierwszym roku w sądzie w Bytomiu zapytałam: „Za co?”, nazwano mnie wariatką.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Wariatka! Wariatka to jest! Patrzcie, wariatka! Jaka wariatka!

KOBIETA Za co?

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

No i co z tego, że być może, ale nie z pewnością
Byli tam całkiem niewinni cywile Ślązacy
Łemkowie, Ukraińcy i akowcy, zabrani z ulicy jak stali
Bez wyroku i niczego, co by im się przydało do życia albo do śmierci
Jeśli jesteśmy przy śmierci, to są różne jej rodzaje
I nie można tak wszystkich do jednego worka.

DZIAŁKOWIEC Jest śmierć dobra. Święta Barbara, patronka dobrej śmierci, jest jej najlepszym przykładem. Święta Barbaro, patronko górników i dobrej śmierci...

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Módl się za nami.

KOBIETA W wieku czternastu lat zostałam w obozie opiekunką mojej zgwałconej i skatowanej matki. Wysłałam stamtąd jako staruszka. Tam nie było bohaterów.

DZIAŁKOWIEC (*klepie Kobietę*) No, idź! I nie przychodź więcej.

KOBIETA Pamiętam staruszkę, która umierała przed barakiem. Rzucili się na nią, zdzierali z niej ubrania, a ona żyła i błagała: „Pozwólcie mi umrzeć”.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Nie wszyscy komendanci to bestie
Nie wszyscy zamieniali ludzi w miazgę
Nie wszyscy bili i kopali gdzie popadnie
Niektórzy bili tylko trochę i zaraz się powstrzymywali
Albo prosili innych żeby za nich to zrobili
Niektórzy mocno to przeżyli inni zostali aresztowani albo wyjechali
Rzecz jasna do Izraela
I kto wie czy nie mieli potem wyrzutów sumienia albo nieprzyjemności
Były też procesy i wyroki ale wszystko na szczęście jakoś przycichło.

KOBIETA Kiedy zachorowałam, nieznana kobieta przygarnęła mnie pod swój koc. Gdy odzyskałam przytomność, ona nie żyła, a ja byłam szczęśliwa, że mam coś do przykrycia.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Spamiętają szwabi
Naszą leśną pieśń.
Śmiało bij i zabij,

Ogień zemsty nieś!

Jakoś przyszło

Jakoś minęło

Zarosło

Wyładniało

Przeszło

Przeleciało

To co było bramą jest bramką

A i ogrodzenie lepszej jakości

W lepszym guście

Bez tego napięcia i ostrzeżeń o niebezpieczeństwie utraty życia i śmierci

Bez tych czaszek, kości, bez tych trupów

My teraz wszystkich uroczycie ostrzegamy, wszystkie polskie i polskojęzyczne gazety

Portale, blogi i internetowe strony

Historyków i publicystów

Każdego kto w Boga wierzy i nie wierzy

Każdy kto w złą wierze wpisze w wyszukiwarkę google

Albo publicznie powie:

Polskie obozy koncentracyjne.

KOBIETA Polskie obozy koncentracyjne.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Polskie obozy koncentracyjne.

DZIAŁKOWIEC Polskie obozy koncentracyjne.

KOBIETA Polskie obozy koncentracyjne.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Zaraz zginie

Każdy kto tak powie skłamię

Każdy kto tak powie dostanie w ryja

Wytoczony mu zostanie proces

Puszczony zostanie z torbami

A jego rodzina wyklęta do trzeciego pokolenia

Jego dom rozjechany będzie przez buldożery

Jego pies otrzyma w miesiąc trutkę i wnet zdechnie

Bo to nie polskie były obozy a już na pewno nie koncentracyjne

Bo myśmy ich nie budowali i nie grodzili

Tylko Niemcy.

DZIAŁKOWIEC Niemcy.

KOBIETA Przeżyłam. Obóz to był początek. Byłam potem wzywana i wielokrotnie przesłuchiwana.

W latach siedemdziesiątych wyjechałam do Niemiec. Dostałam zakaz powrotu do kraju. Byłam wrogiem peerelu. Wrogiem mojej ojczyzny.

W listopadzie osiemdziesiątego dziewiątego zostałam skreślona z indeksu osób niepożądanych w Polsce. Dwa lata później przyjechałam do kraju. Pierwsze kroki skierowałam tu.

Byłam przerażona, tak samo jak wtedy, gdy pierwszy raz tu wchodziłam z matką. Nikt mnie nie trzymał za rękę.

Grille? Piaskownice? Przestańcie, proszę was, przestańcie, zabierzcie stąd dzieci, zabierzcie je! To jest hańba.

Jeden z nieżyjących współwięźniów tuż przed śmiercią napisał do mnie błagalny list, że jego ostatnią wolą jest, aby godnie pogrzebano ciała jego małej córeczki i żony, które leżą gdzieś tu. Gdzieś tu.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW

Nigdy byśmy czegoś takiego nie wymyślili
Jak Niemcy
Myśmy tylko je zastali i zagospodarowali
Tę całą infrastrukturę
Bo nie wiedzieliśmy do końca, jak się zachować
I wydawało się nam przyzwoitym odplacić tym samym
Pięknym za nadobne

DZIAŁKOWIEC Pięknym za nadobne.

KOBIETA Pięknym za nadobne.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Amen.

DZIAŁKOWIEC A teraz do grabi, do gracek, do kosiarek, do traw!

CHÓR DZIAŁKOWCÓW Do traw!

Ktoś naprawia siatkę. Działkowcy i byli więźniowie znów stoją po dwóch stronach ogrodzenia. Patrzą na siebie.

Światło z wieży strażniczej lustruje teren. Komendant robi ostatni tego dnia obchód.

Działkowcy i byli więźniowie śpiewają wspólnie pieśń, którą w obozie „Zgoda” śpiewali co rano.

CHÓR DZIAŁKOWCÓW I BYŁYCH WIĘŹNIÓW

Kiedy ranne wstają zorze
Tobie ziemia, Tobie morze,
Tobie śpiewa żywioł wszelki:
Bądź pochwalon, Boże wielki!
A człowiek, który bez miary
Obsypany Twymi dary,
Coś go stworzył i ocalił
A czemuż by Cię nie chwalił?

STARSZA KOBIETA (wychodzi z chóru) Przepraszam, nie mogę. To jest wszystko nie tak. Postawione na głowie. Bez sensu. To powinno być zupełnie inaczej.

Przecież to Niemcy wywołali wojnę. Tego nie da się podważyć. Nie możemy tak mówić o sobie.

Jeśli my będziemy o sobie tak mówić, to kto powie o nas dobrze?

Nie mogę tego słuchać. Przestańcie!

Dlaczego kalacie własne gniazdo? Dlaczego plujecie na wszystko, co święte?

Jeśli ktoś napada na drugiego, to może spodziewać się, że dostanie coś w zamian.

To było więzienie, a nie żaden obóz. Nie wolno wam tak mówić. Ja się nie zgadzam.

To musieli być zbrodniarze i przestępcy, przecież niewinnych nikt by nie zamykał, za co? Mogły się zdarzyć pomyłki, ale żeby wszyscy byli bez winy?

My mamy swoją pamięć i tak powinno pozostać. Mamy swoich zmarłych, poległych, groby, na całym świecie nasi walczyli. I to jest historia, o tym trzeba mówić.

Proszę was, idźcie stąd wszyscy. Ze względu na szacunek wobec tych, którzy tu zginęli. Rozkopywanie i obrzucanie się winami niczego nie da. Przecież my czegoś takiego byśmy nie zrobili.

No, zrobilibyśmy czy nie?

Pan, pani, czy pani by to zrobiła?

Przecież to byli ludzie. I my też jesteśmy ludźmi.

Coś takiego nie mogło się wydarzyć. Tu.

Nie mogło.

I nie mówcie więcej takich rzeczy.

Nie mówcie. (odchodzi)

Chór kończy występ, dziękują sobie, ktoś rozstawia grilla, pojawia się skrzynka z piwem, kielbasa, karkówka, zaczyna się normalne sobotnie popołudnie. Wszystko zasnuwa dym. Odgłosy mocnej, rytmicznej muzyki.

ROZMOWA Z
PIOTREM ROWICKIM

Po sezonie grillowym

KIEDY CZYTAŁAM PAŃSKĄ SZTUKĘ, CHODZIŁA MI PO GŁOWIE MAKABRYCZNA PIOSENKA MACIEJA ZEMBATEGO Z REFRENEM „A POZA TYM NIC NA DZIAŁKACH SIĘ NIE DZIEJE...”. CO SIĘ TAM W ŚWIĘTOCHŁOWICACH DZIEJE TERAZ?

No cóż, co się może dziać na działkach w listopadzie? Liście się grabi, albo zgrabione pali, albo się nic nie robi, pije się, patrzy w prawo, patrzy w lewo. Generalnie teraz już się nie grilluje. Listopadowy grill nie leży w polskiej tradycji narodowej, no i też dlatego, że to dla nas niebezpieczna pora. A już w takim miejscu musi być szczególnie niebezpieczna. Tyle że w sumie nie jest źle, jest dobrze. Kraj się rozwija, rozmnaża, buduje, a że tutaj mordowano ludzi, że najpierw Niemcy, później Polacy kogoś tam zabijali – jakie to może mieć znaczenie, mamy dwudziesty pierwszy wiek i o wszystkim żeśmy zapomnieli. A poza tym, to nie byli Niemcy, tylko naziści, i nie Polacy, tylko ubecy i komuniści. Wszystko jest opisane i udokumentowane. Do tego ci, co byli mordowani: Ślązacy, Ukraińcy, Łemkowie, akowcy, starcy, kobiety, dzieci, czy

jacyś tam inni, na pewno mieli coś na sumieniu, bo przecież niewinnych nikt by w obozie nie zamykał i nie mordował. Prawda?

NO NIE WIEM... CHĘTNIE BYM ZOBACZYŁA W DZIAŁANIU „GRUPY REKONSTRUKCYJNE PEDAGOGÓW WSTYDU”, O KTÓRYCH PAN PISZE. ALE JAKO HISTORYK Z WYKSZTAŁCENIA WIE PAN NAJLEPIJ, ŻE WSTYD SIĘ U NAS KIEPSKO PRZYJMUJE. MOŻE PRZYDAŁABY NAM SIĘ TAKA REEDUKACJA JAK W NIEMIECKICH SZKOŁACH, ŻEBY SŁOWA „POLSKI OBOZ KONCENTRACYJNY” PRZESZŁY NAM PRZESZŁO?

Tak mi się wydaje, mogę się mylić, że ze śledzenia losów tych, którzy „zblądzi”, sprzeniewierzyli się, zdradzili, byli szmalcownikami, donosicielami, wynieśliśmy więcej, niż czytając o przygodach kolejnego nieskazitelnego herosa, który zabija wroga z patriotycznym uniesieniem. To, co się dzieje teraz w edukacji historycznej, to tragedia, która będzie pokutować przez pokolenia. Byłem kilka dni temu jurorem w konkursie recytatorskim w moim mieście i słuchając, jak licealistki z prawdziwą pasją i przejęciem recytują grafomańskie



FOT. MIKOŁAJ ROWICKI

Piotr Rowicki (ur. 1975), dramaturg i prozaik. Jest dwukrotnym laureatem konkursu Metafory Rzeczywistości, za sztuki *Chłopiec malowany* (2010, inscenizacja telewizyjna do obejrzenia w cyklu Teatroteki) i *Oblężenie* (2015), z kolei „Dialog” drukował jego nagradzane *Matki* (nr 10/2012) i *Skarpetki Leopolda T.* (nr 7-8/2016). Autor najczęściej pracuje z Piotrem Ratajczakiem, z którym zrealizował kilkanaście przedstawień, ostatnio przede wszystkim adaptację filmu *Bez znieczulenia* w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu (2016, „Złota Mask” za scenariusz), reportaży Marcina Kąckiego *Biała siła, czarna pamięć* w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku (2016, spektakl nagrodzony na festiwalu Rzeczywistość Przedstawiona w Zabrzu), reportaży Mariusza Szczygła *Česky Diplom* (Teatr PWST we Wrocławiu, 2017), powieści Niziurskiego *Sposób na Alcybiadesa* (Teatr im. Osterwy w Lublinie, 2017). Piotr Ratajczak wyreżyserował też w tym roku teksty Piotra Rowickiego *WOLN-OŚĆ'90* (Zespół Teatru 13, BOK) oraz *Inwazja* (Teatr im. Słowackiego w Krakowie), a Arkadiusz Buszko w Teatrze Pleciuga w Szczecinie wystawił jego *Disco macabre* (2016).

wierszydła o wyklętych, chciałem zapisać się pod ziemię. Przerazają nawet nie te dzieciaki, ale nauczyciele, którzy tak łatwo dali się uwieść ideologicznej papce wymyślonej przez spin doktorów i marketingowców rządzącej partii.

MIAŁ PAN KŁOPOTY Z DOTarciEM DO MATERIAŁÓW O OBOZIE „ZGODA”?

To naprawdę nie było trudne. Wystarczy wpisać odpowiednią frazę w wyszukiwarce i mamy dostęp do niezliczonej liczby artykułów, źródeł, relacji. Inspiracją i głównym motorem do grzebania w tym temacie była książka Marka Łuszczyny *Mała zbrodnia – polskie obozy koncentracyjne*. Nie pamiętam, czy ktoś mi ją polecił, czy przypadkowo na nią wpadłem, w każdym razie już sam tytuł mnie zaintrygował. I dalej machina ruszyła. Uważam, że ta książka powinna być w kanonie lektur na każdym poziomie edukacji. I prezydent tego pięknego kraju powinien obywatelom czytać wyrywki podczas uroczystości jedenastego listopada, przed marszem, może by wówczas niektórzy zwinęli co głupsze transparenty i rozeszli się do domów.

CZYTAŁAM, ŻE SALOMON MOREL, KOMENDANT OBOZU (NIE WYMIENIA GO PAN Z NAZWISKA) DOŻYŁ PÓŹNYCH LAT W TEL AWIWIE Z POLSKĄ EMERYTURĄ. ZNAŁAZŁAM STRONĘ INTERNETOWĄ Z JEGO FOTOGRAFIĄ SPŁYWAJĄCĄ KRWIĄ. MOŻE WYSŁANIE DO PIEKŁA „KOMUNISTYCZNEGO KATA” JAKOŚ NAM ZAŁATWIA SPRAWĘ POLSKIEJ WINY?

Nie chciałem go przedstawić jeden do jednego, dlatego stworzyłem postać Komendanta, który jest złożony z kilku postaci, a także jest moją fantazją na temat tego, jak powinien wyglądać i zachowywać się polski komendant, polskiego obozu koncentracyjnego. My w ogóle nie jesteśmy winni tego obozu. To nie jest nasza wina. Ten obóz, jeżeli w ogóle istniał, nie był nasz. Był komunistyczny na przykład. To od razu

oczyszcza wszystkich antykomunistów. Oni byli przeciwni takim obozom. A jeśli jeszcze dodać, że to był obóz ubecki, to już w ogóle nie ma o czym mówić. Ubecy są winni i już. Kontynuując ten proces oczyszczania, można też wspomnieć, że duża część ubeków i komunistów to byli Żydzi. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że niemal wszyscy i gdzie tu polska wina?

A GDYBY TAK ŻOŁNIERZY, WIĘZNIÓW I DZIAŁKOWCÓW ZAGRALI CI SAMI AKTORZY?

W teatrze to nic nadzwyczajnego, przecież i tak wszystko będzie dziać się w głowie widza, więc jednym gestem, miną, drobnym rekwizytem aktor zamieni się z oprawcy w ofiarę i nikomu chyba nie trzeba tłumaczyć takich oczywistości. Myślę, że to dla aktora większe wyzwanie i frajda grać w krótkim czasie wiele odrębnych, czasem skrajnie różnych postaci.

NA TEGOROCZNYM FESTIWALU W GDYNI POKAZANO FILM „ZGODA” MACIEJA SOBIESZCZAŃSKIEGO, MELODRAMAT O MIŁOŚCI W OBOZIE W ŚWIĘTOCHŁOWICACH. CZY TO PRZYPADKEM, ŻE TEN TEMAT TERAZ POWRACA?

Nie wiem, czy to przypadek czy coś innego. Parę lat temu krążyły po teatrach spektakle o relacjach polsko-żydowskich, film miał kilkuletnie opóźnienie w tej materii, teraz można powiedzieć, że temat wypłynął jednocześnie. Mnie zastanawia coś innego: ile jeszcze mamy w naszej historii, w naszej bliższej i dalszej przeszłości takich zakopanych, wstydlivych tematów. Tabu, o których się nie mówi, a teraz ktoś to wyciąga. Czy to jest nasza polska specyfika? Czy może wszędzie na świecie ukrywa się przed kolejnymi pokoleniami zbrodnie, świństwa, łajdactwa z nadzieją, że nikt tego nie odkryje? Może to leży w naturze ludzkiej, taka naiwność? A może naiwnością jest rzucanie się na te tematy i grzebanie

w nich? Może trzeba zostawić i zająć się czymś pożytecznym dla ogółu społeczeństwa. Tylko czym?

NO DOBRZE, OBÓZ „ZGODA” TO DLA POLAKÓW WSTYDLIWY PROBLEM, ALE DLA ŚLĄZAKÓW, KTÓRZY TAM TRAFILI, TO CHYBA POWINNA BYĆ MARTYROLOGICZNA KARTA?

Myślę, że to dla większości Polaków żaden problem, nie wydaje mi się, żeby temat przebił się do powszechnej świadomości, takie rzeczy się wypiera. Wypieranie mamy opracowane doskonale. Co z tego, że ktoś tam napisze książkę,

powstanie film albo dwa, a już w szczególności widzę to poruszenie narodowe po lekturze mojej sztuki... Problem tych obozów jest znacznie szerszy niż śląski. Nie chcę się wypowiadać za tych, którzy mają związane z obozami osobiste wspomnienia czy rodzinne tragedie. Mogę sobie tylko wyobrazić, że jest w nich wiele żalu, złości, może nawet nienawiści za to, co się stało, i że nikt nie jest im w stanie wytłumaczyć, dlaczego tak się stało.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Ogródek na kościach

• BARTOSZ ŻURAWIECKI •

Czeka nas nowa wojna. Właściwie ona już się rozgrywa na ekranach polskich kin, a poniekąd także na deskach polskich teatrów, choć to zapewne kino pozostanie głównym polem bi-

tryumfuje – czy ta narodowa, chlubna i martyrologiczna zarazem, czy może jednak ta rewizjonistyczna, rozdrapująca rany i ujawniająca mroczną przeszłość rodaków?

Autor jest krytykiem filmowym, dziennikarzem i pisarzem. Prowadzi dział recenzji miesięcznika „Kino”, należy do redakcji „Repliki”, a na stronie kanału Ale Kino+ prowadzi autorski blog filmowy *Czego nie widać*. Ostatnio wydał powieść *Do Lolelaj. Gejowska utopia* (2017).

twy; wciąż wszak jest najważniejszą ze sztuk. I jak to na wojnie – trzeba wytoczyć ciężkie działa i mieć świadomość, że ofiary będą liczne. Jako pierwsze polegną niuanse i finezja. Ale czy w ogóle należy przejmować się niuansami, skoro walka toczy się o Historię? O to, która z jej wersji za-

tryumfuje – czy ta narodowa, chlubna i martyrologiczna zarazem, czy może jednak ta rewizjonistyczna, rozdrapująca rany i ujawniająca mroczną przeszłość rodaków?

Tak czy owak, zgoda, choćby na protokół rozbieżności, oddala się z każdym dniem wojny. Odkąd obecne władze RP, traktujące politykę historyczną jako jeden ze swoich priorytetów, dokonały jawnego zamachu na niezależność Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, zwalniając przed końcem kadencji jego szefową, twórcom nie pozostaje nic innego, jak ustawić się po którejś ze stron barykad. Daje to pewną nadzieję, że pojawi się wreszcie u nas kino wyraziste ideowo (a może i odważne formalnie), nieuciekające, jak dotąd, w drobnomieszczkański „złoty środek”. Na razie jednak straty są większe niż korzyści. Staliśmy się zakładnikami banału i obawiam się, że nieprędko uda nam się z niego wyzwolić.

Z jednej strony więc w najbliższych latach ani chybi czeka nas wysyp propagandowych produkcji o ludziach walczących z „komunistycznym zniewoleniem”¹. Filmów takich jak *Historia Roja* (2015) Jerzego Zalewskiego czy *Wyklęty* (2017) Konrada Łęckiego, pomijających milczeniem zbrodnie i nieprawości, jakich dopuszczali się

choćby żołnierze Narodowych Sił Zbrojnych. Spodziewać się także należy nadmiaru dewocyjnych wyrobów w stylu *Dwóch koron* (2017) Michała Kondrata – hagiograficznego, po amatorsku zrobionego fabularyzowanego dokumentu o Maksymilianie Kolbem, bagatelizującego przedwojenny antysemityzm swojego bohatera. Obecni decydenci obrali kurs na wojowników – religijnych i militarnych. Pragną fil-

¹ Zob. też artykuł Kornelii Sobczak *Kino Dobrej Zmiany*, „Dialog” nr 1/2017.



DWIE KORONY, REŻ. MICHAŁ KONDRAT, PROD. KONDRAT-MEDIA SP. Z O.O., POLSKA 2017. FOT. KONDRAT MEDIA



mów o „chwale polskiego oręża”, polskich zwycięstwach na frontach wojen rozmaitych, narodowych świętych – obrońcach wiary katolickiej, rodzi- mych królach, „złotym wieku” polskiej historii itd., itp. Najlepiej zrobionych z „hollywoodzkim rozmachem” – pytanie tylko, kto i z czego ma ów rozmach wyrzeszać?

Cel tych „superprodukcji” jest oczywisty jeszcze przed ich powstaniem. Nie chodzi o żadne rozrachunki z przeszłością, lecz o wypolerowanie polskiej historii, wyleczenie narodowych kompleksów i udowodnienie (co przecież i tak z góry wiadome), że „prawdziwi Polacy” zawsze kierowali się w swoim postępowaniu hasłem „Bóg, honor, ojczyzna”. Streszcza ów aksjomat scena z *Historii Roja*, gdy – przeżywającego chwilowy kryzys i wątpliwego w sens dalszej nierównej walki z komuną – bohatera napomina zdeklasowana hrabina grana przez Dominikę Ostalowską. Mówi mu ona, by nigdy nie podważał sensu pojęć „Bóg, honor, ojczyzna”. Jej przemowa sprawia, że Roj ponownie wybiega z karabinem, by strzelać do wraży Sowietów i ich polskich sługusów. Bezrefleksyjność, brak rozważań, odrzucenie kompromisów są ukazane jako rdzennie polskie cnoty. Nawet jeśli skazują nas na nieuchronną klęskę, wywołują katastrofy indywidualne i zbiorowe, to jednocześnie dają nam poczucie moralnej wyższości.

Trudno nie łączyć tej ideologicznej wymowy ze wzrastającą w naszym kraju falą butnego nacjonalizmu i ksenofobii, trudno nie widzieć w takiej postawie specyficznego połączenia masochizmu z samouwielbieniem, tudzież anarchizmu ze ślepym posłuszeństwem wobec płynących z góry (głównie z ambon Kościoła katolickiego) nakazów, ale jednocześnie do pewnego (niewielkiego) stopnia jestem w stanie

zrozumieć ułudę, jaka napędza filmy Zalewskiego et consortes. W końcu tak rzadko mówi się Polakom, że są fajni, iż czują oni głęboką potrzebę akceptacji. A jeśli inni nie chcą nam jej okazać, to musimy okazać ją sobie sami. Kryje się zresztą w tych patriotycznych eposach tęsknota za sukcesami *Krzyżaków*, *Potopu* i innych krzepiających serca ekranizacji powieści Sienkiewicza, które podobały się przecież nie tylko w kraju. Szkopuł jednak w tym, że na świecie kino historyczne, nawet to robione w konwencji przygodowej, poszło daleko do przodu, choćby pod względem technologicznym. Krwawy rewizjonizm Quentina Tarantino czy dęty patos Mela Gibsona inkrustowany pozorami ekumenizmu i upstrzony efektami specjalnymi jest napędzany przez inscenizacyjny i narracyjny żywioł. Tymczasem naszym, dotyczącym przecież czasów powojennych, dziełom o żołnierzach wyklętych bliżej – tak ideologicznie, jak i artystycznie – do przedwojennych polskich propagandówek w stylu *Pod Twoją obronę*.

Z drugiej strony, reżyserzy o nieco bardziej krytycznym spojrzeniu na narodową przeszłość próbują, póki można, wydobyć na światło dzienne tematy tabu, przypomnieć fakty, które wyparliśmy ze zbiorowej pamięci lub które przez dekady spowite były gęstym milczeniem. Obejrzelismy więc między innymi: *Pokłosie* (2012) Władysława Pasikowskiego o zbrodni w Jedwabnem, *Ziarno prawdy* (2015) Borysa Lankosza o polskim antysemityzmie czy, ostatnio, *Zgodę* (2017) Macieja Sobieszczańskie- go o polskich obozach koncentracyjnych, do których tuż po wojnie wtrącano podejrzanych o „niemieckość”. Jednak chęć odsłonięcia niewygodnych prawd działa na twórców paraliżująco. Być może także z tego powodu, że nad ambicjami artystycznymi bierze górę

chęć wykrzyczenia treści, jakie dotąd nie przeszły nikomu przez gardło. Reżyserzy próbują sięgać po różne konwencje gatunkowe – westernu (*Pokłosie*), thrilleru (*Ziarno prawdy*) czy filmu obozowego (*Zgodę*) – ale tym mocniej wyłazi przez nie dydaktyzm i schematyzm fabuł.

W *Zgodzie* na przykład mamy trójkę zupełnie bezkrwistych i przez to nieinteresujących bohaterów – najbardziej irytująca z nich jest (jak zwykle, niestety) postać kobieca. Uwięziona w obozie, absolutnie bierna i głównie milcząca Anna, w której zakochani są Niemiec Erwin i Polak Franek. Anna, w cierpiętniczej kreacji Zofii Wichłacz, albo jest gwałcona, albo próbuje się powiesić, na końcu zaś może pojawić się wyłącznie jako trup, na którym pochylają się przeżywający swoje dramaty mężczyźni.

Ciekawe zresztą, że w wymienionych filmach podziały na ofiary i oprawców są równie proste jak w dziełach z drugiej strony dyskursu, wszelkie próby komplikowania racji, motywów i konsekwencji wypadają zaś błado, tak jakby pogmatwany żywioł indywidualnych ludzkich losów nie był w stanie rozbić na kawałki takiej czy innej, ale zawsze natrętnej tezy. Potrzeba wyłożenia kawy na łąwę albo raczej wykrzyczenia wszystkiego, czego druga strona nie chce słyszeć, raz, że nie pozwala na rzeczywiście szczerą dyskusję, dwa – czyni ją bezcelową. Wrzuca w błędne, coraz szybciej kręcące się koło wzajemnych oskarżeń, pretensji i resentymentów. To, niestety, pokłosie obecnych czasów, w których obowiązkowo staliśmy się nie tylko świadkami, ale także (przede wszystkim) uczestnikami starcia narracji. Zwyciężają (chwilowo i kontekstowo, tak jak chwilowe i kontekstowe są portale społecznościowe, reklamy i, generalnie, media) ci, którym skutecznie uda się „zorać” przeciwnika.

By nie ograniczać się wyłącznie do kina, podam także przykład teatralny – głośnego w ostatnich miesiącach spektaklu Mai Kleczewskiej z Teatru Polskiego w Poznaniu, *Malowany ptak*, odwołującego się do biografii i książki Jerzego Kosińskiego. Siedząc na widowni, miałem przez trzy godziny wrażenie, że ze sceny płynie nieustanna perswazja wyrażana tonem nieznoszącym sprzeciwu. Paradoksalnie, jedyną postacią z krwi i kości w tym przedstawieniu jest paniusia, ewidentnie wzorowana na dziennikarce i pisarce Joannie Siedleckiej. „Prawdziwa Polka”, która chce zdemaskować „oszustwa” zawarte w powieści Kosińskiego. Jej obrona przez atak wydaje się czymś bardzo ludzkim – i cóż, że perfidnym i obskurantkim? – pośród frazesów, zarzutów i innych, podszytych tak emocjonalnym, jak i moralnym szantażem, słów padających ze sceny.

Subtelność, ironia, ambiwalencja, że nie wspomnę o wyrafinowanej formie to zapewne nie są narzędzia, za pomocą których można dzisiaj przebić się ze swoim przekazem. Ale czy nie warto byłoby jednak nieco go urozmaicić? Zwłaszcza że przecież polskie kino ma całkiem silne tradycje frapującego opowiadania o trudnej historii naszego fragmentu świata. Konwencja powiastki filozoficznej, którą obrała Agnieszka Holland w filmie *Europa, Europa* (1990), by pokazać chłopaka złapanego w sidła przez dwa systemy – komunistyczny i nazistowski – daleko wykracza poza martyrologiczne komunały. Sarkazm Andrzeja Munka z *Eroiki* (1957) i *Zezowatego szczęścia* (1961), romantyczne starcie politycznych i życiowych racji z *Popiołu i diamentu* (1958) Andrzeja Wajdy, intymny ton miłosnego rozczarowania w *Jak być kochaną* (1962) Wojciecha Jerzego Hasa... Alternatyw jest sporo, trze-



ZGODA, REŻ. MACIEJ SOBIESZCZAŃSKI, STUDIO FILMOWE KALEJDOSKOP SP. Z O.O., POLSKA 2017.
FOT. GRZEGORZ SPAŁA/STUDIO FILMOWE KALEJDOSKOP SP. Z O.O.



ba tylko naprawdę wnikliwie spojrzeć wstecz.

Ta umiejętność wyrażnie szwankuje w polskim kinie, zawiodła nawet w przypadku Wajdy, który postanowił zrobić z *Katynia* (2007) i *Powidoków* (2016) socrealistyczne czytanki. I żeby chociaż był to ten monumentalny, na swój sposób seksowny socrealizm, który propagowały kroniki filmowe zawarte w *Człowieku z marmuru* (1976)!

Nastrój bojowy, który zapanował w polskim kinie, przesłania fakt, że w gruncie rzeczy między *Historią Roja* a *Pokłosiem* czy *Zgodą* jest więcej podobieństw, niż chcielibyśmy to przyznać. I nie chodzi jedynie o uproszczenia. Raczej o to, że zarówno w filmach jednej, jak i drugiej grupy Polska stanowi miejsce, w którym bohaterowie czują się, eufemistycznie mówiąc, niekomfortowo. To miejsca ojczyste, ale zarazem jakieś nie swoje. Miejsce najechane przez obcych – Sowietów, Niemców, innych Polaków... Miejsce, w którym nie można być jednostką, bo wiecznie jest się wyłącznie częścią zbiorowości – albo dominującej, albo zdominowanej. Roj czy Erwin są w podobny sposób wyklęci, są więźniami na własnej ziemi. Są u siebie, a przecież nie u siebie. A jednocześnie wszystkie te filmy stają się historią rojeń. Rojeń o Polsce minionej, choć zarazem wiecz-

nej i nadrzędnej. Polsce katolickiej albo wieloetnicznej. Polsce, gdzie wszyscy żyli zgodnie z boskimi przykazaniami lub po prostu w zgodzie. Polsce może przedwojennej, a może jedynie wyidealizowanej. Tej Polski nie ma (nigdy nie było?), jest wyłącznie Polska mordy, pożogi, walki, prześladowań... Polska niewyobrażalnej masakry, jak w ostatnich sekwencjach *Wołynia* (2016) Wojciecha Smarzowskiego.

Dojmująca rozbieżność między tęsknotami a bezwzględną rzeczywistością powraca też w drukowanej w tym numerze „Dialogu” sztuce Piotra Rowickiego *Nasza jest noc*, poruszającej ten sam temat, co film *Zgoda*. Autor wprowadza postacie działkowców, którzy chcieliby po prostu odpocząć, zabawić się, najeść, napić, zapomnieć o przeszłości – jakże przecież dzisiaj odległej. A tu nagle muszą zmierzyć się z faktem, że marchewki i buraki, które uprawiają, rosną na kościach ofiar, sycą się krwią winnych i niewinnych. Dlaczego? Dlaczego w tym kraju nie można po prostu cieszyć się życiem? Skarga tych, którzy pragnęliby po prostu uprawiać swój ogródek, a nigdy nie było im to dane, brzmi szczególnie przejmująco – bardziej przejmująco niż martyrologiczne opowieści. Choć niezmiennie, od wieków jest zagłuszana przez Boga, honor i ojczyznę.

IGOR JAREK

Glück Auf!

Sośnie

OSOBY:

- PAWEŁEK
- MOCZURSKI
- GIELTOWSKI
- WALTER
- MAŁA
- PROBOSZCZ
- FISZ
- LUŻNA
- UZI
- GŁOSY

Prolog pierwszy

Jest noc. Gdzieś w oddali słychać pohukiwanie sowy. Na proscenium pada światło. Widzimy solidny kawałek drzewa, na którym siedzi Pawełek przebrany za Skarbka.

PAWEŁEK (*dopala papierosa i zaczyna śpiewać*)

U tych panów z wielkich stanów
pieniędzy jest dość,
a na biydnym tym górniku,
robotniku, suchotniku,
jyny skóra, kość.
Kieby tak rozkurzyć panów
w proch na cały świat,
ludzi głodem już nie morzyć,
a piniądzków im przysporzyć
i być im za brat.
Już nadchodzi ta godzina,

stoimy wszyscy wroz,
bo jak w kupa się złączymy,
prędzej przeca wywalczymy
dło nos lepszy los.

1. Świt

Poranek. Leśna polana, na której stoi stary, rozpadający się domek kempingowy z małą werandą z przodu. Na dachu neonowe litery składające się w wyraz „Kilofek”. Poza tym wszędzie pełno śmieci, butelek, stary fotel i drewniana parkowa ławka. Z ziemi wystaje także studnia przykryta kawałkami desek. Do lasu wchodzi dwóch ubranych urzędowo mężczyzn – to Gieltowski trzymający w ręku neseser i Moczurski. Przez chwilę przyglądają się porozrzucanym wokół śmieciom.

GIELTOWSKI Jezu, ale syf...

MOCZURSKI Szkoda gadać...

MOCZURSKI (*po chwili*) No więc...?

GIELTOWSKI Co no więc?

MOCZURSKI No zapukaj!

GIELTOWSKI Czemu ja?

MOCZURSKI Jesteś moim asystentem? Czy to może ja jestem twoim asystentem?

GIELTOWSKI Przepraszam... Myślisz, że jestem bezpieczny?

MOCZURSKI Wyrażaj się jaśniej! W jakim sensie bezpieczny?

GIELTOWSKI No wiesz... Ponoć wcześniejszego asystenta potraktował cygańskim torcikiem!

MOCZURSKI Czym?

GIELTOWSKI No wiesz...

MOCZURSKI Jakbym wiedział, tobym się chyba nie pytał, nieprawdaż? (*po chwili*) No pukaj!

GIELTOWSKI (*podchodzi do drzwi i delikatnie puka. Wyraźnie przestraszonym głosem*) Panie Goj! Halo?! Panie Goj! Przepraszamy, że tak wcześnie, ale czy mógłby pan mimo wszystko poświęcić nam odrobinę czasu? Panie Goj?

MOCZURSKI (*przez chwilę przygląda się staraniom Gieltowskiego z wyraźną dezaprobatą. W końcu, gdy ten chce znowu zapukać, łapie go za rękę*) Tak to mogą załatwiać interesy ci pozał się boże urzędnicy z gmiy! My reprezentujemy potężny koncern i sprawy załatwiamy tak! Proszę papiery!

Gieltowski szybko wyciąga ze swojego skórzanego neseseru papiery i podaje je Moczurskiemu.

MOCZURSKI (*wali z całej siły w drzwi. Stanowczym, władczym głosem*) Goj Walter! Urodzony w Skrzyszowie w tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym drugim roku? Z dniem jutrzejszym, na podstawie rozporządzenia ef sto trzydzieści dwa de, pańska posiadłość zostanie zajęta przez koncern „Energia” z siedzibą w Warszawie!!

GIELTOWSKI Może go nie ma?

MOCZURSKI Może przestań mi przeszkadzać!? To, że go nie ma, to żaden problem... Daj młotek!

GIELTOWSKI Młotek?!

MOCZURSKI No przecież mówiłem ci, żebyś wziął, tak?

GIELTOWSKI Myślałem, że żartowałeś...

MOCZURSKI (zdenierowany) Czy ja wyglądam ci na kogoś, kto lubi żarty? *(chwilę się zastanawia i woła jeszcze raz)* Walterze Goj! Jeśli nie wyniesie się pan stąd jutro do godziny równo dwunastej w południe, to zostanie pan usunięty z działki siłą a pańska posiadłość zostanie zburzona! *(kładzie papiery na werandzie i przyciska je podniesionym z ziemi kamieniem)* Jakbym miał młotek...

Nagle zza neonowych liter stojących na dachu kempingu wylania się Walter Goj. Jest ubrany w skórzane spodnie i zarzuca na gołe ciało skózaną kurtkę. Przy pasie nosi górniczą szpadę.

WALTER Posiadłość? Nazywajmy rzeczy po imieniu! To jest, kurwa, stary, rozpiardalający się domek kempingowy, co nie?!

MOCZURSKI (władczym tonem) W języku urzędowym nawet takie prymitywne schronienia nazywamy posiadłościami, rozumie pan?

GIELTOWSKI (szepcze) Może lepiej chodźmy? Jest uzbrojony...

MOCZURSKI (odszeptuje) I co z tego?

GIELTOWSKI Przecież on jest groźny i nie zrównoważony! Słyszałem, że kiedyś zabił własnoręcznie niedźwiedzia...

MOCZURSKI W tym lesie? Niedźwiedzie? Bez żartów proszę!

WALTER Panie kolego, by się pan zdziwił, co mieszka w tym lesie! Utopce, wiwreny, skarbek i całe stado diobłów! W dodatku z czarnej studni wylała wiedźma, którą nie dalej jak wczoraj posuwałem we wszystkie możliwe dziurki! Ale proszę się mnie nie obawiać! Nie jestem groźny! Ba! Jestem bardzo miły i gościnny, dlatego poczekajcie chwilę...

Znika z powrotem za neonowymi literami. Zza nich wylatuje po chwili górnicza szpada.

WALTER Trzymajcie, panowie, bo tylko mi przeszkadza!

MOCZURSKI (podnosi szpadę i chwilę ją ogląda) Skąd ten obleśny cham może mieć taką piękną szpadę...?

GIELTOWSKI Mój tatko też taką ma! Tu sporo osób ma takie piękne szpady! To się dostaje za przerobienie dwudziestu pięciu lat...

MOCZURSKI (ucinając) Dać chamowi taką szpadę i proszę, co się dzieje! *Zza neonowych liter znowu wylania się Walter.*

WALTER No panowie, przepraszam, że tak długo, ale taki specjał potrzebuje trochę dojrzeć! Smacznego! *(rzuca trzymanym zawiniątkiem prosto w Moczurskiego)*

MOCZURSKI Faj! Faj, co to do cholery jest!?

GIELTOWSKI To jest właśnie „cygański torcik”!

MOCZURSKI Boże, to odchody! *(ucieka)*

WALTER Zaraz tam odchody! Zwykle gówno! No może nie takie zwykle, bo wczoraj wciągnąłem sporo wody, ale chyba nic nie powinno mu się stać? Jak myślisz, Marcinek?

GIELTOWSKI „Energia” chce tę ziemię, rozumiesz? To już nie są żarty! Oni nie będą się z tobą tak cackać jak władze gminy! Oni przyjdą tutaj jutro razem z policją i tak ci dadzą popalić, że będziesz błagać, żeby cię puścili! Walter, ogarnij się, póki jeszcze masz szansę!

WALTER Marcinek, Marcinek... Co oni ci tam w tej Warszawie zrobili!? Zapomniałeś, że ja jestem Goj! Z przesławnego rodu Gojów, do którego ten las należał od pokoleń!? To jest mój las i oni mogą mnie pocałować co najwyżej w dupę! A ty pozdrów tam swojego ojca i lepiej się zbieraj, no, chyba że też masz ochotę na trochę łakoci!

GIELTOWSKI *(odchodzi w kierunku, w którym uciekł Moczurski. Głośno)* Niech się pan nie martwi, to na pewno zejdzie!

WALTER *(do siebie)* Czy na pewno zejdzie, to jednak nie byłbym taki pewny... Taki poranny, świeży kackłoczek to naprawdę niebezpieczna broń biologiczna! *(krzyczy w kierunku, w którym odeszli urzędnicy)* Mam was głęboko w dupie! Pierdolcie się, jebaniutcy! I żebym was tutaj więcej nie widział! *(zeskakuje z dachu kempingu i wchodzi do środka. Po chwili słychać, jak puszcza głośno piosenkę „Bankrober” The Clash. Wychodzi z kempingu, trzymając w ręku butelkę wódki i puszkę z konserwą. Siada na wernadzie i nucąc na głos, robi sobie śniadanie, czyli wlewa wódkę do konserwy. Przez chwilę miesza wszystko palcem i gdy potrawa jest gotowa, oblizuje palec)* To ma, synu, kopać! To ma kopać jak ten cholerny rudy diabeł Ernest Willimowski! *(dolewa wódki i znowu miesza, następnie wszystko wypija, po czym głośno beka)* No, teraz to ja rozumiem... *(odchodzi trochę na bok. Chwilę majstruje przy rozporku i mówi do siebie, sikając)* Wysokie buczyny, które nawet latem nie przepuszczają za wiele słońca, a pośród owych buczyn prastara studnia, pod którą mieszka wiedźma. Okropnie chuda wiedźma z rozpuszczonymi siwymi włosami spadającymi na ramiona i plecy. Z długim nosem sięgającym niemal brody i nadzwyczaj szpetną twarzą. Nadto jest ślepa na jedno oko a na szyi nosi sznurek z nawleczonymi kośćmi zwierząt i małych dzieć, które porywa rodzicom wprost z kołysek!

Z lasu wychodzi Mała.

WALTER Cześć, Mała!

MAŁA *(markotnie)* No cześć!

WALTER Kiedyś wystarczyło, że pomyślałem tylko o wysokich buczynach, schowanej między nimi studni i łałem jak prawdziwy szaleniec strumienia na dwa metry, a teraz muszę dopowiedzieć do tego całą historijkę z wiedźmą i porwanymi dziećmi, i co? I ledwie kilka kropelek... Człowiek się starzeje, nie ma co!

MAŁA *(siada na werandzie)* Boże, co tu się wczoraj działo... Nic nie pamiętam!

WALTER Przyszłaś, wypaliliśmy kilka skrętów i właśnie miałaś się zbierać, kiedy przyszły Pędraki!

MAŁA Skończ pierdolić! Tyle to jeszcze pamiętam!

WALTER Powiedziałaś, że nic nie pamiętasz, więc poczułem się zobowiązany, żeby opowiedzieć ci wszystko!

MAŁA Dobra, nieważne, bo nie chciałam się dowiedzieć czegoś, o czym na szczęście zapomniałam...

WALTER (*niewinnie*) Tak zapamiętałaś się z jednym Pędrakiem, że aż na niego zwymiotowałaś...

MAŁA Dzięki, miałam nadzieję, że to tylko zły sen!

WALTER Do usług!

MAŁA Z którym się całowałam? Z Fiszem?

WALTER Pawelkiem!

MAŁA Pawelkiem? Tym opóźnionym? Czemuś mnie nie powstrzymał?

WALTER Właśnie dzwoniłem do pana prezydenta, żeby wysłał tutaj swoich ludzi i powstrzymał Małą przed kolejnym nieroztropnym krokiem w jej życiu, ale niestety pan prezydent był zajęty graniem w skata ze swoją babcią i jej koleżankami!

MAŁA (*po chwili*) Przecież Pawełek ma coś z głową!

WALTER No właśnie! A ty wczoraj po wypaleniu kilku skrętów i wyłożeniu bóg wie ilu jaboli tak się strasznie roztkliwiłaś nad tym, jaki biedny jest nasz Pawełek, że w końcu postanowiłaś mu pokazać, co i jak!

MAŁA Boże! Ale tylko się z nim całowałam?

WALTER No, jeszcze pokazałaś mu cycki...

MAŁA Kłamiesz!

WALTER Uzi ma to chyba na telefonie...

MAŁA Pamiętam, że obiecałam zostać tylko wtedy, gdy ty mi obiecasz, że mnie przypilnujesz, i co?

WALTER Strasznie masz wybiórczą pamięć, Mała! Poza tym gdybym cię nie pilnował, to myślę, że nasz kochany Pawełek straciłby dziewictwo tutaj na tej polanie, ku uciesze gawiedzi!

MAŁA Co?! Ile on ma lat? Siedemnaście? Przecież to jeszcze cholerne dziecko i to w dodatku mające nierówno pod kopułą! Co on i te cholerne Pędraki tutaj w ogóle robiły!

WALTER Mam ci przypomnieć, co ty robiłaś, jak miałaś siedemnaście lat? *Mała nie odpowiada.*

WALTER Przychodziłaś do mnie wypić jabola i zapalić! Dokładnie tak, jak teraz przychodzi Pawełek, Fisz i cała reszta Pędraków!

MAŁA Ale czasy się zmieniły! Ty tego nie rozumiesz? Teraz rodzice nawet jeśli nie kochają swoich dzieci, to ich przynajmniej pilnują, bo się boją problemów, a ty jesteś takim właśnie problemem!

WALTER Ja?

MAŁA A co? Ja pozwalam im się tutaj zachlewać na umór? Ja sprzedaję im tanie zioło? Zobaczysz, kiedyś cię za to udupią!

WALTER Mnie się nie da udupić! To ja udupiam! Poza tym to nie moja wina, że tu przychodzi! Przynajmniej u mnie posłuchają dobrej muzyki i trochę odpoczną od tych wszystkich ciśnień...

MAŁA Ciśnień?

WALTER No wiesz, szkoła, oceny, pierwsze miłości... Nie żeby mnie to interesowało czy rajcowało, ale myślę, że gdybym nie spuszczał z tych dzieciaków ciśnienia, to mielibyśmy tutaj już kilka morderstw, sześć

samobójstw i z osiem nieplanowanych ciąż! Jestem dla nich takim psychologiem połączonym z pogotowiem seksualnym...

MAŁA (*podnosi leżące na ziemi papiery zostawione przez urzędników i czyta je przez chwilę*) Tak? A te papiery to ci wysłał prezydent w ramach podzięków za twój z bólem sprawowany urząd? Bo mnie raczej wygląda to na ekspresowy nakaz wypierdalania stąd gdzie pieprz rośnie!

WALTER Myślisz, że mnie stąd wyrzucą? To jest las Gojów, rozumiesz? Mój pradziadek Ewald w tym lesie zbudował sobie ziemiankę, w której doznał mistycznego olśnienia! Mówię ci, odwiedził go we śnie sam Anioł Ślżak, który stwierdził, że Ewald ma serce czyste jak kryształ, dlatego to właśnie jemu pokaże, jak uwarzyć czyste złoto! I mój pradziadek ten przepis przekazał mojemu dziadkowi, a ten mojemu ojcowi, a mój ojciec mi! Jak myślisz, dlaczego nasza skóra się tak pięknie świeci!? To od złota, moja droga! A kto ma złoto, tego mogą w dupę pocałować, a nie eksmitować!

MAŁA Od złota? Chyba od chłania! Ale dobra, nie przyszłam się klócić, a tym bardziej słuchać tego twojego pierdolenia o złocie i mitycznych objawieniach! Chciałam tylko spytać, czy nie poszedłbyś ze mną i Tomkiem na odpust?

WALTER Odpust? Jaki znowu odpust?!

MAŁA Przecież wczoraj ci mówiliśmy, że „Energia” w końcu się dogadała i oni, rozumiesz, kupują całą tę ziemię! Kopalnię, twój las...

WALTER I z tego powodu robią odpust? Przecież odpust wypada dopiero w lipcu! Myślałem, że to, co robią w mieście, to tylko taki niewinny festyn! Wiesz, wata cukrowa, makarony i piwsko, po którym tak się chce łać, że polana starego Cupiała zamienia się w istne bagno, w którym jak co roku i w tym roku ugrzęźnię tam ten pierdolony diabelski młyn! I znowu mnie poproszą, żebym wyciągnął to cholerstwo z bagna? Mnie! Waltera Goja, bo tylko ja potrafię wjechać tam ciągnikiem!

MAŁA Ty rozumiesz, że tu idzie o grubą kasę? „Energia” dogadała się z nowym proboszczem i zażyczyła sobie odpustu! A jak się dogadała z proboszczem, to myślisz, jak długo zajmie im dogadanie się z ludźmi? I ewentualne namówienie ich, żeby w razie gdyby zawiodło prawo, wykopali cię stąd w pizdu!? Bo ludzie mają cię już w dupie! Już nikogo nie obchodzisz! Teraz każdy chce, żeby „Energia” zamknęła starą kopalnię i stworzyła coś, co da lepszą i bezpieczniejszą pracę!

WALTER (*ironicznie*) Ty myślisz, że ludzie zgodzą się na zamknięcie kopalni?

MAŁA Już się, kurna, zgodzili!

WALTER Pewnie chcą wybadać możliwości, wyciągnąć trochę kasy z koncernu i potem przeciągać zamknięcie tak, aż się koncern porzyga z bezsilności! Ty wiesz, co to znaczy zamknąć kopalnię?

MAŁA Może i nie wiem, ale to wszystko wygląda cholernie poważnie! A ty tylko w tym przeszkadzasz, bo koncern nie chce mieć na swojej przyszłej ziemi mieszkającego w kempingu, uzależnionego od alkoholu starego popierdoleńca, który nie daj boże kiedyś spłonie z całym tym swoim kurwidolem!

WALTER (*śpiewnie*) Moja skóra się błyszczy, maleńka, ten las się błyszczy, czy ty tego nie widzisz? Jak któryś z tych ważniaków z koncertu postawi tutaj swoją nogę, to zobaczysz, co potrafi stary Walter i jego las...

MAŁA (*kapitulując*) Jak chcesz, ale potem nie mów, że ci nie mówiłam...
Gdzieś z oddali słychać pogłoszoną przez mikrofon przyśpiewkę.

GŁOS

Raz... Raz... Dwa... Trzy...

Ana, Ana, Ana, Ana

Jo cie zowizo dostana

Choćbyś weszła choć pod stół

Jo cie chyca zowizo!

MAŁA Już sprawdzają nagłośnienie! Pójdiesz z nami, co?

WALTER (*zdenierwowany*) Ten twój super facet nie może iść? Super kolo, który jest taki dobry, miły i oświecony, że nie przeszkadza mu wychowywanie nie swojego dzieciaka i to, że jego dziewczyna pokazuje cycki siedemnastolatkom!?

MAŁA Po pierwsze wspomnij o tym jeszcze raz, a cie uduszę! A po drugie ten mój super facet pojechał pół roku temu do Anglii – przecież ci o tym mówiłam z tysiąc razy! O tym i jeszcze o czymś innym!

WALTER O czym znowu? Bo ty cały czas coś nadajesz!

MAŁA Teraz to już nieważne! Z Tomka śmieją się w szkole, że nie ma ojca! On codziennie przychodzi poobijany, a ostatnio to go wrzucili do śmietnika, rozumiesz?! Do cholernego śmietnika! Przyszedł cały utyłany w śmieciach, a plecak miał usmarowany gównem z dziecięcej pieluchy!

WALTER (*pojednawczym tonem*) Te cholerne dzisiejsze dzieciaki naprawdę potrafią przegiąć pałę... Przykro mi! I sory za te cycki! Tak palnąłem bez sensu...

MAŁA Dobra, nieważne, bo idzie mi tylko o to, że jakby się Tomek z tobą pokazał na odpuscie, to chłopakom poopadałyby szczęki ze zdumienia! Przecież dla takich szczyłów jesteś prawdziwą legendą! Już by go nie ruszyli...

WALTER Nie przeceniasz aby mej sławy?

MAŁA No co ty! Do dzisiaj chłopcy opowiadają sobie historię, jak to w „Billardzie” wrzuciłeś petardę do kufła temu obleśnemu skurwielowi...

WALTER To nie była, moja droga, zwykła petarda, tylko niemiecki „Achtung”, który po tej akcji został ostatecznie wycofany ze sprzedaży i zakazany przez konwencję genewską...

MAŁA No, o to mi właśnie chodzi, że zachowujesz się jak jedenastolatek, dlatego będziesz idealnym towarzyszem na odpust dla jedenastolatka!

WALTER (*zaczepnie*) Chociaż wyczuwam tutaj pokątną nutkę ironii – to oczywiście pójdę z wami na odpust! Zwłaszcza że Tomek mnie uwielbia! A mnie, zdaje się, zostało... (*wyciąga ze skórzanej kurtki petardy*) ...kilka ostatnich „Achtungów”. Niby zostawiłem je sobie na specjalną okazję... Na przykład gdyby ten obleśny pajac Edek znowu dobierał się do Luźnej! No, ale jaka może być lepsza okazja niż pójście na odpust z wami?

MAŁA (*patrzy z podziwem na Waltera*) Ty naprawdę czasami potrafisz być cholernie w porządku, wiesz?

WALTER Jasne! Jeszcze zobaczysz, jak będziemy za kilka lat z Tomkiem na tej oto werandzie popijać sobie browarki z grubych kufla, a wokoło nas będą tańczyły meluzyny i utopte!

MAŁA Boże, ty naprawdę w to wierzysz? Nawet wtedy, kiedy praktycznie całe miasto świętuje już fakt podpisania umowy z koncertem, na którego celownika jesteś?

WALTER Myślisz, że te przygłupy z koncertu są w stanie zrobić coś staremu Walterowi? Widziałem ich już rok temu, wtedy gdy wy jeszcze ciągle zastanawialiście się, co tu się właściwie dzieje! Tak, dokładnie rok temu widziałem tu tych pojebów w garniturach z lornetkami na szyi i niwelatorami porozstawianymi co trzy metry! I myślisz, że co? Że nie zdążyłem się przez rok przygotować? Jestem może stary i głupi, ale niejeden już połamiał sobie na mnie zęby, wiesz czemu?

MAŁA No proszę cię, oświeć mnie!

WALTER Bo moja skóra się błyszczy od zawartych w niej cząstek szlachetnego kruszcu, a w tym lesie spoczywa kilka pokoleń moich przodków, którzy gdy tylko trzeba będzie, powyłażą z ziemi i nakopią do dupy koncertowi, gminie i jak trzeba będzie, to i wojsku czy ONZ!

MAŁA Dobra, dobra! W każdym razie naprawdę cieszę się, że z nami pójdziesz!

Z lasu wychodzi stary Proboszcz. Przez chwilę stoi i przygląda się to Walterowi, to Małej.

MAŁA Boże, to on jeszcze żyje?

WALTER Daj spokój! Dla mnie zawsze był w porządku! Szczęść Boże!

PROBOSZCZ Słyszeliście tę piosenkę! Drzewa śpiewały piosenkę! (*zaczyna śpiewać, niezdarnie podrygując nogami*)

Ana, Ana, Ana, Ana

Jo cie zowizo dostana

Choćbyś wlaźła i pod deka

Jo cię zowizo sebleka!

WALTER E, no! Proboszcz to ma jeszcze ruchy jak młodziak!

MAŁA (*śmiejąc się*) Ciekawe czy wie, o czym jest ta piosenka?!

PROBOSZCZ Pochwalony, panie Walterze!

WALTER Pochwalony! Co was sprowadza?

PROBOSZCZ Przyszedłem, żeby ci powiedzieć... (*patrzy na Małą*) Ale żeś się ożenił, tom nie wiedział! Moje uszanowanie!

MAŁA (*chwilę się zastanawia*) Z nim? W życiu!

PROBOSZCZ Gratuluję ci! Bycie żoną to wielki obowiązek!

WALTER Przyjechaliście na odpust?

PROBOSZCZ Jaki odpust? Odpust dopiero w lipcu! A to, co tam się wyraża, to nie jest odpust, ino jakaś szatańska uciecha...

WALTER A nie mówiłem!

PROBOSZCZ Ty Walter skończ gadać głupoty i zacznij warzyć złoto! Twój pradziadek warzył jak miała przyjść wojna, twój dziadek jak przylaź Hitler, twój ojciec jak czerwonymi obrodziło. A ty co? Zwalniali

górników, toś nic nie robił! Kopalnia prawie padła, to ciebie było tylko stać na to, żeby się na jawce rozbić o latarnię! A tera jak chcą zamknąć kopalnię na amen, to ty widzę dalej się nie przejmujesz! Czas Walterze, żebyś i ty uwarzył swoje złoto, które pomoże nam to wszystko przetrwać... No, chyba że nie potrafisz...

WALTER Jak mi się będzie chciało, to uwarzę!

MAŁA Skończcie z tym cholernym złotem!

PROBOSZCZ (*nagle sobie coś przypominając*) Widziałem ją! Czarną wiedźmę z czarnej studni, miała naszyjnik z ludzkich kości i paznokcie długie po kolana!

MAŁA Następny wariat...

PROBOSZCZ A w nocy, pomiędzy drzewami, błyskają ognie pochodni, ale nie idźcie, dzieci, za nimi! To diabły pradawnego Rosenau wychodzą ze swej pieczary, żeby wabić błędnymi ognikami zagubionych pielgrzymów i ponabijać ich na pale!

Z oddali znowu słychać odgłosy przygotowanego odpustu.

GŁOS

Raz... Dwa... Trzy...
Gdy rano zadzwonią
górnik się ubiero
żonka lampkę daje
i drzwi mu otwiero

PROBOSZCZ O, słyszycie, zaczarowane drzewa śpiewają stare górnicze piosenki! Pamiętajcie, wyłóżą diabły z Rosenau! Walterze, uwarz swoje złoto, bo złe czasy idą! (*wchodzi w las, podśpiewując pod nosem usłyszaną przed chwilą piosenkę*)

MAŁA Boże, stary Proboszcz już całkiem ma coś z dekle...

WALTER No wiesz, i tak się dziwię, że on jeszcze żyje! Naprawianie gniazda śrubokrętem to raczej kardynalny błąd i trzeba mieć naprawdę pochytane tam na górze, żeby to zdzierżyć!

MAŁA No nie wiem, ja bym chyba wolała już umrzeć!

WALTER Wierz mi, ja byłem kiedyś blisko i to nic przyjemnego!

MAŁA (*chwilę się zastanawia*) Jak szłam do ciebie, to widziałam! Nieźle się koncert postawił, mają wszystko! Stoisko z hamburgerami, watą cukrową i prażonymi orzeszkami. Nad tym całym bajzłem lata ogromny balon ze spajdermenem i takim jeszcze jednym świrem... Tym, co go Tomek tak bardzo lubi!

WALTER Pewnie Wolwerinem, wszystkie dzieciaki kochają tego popierdoleńca!

MAŁA Może i Wolwerine! W każdym razie na Cupiałowym polu już nie ma miejsca na diabelski młyn! Teraz mają tam stanowiska z plejstejszyn for i jak Tomek to zobaczył, to go normalnie nie mogłam odciągnąć! Musiałam go tam zostawić!

WALTER O co ci chodzi? Po co mnie tym zanudzasz?

MAŁA Mówię ci to po to, żeby ci uświadomić, że nie masz z nimi żadnych szans! W dodatku przyjedzie Krzysztof Krawczyk, Kayah i Muniek Staszczuk tylko po to, żeby zaśpiewać na wielkiej scenie „Opowiedzcie

wiatry”. Rozumiesz? Takie tuzy?! I co ten twój biedny kemping może przeciw takiej potędze?

WALTER Boże, ty znowu swoje! Co może? Może to, że zamiast spedalonego Muńka wyśpiewującego jakieś smętne pieśni, mój kemping potrafi zarzucić dobrym punkiem?! (*wbiega do środka*)

Po chwili z kempingu rozlega się piosenka „Ludzie, ptaki, drzewa” Defektu Muzgó. Walter wybiega i zaczyna skakać pogo, co jakiś czas odbijając się od Małej. Ta w końcu także zaczyna skakać, odbijając się od Waltera. Po dłuższej chwili muzyka się urywa.

WALTER Kurwa, znowu się musiał głośnik przepalić... No chodź! (*znowu próbuje skakać wokół Małej, ale bez skutku. Wchodzi do środka przyczepy i po chwili wynosi butelkę wódki*) O patrz, co mogą mi zrobić!

MAŁA Miałeś pójść z nami na odpust!

WALTER Do odpustu jeszcze kupa czasu, a Proboszcz, chociaż pomyłony, to może mieć rację i warto by zająć się pradawną alchemiczną sztuką...

MAŁA Aha! I chodzi o to, żeby wypić butelkę wódki? W takim razie w naszym kraju co drugi facet jest alchemikiem, a nie tylko Gojowie!

WALTER Dziubus! Woda jest na odwagę! Nie zdajesz sobie nawet sprawy, jakie boskie i szatańskie prawa muszę nagiąć! Jakie poczwary muszę przywołać i jakie bluźnierstwa wykrzyczeć, żeby wyprodukować chociaż odrobinę złotka!

MAŁA Co ty w ogóle gadasz? Posłuchaj, jak to brzmi! Twoja rodzina to były same wyrzutki i pijacy! Tak samo jak ty! Po co gadasz te wszystkie bzdury!?

WALTER (*nie słucha, wypija duszkiem pół butelki. Coraz bardziej pijany*) A te ciule z koncertu gówno mi robią! Moja skóra się błyszczy, zobacz! Moja skóra się błyszczy, bo każdy Goj ma złotą skórę, bo każdy Goj potrafi uwarzyć złoto, a kto warzy złoto, temu ono przenika do krwiobiegu! Temu serce pompuje złotą krew i ten nawet sika złotem! Każdy Goj się rodzi ze złotymi oczyma! Dokładnie, maleńka! Szkoda, że tego nie widziałeś, bo gdy mały Goj po raz pierwszy otwiera swoje oczy, to wtedy blask jest tak wielki, że go widać z kosmosu!

MAŁA Idiota, twoje oczy są ciemne –

WALTER (*dopija butelkę*) Bo kiedy któryś z Gojów napatrzy się na to całe kurewstwo dziejące się na świecie, to wtedy oczy mu ciemnieją! A jak się staną całkiem czarne, to wtedy Goj umiera. Szkoda, że nie widziałeś mojego starego po śmierci, albo brata! Normalnie mieli gały tak czarne, że byś sobie od nich pobrudziła ręce! (*czka pijacko*) Od skurwysynstwa umierają więc Gojowie, a nie od pałek, tarcz, niwelatorów czy jakichś rozporządzeń zrobionych przez bubków z potężnego koncertu z zagranicznym kapitałem! (*znowu czka*) Boże, byś ty widziała te ich oczy! Czarne choćby węgiel, a skóra! Ich cholerna złota skóra traciła powoli swój blask, zamieniając się w jakąś chińską podróbę! Ciężko było na to patrzeć, moja miła, ale stary Walter wyciągnął z tego stosowne wnioski...

MAŁA (*siada obok i zaczyna go głaskać po głowie. Po chwili dostrzega leżącą na ziemi górniczą szpadę, wstaje i kładzie ją obok Waltera*) Wiesz,

jutro razem z Tomkiem już nas tutaj nie będzie i naprawdę chciałam, żebyś z nami poszedł na ten cholerny odpust! Żeby Tomek wyjechał z tego naszego miasteczka wygrany. Żeby go tutaj zapamiętali jako tego, który przyszedł na odpust z samym Walterem Gojem! I żeby on to zapamiętał! A nie tylko tych wrednych idiotów, którzy codziennie robią mu krzywdę albo wrzucają do cholernego śmietnika!

Z oddali słychać głośny śmiech. Po chwili na polanę wchodzi Pędraki, czyli Fisz, Luźna i Uzi. Gdy dostrzegają Małą i Waltera, zaczynają się śmiać jeszcze głośniej.

FISZ, LUŻNA, UZI Siema!

FISZ (*pokazując na Waltera*) Co zrobiłaś z naszym sokołem?

UZI Pewnie pokazała mu swoje cycki i Walter zasnął z nudów!

LUŻNA Przynajmniej na niego nie zwymiotowała! Biedny Pawełek...

MAŁA (*wstaje z werandy i podchodzi do Pędraków*) Co tam, krwiopijcy?

Nie macie co robić? Po co tu przychodzicie?

FISZ Jak na osobę, która wczoraj prawie zgwałciła naszego kolegę, dzisiaj jesteś w strasznie bojowym nastroju! Wiesz, my nie jesteśmy tacy łatwi jak Pawełek!

MAŁA Jacy „my”? Nie potrafisz, szczyłu cholerny, mówić sam za siebie?!

UZI „Szczyłu cholerny”? To chyba jest inwektywa?

LUŻNA Inwektywa? Uzi, po tobie bym się nie spodziewała takiego pięknego określenia! W każdym razie, Mała, nie jesteś znowu tak dużo starsza! Powiedz, zaciążyłaś od razu, gdy zesłaś z huśtawki?

Mała podbiega do Luźnej i chce ją uderzyć, ale pomiędzy dziewczyny wskakuje Uzi.

UZI Gdzie z łapami do eksponatu!?

MAŁA Puść mnie, skurwielu! Myślisz, że nie wiem, po co tu przychodzicie?

FISZ (*staje pomiędzy Małą a Uzim*) No już! Już! Sory! A ty, Luźna, zbastuj trochę z językiem, bo to, kiedy Mała zaszła w ciążę, to jest jej prywatna sprawa, a to, że trochę wczoraj przesadziła, to co? Mam ci przypomniać, co ty wyczyniasz, jak przesadzisz z wódą?

LUŻNA No dobra, okej! Tak się tylko droczyliśmy!

UZI Już nie będziemy!

LUŻNA, UZI Prze – pra – sza – my!

MAŁA Dobra, dobra! Gdzie jest Pawełek? Muszę z nim pogadać?

LUŻNA No raczej! Nieżle mu wczoraj zamieszałaś!

FISZ Luźna! Mówiłem ci, zamknij się! (*po chwili*) No właśnie mieliśmy nadzieję, że został tutaj, bo z nami nie wracał...

MAŁA Jak to nie? I co, myśleliście, że wrócił ze mną?

UZI No wiesz, myśleliśmy, że chciałaś z nim dokończyć to, co tutaj tak pięknie zaczęłaś!

LUŻNA Jak się mówi a, to trzeba powiedzieć be!

UZI A potem ce, de i tak aż do zet, nie?

FISZ Kurwa! Zamknijcie się! Trzeba się zastanowić, gdzie Pawełek może być, bo słyszeliście, że jego bracik już biega po całym mieście!? Zarzeka się, że wyrwie Walterowi nogi z dupy, jak się Pawełek nie znajdzie!

MAŁA A skąd niby Dżiki wie, że Pawełek był u Waltera?

FISZ Pawełek ostatnio non stop tu siedział i coś razem z Walterem kombinowali! W każdym razie ja lecę zobaczyć, czy nie zaległ gdzieś tutaj w krzakach! Luźna i Uzi, przeszukajcie dokładnie polanę, a ty, Mała, przypilnuj Waltera, bo widzę, że ciężko z nim!

LUŻNA i UZI Ta jest!

MAŁA No, okej!

Fisz wbiega do lasu, wołając na głos „Pawełek, Pawełek!”. Pozostałe Pędraki stoją w miejscu.

MAŁA A wy co tak stoicie?

UZI A ty co tak stoisz?

MAŁA (*pokazuje na śpiącego Waltera*) Przecież mam go przypilnować, nie?

UZI (*podchodzi do Waltera i szarpie nim kilka razy, wrzeszcząc mu do ucha*) Kałbanga, skurwysynu!

Luźna zaczyna się śmiać, a Mała podbiega do Uziego i popycha go tak mocno, że ten się przewraca.

UZI Co jest? Pogrzało cię?

MAŁA Zostaw go!

LUŻNA To tylko test mający ci, idiotko, uświadomić, że Walter raczej przez kilka następnych godzin nigdzie się nie wybierze!

UZI (*podnosząc się z ziemi*) Widzisz, Luźna? Małą to jara!

MAŁA Niby, kurwa, co?

UZI No, dobieranie się do zgonowiczów! Wczoraj Pawełek. A teraz chce się dobrać do Waltera!

LUŻNA Jezus, faktycznie! Trzeba ostrzec wszystkich pijaków, że Mała znowu wyruszyła na żer!

MAŁA Jesteście pierdolone bachory i nic więcej! Wasi starzy mają kupę kasy! Chodźcie do dobrych szkół i ja ciągle nie mogę pojąć, po co tu przychodzicie! Po co trzymacie z Fiszem? Z Pawełkiem? Przecież to nie wasza liga! Idę! Pierdolicie się na wasze wypiełgnowane ryje! Pierdoleni dilerzy!

UZI Coś ty powiedziała?

LUŻNA Nazwałaś nas dilerami?

Mała chce odejść, ale Uzi i Luźna zastępują jej drogę.

UZI No, jak nas nazwałaś?

MAŁA Jak dalej będziecie korzystać z kempingu Waltera jako waszej skrytki, to mu wszystko powiem! Jesteście żałośni! Żebyście jeszcze chociaż robili to dla kasy...

LUŻNA O Jezu, ale się boimy!

UZI Ale nam dowaliła! Idę się wypłakać...

MAŁA Wiecie co? Jednak tutaj zostanie! Popilnuję Waltera!

UZI Lepiej idź!

MAŁA Ta? A co? Rozkażesz mi?

UZI Wysłałem kilku osobom filmik, jak pokazujesz cycki Pawełkowi! Myślę, że prędzej czy później w końcu dojdzie do tego twojego Tomusia albo jego milutkich kumpli!

LUŻNA Założę się, że prędzej!

UZI Dokładnie, no i jestem pewny, że pijana matka pokazująca cycki raczej nie pomoże mu w zdobyciu popularności, co?

MAŁA Jak Tomek to zobaczy, to was normalnie własnoręcznie zapierdolę!

UZI Tak, tak! Tylko się nie posraj! I lepiej się pośpiesz, bo takie rzeczy naprawdę szybko się roznoszą!

LUŻNA Szybciej niż cholerny katar!

Mała szybko schodzi ze sceny. Uzi i Luźna chwilę za nią wołają różne obłeśne rzeczy. W końcu się uspokajają.

UZI Kurwa, musiała nas wczoraj przyuważyć!

LUŻNA Wczoraj? Przecież była w total nabita!

UZI No to skąd wie?

LUŻNA A skąd mam wiedzieć? Ale mamy to pewne, że jak się Walter kapnie, to nam nogi z dupy powyrywa!

UZI Walter to nic! Gorzej z Fiszem! Wiesz, jak on patrzy na takie inicjatywy.

LUŻNA Ostatni raz?

UZI Dobra!

*Uzi i Luźna wymijają Waltera i wchodzi do przyczepy. Z oddali docho-
dzi do nas dźwięk z głośnika.*

GŁOS Dzień dobry państwu! Jako dyrektor generalny zapraszam wszystkich na odpust, który jak mam nadzieję zapoczątkuje długą i piękną współpracę koncernu „Energia” z mieszkańcami gminy Godów!

Słychać oklaski i wiwaty.

GŁOS Raz! Raz! Raz, dwa, trzy!

Górnice skarby pod ziemią!

Głęboko ukryte drzemią!

Na ścianach, filarach górnicza już wiara

Wykuwa do skarbów drogę!

Zaciemnienie.

Prolog drugi

Światło na proscenium, na którym stoi Pawełek, ciągle przebrany za Skarbka. Dopala papierosa i zaczyna śpiewać.

PAWELEK

Kajś ty, dziolcho, łoczy miała?

Co ten gizd takiego miał,

Żeś akurat go wybrała?

Co ci doł? Co ci doł?

Byli inksi chopcy przeca,

Koždy pod twym domem stoł.

Tyn sie wcale nie zalecoł.

Co ci doł? Co ci doł?

Na galotach same łaty,

W kabzie pusto – tak czy ni?

Mały, chudy, kosprowaty,

Ślipia złe, o... złe...

Nic w garażu, nic w pekao,

Kawał gizda – koždy wi.

Czymu jimu sie udało,

A mnie ni? A mnie ni?

Kajś ty, dziolcho, łoczy miała?

Co tyn pierun w sobie miał?

Po coś tego gizda brała?

Powiedz szczyrze – co ci doł?

Wzion cie tak, jak małe piwo,

Jeszcze sie po wszystkim śmioł.

Przeca wiym, żeś nieszczęśliwo.

Co ci doł? Co ci doł?

Strzel tym gizdem, strzel chacharym!

To nie życie, co z nim mosz!

Nigdy z wos nie bydzie pary!

Dyc go znosz! Dyc go znosz.

Byda czekoł, przyda po cia,

Dej mi ino jakiś znak,

Żebych miał nadzieja chociaż.

No to jak? No jak?

Co cie, dziolcho, trzimo przy nim?

Byda czekoł – napisz list

Abo zadzwoń. Nic nie zmiynisz,

Bo to gizd, pieroński gizd!

Kajś ty, dziolcho, łoczy miała?

Po coś tego gizda brała?

Kajś ty, dziolcho, łoczy miała?

Dyc to prawda, a nie pic

Po coś tego gizda brała?

Nie rozumia z tego nic...

Nie rozumia, nie rozumia,

Nie rozumia z tego nic...

2. Południe

Z przyczepy leci „No more heroes” The Strenglers, wokół trwają przygotowania do imprezy. Fisz i Uzi dokładają kolejne gałęzie do stosu drewna na środku polany, wokół którego spaceruje Luźna z kropidłem, powtarzając słowa „magicznej” formuły.

LUŻNA

Na czarne hałdy Burowca

Na starą hutę z Szopienic

Mam w dupie gronkowca

A na plecach igielit!

Na luźne gacie po tacie
 I kieckę po mamie
 Dziadek był w wehrmachcie
 A babcię topili w wannie!
Po chwili z przyczepy wychodzi Walter. Jest ubrany jak wcześniej, z tą różnicą, że przy pasku ma szpadę.
 WALTER *(chwilę przygląda się, jak chłopcy układają stos drewna)*
 A gdzie jest Mała? Bo coś mi się wydaje, że nie pożegnałem się z nią odpowiednio?
 FISZ Poszła szukać Pawełka!
 WALTER A co? Zgubił się? Myślałem, że ona wzięła go do domu czy coś...
 LUŻNA No my właśnie też!
 WALTER Mam nadzieję, że się znajdzie do wieczora, bo jeśli nie, to tydzień zabawy w krawka pójdzie psu w dupę!
 UZI Jak w krawca?!

WALTER No, Pawełek miał na festynie łązić przebrany za Skarbka i straszyc małe bachory, i śpiewać śląskie szlagiery!
 FISZ No raczej!
 LUŻNA „Przebrać” to go chciała wczoraj Mała!
 UZI Bez dwóch zdań!
 WALTER O tym już nie mówimy! O tym już zapominamy! A ty, Uzi, masz wyrzucić ten filmik!
 UZI Tak jest!
 FISZ Ty mu uszyłeś strój Skarbka?
 WALTER Musiałem, bo jak przyszedł tutaj pokazać, co dostał w gminie, to se myślę tak: te głupie chuje chyba na oczy Skarbka nie widziały, bo to nie jest strój Skarbka, tylko jakiegoś transwestyty! No i mówię: Pawełek, w tym to cholera nie możesz iść, bo tylko wstydu se narobisz! A że stary Walter z jeszcze starszym Skarbkiem zrobił niejedną flaszkę, to ci zaraz uszyje taki strój, że się dzieciaki obsrają ze strachu!
 FISZ Walter, ty to jesteś jeden na tysiąc! I kurwa, jak to jest możliwe, że potrafisz szyć?
 WALTER A jak, kurna! Każdy Goj świetnie szyje, nie wiedziałeś? Gdyby nie moje przywiązanie do tych stron i zakaz opuszczania kraju, to już dawno pracowałbym dla któregoś z potentatów rynku modowego! W każdym razie, tydzień szyłem ten cholerny strój, ale Pawełek to normalnie wyglądał w nim prawdziwiej niż sam Skarbek! Bo Skarbek swoją drogą, to wyglądał nieszczególnie!
 UZI Czekaj, czekaj, czy ty przed chwilą powiedziałeś, że łoileś wódę ze Skarbkiem?
 LUŻNA Chyba z knurem!
 WALTER A co? Nie wierzysz?
 FISZ To opowiadaj!
 WALTER Nie mam czasu na pierdoły! Teraz pora na ogłoszenia parafialne! *(wstaje, wyciąga swoją szablę i zaczyna przemawiać oficjalnym tonem)*
 Do mnie, moi straceńcy! Do mnie, moje Pędraki! Dzisiaj otrzymacie nagrodę za całe lata waszej całkowicie niewiernej i niegodziwej służby,

ale wybaczam wam, gdyż sam jestem dosyć kapryśnym królem wszystkiego, co tutaj widzicie! Dzisiaj ostatecznie pokażemy tym pierdolonym ciemieżycielom z „Energii”, na co stać starego Waltera Goja!
Fisz, Luźna i Uzi ustawiają się w równym szeregu, a Walter wyciąga z tylnej kieszeni spodni butelkę wódki i wypija kilka tęgich łyków. Potem podchodzi kolejno do każdego z Pędraków i pasując ich na rycerzy, daje każdemu napić się wódki.
 WALTER Z tą właśnie chwilą przestaję traktować was jako nic nieznaczące Pędraki! Z tą właśnie chwilą czynię was moimi pomocnikami, a pod wieczór któryś z was dostąpi prawdziwego zaszczytu i pomoże mi zadać ostateczny cios złu, które przyszło do mojego lasu! Ale na razie bawmy się i radujmy! Znaczą się dzisiaj będziecie za darmo korzystać z dobrodziejstw mojego składziku, a w zamian za to urządzimy tutaj taką imprezę, że ci smętni idioci, którzy bawią się teraz na tym cholernym, oszukanym odpuscie, będą do końca życia żałować, że nie wierzyli i nie szanowali starego Waltera Goja!
 FISZ Na cześć naszego wielce przeżartego tanią bryną króla: hip, hip!
 LUŻNA i UZI Chuja! Chuja! Chuja!
 WALTER Bardzo dziękuję za przybycie i tak dalej!
 UZI Z tym składzikiem to ty na serio?
 WALTER Król zawsze mówi na serio!
Uzi i Fisz podnoszą się równocześnie i biegną do Waltera.
 WALTER Tylko sobie nóg nie połamcie!
 LUŻNA Nie boisz się? Przecież oni o tym marzyli od dawna, żeby dobrać się do twoich skarbów...
 WALTER Składzik to tylko taka podpucha! Prawdziwe skarby Walter ma schowane w całkowicie bezpiecznym miejscu!
 LUŻNA I co, nie powiesz mi gdzie?
 WALTER Oczywiście, że nie! Twój brak poszanownia dla tajemnic jest powszechnie znany!
 LUŻNA *(udając oburzenie)* Co? Zdradź mi jakąkolwiek tajemnicę, a ja prędej dam się żywcem pogrzebać, niż ją wyjawię!
 WALTER Na twoją niekorzyść przemawia fakt, że gdy kiedyś w chwili słabości wyjawiałem ci coś o swoim dosyć intymnym problemie, to ty zaraz to wszystkim wypaplałaś, a przecież Gojowie są znani z tego, że nigdy nie chorują, nie cierpią i nie mają kaca!
 LUŻNA *(ironicznie)* Boże, hemoroidy to nic strasznego! Każda z nas może je mieć, a zwłaszcza te, którą rodząc dzieci, muszą bardzo mocno przeć i wtedy często naruszają integralność...
 WALTER Dobra! Dobra! Wystarczy szczegółów! Powtarzam, Gojowie nie chorują, a tym bardziej nie mają hemoroidów!
 LUŻNA Jak tam chcesz! *(po chwili)* Nic a nic? Zupełnie? Ani mru-mru! Mnie, która tak dzielnie powstrzymuje komendanta, by tutaj nie przyszedł i nie wyrwał ci nóg z tyłka za to, że rozpijasz okoliczną młodzież?
 WALTER Ja rozpijam? Sami pijecie! Poza tym, jakby mój wujek był komendantem, tobym, cholera, rządził całą gminą! Zresztą komendant to jest płotka! Mam teraz na karku cały koncern...

LUŻNA Proszę tylko o malutką poszlakę...

WALTER Wiesz, że pod tym kempingiem jest stara ziemianka mojego pradziadka?

LUŻNA Boże! Serio? Opowiadałeś o tym z tysiąc milionów razy!

Chłopaki wychodzą z przyczepy, trzymając w rękach skrzynkę jaboli. Fisz ma teraz na sobie marynarkę z ludowego stroju śląskiego, a Uzi zawiązaną niczym pirat wyszywaną chustę, jaką kiedyś kobiety nosiły na głowach.

LUŻNA Skąd macie te fanty?

UZI Znaleźliśmy w składziku!

LUŻNA Cholera, Fisz, nawet ci pasuje ta kurteczka! A ty, Uzi, wiesz, że to jest damska chusta?

UZI Mamy, kurna, równouprawnienie, nie?

Chłopcy stawiają skrzynkę na werandzie. Każdy bierze sobie po jabolu i siada tam, gdzie mu wygodnie. Uzi wyciąga ze skrzynki jednego jabola, chwilę obraca go w rękach i w końcu znajduje datę produkcji. Czyta, mrużąc oczy.

UZI Wyprodukowano w tysiąc dziewięćset osiemdziesiątym...

LUŻNA Ja pierdolę, przecież to już będzie sama siara!

WALTER Siara? Toż to najlepszy rocznik... Wicie, kto wtedy występował na Jarocinie?

LUŻNA Ten nie... Eros Ramazzotti?

UZI *(śmiejąc się)* Spice Girls?

FISZ Zamknijcie się, do cholery... No, Walter, kto wtedy dawał czadu?

WALTER *(po chwili)* Czadu dawali wszyscy... Nawet, kurna, cholerne Kombi. Ale prawdziwy rozpiardol dały Nocne Szczury... Jak zaczęli grać, ludzie dostali na łeb... Ziemia zamieniła się w błoto a z niebios zeszła święta panienka i... *(milknie pogrążony we wspomnieniach. Siada na studni)*

UZI Znowu odpłynął...

FISZ *(do Waltera)* Hej, nie siadaj na tej pieprzonej studni, bo do dzisiaj śni mi się po nocach, jak trzymasz się tej krawędzi, a my próbujemy wyciągnąć twoje grube dupsko z powrotem do góry!

UZI Dokładnie! Budzę się, kurwa, z krzykiem, jak tylko przypominę sobie, jak się wtedy darłeś!

LUŻNA No! Jakby co najmniej coś ciągnęło cię w dół za nogi!

FISZ Swoją drogą całkiem głęboka ta studnia!

WALTER *(budząc się z letargu)* Bo to jest Czarna Studnia, idioci! To jaka ma być? Płytką?

FISZ Czarna? Biała? Może być nawet zielona w niebieskie paski – masz tam tylko znowu nie wpaść, rozumiesz!?

WALTER Dobra, dobra! W górę serca!

Na ten znak wszyscy stukają się ze sobą butelkami.

WSZYSTY Wznosimy je do pana!

WALTER Punk...

WSZYSTY Not dead!

Każdy duszkiem próbuje wypić swoje wino. Tylko Luźna dalej pociąga małe, „dystyngowane” łyczki, kręcąc z niedowierzaniem głową.

LUŻNA Idioci! Za godzinę będziecie gotowi!

Z oddali słychać głośnie oklaski i wiwaty, a głos przez mikrofon ogłasza: GŁOS Zapraszam wszystkich na konkurs, w którym każdy chętny może spróbować swoich sił w jedzeniu krupnioków na czas!

UZI *(krztusząc się)* Na odpuszcie się bawią, to i my nie będziemy gorsi, nie?

LUŻNA Jeśli masz na myśli najebanie się w dwie godziny, to faktycznie nie będziemy gorsi!

FISZ Jezus, Luźna, skończ! Walter, miałeś opowiedzieć, jak to piłeś ze Skarbkiem!

UZI Właśnie! Właśnie!

WALTER *(kilka razy kaszle)* No więc wracałem wczesnym świtem pekaesem z Katowic do Jastrzębia! A nie wyglądałem wtedy najlepiej, bo właśnie umarł mój braciak i kilka dni musiałem pomagać jego duszy przejść na tamten świat!

UZI W jakim sensie pomagać?

WALTER Łoiłem trzy dni wodę w Europejskiej, a jak skończyła mi się kasa, to dosiadałem się do stolików i podkrażałem ludziom drinki!

UZI Aha! Bo już się bałem, że poszłes do kościoła czy coś!

WALTER Pojebawszy? W każdym razie musiałem nieźle capić, dlatego jedyna osoba, która chciała koło mnie usiąść w pekaesie, to była taka stara, pomarszczona Cyganka i gdy tylko otwarłem oczy gdzieś za Miłkołowem, to stara zaczyna gadać, że mi powróży z dłoni! No więc tłumaczę jej, że Gojowie nie mają stałych lini papilarnych i że szkoda jej nerwów a tym bardziej moich pieniędzy!

LUŻNA Co to znaczy stałe linie papilarne? To można mieć jakieś inne?

WALTER Wy macie stałe linie papilarne, bo wasz los jest w nich zapisany, ale Gojowie wykuwają swoją przyszłość na bieżąco, dlatego na naszych dłoniach co chwilę się coś zmienia...

UZI Jak? Pokaż! Bo gdyby to była prawda, to mógłbyś być królem niezłych przekrętów!

WALTER Mógłbym być? Ja jestem królem niezłych przekrętów!

FISZ Nie, no teraz to już ściemniasz na maksa!

WALTER To chodź zobacz! Wszyscy chodźcie zobaczyć, wy moje niewierne Tomaszątka!

Pędraki podchodzą do Waltera, a ten pokazuje im swoje dłonie.

LUŻNA Jezus, Walter, jakby sanepid zobaczył te twoje ręce, toby ci je dla higieny od razu ujebał!

UZI No, zapuszczone jak pole starego Cupioła!

Walter nalewa na swoje dłonie trochę piwa i zaczyna je myć. Po chwili znowu je pokazuje.

FISZ No za wiele to nie dało! Co ty masz w te ręce powżerane? To jest brud?

WALTER *(śmieje się)* Kładłem kiedyś dach z jednym frajerem i on nie wierzył, że mogę kontrolować swój ból, więc zanurzyłem ręce w gorącej smole przygotowanej do kładzenia papy i nawet nie pisałem! A ten frajer przegrał kilka stów! W każdym razie jest dokładnie tak, jak mówię – linie papilarne Gojów to wiecznie otwarty biznes!

LUŻNA Co za bzdura!

WALTER Cyganka powiedziała dokładnie tak samo i nieźle się wkurwiła, więc postanowiła rzucić na mnie klątwę, ale ja mam w dupie takie numery, bo złoto zawarte w mojej skórze odbija całe to gówno! Cyganka dostała więc w ryj swoją własną klątwą i momentalnie zaczęły jej wypadać włosy!

LUŻNA Kurwa, i to wszystko w pekaesie? Czy w książce Kinga?

UZI Daj mu mówić!

FISZ Dokładnie, Luźna, zamknij się! A jak ci nie pasuje, to możesz sobie pójść na odpust!

LUŻNA Boże! Okej, będę cicho!

WALTER Już mogę, tak!? Stara Cyganka, co trzeba jej przyznać, była twarda i wiele ją to nie obeszło, że praktycznie w dziesięć sekund była cała łysa i jeb we mnie następną klątwą, która oczywiście tak samo jak poprzednia odbija się ode mnie niczym cholerny kauczek od pieprzonego betonu! Tym razem jednak klątwą rykoszetem trafia w jakiegoś smutnego chujka, któremu naraz z oczu zaczyna lecieć ropa pomieszana z krwią! Ten się drze, łysa Cyganka lamentuje, a ja wyciągam z kieszeni butelkę tyskiego i piję sobie w najlepsze! Niestety kierowcę musiał wkurwić ten cały raban i ostatecznie za picie piwa i wszczynanie burd wyjechał mnie z pekaesu w Żorach na dworc!u!

UZI I co, zaszedłeś z Żor do Skrzyszowa na piechotę?

WALTER A jak miałem inaczej, jak za ostatnie pieniądze kupiłem sobie tę butelkę tyskiego! (*podśpiewuje*) Tyskie gronie, Tyskie gronie, mam ochotę ino na nie...

FISZ Kurwa, przecież to będzie ze trzydzieści kilometrów!

Walter chwilę się zastanawia.

LUŻNA Wszystko pięknie, ale miało być o Skarbk!u, a nie o starych, pomarszczonych Cygankach...?

Walter się otrząsa.

WALTER No właśnie... Byłem w domu przed południem i jak zaszedłem, patrzę, jakiś facet siedzi na mojej werandzie dokładnie tam, gdzie teraz ty siedzisz, Uzi...

FISZ Skąd wiedziałeś, że to Skarbek? Poznałeś po wyglądzie?

WALTER Z wyglądu to taki całkiem normalny facet, nie! Kreszowy dres, jakiś sygn!et tombakowy na palcu i tylko oczy zdradzały, że to Skarbek, bo się świeciły na zielono!

LUŻNA Na zielono! To co on był, Flaber?

WALTER Jak chcesz, to mogę nie opowiadać!

LUŻNA Nie, no to tylko taka niewinna uwaga! Prosimy dalej!

WALTER Podszedłem, a Skarbek tylko pokazał w kierunku kopalni i mówi „Ta gruba to już długo nie pociągnie!”. Potem wyciąga zza pazuchy dwie butelki bimbru i gada, że brat przesyła, bo dzięki mojemu wstawiennictwu właśnie dostał się do podziemnego królestwa wszystkich górników i teraz ma od chuja takich przysmaków!

UZI (*ironicznie*) Dwie butelki bimbru? Mógłby chociaż się szarpnąć na coś z listy „Dziesięć najdroższych alkoholi świata”!

WALTER Kurwa, to nie jest zwyczajny bimber! Kto wypije łyk, ten będzie w stanie przywołać Skarbków z każdej śląskiej kopalni!

UZI I co? Pewnie już dawno wychlałeś ten magiczny bimber, co?

LUŻNA Wypił dziesięć sekund po tym, jak Skarbek z powrotem zapadł się pod ziemię!

WALTER Blisko, ale nie gorąco! Jedną flaszkę zrobiłem ze Skarbkiem i powiem wam, że takiego mocnego bimbru to jeszcze w życiu nie piłem! A Skarbek to normalnie osiem razy rzygał w krzakach – tam, gdzie teraz rosną te cholerne pokrzywy! A drugą flaszkę zostawiłem sobie na czarną godzinę!

UZI I co, jak wypijesz trochę tego bimbru, to będziesz mógł wezwać Skarbka?

WALTER Nie inaczej!

UZI Ale tak, żebyśmy też go widzieli, a nie byli skazani na twoją pantomimę?

WALTER Też będziecie go widzieć!

UZI Pierdolisz tam...

WALTER Może się założymy?

UZI O co?

WALTER (*otwiera kolejne wino i wypija je duszkiem, po czym głośno beka*) O dwie stowy! Przydadzą się, bo idę z Tomkiem na festyn czy tam odpust!

LUŻNA Z tym małym, co to pół miasteczka ma z niego bekę?

WALTER Mam ci przypomnieć, jak na ciebie kiedyś wołali?

Luźna milczy.

WALTER No to się nie odzywaj, a ty jak, Uzi, przyjmujesz zakład?

UZI Przyjmuję, a jak!

WALTER Fis!z, przetrnij.

Uzi i Walter podają sobie ręce a Fis!z przecina.

WALTER Dobra, to ja idę poszukać mojej magicznej butelczyny, bo dawno jej nie widziałem! Dołóżcie jeszcze trochę drewna do stosu, okej?

UZI Lepiej poszukaj tych dwóch stów!

FISZ Uzi, nie przeginaj!

LUŻNA Jeszcze drewna?

WALTER Potrzebujemy wielkiego ognia i dużej temperatury!

LUŻNA Ale po co?

WALTER Zobaczycie wieczorem! (*wchodzi do przyczepy*)

Pędraki zbierają kilka gałęzi i dorzucają do stosu. Z lasu po chwili wychodzi Giel!towski.

UZI Patrzc!ie, to jest ten peda!ek, co pracuje dla koncernu!

LUŻNA Dokładnie, to on!

FISZ Ej, chłop!ie, to jest prawda, żeś zmienił nazwisko?!

GIELTOWSKI Gdzie jest Walter?

FISZ Dla ciebie pan Walter!

GIELTOWSKI (*chwilę się rozgląda, w końcu zdejm!uje krawat, marynarkę i podchodzi do werandy krokiem dosyć chwiejnym*) Zrobicie mi miejsce? Czy nie?

Fisz pokazuje pozostałym, żeby zrobili miejsce Giełtowskiemu.
 GIEŁTOWSKI Wino też bym machnął!
 UZI Kurwa, nie przesadzaj!
 FISZ Dajcie mu jabola Nie widzicie, że jest na fазie? A kto jest na fазie?
 LUŻNA i UZI Dla tego szacun!
Lużna podaje Giełtowskiemu jabola, a ten bierze kilka porządných łyków.
 UZI (*pokazując na Giełtowskiego*) Kurwa, niby taki glamur i w ogóle, ale spermę byka to pije jak herbatę!
 FISZ Co fakt, to fakt!
Giełtowski odstawia butelkę i chwilę siedzi z przymkniętymi oczyma.
 LUŻNA Cholera, będzie rzygał!
 FISZ E... tylko się delektuje!
 GIEŁTOWSKI (*otwiera oczy*) Więc gdzie jest Walter?
 FISZ W środku!
 GIEŁTOWSKI Mogę tutaj na niego poczekać?
 FISZ Jeśli musisz!
Niechętna chwila ciszy.
 GIEŁTOWSKI I tak, zmieniłem nazwisko, jeśli już was tak bardzo to boli!
 Ze swoim prawdziwym nazwiskiem dużo bym w Warszawie nie osiągnął, a i tak chuja zdziałalem! Jestem asystentem kompletnego idioty!
 LUŻNA Człowieku, kogo to obchodzi?
 GIEŁTOWSKI Jesteście kumplami Waltera?
 UZI Najlepszymi!
Giełtowski zaczyna się śmiać.
 UZI I z czego rżysz, zdrajco!?
 GIEŁTOWSKI Ile macie lat?
 FISZ A co cię to obchodzi?
 GIEŁTOWSKI No powiedzcie, ile macie lat, to chyba nie jest tajne, co?
 FISZ Po siedemnaście!
 GIEŁTOWSKI Przed wami najpiękniejsze chwile, co?
 UZI Skończ, facet, pierdolić smuty i gadaj, co tutaj robisz?
 GIEŁTOWSKI Ja mam trzydzieści trzy, a wiecie, co robiłem dokładnie w waszym wieku?
 LUŻNA Szukałeś kumpli w podobnie żenujący sposób co teraz?
 UZI Waliłeś gruchę spódnicą mamy?
 GIEŁTOWSKI (*śmieje się krótko*) Piłem jabola dokładnie na tej samej werandzie! Tak samo jak wy byłem Pędrakiem Waltera! Przychodziła tu Mała i Dżiki – starszy brat Pawła! No i oczywiście był też główny zainteresowany, ale wtedy to wszystko miało ręce i nogi! Znaczą się, jak zawsze gadał o złocie, Skarbkach, diabłach i wiedźmach, ale wtedy nie mogliśmy tak jawnie tutaj chlać jak wy! Walter dawał nam po jabolu! Czasami pozwalał zapalić skręta, myśmy przynosili mu z domu obiad albo jakieś kanapki i tak to szło, my mogliśmy tutaj spokojnie się napić i pogadać, a Walter nie siedział sam...
 FISZ Cholera, faktycznie można by mu od czasu do czasu jakiś obiad przynieść!
 LUŻNA On w ogóle je?

UZI Ja tam nie widziałem, żeby on jadł kiedykolwiek!
 FISZ Ostatnio tylko łoi wódę, jakby świat miał się skończyć!
 GIEŁTOWSKI Bo dla niego się kończy! Wiecie, że koncert dał mu czas do jutra?
 FISZ No i co my mamy niby z tym zrobić! Walter zawsze sobie jakoś radził, nie? Przecież to nie pierwsza taka sytuacja, że chcą go stąd wyrzucić! Była już gmina i województwo...
 GIEŁTOWSKI Ale wcześniej miał po swojej stronie ludzi, a teraz?
 UZI Przecież dalej ma!
 FISZ No, nie wiem! On od sierpnia chodzi napruty! Wszyscy to widzą!
 UZI Wcześniej! Przecież w czerwcu na odpuszcie tak się zrobił, że leżał zarzuty prawie na środku drogi, a potem... Zrobiło się oberwanie chmury! Ten się przebudził i uparł, że wyciągnie ten cholerny diabelski młyn z błota, a przecież tam było błota po jaja!
 LUŻNA Kurwa, racja! Spadł z ciągnika i rozbił sobie głowę, a potem włożył na pole i biegał po nim tak długo, że krew zmieszana z błotem i jego rzygami stworzyła na jego twarzy tak przerażającą maskę, że każdy okoliczny dzieciak pewnie do dzisiaj ma koszmary! Nie mówiąc już o tym, że to wszystko tak mocno zaschło, że Walter chodził w tej swojej masce przez tydzień i dopiero jak skóra pod nią zaczęła gnić, to udało nam się zaciągnąć go do lekarza! Kurwa, jeszcze trochę i by stracił oczy!
 FISZ Strach się bać, co dzisiaj wymyśli!
 GIEŁTOWSKI Kiedyś ludzie uwielbiali Waltera! To był prawdziwy fachowiec! Potrafił naprawić wszystko! Od żelazka po kombajn! Rozumiecie? Żaden ślusarz i elektryk nie potrafił, a on brał i naprawiał kombajn od ręki w trzy godziny tak, że kopalnia nawet nie musiała zgłaszać przestoju w pracy! I to nawet nie zjeżdżał na dół!
 FISZ Jak nie zjeżdżał!?
 GIEŁTOWSKI Miał na kolanach schemat kombajnu i tylko gadał przez telefon, co tam trzeba naprawić, żeby uruchomić gąsienice czy organ, cały czas siedząc w gabinecie dyrektora! I jeszcze kazał sobie puścić na dyktorskim magnetofonie Zielone Żabki!
 UZI Już to sobie wyobrażam. Walter na skórzanym fotelu w gabinecie dyrektora wypija mu całe brandy z barku, przy okazji ratując kopalnię i słuchając dobrego, starego punku!
 GIEŁTOWSKI Wtedy praktycznie nie pił!
 UZI E, ściemniasz!
 GIEŁTOWSKI Bał się, że skończy jak swój stary albo jego brat, dla których marskość wątroby to było opus magnum ich życia!
 FISZ To co mu się, cholera, stało? Co mu się, cholera, stało, że mieszka w tym syfie pewnie chory na każdą możliwą chorobę łącznie z AIDS i malarią!
 GIEŁTOWSKI Ojciec mi mówił, że jak spadł do tej dziury, to wtedy mu się odmieniło, ale ja tam nie wiem, bo jeszcze mnie wtedy nie było na świecie!
 LUŻNA Co? Do jakiej dziury? Czarnej?

UZI Dokładnie! Czasoprzestrzeń się zakrzywiła i połknęła Waltera fachowca, wypływając nam z powrotem Waltera pijaka, dysydenta i punkowca! Fisz Uzi, weź się już zamknij, co?

GIELTOWSKI Wiecie, że pod nami są najstarsze pokłady węgla? Tutaj dawno, dawno temu nawet nie trzeba było bić szybu! Węgiel wykopywało się prosto z ziemi i powstawały głębokie na kilkanaście metrów dziury, które porzucano, gdy stawały się zbyt głębokie, bo przecież łatwiej było wykopać nową dziurę, niż bawić się w całą logistykę związaną z wydobywaniem... Większość z tych dziur została zasypana przez upływ czasu, ale niektóre zarastały tylko z wierzchu trawą albo ściółką, stając się praktycznie niewidoczne! Takie dziury nazywano czarnymi szlopiskami. Gadają, że każde szlopisko zamieszkuje Szarlej, mściwy skurwiał demon, który rodzi się tylko wtedy, gdy pod ziemią ginie jakiś górnik!

LUŻNA (*ostentacyjnie ziewając*) Zajebicie to wszystko ciekawe, ale streszczaj się, czowieku!

GIELTOWSKI Walter wracał kiedyś przez las z jakiejś zabawy i nagle ziemia się pod nim zapadła. Widocznie musiał wejść na taką wykopaną z dwieście lat temu dziurę. Kurwa, spadł chyba z piętnaście metrów! I leżał tam kilka dni, zanim zauważyli go jacyś grzybiarze. Miał złamaną dosłownie każdą kość! A lekarze powiedzieli, że przeżył tylko dlatego, bo jego osłabione ciało zapadło w jakiś rodzaj obronnej hibernacji. W każdym razie jak wyszedł, to ponoć już był inny facet.

Fisz Inny? W jakim sensie?

GIELTOWSKI Nie wiem... Nie pojechał tego roku na Jarocin, a ponoć jeździł zawsze od pierwszego festiwalu!

LUŻNA Tę historię to chyba panie kolego ukradłeś ze Scooby Doo!

UZI Co ty, Luźna! To jest z Batmana!

LUŻNA Jak z Batmana?

UZI No wiesz! Młody Bruce Wayne wpada do studni pełnej nietoperzy, gdzie konfrontuje się ze swoim strachem, pokonuje go i zostaje Batmanem!

LUŻNA Dokładnie, tylko młody Walter wpada do „czarnego dupiska” i tam Szarlej wyżywa się na nim seksualnie tyle razy, że mózg Waltera przestaje działać!

Z kempingu wychodzi Walter. W ręku trzyma butelkę.

WALTER Znalazłem, chociaż... (*dostrzega Gieltowskiego*) O! Marcinek! Jak tam twój kolega? Zmył to gównem ze spodni?

GIELTOWSKI Ty nie rozumiesz, że to nie są żarty?

WALTER A ty nie rozumiesz, że to jest mój las?

GIELTOWSKI Twój? Twoja jest co najwyżej ta buda i działka, na której stoi! Oni nawet nie będą potrzebowali policji, bo ludzie sami cię stąd do wieczora wykopią!

WALTER Skąd niby ta pewność!?

GIELTOWSKI Bo nikt nie chce już tej cholernej, dogorywającej kopalni! Nikt nie chce być górnikiem! Ludzie chcą zmian i koncern im je da! Tylko ty się upierasz przy swoim! Czemu tak ci zależy na tej kopalni?

Przecież ty nawet nie byłeś w niej zatrudniony! A z setkę razy proponowali ci robotę na dole!

WALTER Gojowie przynoszą pecha, zwłaszcza pod ziemią, a to dlatego, że ich złota skóra przyciąga złych Szarlejów...

GIELTOWSKI Skończ gadać te bzdury! Co się z tobą dzieje! Świat się kręci, a ty stoisz w miejscu! Oni już się na ciebie szykują. Dziki biega po całym miasteczku rozповідаjąc, że zrobiłeś krzywdę Pawełkowi. Człowieku, na twoim miejscu nie czekałbym na nich, bo oni tu przyjdą na pewno! Nażrą się darmowych krupnioków, opiją darmowego piwka i cię ukrzyżują!

Fisz Wiesz co, panie Gieltowski? Zaczynasz mnie denerwować!

LUŻNA Dokładnie tak! Spierdalaj stąd!

UZI Pierdolona przechrzta! Żeby sobie z Moczygęba zmienić na Gieltowski!?

LUŻNA Moczygęba trochę brzmi nieszczególnie...

UZI Ale jak punkowo! (*wstaje, zbiera spod gardła ślinę i opluwa Gieltowskiego*)

GIELTOWSKI (*w końcu się podnosi*) Walter! Proszę cię! Uciekaj stąd! Te dzieciaki są inne! Teraz już wszystko jest inne, tylko ty zostałeś taki sam.

WALTER Jestem jak ta studnia, co na niej siedzę! Spróbuj mnie ruszyć, a wciągnę cię do środka! A pamiętasz, kto mieszka na jej dnie? Pamiętasz, czy mam ci przypomnieć?

Gieltowski zrezygnowany wchodzi między drzewa.

UZI Co za frajer!

LUŻNA No raczej!

WALTER Kiedyś tu przychodził ze swoją paczką całkiem jak wy! Mała, Dziki i Marcinek!

LUŻNA No, ale my chyba jesteśmy lepsi, co nie?

Fisz No nie wiem! Oni przynajmniej przynosili mu jakieś żarcie, a my tylko przychodzimy się nachlać za darmo!

UZI Jak za darmo! Przecież płacimy!

Fisz Tak? Za trzy jabole płacisz śniadaniem, które mama zrobiła ci do szkoły, i myślisz, że to jest uczciwe? Jesteśmy cholernymi pijawkami!

LUŻNA Boże, daj se siana!

Fisz Sama se daj!

LUŻNA Bo co?

WALTER (*ignorując klótnię*) Marcinek kiedyś założył się z Dzikim, że opuści się na linie do tej studni i wiecie co? Zszedł na dół! Nie było go z pół godziny, a jak w końcu wyszedł, to był obsrany ze strachu! Tego samego dnia bez słowa pożegnania pojechał do Katowic i tam wsiadł w pośpieszny do Warszawy. A mówiłem im, że tam mieszka wiedźma, ale nie słuchali! Wy też nie słuchacie i dlatego kiedyś wszyscy stąd spierdolicie!

LUŻNA (*ironicznie*) Walter, bo się zaraz wszyscy popłacemy!

UZI A propo zakładów! Mam nadzieję, że jesteś gotowy?

Fisz Skończ! To nie jest dobry pomysł!

UZI Każdy pomysł jest dobry, jeśli istnieje stuprocentowa szansa przyjęcia dwóch stówek na klatę!

WALTER Chyba śnisz! *(pokazuje wszystkim butelkę, którą wyniósł z przyczepy)*

LUŻNA Pokaż, co tam na niej jest napisane?

Walter podaje Lużnej butelkę.

LUŻNA Kurwa, tu są wryte jakieś gotyckie litery!

UZI Pierdolisz, pokaż! *(dostaje butelkę i czyta wryty w niej napis)*

LUŻNA *(literując)* G-l-ü-c-k a-u-f... Co Glück auf? Co to znaczy?

UZI Mam nadzieję, że tam nie jest napisane „trutka na starych popierdolonych punkowców”, co?

Nikt nie odpowiada.

WALTER Serio nie wiecie?

LUŻNA Niby skąd? My z Uzim mamy w szkole francuski! A Fisz w tej swojej zawodowce...

FISZ Mam angielski! Co to znaczy!?

WALTER Spytajcie się rodziców albo dziadków! Pomyśleć, że kiedyś nie było tutaj takiego, co by nie wiedział co to znaczy...

Znowu popada w letarg. Uzi po chwili.

UZI Halo! Ziemia do Waltera? Żyjesz, kurna?

Walter bierze butelkę.

FISZ Walter, naprawdę nie musisz tego robić! Posiedzimy, pogadamy! A potem spadniemy na odpust niczym sokoły i zrobimy tam taki syf, że koncern zwinie swoje manatki na zawsze!

Z oddali słychać głos z głośnika.

GŁOS A teraz zapraszamy na scenę nasz ukochany zespół tańca ludowego Szwung.

Słychać oklaski.

WALTER Gojowie zawsze dotrzymują swoich zobowiązań! Glück auf!

Odkręca butelkę, robi pierwszy łyk i momentalnie go zatyka. Przez długą chwilę nie potrafi złapać powietrza. Wypuszcza butelkę z dłoni.

FISZ Kurwa, stary! Żyjesz!?

Walter charczy i z trudem siada na werandzie.

UZI To były najłatwiejsze dwie stowy w moim życiu!

LUŻNA No raczej!

FISZ Zamknij się!

UZI Był zakład? Czy nie? Bo już nie rozumiem, o co ci chodzi?

FISZ O to, że jesteś pierdoloną świnią!

LUŻNA Fisz, daj spokój!

FISZ *(podchodzi do Uziego)* No co? Może nie jesteś świnią?

UZI Nie, nie jestem!

FISZ *(uderza Uziego w twarz)* A teraz?

UZI Nie jestem świnią!

Fisz znowu uderza i Uzi pada na ziemię.

FISZ Jak się podniesiesz, to znowu dostaniesz! Spierdalaj stąd! I ta twoja laska też!

LUŻNA Fisz, ty chujku! Chyba zdajesz sobie sprawę, że to się tak nie skończy?

FISZ A co? Twój wujek komendant wyciągnie mnie z domu za uszy?

Lużna i Uzi wchodzi między drzewa. Fisz siada koło Waltera.

WALTER *(cicho)* Niepotrzebnie tak go pobieś. To głupi smarkacz, Lużna tak samo. Ty jesteś inny! Ty jesteś taki jak te wszystkie dzieciaki, które przychodziły do mnie dawno temu. Puszczalem im płyty The Clash albo Sex Pistols, a oni utożsamiali się z rewolucją, która w Anglii była już tylko mglistym wspomnieniem. I było, kurwa, pięknie! A teraz? Szkoda gadać! *(po chwili)* Musisz mi pomóc, Fisz, jeśli chcemy wygrać tę wojnę!

FISZ Ale jak?

WALTER Pomożesz mi uwarzyć złoto! Ale najpierw przyprowadź Małą, okej? Ja chwilę odsapnę! To cholerstwo naprawdę było mocne! Gdzie ta butelka?

Fisz wyciąga spod werandy butelkę.

WALTER Dobrze, nie wszystko się wylało! Daj mi ją! *(chowa butelkę do tylnej kieszeni spodni)*

FISZ Tylko już tego nie pij!

WALTER Jeszcze mnie całkiem nie pojechało! To cholerstwo chyba przez lata potroilo swoją moc!

FISZ Ty z tym złotem tak na serio? Powiedz, proszę, że nie! Że to żarty!

WALTER Żarty? Moja skóra się błyszczy, a oczy stają się coraz ciemniejsze i co ty na to powiesz?

FISZ Powiedziałem kiedyś, że nie chcę się kąpać w morzu, bo śmierdzi fiszem i to nauczyło mnie myśleć nad tym, co mówię!

WALTER Ta! Zawsze byłeś poukładany jak niemiecka dywizja pancerna! Pójdiesz po Małą?

Fisz chwilę się zastanawia i w końcu wchodzi między drzewa. Zaciemnienie.

Prolog trzeci

Proscenium, światło na przebranego za Skarbka Pawełka. Pawełek zaczy-na śpiewać górniczy hymn.

PAWELEK

Górnicy Stan niech nam żyje,
Niech żyje nam Górniczy Stan,
Bo choć przed nami dzieńne światło kryje
Toć dla ojczyzny trud ten jest nam dan.

Boć synowi podziemnych czarnych światów
Każdy chętnie poda swą dłoń.
Niech żyje nam Górniczy Stan,
Górnicy Stan niech żyje nam.

Czyż nie słyszysz dzwonka w naszej wieży,
I kilofa, który wzywa nas,
Hej, do szybu niech z nas każdy bieży,
Szczęść nam Boże, zaśpiewajmy wraz.

Boć synowi podziemnych czarnych światów
Każdy chętnie poda swą dłoń.
Niech żyje nam Górniczy Stan,
Górniczy Stan niech żyje nam.

Gdy nareszcie góry się zachwieją
I wrócim bracia do światłości bram,
Wejdziemy wszyscy z tą błogą nadzieją,
Że słodka miłość wzruszy serca nam.

Boć synowi podziemnych czarnych światów
Każdy chętnie poda swą dłoń.
Niech żyje nam Górniczy Stan,
Górniczy Stan niech żyje nam.

3. Wieczór

Polana i weranda są puste, w przyczepie ciemno. Z oddali radosne okrzyki tłumu i dźwięk kościelnego dzwonu. Po chwili słyszymy wzmocnione przez głośnik oświadczenie.

GŁOS Jako dyrektor koncernu obiecuję wszystkim, że w elektrowni zbudowanej w miejscu naszej kochanej kopalni jako pierwsi pracę znajdą właśnie górnicy!

Znowu okrzyki radości. Na polanę wchodzi Mała.

MAŁA Walter! Walter! Gdzie ty jesteś, do cholery? Nie mam już czasu na twoje zabawy i urojenia!

WALTER (*gdzieś w ciemności, ze śmiechem*) Nazwij urojeniem to!
Nagle neonowe litery nad przyczepą zapalają się w mroku, tworząc wyraz „Kilofek”.

WALTER (*wychodzi z ciemności*) Zwycięstwo! Nie pierwsze i nie ostatnie tego dnia! Gdzie Fisz? Bo już wszystko mam przygotowane! Duchy natury okiełznane, a czarna wiedźma siedzi z powrotem zamknięta w studni... Jednym słowem można zacząć masową produkcję złota, tylko potrzebuję jeszcze pomocnika.

MAŁA On już tutaj nie przyjdzie.

WALTER Jak nie przyjdzie?!

MAŁA Ty jeszcze nie rozumiesz, że to koniec? W Billardzie już się na ciebie namawiają! I powiem ci tak: są tam wszyscy twoi ulubieńcy! Dziki ich zwołał i teraz wyliczają na głos wszystkim chętnym twoje grzechy! Edek gada, że od czasu jak mu wrzuciłeś tę petardę do kufla, to nie słyszy na jedno ucho...

WALTER Nie dziwię się, to był cholerny „Achtung”...

MAŁA Dziki rozповіда, że porwał mu brata, a ten idiota Cupioł płacze nad ciągnikiem, który utopiłeś w błocie na zeszłorocznym odpuscie!

WALTER No w sumie poza rzekomym porwaniem Pawelka, reszta się zgadza, ale co ma do tego Fisz i fakt, że postanowił tutaj nie przychodzić?

MAŁA Bo w końcu zrozumiał, że jesteś pomyłony! A wiesz, co w tym wszystkim jest najgorsze? Że ci uwierzyłam wczoraj, że się będziesz mną opiekował i wiesz co? I teraz każdy w naszym cholernym miasteczku ma na swoim telefonie filmik, na którym pokazuję cycki Pawłkowi. (*zaczyna płakać. Nie daje się przytulić Walterowi, odskakuje*) Jesteś świrem! Ile już tutaj mieszkasz? Trzydzieści lat? Przez trzydzieści lat biwakujesz w tym pierdolonym lesie, zwabiając do siebie okoliczną młodzież muzyką i tanim alkoholem niczym jakaś punkowa wersja czarownicy z Jasia i Małgosi! I zupełnie nie masz pojęcia, dlaczego tak właściwie wszyscy mają cię dosyć? Nie rozumiesz, że każdemu, który się o ciebie otarł, pierdoli się życie!?

WALTER Jakiś przykład?

MAŁA Dziki!

WALTER Nie moja wina, że jest teraz pierdolonym faszystą!

MAŁA Marcinek!

WALTER Mówilem mu, żeby nie wchodził do tej cholerniej studni! Mówilem?

MAŁA Ty naprawdę w to wierzysz?

WALTER W co?

MAŁA Że na dnie tej studni mieszka czarownica?

WALTER Dziwię się, że ty nie wierzysz...

MAŁA Tak? To posłuchaj tego! W tym dniu, w którym Marcinek wlaźł do studni, powiedziałam mu, że jestem w ciąży! Mieliśmy po siedemnaście lat i pewnie do niczego by nigdy nie doszło, gdybyś ty chociaż na chwilę zachowywał się jak dorosły facet i nas, smarkaczy, przypilnował!

Neonowe litery gasną.

MAŁA Miał siedemnaście lat! Przestraszył się i uciekł. Dobra. Już mu to wybaczyłam. Jakoś sobie poradził i ja też, nie? Ale gdy rozповідаś te bzdury, że spotkał w studni czarownicę, to zaprzeczasz w ten sposób czemuś, co jest dla mnie cholernie ważne!

WALTER (*siada na werandzie*) I co z tego? Jeszcze do tego nie doszłaś, że życie polega w dużej mierze tylko i wyłącznie na wiecznym zaprzeczaniu temu, co się widzi, słyszy i czuje?

MAŁA Skończ pierdolić, proszę cię!

WALTER Jakby ludzie w końcu przestali bawić się w te swoje gierki, to może w końcu zobaczyliby, że ten las to coś więcej niż kilka drzew przy starej kopalni! W tym lesie płynie strumień, który wypływa z takich głębin ziemi, że pływają w nim śmieci, które ludzie wrzucają do kanałów w cholernym Pekinie! Widziałem tu kiedyś gościa, który wbiegał na drzewa niczym cholerna wiewiórka, i dziewczynę, która zakopała tu swoje nowo narodzone dzieci! Do teraz jeśli przyłożysz w to miejsce ucho, to będziesz słyszała ich płacz! Widziałem tutaj miłość i śmierć! Starość i młodość! Cały jebany świat w tych kilku cholernych drzewach i ty mi mówisz, że mam to wszystko zostawić? Sama się pierdol! Albo spróbuj mi pomóc, a przysięgam ci, że wszystko dobrze się skończy.

MAŁA W czym mam ci pomóc?

WALTER Musisz pomóc uwarzyć mi to cholerne złoto, to nasza jedyna nadzieja!

MAŁA Nasza? Człowieku, koncern zbuduje tutaj elektrownię! Będzie tutaj autostrada i galeria handlowa, a ty próbujesz wcisnąć komu się da kit, że ta ziemia jest święta, a to, co tutaj się dzieje, to profanacja! Ogarnij się, bo mówię ci, oni cię ubezwłasnowolnią! Zamkną w pierdolonym psychiatryku i będą cię szprycować takimi lekami, że jedyne, co będziesz potrafił powiedzieć, to „disco polo”! (po chwili) Mogę pomóc ci stąd odejść! Mogę ci znaleźć mieszkanie, zapisać na odwyk, ale nie mogę pomóc uwarzyć ci cholernego złota. W tym nikt ci nie może pomóc, bo to jest niewykonalne! To jest bajka i tyle! Jest jeszcze jedna rzecz, którą muszę zrobić.

Walter nic nie mówi.

MAŁA Muszę się z tobą pożegnać. Jutro razem z Tomkiem lecę do Anglii. WALTER O co ci chodziło z tym, że będę potrafił powiedzieć tylko cholerne „disco polo”? Coś sugerujesz czy jak, bo już nie rozumiem?

MAŁA Nic nie sugeruję, tylko mówię, że oni cię chcą rozwalić na drobne kawałki!

WALTER Dlatego mówię, że musisz mi pomóc!

MAŁA Uwarzyć cholerne złoto!?

WALTER Dokładnie!

MAŁA Boże, ty nic nie rozumiesz... Może faktycznie lepiej będzie, jak cię zamkną.

WALTER Może i tak! Przynajmniej nie będziecie mi tutaj wychodzić z każdej cholernej dziury i zanudzać swoimi problemami! „Walter, mama mnie nie kocha!”, „Walter, tata mnie nie rozumie!”, „Walter, jak założyć kondoma?”. Chociaż na to ostatnie pytanie mogłem udzielić sensowniejszej odpowiedzi...

MAŁA Rozstańmy się w przyjaźni, dobra?

WALTER Stary Walter nie potrzebuje przyjaciół, rozumiesz? Leć sobie do tej swojej cholernej Anglii i niech cię nie zdziwi jedno.

MAŁA Co?

WALTER Że te pojeby mają po prawej stronie kierownicę!

Mała i Walter zaczynają się śmiać.

MAŁA Żegnaj, Walter!

WALTER Wpadnij kiedyś! I przepraszam, że nie poszedłem z Tomkiem. To mnie chyba przerosło. Ale przekaż mu jedno.

MAŁA No powiedz.

WALTER Niech łapie każdą dziewczynę, jaka wpadnie mu w ręce i niczym się nie przejmuję, bo tylko to jest, kurwa, ważne w tym naszym pojebanym życiu... Miłość i trochę luzu!

Mała śmiejąc się wchodzi do lasu, mijając się po drodze z Moczurskim.

MOCZURSKI Dobry wieczór!

WALTER Dobry... Mam nadzieję, że się pan nie gniewa za ten torcik?

MOCZURSKI Puściłem to w niepamięć, gdyż rozumiem, że był pan wzburzony.

WALTER Wzburzony? Czemu?

MOCZURSKI No, informacją, że traci pan swoją posiadłość!

WALTER Pan w to wierzy? Pana sprawa...

MOCZURSKI (*chwilę się zastanawia*) Przyszedłem do pana o coś prosić, dlatego nie wypada mi tłumaczyć, że tych mechanizmów, które zostały w pana przypadku uruchomione, już się nie da zatrzymać i jutro o godzinie dwunastej zostanie pan stąd wyrzucony.

WALTER O co chce pan prosić?

MOCZURSKI Chciałbym kupić pańską szpadę!

WALTER Moją szpadę? Ja nie mam szpady.

MOCZURSKI (*wskazuje na szpadę leżącą na werandzie*) Jak to nie?

WALTER To nie jest moja szpada! To szpada, którą sprezentował mojemu ojcu sam Pstrowski! Ten sam, który został wybrany w plebiscycie pisma „Kilof” na górnika wszech czasów! Poza tym szpada jest magiczna!

MOCZURSKI W jaki sposób magiczna?

WALTER Jeszcze tego nie odkryłem, ale wiem, że posiada pewną moc.

MOCZURSKI Może chciał pan powiedzieć „ta szpada jest laserowa”? Zamiast „magiczna”?

WALTER Laserowa?

MOCZURSKI No rozumie pan. Jak w „Gwiezdnym wojnach”?

WALTER Muszę przyznać, że nie rozmiem! Laserowa górnicza szpada? I to ja jestem świrem?

MOCZURSKI (*po chwili*) Jeśli tak chce mnie pan namówić, bym zapłacił więcej, to proszę sobie podarować! Niech pan poda cenę, a ja podam kontrofertę!

WALTER Ta szpada nie jest na sprzedaż!

MOCZURSKI Dam trzy tysiące złotych! To chyba panu wystarczy, żeby sobie ułożyć kilka pierwszych dni swojego nowego życia.

WALTER Żle mnie pan zrozumiał! Ta szpada nie jest na sprzedaż. Może ją pan sobie wziąć!

MOCZURSKI Za darmo?

WALTER Powiedzmy, że odpierdoli się pan od Marcinka?

MOCZURSKI W jakim sensie?

WALTER Da mu pan trochę luzu! To mądry chłopak, tylko trochę pogubiony.

MOCZURSKI Przecież ja nigdy nie powiedziałem, że on jest głupi. Po prostu, jeśli chce dalej bawić się w pracę dla koncernu, to powinien zagryźć zęby i robić to, co mu każą, i ja właśnie tego chcę go nauczyć! Dla jego dobra, bo jeśli tego się nie nauczy, to wyrzuty sumienia go zniszczą.

WALTER Niestety, ale chyba masz pan rację... (*podaje Moczurskiemu szpadę*)

MOCZURSKI (*przez chwilę ją ogląda*) Piękna robota! Mój dziadek miał taką w ułanach podhalańskich!

WALTER Wierzę! Teraz jednak byłoby lepiej, gdyby pan sobie już poszedł, mam sporo do zrobienia!

MOCZURSKI Dobrze, nie przeszkadzam! Proszę jednak wziąć pod uwagę, że nawet pomimo takiego prezentu nie będę i nie chcę panu pomóc. Bo

pan jest przeżytkiem! Jedynym w swoim rodzaju, muszę przyznać, ale jednak przeżytkiem. Całkiem jak ta szpada! (*wchodzi do lasu*)

W oddali słychać potężny ryk tłumu i oklaski.

GŁOS Galeria handlowa stanie w okolicach lasu pana Goja, jeśli tylko będzie tak łaskawy podpisać z nami stosowne umowy!

Ktoś krzyczy.

GŁOS To akurat da się załatwić!

Na polanę wbiega Fisz.

FISZ Walter! Walter!

WALTER Jesteś! Wiedziałem, że przyjdiesz! Przynieś z lasu trochę wilgotnej ziemi, będzie nam potrzebna...

FISZ (*przerywa*) Uzi i Luźna powiedzieli komendantowi, że trzymasz w swoim kempingu narkotyki! Idą po ciebie pierdoleni antyterroryści!

WALTER Niech mówią, co chcą!

FISZ Ty nie rozumiesz, że jeśli coś tam znajdują, to nie tylko wszystko stracisz, ale jeszcze pójdziesz siedzieć? Albo odstrzelą ci ten pusty łeb tutaj na miejscu!

WALTER Nie mam żadnych narkotyków!

FISZ Będą tu łąda moment, rozumiesz? Musisz się stąd zabierać!

WALTER Lepiej ty się stąd zabieraj!

Fisz stoi w miejscu.

WALTER No już, pierdolony szczeniaku! Cholerne pijawki! Przychodziliście tu ze skargami na cały świat! Przeklinaliście tutaj swoich rodziców, braci i siostry, bo myśleliście, że urodziliście się inni, a cały świat jest przeciwko wam, ale nie! Jesteście tacy sami jak ci, którzy chcą po mnie przyjść!

FISZ Niby jacy jesteśmy?

WALTER Przegrani, ale zarazem tak pewni swojego zwycięstwa, że długo wam zejdzie, nim się zorientujecie, że to wszystko, co macie, to jedna wielka porażka!

FISZ Porażka, której nie widać, to chyba nie jest porażka, co? Walter, proszę cię, chodź ze mną!

Z oddali słychać skłębione męskie głosy.

GŁOS Proszę ustawić się w szpalerze i do przodu równym krokiem marsz!

WALTER No dalej, smarkaczu, uciekaj! Chyba że chcesz poczuć to, co tu się zaraz będzie wyrabiało.

FISZ Walter, proszę!

WALTER No już, odejdz! Nie chcesz tego oglądać, uwierz mi.

FISZ Ale co się z tobą teraz stanie?

WALTER Słyszałeś to kiedyś? „Stary żołnierz nie umiera, tylko gdzieś tam znika”? Ja jestem takim starym żołnierzem. Walczyłem z systemem, walczyłem z zakłamaniem i głupotą, a teraz stoczę ostateczny bój z tym cholernym koncernem i zniknę... Uwierz mi, będzie to lepsze niż to, co spotkało mojego ojca i brata. Byś ty widział ich oczy! Całkiem czarne i puste jak okna domu czekającego na rozbiórkę.

Głosy się zbliżają. Fisz ucieka.

WALTER (*odsuwa deski zakrywające starą studnię i stając nad nią, zaczyna wykrzykiwać klątwę*)

Ja, stary Walter Goj, przeklinam wszystkich, którzy tutaj przyjdą!

Przeklinam wasz skurwiały koncern z zagranicznym kapitałem!

Wasze wstrętne galerie handlowe i przeklinam wasze cholerne podziemne parkingi;

szukajcie na nich swoich samochodów przez całą pieprzoną wieczność!

Przeklinam wasze mundury i rzeczy, w których chodzicie,

gdy myślicie, że nikt nie widzi!

Niech wam się popierdola wasze oświadczenia majątkowe

a z waszych PITów niech kapie ludzka krew!

Niech listonosz zostawi wam polecony w skrzynce

i niech konsekwencjom tego czynu nie będzie końca!

I pamiętajcie, skurwiele, że to, co macie zamiar zrobić z tą ziemią,

zapuka już niedługo do waszych drzwi i poprosi o waszych biednych synów

i piękne córki!

Głosy i wrzaski są już bardzo blisko.

WALTER (*wyciąga z kieszeni swoją butelkę z „magicznym” bimbrem*) Nie chcieliście mojego złota, to będziecie musieli przyjąć na klątwe coś o wiele gorszego! Punk not dead! (*wykrzykuje swoje zaklęcie*)

Przyzywam Ewalda, Fryderyka,

Albera i Franciszka Gojów!

Niech otworzą swoje czarne oczy i wyjdą z ziemi!

A także ich dalszych przodków, Ondre, Klimczoka!

Janosika i Uhricka! Eliasza i Pistułkę,

którzy śmiali się katom w ich zasłonięte twarze!

Zaraz za nimi wzywam utopce z pozalewanych szybów!

I dzikie meluzyny rozwiewające pył na hałdach

I ryze diobły z porośniętych chwastem pagórków

czy strzygi pochowane w porzuconych autach!

I wzywam ciebie, czarownico z tej cholernej studni

i was pierońskie plugawce z przeklętego Rosenau!

Na koniec wzywam was, potężni strażnicy kopalń:

Niech przyjdzie zielonooki Skarbek

I mściwy Szarlej

Niech przyjdzie Zabrzecki i Jura

Śrebnik i Jędra!

Wojtek i Matusz

A na końcu niech przyjdzie potężny Pusteki!

Glück Auf!

Glück Auf!

Jednym haustem wypija zawartość butelki, a gdy pomiędzy drzewami pojawiają się pierwsze światła policyjnych latarek, skacze w głąb studni. Po chwili na scenę wchodzi Skarbek i zaczyna śpiewać na melodii żałobnego marszu refren piosenki „Górnico-hutnicza orkiestra dęta” zespołu Pogodno.

SKARBEEK

Górnico-hutnicza orkiestra dęta robi nam paparara
robi nam paparara
to robi nam górnico-hutnicza orkiestra dęta
robi nam paparara, robi nam paparara
robi nam górnico-hutnicza orkiestra dęta
robi nam paparara, robi nam paparara

*Czy jest to prawdziwy Skarbek, czy to tylko Pawełek w swoim przebraniu,
rozstrzygną już sami widzowie. Zaciemnienie.*

K O N I E C

ROZMOWA Z
IGOREM JARKIEM

Muzeum ostatniego górnika

W MARCU ZESZŁEGO ROKU „GAZETA WYBORCZA” WYDRUKOWAŁA O TOBIE REPORTAŻ. TYTUŁ: „IGOR JAREK – GÓRNIK I POETA. NADSTAWIAM ŁBA ZA 1800 ZIKO”. NIE WIEM, CZY NAJPIERW ZAPYTAĆ O PISANIE WIERSZY CZY O FEDROWANIE...

Od dłuższego czasu nie piszę już wierszy. Nie jest to jakaś świadoma decyzja, po prostu zauważyłem w swoim pisaniu coraz większą tendencję do wydłużania wersu. To oczywiście wzięło się pewnie z tego, że już od kilku lat myślę o sobie bardziej jako o kimś, kto pisze scenariusze do komiksów. Od dwóch lat nie pracuję w kopalni, a od roku nawet nie mieszkam na Śląsku. Moja żona dostała pracę jako grafik w jednej z krakowskich firm robiących gry na urządzenia mobilne. Mieszkamy razem w starej części Nowej Huty. Żona rano wychodzi do pracy, a ja zajmuję się naszą córką i generalnie domem, co jest dla mnie dużo fajniejsze niż bieganie w samych gaciach dziewięćset metrów pod ziemią z ważącą sto pięćdziesiąt kilo metalową

obudową na plecach. Przy okazji piszę. Wszystko, co ostatnio napisałem, napisałem z Igą na kolanie.

EWA BAL W TEKŚCIE, KTÓRY DRUKUJEMY OBOK, ZALICZYŁA TWÓJ DRAMAT „GLÜCK AUF!” DO NURTU NOSTALGICZNEGO. TY NIE MASZ RACZEJ POWODU DO NOSTALGII ZA DAWNYM ŚLĄSKIEM, JESTEŚ ZNACZNIE MŁODSZY OD KAZIMIERZA KUTZA. CHYBA ŻE CIĘ ZAINSPIROWAŁ?

Właściwie to inspiracja przyszła z Anglii, bo napisałem swój tekst pod wpływem sztuki Jeza Butterwortha *Jerusalem* („Dialog” nr 10/2013). A powodów do nostalgii miałbym całkiem sporo, bo na Śląsku mam całą rodzinę, a w rodzinie prawie samych górników i całkowicie rozumiem, że kończy się tam pewna epoka. Kutz robi filmy o tym, jak Śląsk traci swoją tożsamość poprzez napływ nowej siły roboczej. Ja chciałem zrobić sztukę o tym, że za kilkanaście lat górnika będzie można zobaczyć już tylko w muzeum. Oczywiście ja nie mam z tym jakichś wielkich problemów, bo pracowałem w kopalni tylko kilka lat, co w porównaniu z ludźmi, którzy spędzają



Igor Jarek (ur. 1989), obecnie przede wszystkim scenarzysta komiksów, pochodzi z Katowic. Do niedawna pracował jako górnik w Kopalni Węgla Kamiennego „Staszic”, wykonywał też wiele innych zawodów (o czym opowiada w rozmowie obok). Debiutował w 2008 roku tomikiem poetyckim *Różyczka*, w 2016 wyszedł tomik *Białaczka* oraz komiks *Słowackiego* z tekstem Igora Jarka i rysunkami jego żony Judyty Sosny, absolwentki katowickiej ASP. W przyszłym roku mają się ukazać dwa następne komiksy małżeństwa, w tym *Czarna studnia*, która zdobyła trzecie miejsce w prestiżowym IV Konkursie na Stypendium Gildii.pl. Sztukę Igora Jarka *Kwiat paproci* omawiamy w tym numerze w rubryce „Nowe sztuki”.

w niej lat trzydzieści (bo nie wszyscy odchodzą na emeryturę), jest wynikiem śmiesznym czy wręcz żalonym.

Z OCHODZĄCYM ŚWIATEM NIE MOŻE SIĘ ZA TO POGODZIĆ WALTER GOJ, TWÓJ BOHATER. O PRAWDZIWYM WALTERZE GOJU PISAŁA W „CZARNYM OGRODZIE” MAŁGORZATA SZEJNERT, ALE TY JUŻ NIE MIAŁEŚ PRZECIEŻ SZANSY GO POZNAĆ...

Walter pojawia się chyba w *Czarnym ogrodzie*. Ja jednak pierwszy raz usłyszałem o nim w filmie Lecha Majewskiego *Angelus*, który opowiada o Teofilu Ociece i jego uczniach. Potem czytałem o Walterze w którejś książce Seweryna Wisłockiego. Oczywiście nigdy go nie spotkałem, nawet nie wiem dokładnie kiedy umarł, ale musiało to być na długo przed moim urodzeniem, skoro podobno robił eksperymenty alchemiczne jeszcze przed wojną. Cała ta sprawa mocno mnie zaintrygowała, bo Teofil, Walter i inni okultyści z tego kręgu działali na Janowie, czyli w dzielnicy Katowic, z której pochodzę i którą zawsze uważałem za dosyć smętną i nudną, a tu proszę... Blisko miejsca, w którym mieszkam, malowali swoje obrazy ludzie, którzy wierzyli w życie na Saturnie i w to, że mogą uwarzyć złoto.

TWÓJ WALTER JEST, MOŻNA POWIEDZIEĆ, WSPÓŁCZESNYM ARTYSTĄ ŻYCIA. TROCHĘ PUNKOWCEM I CHYBA POETĄ?

Prawdziwy Walter Goj faktycznie wierzył w to, że potrafi stworzyć złoto. Resztę osobowości mojego bohatera „wydestylowałem” z osobowości Roberta Rybickiego, świetnego śląskiego poety, który nieraz na imprezie potrafił krzyknąć „Punks not dead!”, a sam żyje jakby na granicy dwóch światów. Tego prawdziwego i tego, który sam sobie wymyślił. Zresztą w ogóle śląscy poeci (których poznałem dzięki dosyć szybkiemu debiutowi) są bardzo punkowi. Na przykład Krzysztof Siwczyk

uraczył mnie kiedyś o drugiej czy trzeciej w nocy kompletnym wykładem na temat twórczości Roberta Brylewskiego, a bezkompromisowość wierszy Marty Podgórnika do dzisiaj sprawia, że opada mi szczeka. Więc pewnie dlatego mój Walter jest taki.

TEŻ BYŁEŚ PUNKOWCEM?

Raczej nie. Słuchałem tylko takiej muzyki, zwłaszcza w gimnazjum i potem w liceum, w którym zresztą miałem kłopoty z nauką i generalnie z podejściem do życia. Nie byłem jednak osobą, która utożsamiałaby się z jakąkolwiek kontrkulturą młodzieżową. Zresztą już wtedy byłem wiernym fanem Kraftwerku i jestem nim do teraz. Gdybym dzisiaj spotkał tamtego siebie, tobym miał pewnie niezły ubaw, wtedy jednak byłem po prostu cholernie uciążliwy (zwłaszcza dla moich rodziców), bo zamiast wziąć się w garść i skończyć szkołę jak cała reszta moich kolegów, wolałem chodzić na wagary i pić jabole nad Rawą. W sumie wtedy zaczęły się moje problemy.

CZYTAŁAM INNE TWOJE TEKSTY, „KWIAT PAPROCI” I „NOWOHUCKĄ KOLEDĘ”, W KTÓRYCH ŚWIETNIE ŁAPIESZ JĘZYK LUDZI EMIGRUJĄCYCH „NA ZMYWAK” DO ANGLII ALBO SŁANG ZŁODZIEI KOMÓREK. GŁUPIO PYTAĆ, CO JEST Z ŻYCIA WZIĘTE, ALE CHYBA ROBIŁEŚ ZAWODOWO RÓŻNE RZECZY?

W sumie z życia wzięte jest całkiem sporo, zwłaszcza jeśli chodzi o język, bo tego nie byłbym w stanie wymyślić, to musiałem po prostu usłyszeć. Przez to, że nie skończyłem liceum, bardzo skomplikowałem sobie życie, ale też spotkałem ludzi, których normalnie bym nie spotkał. No i pracowałem w różnych, czasami mocno podejrzanych miejscach, bo ze względu na brak wykształcenia raczej nie mogłem przebierać w ofertach. Zasuwałem w McDonaldzie, a mając szesnaście lat, pojechałem z braćmi do Liverpoolu,

Jastrzębie - Katowice (wielka majówka)



gdzie zajmowaliśmy się farmą jednego bogatego faceta. Najdłużej pracowałem w kopalni, ale byłem też dostawcą pizzy, kelnerem, barmanem, kwiaciarką (o tym piszę w komiksie *Słowackiego*).

TO OD RAZU WYTŁUMACZMY, ŻE TEN KOMIKS NIE JEST O SŁOWACKIM, TYLKO O KAMIENICY PRZY ULICY SŁOWACKIEGO W KATOWICACH, GDZIE MIESZKAŁEŚ. WYSZEDŁ W ZESZŁYM ROKU, Z TWOIM TEKSTEM I RYSUNKAMI JUDYTY SOSNY, TWOJEJ ŻONY...

Słowackiego pisałem na początku jako tomik poezji. W tym czasie poznałem Judytę i to ona mnie namówiła, żeby zrobić z tego komiks. Pomysł był prosty: chciałem napisać o studenckim mieszkaniu, które wtedy dzieliłem ze znajomymi, a że jako jedyny z tego towarzystwa nie studiowałem, tylko musiałem pracować, to połączyłem to ze swoim nieźle ówczesnie porąbanym życiem zawodowym. Samo mieszkanie na Słowackiego to był lokal, który już od kilku lat wynajmowali studenci katowickiej filmówki. Mieszkalem więc razem z młodymi, bardzo zdolnymi ludźmi, którzy zachęcali mnie do pisania, na przykład z Kordianem Kądziałą, który w tamtym roku w Gdyni zdobył główną nagrodę za krótką formę, albo z Natalią Pietsch, operatorką filmową. Ponadto stałym gościem był reżyser i scenarzysta Mateusz Głowacki, no

i Piotrek Domalewski, aktor a ostatnio reżyser nagrodzony Złotymi Lwami za *Cichą Noc*. Z drugiej strony wpadali moi koledzy z pracy czy licealnych wagarów i te dwa światy nieźle się ze sobą wymieszały, co próbowałem oddać.

I PRZEŁOŻYĆ NA SURREALISTYCZNE OBRAZKI?

Jeśli chodzi o komiksy, to nie jestem typowym scenarzystą. Nie rozpisuję Judytye poszczególnych kadrów czy scen, tylko czasami mówię, jak by coś mogło wyglądać, ale ona wymyśla sobie to już wszystko sama i po swojemu. W efekcie wychodzi lepiej, niż sam sobie zaplanowałem. Judyta jest artystką kompletną i ciągle robi na mnie ogromne wrażenie to, że z nią współpracuję (pomijając już sam fakt, że jesteśmy małżeństwem).

TERAZ PODOBNO SZYKUJECIE COŚ NOWEGO?

W nadchodzącym roku wyjdą nasze dwa nowe komiksy, w czerwcu i w październiku, jeśli wszystko pójdzie zgodnie z planem wydawniczym. Pierwszy to epitafia polskich gangsterów, a prywatnie mój hołd dla poety Edgara Lee Mastersa i jego *Umarłych ze Spoon River*. Drugi komiks *Czarna studnia* ma być znowu o Śląsku, o górnikach i kopalni, od której tak bardzo chcę się uwolnić, ale ciągle do niej wracam.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Performans tożsamościowy czas zacząć od nowa

• EWA BAL •

Wielokrotnie przy różnych okazjach podkreślałam, że pojawienie się Roberta Talarczyka na stanowisku dyrektora Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego w Katowicach trzeba traktować jako wydarzenie epokowe.¹ Talarczyk otwarcie deklarował chęć stworzenia w tym miejscu teatralnej mitologii Śląska. Jego kandydatura zdecydowanie przełamała obecną w ponad siedemdziesięcioletniej powojennej historii katowickiej sceny tendencję wykorzystywania teatru nie tyle w służbie lokalnej społeczności, ile jako narzędzia bardziej lub mniej świadomie prowadzonej polityki kulturalnej państwa, nastawionej na krzewienie

i zakorzenianie polskości na ziemiach zachodnich, w tym zwłaszcza na Górnym Śląsku, jakkolwiek by tę polskość rozumieć. Do takich wniosków uprawniały mnie powszechnie prowadzone

Autorka pracuje w Katedrze Performatyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Książka *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli* (Kraków 2017) jest jej rozprawą habilitacyjną. Wydała także między innymi książkę *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2006).

¹ Ostatnio: Ewa Bal *Czy Śląsk plebejski przestąpił Śląsk arystokratyczny? Problemy przedstawiania lokalności w teatrze*, „Didaskalia” nr 127-128, 2015; też *Performowanie lokalności*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. Ewa Wąchocka, Dorota Fox, Aneta Głowacka, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015, Katowice, s. 137-147 a także Aneta Głowacka *Lokalność w budowaniu porozumienia z publicznością na Górnym Śląsku*, w: *Teatr historii lokalnych*, op.cit., s. 148-166.

na polskim gruncie w ostatnich latach krytyczne badania na temat sposobów konstruowania i interpretowania zarówno historii powojennego teatru polskiego, jak i tak zwanego kanonu narodowej dramaturgii, inspirowane



między innymi przez Instytut Teatralny w Warszawie czy Katedrę Performatyki na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Nie można już dzisiaj ukrywać, że teatr, a zwłaszcza teatr instytucjonalny na Śląsku, na równi ze szkolnymi i uniwersyteckimi programami historii, a zwłaszcza historii teatru, uczestniczył w całym powojennym okresie w procesie wyrabiania w mieszkańcach Śląska przeświadczenia, że o ich pozycji na mapie kulturowej kraju przesądzała niemal wyłącznie bezkrytyczna afiliacja do centrum narodowej kultury.² To centrum kulturalne i intelektualne kraju – w obliczu zachowawczo sprawowanych dykcji artystycznych teatrów – promieniowało zaś z całą pewnością z innych niż Katowice ośrodków, kojarzonych dla uproszczenia z Krakowem lub Warszawą. Do niedawna też jedynym wyrazistym wyłomem w tym afiliacyjnym myśleniu o Górnym Śląsku i tutejszej kulturze były filmy Kazimierza Kutza, który, jak powszechnie wiadomo, zajmował konsekwentnie krytyczne stanowisko wobec pomysłów homogenicznego charakteru polskiej tożsamości narodowej. Teatr jednak przez długie lata pozostawał ślepy i głuchy na głosy Śląska i jego mieszkańców.

Jak się jednak dzisiaj okazuje, te czasy mamy już za sobą. Refleksja intelektualna dotycząca tożsamości kulturowej mieszkańców Górnego Śląska, a zwłaszcza jej performatywnego, niestałego charakteru przeżywa w ostatnim dziesięcioleciu prawdziwy boom w postaci powieści (*Morfina* i *Drach* Szczepana Twardocha), tłumaczeń dzieł klasycznych na dialekt śląski (Zbigniewa Kadłubka *Prōmytojs*

przibity) oraz refleksji akademickiej prowadzonej na Uniwersytecie Śląskim i w innych ośrodkach w kraju. Ten zauważalny zwrot ku lokalności, jak i zwrot tożsamościowy zarówno w polityce kulturalnej, jak i badaniach teatrologicznych i w performatyce uwolnił niespodziewanie w tutejszych odbiorcach teatralnych (jak i w całej Polsce) rodzaj nowego zainteresowania Górnym Śląskiem, złożoną tożsamością jego mieszkańców i ich bolesną historią, które rzucają nowe światło także na sposób pojmowania i interpretowania całej tak zwanej kultury narodowej.

Okazuje się bowiem, że opowiadane ostatnimi laty w teatrze historie lokalne (jak *Piąta strona świata* według prozy Kazimierza Kutza, w reżyserii Roberta Talarczyka, czy *Miłość w Königshütte* Ingmara Villqista) mają moc rozszarpania oficjalnych dyskursów polskości, pokazując, że wizje snute do tej pory z punktu widzenia jakiegoś bliżej niezdefiniowanego centrum są raczej zestawem ideologicznych życzeń i pragnień. Niewiele wspólnego mają też z indagowaniem specyfiki wspólnot żyjących na tym terytorium, tak dotkliwie przeorany przez historię a zwłaszcza przez ruchy migracyjne (z rzadka dobrowolne, znacznie częściej wymuszone). Dlatego za całkowicie zasadne uznać należy podejrzenie wyrażane w przytaczanych wyżej przykładach, że złożoność kulturowych tożsamości tutejszych wspólnot jest tyleż wynikiem świadomego pielęgnowania przenośnych praktyk kulturowych (języka, obyczajów i tradycji), ile rezultatem definiujących spojrzeń i ideologicznych presji wytwarzanych w ramach dyskursów i przedstawień artystycznych.

Oczywiście popularność tego rozbudzonego performansu tożsamościowego Śląska i śląskości na polu kultury ma też swoje nieco bardziej przypadkowe

² Por.: Ewa Bał *Historia teatru polskiego? O dyskursie historycznym z punktu widzenia mobilności kulturowej i Śląska*, w: *Raszewski dzisiaj czytany*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 95-104.

i powierzchowne efekty. Nie tylko bowiem teatr i kino posługują się w swojej wypowiedzi strategiami performansu tożsamościowego. Uczestniczą w nim i uczestniczyły już wcześniej inne media, głównie telewizja a dzisiaj internet, produkując zagęszczenie ogólnodostępnych i skrajnie uproszczonych obrazów śląskości, których banalność dobrze ilustruje ostatni wakacyjny hit zespołu Frele *Dejta cicho*, będący dialektalną przeróbką hiszpańskiego oryginału. Po jej usłyszeniu Szczepan Twardoch napisał w złości na Facebooku:

Zespół Frele to najgorsze, co przytrafiło się Śląskowi od czasu Krzysztofa Hanka w roli Bercika w *Świętej wojnie*. Fenomen popularności tych sympatycznych dziewcząt, robiących śmieszne, bo po śląsku zaśpiewane, niezdarne covery popularnych hitów tylko potwierdza to, co mówi profesor Kadłubek: Śląsk powinien zniknąć, bo nie zasługuje na istnienie, skoro jedyną formą, w jakiej się masowo spełnia jest prymitywny kabaret, którego komizmu istotą jest śląskość sama.³

Ja sama sprawy performansów tożsamościowych (którym w jakimś najbardziej prostym sensie wakacyjna piosenka też być może) nie stawiałabym na ostrzu noża. Jednak zgadzam się z tym, że sam problem performansu tożsamościowego w Polsce wymaga całkiem poważnego namysłu, po to między innymi, by nie został przez przypadek zrównany z marketingowym produktem etnoturystyki, tyle tylko, że zamiast w cepelii i na straganach, serwowanym na profesjonalnej scenie teatralnej.

Dlatego też po tym pierwszym zachłyśnięciu się obecnością Śląska i śląskości w teatrze, któremu sama również

uległam i do czego się tu otwarcie przysięgam, przyszedł dziś czas na chwilę refleksji. Zapytać trzeba bowiem nie tyle o samą śląskość jako jakąś możliwą do przedstawienia i opisaną kulturową cechę mieszkańców Górnego Śląska, ile o to, jak i w jakim celu analizować strategię przedstawiania kulturowej tożsamości mieszkańców konkretnego terytorium i to w całej ich złożoności? Czemu służyć może performans tożsamościowy w teatrze, poza idealistyczną i nie do końca przekonującą mnie dzisiaj potrzebą wytwarzania lokalnej wspólnoty, która wydaje się bardziej heterogeniczna niż kiedykolwiek wcześniej. By odpowiedzieć na te pytania, odwołam się do dwóch współczesnych polskich dramatów opublikowanych w tym numerze „Dialogu”, z których chciałabym wyprowadzić dwie najważniejsze dzisiaj, moim zdaniem, strategię konstruowania performansu tożsamościowego.

Pierwszą z nich nazwałabym wytwarzaniem w widzach nostalgii za lokalną przeszłością. Chodzi w niej zasadniczo o ujmowanie świata przedstawionego dramatu oraz postaci w nim działających we współczesną ramę czasową po to, by wytworzyć w widzach wrażenie dysonansu między wyidealizowaną i przedstawianą na scenie przeszłością a trudną do zaakceptowania teraźniejszością. Jej przykładem może być sztuka Igora Jarka zatytułowana *Glück auf!*. Jej tytuł wziął się od górniczego pozdrowienia o niemieckim rodowdzie, używanego bodaj do dzisiaj przez robotników pracujących pod ziemią. Protagonistą tego dramatu jest Walter Goj, były mechanik w kopalni, obecnie bezrobotny alkoholik, którego całym majątkiem jest skrawek ziemi z rozlatującą się przyczepą kempingową ozdobioną neonowym napisem „Kilofek”. Towarzyszą mu na scenie nastoletni

wagarowicze albo bezrobotni z marginesu o podwórkowych przezwiskach Mała, Uzi, Fisz, Luźna, dla których, jego przyczepa jest azylem i reliktem wolnego świata. Ludzie tacy jak Walter Goj nie wytrzymali presji nowoczesnej gospodarki i wycofali się z życia na pozycje, z których niewiele już mogą zdziałać. I nawet jeśli posiadają jeszcze jakiś skrawek własności, iluzoryczny pomnik własnej tożsamości, jak Walter Goj – kemping i działkę – to i tak w obliczu nowych planów inwestycyjnych dużego koncernu energetycznego muszą się jej zrzec. Potężna władza neoliberalnego kapitalizmu wymusza bowiem zamykanie nierentownych kopalni, a przy okazji podporządkowuje sobie lokalne autorytety, skłaniając nawet władze kościelne (reprezentowane w sztuce przez miejscowego proboszcza) do tego, by dogadały się z przedstawicielami biznesu (spółką „Energia”) i przekazały ziemię pod budowę nowej elektrowni w miejsce dawnej kopalni. A ponieważ do sfinalizowania transakcji brakuje tylko zgody Waltera Goja (gdyż jego działka zahacza o teren planowanej inwestycji), decydenci użyją wszelkich możliwych argumentów, by ostatecznie przekonać go do opuszczenia posiadłości.

Sztukę Jarka można więc uznać za obraz tego odprysku neoliberalnej rzeczywistości przemysłowej, który najprawdopodobniej nigdy nie stałby się tematem ani reportażu, ani chwytającej za serce opowieści. A stojący w jego centrum bohaterowie są niejako resztkami krajobrazu „po (przegranej) bitwie” z nowoczesnością o lepsze wczoraj. Pozostało im co najwyżej podśpiewywanie po alkoholu tradycyjnych śląskich szlagierów, piosenek biesiadnych z okresu gierkowskiej propagandy sukcesu, górniczych pieśni z filmów Kazimierza Kutza, na zmianę z pun-

kowymi przebojami, albo (jak w przypadku Małej) emigracja zarobkowa do Anglii.

Sztuka Igora Jarka nie dość więc, że realizuje w pełni wspomniany przeze mnie model budzenia w widzach nostalgii za minionym czasem, to jeszcze przez odwołania do językowej rzeczywistości lokalnej kultury popularnej wpisuje się w koncepcję utraty korzeni zarysowaną trzy lata wcześniej przez Marcina Gawła w monodramie *Synek* (reż. Maciej Podstawny według tekstów Zbigniewa Kadłubka, Marcina Gawła i Zbigniewa Stryja, premiera 7 lipca 2013 w Kopalni Guido w Zabrze). Gawęł śledził w nim zanikający obraz Górnego Śląska swoich przodków, kojarzony z górniczym etosem pracy, językiem i krajobrazem, porównując go do ledwo słyszalnego śpiewu jakiegoś gatunku fauny na wymarcu. I na dowód swojej tezy nie tylko owijał się na scenie celofanem, udając popiskującą fokę zamkniętą w rezerwacie, ale jeszcze w końcowej scenie zasiadał na krześle odziany w pióropusz, niczym ostatni Mohikanin i na tle napisu „Stacja Arktyczna Śląsk” zajaśniał ze smakiem kluski śląskie z modrą kapustą.

Ta tęsknota i nostalgia za odchodzącym w przeszłość światem wyrażana w dramacie i na scenie przez Igora Jarka i Marcina Gawła wydają mi się jednak bezpośrednim efektem tego, co w swoich filmach przepowiadał już zgoła czterdzieści lat wcześniej Kazimierz Kutcz, zwłaszcza w *Perle w koronie* (1971) i w *Paciorkach jednego różańca* (1979). Kręcił przecież filmy ze swojej śląskiej trylogii głównie po to, by za pomocą kamery naszkicować i utrwalić nostalgiczny obraz Śląska, jako wyobrażenie jego własnego dzieciństwa w Mysłowicach sprzed drugiej wojny światowej, na który składał się etos górniczej pracy, poświęcenie dla

³ <http://natemat.pl/214921,jeszcze-tylko-tego-brakowalo-despacito-w-jezyku-bercika-to-najgorsze-co-przytrafilo-sie-slaskowi>, (dostęp 12 października 2017).

sprawy lokalnego patriotyzmu i przywiązanie do ziemi. W jego filmach z lat siedemdziesiątych wyraźnie widać już było, że jedyną przeszkodę na drodze galopującego rozwoju przemysłowego (wtedy napędzanego gierską propagandą sukcesu) stanowią tak zwani lokalni patrioci, którzy przyczajeni na swoim skrawku ziemi, bezskutecznie próbują zatrzymać czas. Perswazyjna moc tamtych kinowych obrazów Kutza do dzisiaj mam wrażenie odciska swoje piętno na mieszkańcach Śląska, nadpisując się nad codziennością tutejszych rodzin, które w swej przestrzeni prywatnej dawno zaniechały jakichkolwiek praktyk kul-

turowych, z używaniem śląskiego dialektu włącznie.

O ile jednak obrazom Kutza i scenicznym pomysłom Gawła nie można odmówić metaforycznej zręczności w wytwarzaniu nostalgii za minioną przeszłością, o tyle bohater sztuki Igora Jarka przyjmuje raczej ton narzekania, który przechodzi w klątwę. Walter Goj, przy całym podobieństwie do intrygi *Paciorków jednego różańca*, sprawia wrażenie, jakby nie chciał zauważyć, że proces, o którym wspominał Kutz już czterdzieści lat temu, dobiegł dzisiaj końca. I nie jest on związany wcale z tym, że jakieś pozostałości regionalnej tożsamości depta-

ne są w imię „polskiej racji stanu”, ale że świat po prostu poszedł naprzód. A jeśli chce się zachować w nim lokalną tożsamość, to zamiast jęczeć, trzeba zakasać rękawy i zabrać się do pracy. I tak jak Katalończycy czy Baskowie w Hiszpanii wdrażać cały zestaw praktyk i polityk, które pomogłyby utrzymać język, kulturę i lokalne tradycje przy życiu. Dlatego uważam, że strategia konstruowania nostalgicznych lub naznaczonych resentymentem obrazów przeszłości ma swoje ograniczenia, bo wydaje się dzisiaj najnormalniej w świecie spóźniona w swoich diagnozach.

Z tego powodu za ciekawsze przedstawianie kulturowej tożsamości uważam dzisiaj ujawnianie i problematyzowanie samej podawczej ramy, w jakiej o tożsamości zwykło się mówić. Czego przykładem jest według mnie sztuka Piotra Rowickiego *Nasza jest noc*. Jej autor nie traktuje bowiem sceny jako miejsca, na którym można pokazać czy odmalować jakiś wycinek (nawet rozpadającej się) pozateatralnej rzeczywistości, ale jako chłodne tożsamościowe laboratorium, w którym obserwacje, niczym na uniwersyteckich wydziałach, prowadzić można z różnych perspektyw, rozpoznając i definiując pozycje, z jakich przemawiają poszczególne autorytety. Wprawdzie Rowicki informuje czytelników na wstępie, że występujące na scenie postaci znajdują się przed bramą ogródków działkowych, ale robi to właściwie tylko po to, by pokazać, że w zależności od przyjętej ramy historycznej i ideologicznej (sygnalizowanej w związanych didaskaliach), ogródki te mogą stać się zarówno hitlerowskim obozem zagłady (podobóz Auschwitz – KL Eintrachthütte) dla przetrzymywanych w nim Polaków, jak i komunistycznym obozem koncentracyjnym Zgoda (polski obóz koncentracyjny Świętochłowice-Zgoda), jak i wreszcie niewinnym poletkiem niedzielnego wypoczynku i drobnych upraw w czasach dzisiejszych. Występujące zaś w tym wytyczonym na scenie eksperymentalnym polu obserwacji postaci, w zależności od jego obramowania, raz stają się chórem działkowców, kiedy indziej chórem polskich więźniów obozu zagłady, wreszcie chórem mieszkańców Śląska uwięzionym w komunistycznym obozie koncentracyjnym dla rzekomych Niemców. Tożsamość postaci rodzi się więc tu w procesie obramowywania podmiotów w nacjonalistyczne ideologie, skojarzzone przez autora sprytnie z siatką grodzącą miejsce zniewolenia i eksterminacji.

Rowicki nie jest pierwszym dramatopisarzem, który na scenie posłużył się historią obozu koncentracyjnego dla ludności Górnego Śląska, działającego w Świętochłowicach od końca lutego 1945 roku do listopada 1945. W 2012 roku przypomniał ten niewdzięczny i brzemienny w skutkach epizod powojennych dziejów Śląska Ingmar Vilqist w spektaklu *Miłość w Königshütte* w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Jego premiera zakończyła się zresztą swoistym skandalem, gdyż prawicowa prasa uznała przedstawienie za ukłon w stronę Ruchu na rzecz Autonomii Śląska. Twórcom tymczasem chodziło wtedy o coś innego. Udało im się bowiem odwrócić dominującą w powojennej Polsce narrację o Ślązakach jako „beneficjentach” drugiej wojny światowej i pokazać, że mieszkańcy tego terytorium w okresie tużpowojennym stali się ofiarami nowego reżymu. Napływowa ludność przybywająca na Górny Śląsk oraz patrolujące go oddziały wojsk radzieckich a także Armii Ludowej brały bowiem mieszkańców Śląska, którzy postanowili pozostać w swoich domach, za Niemców. Ci zaś,



najczęściej Bogu ducha winni, stali się celem akcji odwetowej.

W sztuce Rowickiego nie chodzi jednak o wskazywanie, kto był katem, a kto ofiarą tych wydarzeń, ale o sprobietyzowanie samego procesu przypisywania czy nakładania kulturowych i politycznych tożsamości figurom, które w konkretnych okolicznościach i czasie raz stają się Polakami znienawidzonymi przez Niemców, kiedy indziej Niemcami dla szukających dziejowej sprawiedliwości i zemsty za krzywdy wojenne Polaków, a wreszcie niepa-miętającymi niczego spokojnymi działkowiczami. Z dominujących w tym dramacie chóralnych wypowiedzi, które – jak w sztukach Elfriede Jelinek albo Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk – służą cytowaniu lub pastiszowaniu konkretnej ideologii – na plan pierwszy wybija się głos Komendanta obozu koncentracyjnego Zgoda. Odtwarzając w dłuższym monologu swoją ścieżkę wojennej „kariery” – od członka wojennej partyzantki, przez egzekutora żołnierzy AK w służbie UB, aż do komendantury obozu, gdzie życie straciły tysiące mieszkańców Śląska – pokazuje jednocześnie zasadniczą przewrotność i arbitralność maszyny ideologicznej, która właśnie czyni z niego oprawcę, uniemożliwiając spojrzenie na jego działania z innej perspektywy.

Taki obiektywny ogląd własnych poczynąń mogliby naszkicować Komendantowi na przykład przedstawiciele nauki. Jednak tu właśnie leży podstawowy problem ujawniony przez Rowickiego. Bo ten zdawałoby się kluczowy głos, jaki w tej sztuce powinni zabrać profesorowie, został przez autora ośmieszony. Porozkładani na leżakach na działkowej trawce, zażywający słonecznej kąpieli w okularach słonecznych przedstawiciele nauki rozprawiają ze znawstwem o tym, jak w sposób

obiektywny i rzetelny zdefiniować strażników więziennych pracujących w komunistycznym obozie zagłady:

PROFESOR II

W takim razie jak nazwać tych, którzy te obozy założyli i je nadzorowali? Czy zyskali obywatelstwo polskie dopiero po tym fakcie? Czy wcześniej go nie mieli? Jakże mieli w takim razie? Może byli bezpaństwowcami?

PROFESOR I

No cóż. Ten dysonans poznawczy można rozwiązać, mówiąc po prostu: środ-kowoeuropejscy pracownicy miejsc odosobnienia.

PROFESOR II

Ciekawa teza.

Ta próbująca zachować przezroczystość naukowa definicja strażnika więziennego jak na dłoni obnaża więc kompromitującą rolę nauki w ustanawianiu tak zwanej obiektywnej wiedzy, w tym również tej odnoszącej się do kulturowej tożsamości ludzi zamieszkujących określone terytorium. Nie da się, mówiąc inaczej, konstruować zadowalających twierdzeń na temat rzeczywistości kulturowej oraz przynależnych im wspólnot, jeśli usunie się z pola widzenia konkretną podawczą ramę. To przeświadczenie potwierdzają zresztą inne pojawiające się w dramacie postacie, jak Amerykańscy Oficerowie:

AMERYKAŃSKI OFICER I Tłumacz
nam tłumaczy i jeszcze bardziej nie rozumiemy.

AMERYKAŃSKI OFICER II Niemcy,
Polacy, Ukraińcy, Łemkowie, Ślązacy,
kobiety, starcy, dzieci.

AMERYKAŃSKI OFICER I Milicjanci,
ubecy, esesmani, Wehrmacht, NSDAP,
AK, AL.

AMERYKAŃSKI OFICER II Powstańcy
warszawscy, powstańcy śląscy.

AMERYKAŃSKI OFICER I Pociągi by-
dłące tam i z powrotem.

Języki pomieszane, mundury pomieszane,
wszystko pomieszane. Piekło.

Dla postronnego obserwatora tragicznych wydarzeń, który pozbawiony został możliwości rozpoznania punktów odniesienia dla swoich obserwacji, wszystkie stwierdzenia i dowodzenia naukowe pozostają równoważne. Innymi słowy, Rowicki przenosi dyskusję nad kwestiami tożsamości kulturowej w zupełnie nowy wymiar, wchodząc w polemikę z tak zwanym obiektywnym przedstawianiem rzeczywistości budowanym zarówno w ramach dyskursów naukowych, jak i przedstawień kulturowych i artystycznych.

Jego myślenie z kolei wydaje mi się zaskakująco zbieżne z poglądami wyrażonymi swego czasu przez Donnę Haraway w manifestie *Situated knowledges*⁴. Choć jej koncepcja powstała pod koniec lat osiemdziesiątych na gruncie studiów feministycznych, można z powodzeniem wykorzystać ją dzisiaj na polu badań nad konstruowaniem tożsamości kulturowych i sytuowaniem Śląska w licznych performansach artystycznych. Badaczka zaproponowała bowiem alternatywną do tak zwanego naukowego obiektywizmu strategię zarówno interpretacji już istniejącej, jak i wytwarzania nowej wiedzy o kulturze, która miałaby charakter jawnie „sytuowany” lub „pozycjonowany” oraz afektywny (zaangażowany). Zamiast produkowania wiedzy, która w swojej warstwie retorycznej posługuje się strategiami rzekomej bezstronności

i chłodnego dystansu do przedmiotu badań (choć w rzeczywistości wspiera określone ideologiczne, często właśnie nacjonalistyczne nastawienie do przejawów kultury lokalnej), zachęcała do tego, by poszukać nowych strategii badawczych, których przykładem mogą być tak zwane „wiedze sytuowane”. Przez wyraźne określenie i ujawnienie przez badacza bliskich mu perspektyw widzenia, narzędzi poznawczych oraz osobistego zaangażowania w badany przedmiot wiedza sytuowana stwarzała według niej szansę dla „nowego obiektywizmu” naukowego, który rodzi się właśnie z konfrontacji wielości istniejących głosów i postaw w sferze nauki i sztuki. Podstawowym celem poznawczym tak wytwarzanej wiedzy o świecie miała być możliwość odśladania i konfrontacji różnych doświadczeń i hipotez.

Metoda ta pozwalałaby zatem uwzględnić w debacie nad tożsamościami kulturowymi również takie głosy, które jawnie manifestują swój afektywny związek ze wspólnotami dotąd nieobecnymi w naukowej i artystycznej debacie: na przykład potomków przesiadłców ze Wschodu (do których sama się zaliczam), dzieci rodziców, którzy otrzymali nakaz pracy na Śląsku po 1945 roku, osób przybyłych na Śląsk w okresie boomu gospodarczego w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku czy pokolenia współczesnej migracji z krajów zagrożonych ubóstwem lub wojną. Afektywne związki z określonym terytorium i kulturą lokalną nie powstają bowiem na drodze afiliacji do dyskursu rdzenności, ale rodzą się w wyniku świadomości ich pozycjonowania i konfrontacji z doświadczeniami rodzającymi się w odmiennych warunkach poznania.

Możemy zatem, korzystając z ustaleń Donny Haraway, zaryzykować tezę,

⁴ Donna Haraway *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, nr 3, s. 575-599. Zob. także hasło: Małgorzata Sugiera *Wiedze sytuowane*, w: *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bal, Dariusz Kosiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, s. 285-291.



że wykorzystanie w przedstawieniach artystycznych podejmujących kwestie tożsamości kulturowych strategii przedstawiania efektów naukowego poznania opisywanych przez nią na gruncie nauki, pozwoli wznieść dyskusje na temat terytorium Śląska i zamieszkujących je wspólnot na inny poziom. Dzisiaj w teatrze nie powinna twórców zajmować jedynie chęć nawiązania porozumienia z widzem przez serwowanie mu chwytających za serce nostalgicznych obrazów dawno minionego czasu, w których Śląsk nierzadko Anatewka w *Skrzypku na dachu* odchodzi bezpowrotnie w zapomnienie (nawet jeśli to porównanie pozwoliło swego czasu Romanowi Pawłowskiemu stać się na moment „Ślązakiem” po obejrzeniu *Piątej strony świata* w Teatrze Śląskim w Katowicach). Powinni oni natomiast podjąć próbę dyskusji nad tym, w jaki sposób przedstawiano i sytuowano wspólnoty zamieszkujące terytorium Górnego Śląska w ramach wzajemnie się wspierających i zazębiających polskich performansów wiedzy i sztuki.

Oba typy tak rozumianych performansów uczestniczą bowiem w szer-

szym procesie konstruowania dwudziestowiecznych wyobrażeń i postaw wobec kultur peryferyjnych lub lokalnych i do tej pory służyły głównie sytuowaniu tychże kultur w ramach dominujących w dwudziestym wieku dyskursów nacjonalistycznych. A te właśnie nacjonalizmy w przypadku Górnego Śląska okazały się szczególnie silne i trwałe. Dzisiaj jednak arbitralność tamtych uogólnień i oskarżeń stała się dosyć oczywista; wyczerpaniu uległy też koncepcje stałości i rdzenności kultur związanych z określonym terytorium. W ich miejsce pojawiły się zaś koncepcje traktujące kulturę w aspekcie czasownikowym, czyli jako działania polegającego na ciągłej mobilności jej składników i uczestników. Chodzi zatem raczej o sprawdzenie możliwości nowego afektywnego i dyskursywnego „zasiedlenia” Górnego Śląska na mapie kulturowej kraju, jak i o możliwość „wzięcia go w posiadanie” przez wspólnoty, dla których pozostawał on do niedawna wstydliwym kulturowym piętnem lub – jak w moim przypadku – nieoswojonym, obcym lub wypartym domem.

Komedia terroru

• TADEUSZ BRADECKI •

Film *Śmierć Stalina* Armanda Iannucciego ogląda się z zapartym tchem. Zamiar angielskiego reżysera jest karkołomny: Iannucci gromadzi zachowane doniesienia, wspomnienia, relacje opisujące owe krytyczne dwa tygodnie roku 1953 i na ich podstawie przedstawia nam wierny historycznej prawdzie, upiorny kabaret tamtej cezury dziejowej. Malenkow, Mołotow, Beria, Chruszczow, Żukow i inni miotają się nad powalonym przez udar, w kałuży własnego moczu leżącym tyranem. Na to, by odważyć się Stalina dotknąć, są zbyt sparaliżowani strachem. Jednak nie po to zaprawiali się przez lata w czystkach i egzekucjach jako członkowie politycznego biura, by nie rozpocząć natychmiast nad jego ciałem zażartego boju o sukcesję. Gryzą, warczą i zawzięcie knują przeciw sobie, bardzo szybko osiągając gogolowski wymiar groteski i grozy. Ściągnięta z obu stron Atlantyku obsada jest doborowa (film uzyskał na wrześnieowym festiwalu w Toronto wszystkie możliwe nagrody); oto horror zimnej wojny w krzywym zwierciadle poetyki rodem z Monty Pythona.

Groteska w owym horrorze rozkręca się wprawdzie do samego końca, jednak w miarę rozwoju akcji śmiech coraz częściej zamiera nam w gardle. W tle wydarzeń coraz mocniej dopominają się o pamięć miliony rzeczywistych ofiar Stalina. Czy formuła upiornej groteski jest w ogóle w stanie zawrzeć w sobie ich martyrologię? Czy z żałosnych podrygów stalinowskich siepaczy na grobie ich wodza naprawdę winniśmy się śmiać? Czy jakiegokolwiek komediowe ujęcie jest w wypadku tak bezprecedensowej skali rzezi do pomyślenia? Czy stalinizm albo hitleryzm to zjawiska, które dadzą się „wyśmiać”? Czy chorą grozę tych ideologii unicestwić da się – niczym dialektyczne starcie Ojczyzny z Syncyzną w *Trans-Atlantyku* Gombrowicza – jakimś beztróskim, nieodpowiedzialnym buch-bachem śmiechu?

Śmiech w końcówce komedii godzi nas z odwieczną naturą rzeczy. Ów naturalny porządek spraw w świecie w każdej komedii przez czas jakiś pozostawał zaburzony (bohaterowie, powiedzmy, długo i bezskutecznie poszukiwali się w ateńskim lesie, bądź też rozliczne przeszkody na ich drodze do szczęścia stawiały ich rodziny i nieprzyjaciele), lecz oto teraz w finale przeciwieństwa zostają pokonane, złończycy zdemaskowani i ukarani, zaś dusze czyste i niewinne sprawiedliwie mogą zostać nagrodzone: śmiejemy się serdecznie, bowiem świat szczęśliwie raz jeszcze powrócił do normy, i o to właśnie chodziło. Natomiast nasz ewentualny śmiech w końcówce *Końcówki* nie znakiem ulgi jest, lecz naszej bezsilności, uczucia grozy i gorzkiej niemocy. Choć Hamm do końca chichocze i nawet opowiada dowcipy, to przecież zdruzgotany świat wokół niego nigdy już się nie sklei, nigdy już do żadnej równowagi nie powróci. Pomiędzy desperackim *Dyktatorem* Chaplina (1940), usiłującym jeszcze Hitlera obezwładnić drwiną, a *Końcówką* (1957) Becketta człowiecza wiara w jakąkolwiek przedustawną „odwieczną naturę rzeczy” zostaje radykalnie zakwestionowana. Sama głupia nadzieja na szczęśliwe zakończenie staje się idiotyczna, upiornie niestosowna. W obliczu piekła rozpętanego na ziemi przez dwudziestowieczne totalitaryzmy głucho rozbrzmiewa pytanie Theodora Adorno, jak możliwa jest sztuka po Auschwitz.

Jednym z najstarszych sposobów na oswojenie niehumanitarnej, niepojętej grozy jest sprowadzenie Niewyobrażalnego do wariantu czegoś znanego już wcześniej; jest odważne nazwanie Nienazwywalnego. I tak, Bertolt Brecht w *Karierze Artura Ui* (1941) kolejne zbrodnie i transgresje Hitlera uparcie przedstawia jako spiralę ekscesów ograniczonego umysłowo gangstera. W roli szefa gangu Hitler przestaje zasadniczo różnić się od przypadku Ala Capone, a zło jakoś już znajome, choćby i najpotężniejsze, pozostaje przecież możliwe do pokonania. Eugène Ionesco w swym operowym librecie *Kolbe* (1988) cierpienie więźniów KL Auschwitz ginących śmiercią głodową wpisuje w chrześcijańskie zagadnienie teodycei, czyli w prastary problem uzasadnienia obecności zła w świecie stworzonym przez dobrego Boga. Armando Iannucci w *Śmierci Stalina* sięga natomiast – i to jest zaskakujące! – do Wielkiego Mechanizmu opisanego przez Jana Kotta. W zakończeniu filmu tuż za plecami świeżo mianowanego pierwszym sekretarzem Chruszczowa czai się już, młody jeszcze i wcale przystojny, Breżniew.

Jak widać, Iannucciego nie tyle tamta przeszłość interesuje, ile raczej możliwość przystawienia za jej pomocą zwierciadła rzeczywistym i potencjalnym tyranom dnia dzisiejszego: „Jak skończyli tamci – zdaje się mówić reżyser – tak też skończycie i wy”. Optymista.

tbradecki@hotmail.com

STOJAN SRDIĆ

PRZEŁOŻYŁA DOROTA JOVANKA ĆIRLIĆ

Moje dziecko

Repro- dukcja biedy

- STOJAN SRDIĆ •
- WOJCIECH WOŹNIAK •

OSOBY:

- RANKA, córka Mirki (dziesięć, dwanaście i trzynaście lat)
- MIRKA, matka Ranki (dwadzieścia pięć, trzydzieści lat)
- BORKAN, ojciec Ranki, zbiera śmieci (trzydzieści pięć lat)
- ZULE, wujek Ranki, ciągle rozmemłany, często potężnie podpity (trzydzieści lat)
- LEKARKA, w przychodni zdrowia (trzydzieści lat)
- OLBRZYMKA, policjantka (trzydzieści lat)
- VERA, opiekunka w sierocińcu (trzydzieści lat)
- Głos, czyli URZĘDNICZKA (trzydzieści lat)
- MISZKO, chłopak z sierocińca (piętnaście lat)

Historia opiera się na faktach. Ranka, Mirka, Borkan i Zule mówią po serbsku, ale z cygańskim akcentem. To nie jest konieczne. Lekarkę, Verę, Olbrzymkę i Urzędniczkę gra ta sama aktorka.

1. W pokoju wujka

Słabo oświetlony, właściwie ciemny pokój. W pokoju siedzi Zule. Wchodzi Ranka, w reklamówce taszczy kilka butelek piwa.

ZULE To ty, aniołeczku, no, przyszedł wreszcie.

RANKA Z trudem. Strasznie to ciężkie, wujku.

ZULE Tak, aniołeczku, wybaczone. Siadaj, odpocznij, dobra z ciebie dziewczynka.

Ranka nie siada, rozgląda się po pokoju, a w nim panuje totalny bałagan.

RANKA Jejku, wujku, nigdy nie sprzątasz tego pokoju. Syf i wszystko zwalone jedno na drugie!

ZULE A u was jest lepiej?! Ja pierdolę! I kto mi to mówi?!
 RANKA Wiesz co?! Idę na skrzyżowanie. Jak przyjdzie Borkan i mnie tam nie będzie, będę miała przerąbane.
 ZULE Gnój z tego twojego ojca. Jesteś jeszcze mała, a on cię posyła w takie miejsce.
 RANKA Musi. Potrzebujemy pieniędzy. Idę.
 ZULE Zaczekaj, kurwa, zaczekaj, mam coś dla ciebie.
 RANKA Co?
 ZULE Chcę ci coś dać. Coś ci kupiłem.
 RANKA Naprawdę?!
 ZULE Ooo, zaraz znajdę.
 RANKA Kłamiesz. Nic mi nie kupiłeś.
 ZULE Kupiłem... *(zatacza się, szuka w torbie, wyciąga brzydką, połamaną lalkę)* Ooo!
 RANKA O jejku, wujku!
 ZULE Nie podoba ci się? Mam coś innego... Tylko gdzie ja to schowałem... *(w końcu wyciąga białą sukienkę. Sam jest zdziwiony, kiedy ją widzi)* O, jest. Sukienka. Zobacz, jaka piękna.
 RANKA O jejku!
 ZULE Podoba ci się?
 RANKA Piękna... Biała... Mogę iść w niej na skrzyżowanie?
 ZULE Jasne, Ranka. Możesz, gdzie chcesz...
Ranka zaczyna się rozbierać. Zostaje w majtkach i w białych rajstopach. Kiedyś białych, teraz są już brudne.
 ZULE Czego się rozbierasz?! Zimno jest, kurwa!
 RANKA No, przecież nie mogę jej włożyć na te brudne szmaty! Mam po-brudzić taką piękną sukienkę? W życiu!
Zule cały czas pije. Przygląda się, jak Ranka wkłada sukienkę. Ciężko jej idzie. Nie umie sobie poradzić.
 ZULE Pomóc ci? *(rozpina sukienkę)* Podnieś ręce, Ranka... Taaak...
Ranka podniosła ręce. Zule wkłada jej sukienkę przez głowę. Ściągając ją w dół, przypadkiem gładzi piersi i brzuch Ranki i w końcu zaczyna ją pieścić między nogami.
 RANKA Wujku, co ty robisz?! Łapiesz mnie za cycki!
 ZULE Co ty pleciesz, jakie cycki, jak ich nie masz?!
Jakoś w końcu włożyli tę sukienkę. Ranka oniemiała.
 ZULE Obróć się, żebym cię zobaczył.
Ranka kręci się wokół własnej osi, przegląda w szybie brudnego okna lub w jakimś lustrze.
 ZULE Pięknie wyglądasz... Niby jakaś mała gigantka.
Siada. Zaczyna pić, inaczej. Nieomal duszkiem wypija butelkę za butelką, podczas gdy Ranka kręci się w kółko przed nim i przed lustrem, a jej sukienka robi wielkie koło jak ster okrętu.
 ZULE Auu, jak się bieli, auu, jak się kręci! Chodź do wujka, obejmij mnie.
Nagle przyciąga do siebie Rankę. Podnosi ją do góry i rzuca na łóżko. Kładzie się na niej.
Scena tonie w mroku.

RANKA Nie... nie... Powiem tacie.
 ZULE *(zmienionym głosem)* Piśniesz choćby słówko, zabiję cię i wyrzucę na śmietnik. Dawaj, o tak, nie, tylko nie gryź... Dawaj, pizdo jedna. Zabiję cię!
Szamotoanina, jęki. Słysząc kolejne uderzenia w twarz, jedno, potem drugie... I znów jęki. I krzyk Ranki, bardzo przytłumiony.

2. Okienko *(Czekaj, wytłumaczę ci)*

Oszklone okienko z marmurowym blatem. Za szybą siedzi Urzędniczka, głos ma monotonny, pozbawiony emocji, niemal znudzony. Przed okienkiem stoi Borkan, oparty o blat.

URZĘDNICZKA Dokumenty proszę.
 BORKAN Dokumenty?
 URZĘDNICZKA Dowód osobisty, książeczka pracy...
 BORKAN Nie mam.
 URZĘDNICZKA Nie ma pan dowodu?
 BORKAN Chciałem się zapytać... widzę, że z pani dobra kobieta... Czy możemy jakoś bez tego? Żeby mi pani dała papierek z pieczątką.
 URZĘDNICZKA Nie mogę.
 BORKAN Potrzebuję zanieść na plac budowy. Szukają robotników, ale można tylko przez biuro.
 URZĘDNICZKA Nie.
 BORKAN Dobry ze mnie robotnik... i człowiek.
 URZĘDNICZKA W tej kwestii jestem bezsilna, proszę pana.
 BORKAN Oooże ty. W sprawie papierka?
 URZĘDNICZKA Nic nie mogę, zanim nie wprowadzę pana danych do ewidencji.
 BORKAN To wprowadź.
 URZĘDNICZKA Potrzebny mi pański dowód osobisty.
 BORKAN Aleś się czepiła tego dowodu.
 URZĘDNICZKA Takie są przepisy. Niech pan złoży prośbę o wydanie biometrycznego dowodu osobistego, w komendzie policji albo na posterunku, osobiście, zgodnie ze zgłoszonym miejscem tymczasowego pobytu, względnie miejscem zamieszkania. Kiedy dostanie pan dowód osobisty, proszę udać się do papierniczego, gdzie kupi pan książeczkę pracy. Niech pan zanotuje to, co mówię.
 BORKAN Pamiętam, wszystko pamiętam.
 URZĘDNICZKA Kiedy przyniesie mi pan dowód osobisty i książeczkę pracy, wprowadzę pana do ewidencji i wydam skierowanie na ten plac budowy.
 BORKAN Dziękuję pani. Tylko czy można zrobić wszystko tak, jak była mowa wcześniej, ale bez dowodu osobistego?
 URZĘDNICZKA *(krzyczy)* Nie mogę! *(spokojnie)* Dowód osobisty to oficjalny dokument, dzięki któremu obywatele potwierdzają swoją tożsamość.
 BORKAN Proszę pani, ja wszystko rozumiem, ale i ty miej dla mnie trochę zrozumienia. Ja nie mam tego zdobytego... no tego...

URZĘDNICZKA ...zgłoszonego miejsca tymczasowego pobytu, względnie miejsca zamieszkania.

BORKAN O, to, to. I to jest cały problem, droga pani. Żeby dostać dowód osobisty, muszę być zameldowany pod jakimś adresem. A nie mogę się zameldować, bo nie mam dowodu osobistego. A dowodu osobistego nie mam, bo nie mam zameldowania tam, gdzie mieszkam, a zameldowania nie mam, bo nie mam dowodu osobistego. Dowodu osobistego nie ma bez adresu, a adresu bez dowodu osobistego. Mogę tak do zaszraney śmierci.

URZĘDNICZKA Proszę przestać. *(jest zaskoczona, może nawet naprawdę poruszona – trudno powiedzieć)* Niech pan przyjdzie jutro. Niech pan przyjdzie pojutrze. Niech pan przyjdzie z niezbędnymi dokumentami. Od rana nic nie jadłam, nawet kawy nie wypilałam. Muszę iść na przerwę. *Dwie dłonie zaciągają zasłonkę na szklanym okienku rejestracji.*

BORKAN Stój, czekaj, wytłumaczę ci! Stój! Chcę ci tylko wytłumaczyć! Stój!

3. O Boże!

Pokój Borkana i Mirki. Mirka jest sama. Niespokojna. Wchodzi Borkan. Widać, że wypił o wiele za dużo.

MIRKA Chwała Bogu! Jakbyś do Frankfurtu pojechał i z powrotem. *(pauza)* Jak było w urzędzie?

BORKAN *(chwije się. Siada w fotelu)* Nijak. Nie dadzą.

MIRKA Znowu. Mówiłam, ale ty nie słuchasz.

BORKAN Nie wierć mi dziury w brzuchu, bo ci gardło poderżnę.

MIRKA Gówno prawda. Długo zamierzasz te swoje jedyne zelówki zdziierać na próżno?

BORKAN Aż nie dostanę jakiejś ludzkiej pracy. Kurwa im mać... osobisty... dowód, meldunek, osobisty. Dwadzieścia tysięcy. Dwadzieścia tysięcy pensji mogłem mieć. Oprzytomniej, kobieto! Rankę do szkoły moglibyśmy posłać. A teraz uchleję się jak świnia.

MIRKA Już jesteś pijany.

BORKAN *(wyjmuje nóż kieszonkowy i zaczyna nim wywijać)* Ja pijany?! Ja jestem tylko smutny! Smutny, kurwa!

Pauza.

MIRKA Schowaj ten nóż. Denerwujesz mnie!

BORKAN Boisz się, co?!

MIRKA Jeszcze sam się dźgniesz, kretynie!

BORKAN Ja jestem człowiek z duszą. Chcę mieć stałą pracę. Dość mam tych gwoździ i wszystkiego. Nie chcę tych kartonów i wózków... Chcę czegoś dobrego. *(przerywa)* Gdzie Ranka?

MIRKA Nie wróciła.

BORKAN Jeszcze nie?!

MIRKA Nie. Uduśzę ją. Cały dzień jej nie ma.

BORKAN Chyba się z kimś nie szlaja?

MIRKA To przecież jeszcze dziecko, bydlaku!

BORKAN A ty kiedy zaczęłaś, co?

MIRKA Miałam już cycki, gnojku... Ależ ty mnie wtedy nieźle zbajerowałeś!

BORKAN Ooo... Nie chciała koteczka mleczka... *(próbując ją chwycić za piersi)*

MIRKA *(odpycha go)* Spadaj, łajzo, niech cię moje oczy nie widzą.

Wchodzi Zule. Przynosi trzy plastikowe torby pełne butelek piwa.

MIRKA Gdzie ty byłeś do tej pory? Daj nam po jednym...

BORKAN *(bierze piwo od Zulego. Wpatruje się w butelkę)* Mogłeś dla swojego kuma przynieść heinekena albo staropramenca, a nie jakiegoś sikacza.

MIRKA Stary, siedź cicho i podziękuj kuzynowi choćby i za to.

BORKAN Ja tylko żartuję! I proszę, jestem wdzięczny.

Każde z nich otwiera swoją butelkę. Zule siada na podłodze przed Mirką.

MIRKA No i co, kuzynie, dorwali cię w końcu na tym twoim szmuglu?

ZULE Aha!? Jeszcze czego.

MIRKA To co za czort cię opętał? Ust nie otworzyłeś, odkąd tu wszedłeś.

ZULE Ranka.

MIRKA Co znowu Ranka?

Zule milczy.

MIRKA Mów. Co z moim dzieckiem?

ZULE Widziałem ją dzisiaj na mieście z jakimiś typami.

MIRKA Na mieście?

BORKAN Jak to? Rano zostawiłem ją na skrzyżowaniu, miała nowe gąbki, nowe spreje, kanister pełen wody i płynów.

ZULE Już jej tam nie ma.

BORKAN Chwila! Przecież ja też byłem na mieście i nigdzie jej nie widziałem.

MIRKA Kto wie, na co się gapieś!

ZULE Gdybyś dobrze się rozejrzał, tobyś ją zobaczył, a gdybyś ją zobaczył, od razu byś padł na dupę. Była jak ptak jakiś, w białej sukience. Uciekla, gdy mnie zobaczyła.

MIRKA Co ty pierdolisz? Ranka w sukience?

ZULE Przysięgam, w bardzo pięknej białej sukience była wtedy. W sukience białej jak piórka młodej gąski.

BORKAN Coś pieprzysz, stary...

ZULE Klnę się na matkę, jak świeży śnieg lśniła jej biała sukienka.

MIRKA Niby skąd ją miała?

ZULE Wiadomo, kto i czemu kupuje dziewczynom sukienki, zwłaszcza te drogie.

MIRKA Nie pleć. To przecież dziecko.

Wchodzi Ranka, widać na niej siniaki, zadrapania, ma opuchniętą twarz. Jej sukienka jest pomięta, zaplamiona krwią. Widząc Zulego, odwraca się i chce wyjść.

MIRKA Czekaj! Gdzie byłeś? Chodź tu. Gdzie byłeś, mów?

RANKA Nigdzie... Nigdzie nie byłam.

MIRKA Nigdzie!?

RANKA Nigdzie.

MIRKA (*uderza ją w twarz*) To skąd przyszłaś, jak nigdzie nie byłaś? (*patrzy jej prosto w oczy*) Masz siniak pod okiem! Bili cię?

BORKAN (*pijany*) Kogo bili? Moją Rankę? Zaraz im gardło poderżnę!

MIRKA Dość już tego twojego podrzynania gardeł! W życiu nawet kurczaka nie zarżnąłeś... Ożeż ty! Uchlałeś się jak świnia.

Ranka milczy. Patrzy przed siebie, potem na Zulego. Zule zerka na nią kątem oka.

MIRKA (*do Ranki*) Skąd masz tę sukienkę na sobie?

Borkan próbuje wstać, ale pijany zwała się obok Mirki.

ZULE No, mów prawdę. Wszyscy tu jesteśmy sami swoi. I ja, i Borkan, i Mirka. Powiedz nam. Gdzie byłaś? (*pauza*) Kim był ten wysoki, co stał pod białym domem, z czarnym samochodem, w szarym garniatku z alpaki o jedwabistym połysku? Już go gdzieś widziałem ... To on ci dał tę sukienkę?

Ranka, przestraszona, kiwa głową. Mirka dopiero teraz zauważa na sukience plamy krwi. Nie odrywa od nich oczu.

MIRKA O Boże, wygląda na to, że straciła dziewictwo!

ZULE Nożeż ty, nie mów?!

Borkan wciąż stara się stanąć na nogi, ale nie daje rady.

MIRKA (*do Ranki*) Idź tam i się połóż. Jutro idziemy do doktorki. Sprawdzić, czy jesteś niewinna. Jeśli nie, masz przesrane... Na żywca zaszyję ci to gówno. Obiecałam ci synowi Kasandry, ty bidulo. Grube pieniądze wzięłam za twoje dziewictwo ...

BORKAN (*zaczyna przytulać Mirkę*) Ale sukienka jest taka piękna...

MIRKA (*odpycha go*) Ty pijany dupku! Śpij.

ZULE Wszystko wypiliśmy... Idę kupić jeszcze.

BORKAN I ja z tobą, kumie! (*próbuje wstać i w tym samym momencie zaczyna chrapać*)

4. Gabinet lekarski

Mały gabinet lekarski. Mirka i Ranka stoją na środku gabinetu. Mirka trzyma przestraszoną córkę za rękę, jakby się bała, że Ranka ucieknie.

MIRKA Dzień dobry.

LEKARKA Kto was tu wpuścił?

MIRKA (*zmieszana*) Pukam... Ciska.

LEKARKA Jesteście umówione?

MIRKA Nie.

LEKARKA Jak to twoje dziecko wygląda?!

MIRKA Jak?

LEKARKA Brudna... zapuszczona...

MIRKA Eh, co tam, pierdolić to...!

LEKARKA Proszę o książeczkę.

Mirka puszcza rękę Ranki. Wyciąga zwitek banknotów. Kładzie na stole.

MIRKA Słyszałam, że jesteś dobrym człowiekiem... Od moich Cyganów to słyszałam... Często przychodzą do ciebie.

LEKARKA Przychodzą. (*spogląda na zwitek banknotów i wzięwszy go w dwa palce, wsuwa do kieszeni lekarskiego kitla*)

MIRKA To pilne.

LEKARKA (*bez zadęcia*) Co jest pilne?

MIRKA Ona... Ona jest pilnym przypadkiem.

LEKARKA (*patrzy na Rankę*) Co z małą?

MIRKA Wygląda na to, że przestała już być dzieckiem...

LEKARKA Nie ma więcej niż dziesięć lat.

MIRKA Ale od wczoraj może nie jest dzieckiem.

LEKARKA (*do Ranki*) Usiądź tam.

Ranka siada i zaczyna się kręcić na taborecie.

LEKARKA Nie wierć się. Zachowaj spokój.

MIRKA Chcę, żebyś sprawdziła, czy jest niewinna. Jeśli nie, muszę takiej jednej zdzirze, Kasandrze Jovanović, oddać pieniądze. Oskubie mnie żywcem. (*do Ranki*) Wstań. Niech cię zobaczy.

Ranka wstaje. Stoi spokojnie i patrzy, co leży na stole. Jakby nie interesowała jej rozmowa Mirki i Lekarki. Coś szepcze do Mirki.

LEKARKA Co powiedziała?

MIRKA Chce jej się pić.

LEKARKA Niech wytrzyma, póki nie wyjdziecie.

MIRKA A nie może z tej twojej bańki?

LEKARKA Nie może... Zepsuta... I nie mam kubka...

Cisza. Ranka stoi.

LEKARKA Siadaj.

Ranka siada. Lekarka ją obserwuje. Dłuższa pauza.

MIRKA (*w sumie jakoś przybita*) Słuchaj. Nie roztaczaj tu tych swoich kolorowych piór! Jeśli nie chcesz jej zbadać, oddawaj pieniądze... Znajdę kogoś innego...

LEKARKA Proszę wyjść.

MIRKA Niby dlaczego?! Mamy wyjść?

LEKARKA Nie ona. Tylko pani... Zbadam ją, ale gdy będzie sama...

MIRKA Sama?! Dobra. (*do Ranki*) Słyszałaś? (*pauza*) Idę wypalić papierosa. Płuca mi padną bez dymu. (*wychodzi*)

Lekarka staje przed Ranką, która jest przestraszona. Siedzi nieruchomo.

LEKARKA Powiedz, co się stało.

Ranka milczy.

LEKARKA Ile masz lat?

RANKA Dziesięć.

LEKARKA Chodzisz do szkoły?

RANKA Nie.

LEKARKA Dlaczego?

RANKA Muszę pracować.

LEKARKA Co robisz?

RANKA Żebrzę i myję szyby samochodów.

LEKARKA Gdzie?

RANKA Na takim jednym skrzyżowaniu, no tam...

LEKARKA A teraz powiedz, co się stało?

RANKA Nie mogę.
 LEKARKA Nikomu nie powiem.
 RANKA Klniesz się na imię matki?
 LEKARKA Na imię matki. Będziemy o tym wiedzieć tylko ty i ja. *(wraca za biurko i siada)*
Ranka podnosi głowę, ale nie ma śmiałości spojrzeć na Lekarkę.
 RANKA To wujek mi kupił tę sukienkę.
 LEKARKA Kto?!
 RANKA Zmarłej siostry mojej mamy mąż.
 LEKARKA Aha...! Piękna, ale zaplamiona.
 RANKA On mi ją poplamiał...
 LEKARKA Kto?
 RANKA No on. Wujek.
 LEKARKA Jak to?!
 RANKA Położył się na mnie. Wszystko mnie bolało. Teraz też mnie boli...
 LEKARKA Chwileczkę... zaczekaj...
 RANKA Przez cały dzień na mnie leżał, a potem mnie zmusił, żebym na nim usiadła. Dlatego moja sukienka jest brudna i z przodu, i z tyłu. Sama zobacz...
Wstaje z krzesła. Zadziera sukienkę. Pokazuje plamy na sukience i sinia-ki na swoim ciele.
 LEKARKA *(szepem)* Bestia.
 RANKA Najpierw mnie dusił, potem uderzył ręką, tu, pod okiem. Powiedział, że mnie zabije i wyrzuci na śmietnik, jeśli komuś powiem, co się stało.
 LEKARKA Nie bój się. Nikt cię nie wyrzuci na żaden śmietnik. *(wyciąga zwitek banknotów, który dała jej Mirka. Podaje go Rance)* Weź.
Ranka kręci głową, nie chce wziąć pieniędzy.
 LEKARKA Weź... Nie bój się... Oddaj matce... Weź.
Ranka bierze pieniądze i wsuwa je za dekol. Lekarka wraca do biurka.
 RANKA Nie obejrzyś mnie?
 LEKARKA Daj spokój!
 RANKA Nie chcesz obejrzeć mnie tam, na dole?
 LEKARKA Nie... Nie muszę... Siadaj.
Bez pukania do gabinetu wchodzi Mirka.
 MIRKA Zbadałaś ją?
 LEKARKA Tak.
 MIRKA I? Jest czy nie jest?
 LEKARKA Co?
 MIRKA Dziecko czy kobieta?
 LEKARKA Nie jest dzieckiem. Jest kobietą.
 MIRKA *(chociaż się tego spodziewała, nie dowierza)* Zabiję ją...
 LEKARKA Spróbuj ją tylko tknąć. Możecie trafić do więzienia.
 MIRKA Niby kto ma tam trafić?!
 LEKARKA Ty i twój mąż...
 MIRKA Czemu?
 LEKARKA Dobrze wiesz, czemu.

MIRKA Nie wiem... Nie wiem, przysięgam.
 LEKARKA Wiesz, dobrze wiesz.
Pauza. Spod biurka dobiega szum pracującej drukarki. Lekarka wyciąga kartkę. Podpisuje. Przybija pieczęć.
 LEKARKA A tu masz papier dla Kasandry.
Mirka jest zaskoczona. Bierze papier, patrzy, patrzy...
 LEKARKA Tam masz napisane, że wszystko jest w porządku. *(pauza. Wypisuje receptę)* Kup jej to lekarstwo. Jest przeciwbólowe i antystresowe. Jedna tabletkę wieczorem, przed zaśnięciem. *(pauza)* Proszę, niech pani już idzie. *(krzyczy)* Następny!

5. Na przystanku autobusowym

Mirka i Ranka siedzą na ławce pod wiatą autobusową. Ranka je kanapkę, a Mirka pali papierosa i wpatruje się w papier, który dostała od Lekarki.
 MIRKA Dlaczego tak wcześniej? Czemu nie zaczekałaś...? Serio, bardzo wcześniej zaczęłaś. Bardzo! *(dzwoni jej komórka, odbiera)* Halo. Kto mówi...? No kto...? Ja... Ja... Ale co za ja? Aha, Kasandra, siostró ty moja. No mów, Kasandro... Tak, byliśmy... Wszystko w porządku... Jest czysta... Daj mi spokój, kobieto, mam potwierdzenie od lekarki, która jest pod tym względem wykształcona. Mam papier z pieczęcią, dziecko jest niewinnie czyste. Mam to czarno na białym. No tak... Dziś wieczór. Obiecałam ci. Ale nie jestem ptakiem, który zaraz przyfrunie. A ona jest dziewicą i taką dostaniesz. Spadaj... *(przerzywa połączenie. Do Ranki, spokojnie)* Dobra. Dobra. Człowiek popełnia błędy. Przez dwa, trzy lata masz się pilnować, słyszysz? Do facetów nawet się nie zbliżaj. To musi się zrosnąć, zanim cię oddam tej wiedźmie.
Pauza. Ranka zza dekolty wyjmuję zwitek banknotów i daje Mirce.
 MIRKA A to co znowu...? Nie wzięła!
Ranka kiwa głową. Milczy. Je kanapkę.
 MIRKA Czemu oddała ci pieniądze?
 RANKA Nie wiem.
 MIRKA Co ci powiedziała?
 RANKA Nic.
 MIRKA Co ty jej powiedziałaś?
 RANKA Nic.
 MIRKA To czemu to napisała?
 RANKA Nie wiem.
 MIRKA Że niby się nad nami ulitowała?! O, jest nasz autobus. Chodźmy.
Wstaje. Ranka nie wstaje.
 MIRKA No chodź! Idziemy. Co z tobą? Wstawaj, żebym nie musiała cię...
Ranka zaczyna uciekać. Biegnie ulicą. Mirka za nią.
 MIRKA Stój! Stój, jak ci mówię!
Dogania w końcu Rankę.
 MIRKA Co ty wyprawiasz? Chcesz, żeby mi serce wysiadło od tego biegania?! Marsz do domu, bo cię własnymi rękami uduszę!

RANKA Nie, mam, nie, proszę! Tylko nie do domu!
 MIRKA Dlaczego nie chcesz do domu? Co znowu?
 RANKA Wujek.
 MIRKA Co wujek?
 RANKA Wujek. Wujek Zule. Wszystko mnie boli, mam. Tylko nie do domu, mam...
 MIRKA Co zrobił wujek Zule?
 RANKA Dał mi tę sukienkę.
 MIRKA Nie... Nie...
 RANKA Boli mnie. Wszystko mnie boli. Boli mnie, mam!
 MIRKA Nie. Nie... On jest przecież nasz. To dobry człowiek. Bez niego byśmy zdechli. On cię kocha.
 RANKA Przez cały dzień to robił, a potem z wami pił piwo. Cały dzień... a potem pił piwo.
 MIRKA *(wyjmuje z torby lek i butelkę wody)* Wypij.
Ranka bierze lek. Długa cisza. Ranka powoli przestaje czuć ból. A Mirka już nie jest tą samą osobą co przed chwilą.
 MIRKA Wystawię mu rachunek, ja, Mirka, za wszystko... Za wszystkie twoje ły. Każda kropla piwa, którą tego dnia wypił, wyjdzie mu uszami... Jazda, idziemy!
Bierze Rankę na ręce, bez wysiłku, jakby była piórkiem, i rusza przed siebie.

6. Posterunek policji

Ponury posterunek policji. Mirka i Ranka siedzą na twardych krzesłach, przytulone jedna do drugiej.
 MIRKA Pierdolić to, ale mi się chce palić... Kiedy wpadnę w jakieś gówna, zaraz mi się chce palić.
 RANKA A mnie chce się spać.
 MIRKA To po tym leku. Śpij. Tu, na tym krześle.
 RANKA Ale jak?
 MIRKA Łatwo. Musisz nauczyć się spać tam, gdzie jesteś.
 RANKA Dobrze.
Układa się na krześle, ale z trudem. Wchodzi Olbrzymka, kobieta w mundurze. Nie patrząc na Mirkę i Rankę, siada za biurkiem.
 OLBRZYMKA Zasnęła?
 MIRKA No tak. Ten lek. I to wszystko.
 OLBRZYMKA Chce pani złożyć doniesienie?
 MIRKA Co?
 OLBRZYMKA Zgłosić przypadek? Podpisze pani?
 MIRKA Tak, podpiszę.
 OLBRZYMKA Jest pani pewna?
 MIRKA Tyle jeszcze potrafię zrobić ołówkiem. Dawaj.
 OLBRZYMKA Proszę zaczekać. *(po długiej, bardzo długiej przerwie, wpatrywaniu się w pustkę i w papiery. Taktownie, szuka słów)* Dochodzi

do strasznych zbrodni. To naturalne, że w takich sytuacjach człowiek spodziewa się od państwa sprawiedliwej kary dla sprawcy. A jednak, czasem lepiej dać sobie spokój.
 MIRKA Co chcesz powiedzieć? Że mam odpuścić? Czemu miałabym to zrobić?
 OLBRZYMKA *(cicho, przyjaźnie)* Żeby nie było gorzej.
 MIRKA A może być coś gorszego niż to? *(zrywa się z krzesła)* Dawniej za takie rzeczy głowy spadały... Natychmiast. Bez gadania i podpisów.
 OLBRZYMKA Niech pani usiądzie. Trochę się uspokoi. Niech pani pozwoli jej pospać, skoro śpi. Proszę jej teraz nie budzić.
 MIRKA Aleś ty dobra, ja pierdolę.
 OLBRZYMKA W porządku, w porządku...
 MIRKA Przepraszam, dobra kobieto. Spójrz na nią! Ledwo doszliśmy tutaj do ciebie, na rękach ją niosłam. Rany, jak mi się chce palić.
 OLBRZYMKA Zapal sobie. Bez przeszkód. Rozumiem cię.
 MIRKA W kwestii papierosów mnie rozumiesz, a w innych sprawach – nie. *(zapala)*
 OLBRZYMKA Wszystko pani wytłumaczę.
 MIRKA *(cicho)* No, dalej.
 OLBRZYMKA Jeśli pani złoży na niego doniesienie, ona będzie musiała stanąć przed sądem.
 MIRKA *(cicho, z bólem)* Chyba on, nie ona.
 OLBRZYMKA Ona też. Jeśli złoży pani skargę, ona natychmiast trafi w ręce oskarżyciela. Prokurator decyduje, czy będzie wszczęte śledztwo, czy nie. Jeśli tak, wówczas całą sprawę prowadzi śledczy, a policja mu pomaga.
 MIRKA No dalej, dalej...
 OLBRZYMKA Już wtedy zaczynają się kolejne męki, przez które przechodzi ofiara. Wtedy znów się z nim spotka. Będzie musiała spojrzeć mu w oczy... Rozumiesz?
 MIRKA Z trudem.
 OLBRZYMKA Wyobraź ich sobie jutro, pojutrze, znowu razem.
 MIRKA Nie mogę.
 OLBRZYMKA Wyobraź sobie. On, jego adwokat, ten, który wciąż wypytuje, jego asystent. Wszyscy na nią patrzą. A ona jest dzieckiem. Wyobrażasz sobie...
 MIRKA Tak. Mów dalej.
 OLBRZYMKA Wszyscy na nią patrzą. Wlepiają w nią oczy... On też na nią patrzy. Mówi, że ma bujną wyobraźnię. Chce ściągnąć na siebie uwagę. Patrzy na nią i mówi: „Prawda, Ranko, że wszystko to wymyśliłaś? Że twój wujek cię kocha i nigdy by ci nic takiego nie zrobił?”
 MIRKA „Że twój wujek pomaga twoim rodzicom, żywi ich i daje im pieniądze? Chcesz, żeby poszedł do więzienia?”
 OLBRZYMKA „Żeby go tam męczyli, bili, masakrowali. A kiedy już wyjdzie, żeby... żeby... był bardzo zły?”
 MIRKA „I na twoją matkę, i na ciebie, i żeby za każde swoje cierpienie odplacił wam po stokroć?” Auu, ja pierdolę!

OLBRZYMKA Rozumiesz?

MIRKA Trochę mi się rozjaśniło w głowie.

OLBRZYMKA A wtedy jego adwokat pyta ją: „No, powiedz, kto ci odebrał niewinność?”

MIRKA „Czy ten w szarym garniaku z alpaki o jedwabistym połysku?”

OLBRZYMKA „Czy ktoś inny?”

MIRKA „Bo przecież nie wujek. Wujek czegoś takiego nigdy by nie zrobił.”

OLBRZYMKA I wszyscy gapią się na nią. Adwokat patrzy na nią, jakby to ona była winna. Dziecko szuka wtedy wzrokiem ciebie.

MIRKA Jest przerażone.

OLBRZYMKA Ty nie możesz jej pomóc. Nie pozwalają ci powiedzieć ani słowa.

MIRKA Dobra, zrozumiałam, skończ już.

OLBRZYMKA Ona zaczyna płakać i mówi: „Nie wiem, nie wiem, może wujek, może ktoś inny, a może wszystko zmyśliłam”.

MIRKA Auu, krwią będzie sikał, klę się na jego pierdoloną matkę, co go urodziła!

OLBRZYMKA Ciszej trochę. Nigdy więcej nie wolno ci tak mówić! Nie jestem głucha, ale lepiej uznajmy, że tego nie słyszałam. Nigdy więcej tak nie mów. To groźne.

MIRKA A nie jest groźne to, że dziecko mi zgwałcił?

Pauza.

MIRKA (*cicho, w zaufaniu*) Słuchaj, siostró. Widzę, że dobra z ciebie kobieta. A możemy to załatwić na skrót? Wsadzisz go do więzienia. Bez procesu. Bez tego przepytывania.

OLBRZYMKA Tak się nie da...

MIRKA (*nie słucha jej*) Teraz, natychmiast. Zamknij go w izolatce, żeby nie widział słońca ni księżycy, żeby walił głową w ścianę, płakał i skowyczał, tak jak ja teraz. Żeby go bolało, tak jak ją boli.

OLBRZYMKA Proszę pani, to...

MIRKA Widzę, że masz swój rozum. Widzę, jaka jesteś. Mądra, i to bardzo.

OLBRZYMKA Nie mogę...

MIRKA I serce masz!

OLBRZYMKA Nie mogę!

MIRKA Możesz, możesz, możesz nawet więcej niż myślisz!

OLBRZYMKA Zamknij się, natychmiast! Nie mogę. Myślisz, żebym tego nie zrobiła, gdybym mogła?! Pół tego państwa bym zamknęła, gdybym tylko mogła! Wszystkich bym zapakowała do izolatek, żeby nigdy więcej nie zobaczyli słońca ni księżycy! Ale nie mogę! Rozumiesz? Nie mogę. (*uspokaja się*) Prawo. Takie jest prawo.

MIRKA Ożeż ty... (*gasi papierosa, wstaje, szarpie Rankę*) Wstawaj! Ranka budzi się nagle.

MIRKA Idziemy stąd! Chodź, gąseczko mamusi kochana! Na darmo tu przyszyliśmy. Same będziemy się ratować.

Ciągnąc za sobą zaskoczoną Rankę, wybiega z ponurego posterunku policji. Olbrzymka zostaje, najwyraźniej poruszona.

7. Sierociniec: Co ty sobie wyobrażasz

Skromny gabinet wychowawcy w jednym z sierocińców. Na ścianach wiszą grupowe zdjęcia dzieci. Neonówka nad biurkiem ciągle mruga. W gabinecie są tylko Vera i Mirka.

VERA Trudno... Bardzo trudno...

MIRKA Co?

VERA Trudno będzie nam ją przyjąć.

MIRKA Co ty mówisz, Boga w sercu nie masz!?

VERA Brak miejsc...

MIRKA Brak miejsc?

VERA Obłożenie sto dziesięć procent...

MIRKA Spadaj.

VERA Co ty sobie wyobrażasz? Bywa tak, że po dwoje śpią w jednym łóżku.

MIRKA A u nas w jednym łóżku wszyscy.

VERA Dlatego też przytrafia wam się to, co się przytrafiło.

MIRKA Przestań... To nie dlatego. Ludzie tak nie robią.

VERA Owszem. Ludzie.

MIRKA Czemu to mówisz, skoro nie jesteś taka?

VERA (*kładzie papiery na biurku. Patrzy na Mirkę*) Skąd pani wie, jaka ja jestem? (*nagle, nerwowo*) Co ty sobie wyobrażasz? Przychodzą tu każdego dnia, matki, ojcowie, zostawiają je na dole, przed portiernią. Porzucają w krzakach, przy kontenerach na śmieci. Co ty sobie myślisz? (*raptem*) Jezu, jak mnie denerwuje to światło. Nie mogą go naprawić. Wciąż tylko mruga i mruga... Oczy mi wariują...

MIRKA (*raczej do siebie*) Bo ci po oczach napierdała.

VERA Co pani powiedziała?

MIRKA Nic, nic...

VERA Jak w ogóle do nas trafiłyście?

MIRKA Cierpienie nas tu przygnało. Nie wiedziałam, gdzie iść. (*pauza*)

Kiedyś tu się bawiłam, przy torach.

VERA (*po krótkiej chwili milczenia*) A to, że na niego nie doniosłaś?

MIRKA Komu?

VERA Na policji.

MIRKA Jak Boga kocham, nie rób sobie ze mnie jaj.

Vera nagle sięga po telefon na biurku. Wybiera numer. Trwa połączenie.

VERA Dobry wieczór, dyrektorze... Tak... Dziękuję. Będę się streszczać... Chodzi o dziewczynkę, Romkę... Tak, wiem. Wiem. Pan nie robi żadnej różnicy... Myślałam... Myślałam, że... Zgwałcona. Przez krewnego... Tak... Dziesięć lat... Przepraszam. W porządku. (*kończy rozmowę. Milczy*)

MIRKA Zapalisz jednego?

VERA (*kręci przecząco głową*) Proszę. Niech pani idzie gdzie indziej. Coś zaradzi. Proszę. Brak miejsc...! Tu nie ma ubrań, nie ma łyżek, filiżanek, kubków. Nie ma mydła. Proszę! (*pauza*) Gdybyś ty wiedziała,

jakie nam tu okaleczone dzieci po gwałtach przynosili... Co ty sobie wyobrażasz...?!

Nagle Mirka podchodzi do Very, klęka, obejmuje jej nogi.

MIRKA Zmiłuj się.

VERA Proszę... Proszę... Niech pani wstanie. Niech pani wstanie. (*nagle ostro, głośniej*) Proszę pani!

Nie może oderwać Mirki od siebie. Ranka klęka obok matki.

RANKA Mama... Przestań... Umrzesz... Przestań... Idziemy do domu...

MIRKA Do domu?! Ty nie masz domu. Tam, gdzie patrzą na ciebie jak na wywłokę i gdzie bierze cię każdy, kto chce – nie ma domu. Gdzie rodzona matka sprzedaje cię za diabelskie euro – nie ma domu. Ty nie masz domu, nie masz rodziców.

VERA (*nagle, jakby się obudziła*) Dobrze, dobrze. Proszę zaczekać. Przyjmę ją. Przyjmę ją na własną odpowiedzialność. A co tam. Przyjmę ją. (*wstaje. Bierze Rankę za rękę*) Idziemy, mała, musisz się wykąpać, przebrać.

RANKA A mama?

Vera i Ranka zmierzają do wyjścia.

MIRKA (*woła za nimi*) Mam przynieść jej rzeczy?

VERA Nie trzeba. Niech pani idzie.

MIRKA Czekaj, leki!

RANKA Mama!

Vera bierze leki od Mirki. Vera i Ranka wychodzą. Ich sylwetki się rozmazują. Słychać tylko głos Ranki.

RANKA A mama? Mama! Mamaaa!

Mirka zdruzgotana stoi bez ruchu i patrzy za nimi.

8. Krewni

Pokój Mirki i Borkana. Mirka się rozbiera. Siada w fotelu. Z torby wyjmuje butelkę winiaku, stawia ją na stoliku między fotelami. Grzebie w torbie.

MIRKA Ja pierdolę, zawsze gdzieś się schowają!

W końcu wyciąga papierosy. Zapala. Kilka razy mocno się zaciąga. Wchodzi Borkan.

BORKAN O, przyszłyście? Żeby zdobyć jeden papierek, potrzebujesz, kurwa twoja mać pieprzona, całego dnia i jeszcze nocy?

Mirka otwiera butelkę winiaku.

BORKAN Winiak! Skąd go masz?

MIRKA Kupiłam.

BORKAN No proszę! A za co?

MIRKA Za pieniądze.

BORKAN Dawaj.

Mirka pociąga z flaszki.

BORKAN Mirkaaa!

MIRKA No co? Czemu tak do mnie ćwirkasz?

BORKAN Dawaj flaszkę.

Chwyta butelkę, ale nie może jej wyrwać Mirce, bo ta trzyma mocno. Dochodzi do szarpaniny. Butelka wypada im z rąk i ostatecznie się rozbija.

MIRKA No to masz teraz, możesz się nachlać.

BORKAN Coś ty zrobiła? Auuu. (*schyla się. Klęka na podłodze. Rękami zbiera krople alkoholu z podłogi. Oblizuje palce, siorbie*) Zmarnowałaś całą flaszkę! Auuu, biedny Borkanie, co ona ci zrobiła!

MIRKA Weź jedną z tych gąbek, które dawałeś Rance do mycia szyb samochodów, zbierz sobie to wszystko i wyciśnij. Coś pewnie wychłopciesz.

Borkan bierze gąbkę i ścierkę. Zbiera alkohol z podłogi.

MIRKA Wszystko już odpłynęło.

BORKAN Szklaneczkę, może dwie, uratuję. Ale dla siebie. Dla ciebie nic.

MIRKA Pełno szkła, czysta miazga. Musisz przecisnąć przez szmatę albo gazę... Szmata się znajdzie, ale gazy nie mamy.

Borkanowi brak już sił, taką przeżywa męczarnię. Siada w fotelu. Nagle jakby oprzytomniał. Rozgląda się wokół siebie.

BORKAN Ranka... Gdzie ona jest?

Pauza.

MIRKA Nie wiem.

BORKAN Nie wiesz, gdzie jest twoje dziecko?

MIRKA Owszem.

BORKAN Jak to nie wiesz?! Była z tobą.

MIRKA Była. Ale już nie jest.

BORKAN Kobieto, gadaj, gdzie moje dziecko.

MIRKA Uciekła.

Pauza.

BORKAN Jaja sobie ze mnie robisz, tak?

MIRKA Jeszcze czego.

BORKAN Jak to... uciekła?!

MIRKA Zniknęła.

BORKAN Zniknęła! Zniknęła! Nie może sobie ot tak zniknąć! To przecież nie ptaszek! Słyszysz, co do ciebie mówię?

MIRKA Słyszę.

BORKAN Powinnaś jej pilnować.

MIRKA Pilnowałam. Za rękę ją trzymałam i ściszałam, tak jak ty ściskasz teraz tę nędzną gąbkę... Klnę się na moją matkę.

BORKAN Nie przysięgaj! Jak tylko przysięgasz, od razu łżesz! Kto nam teraz będzie przynosił pieniądze...? (*przerywa*) Auuu, no to teraz Kassandra puści z dymem nasz dom. Ja pierdolę! Niezły procent jej odpalimy.

Wchodzi Zule. W siatce ma kilka plastikowych butelek piwa.

ZULE Uh, co tutaj tak śmierdzi?

BORKAN (*zatacza się w jego ramiona*) Kumie! Kumie mój! Nie ma, nie ma Ranki. Ranki nie ma, kumie, ja pierdolę.

ZULE Jak to nie ma?! Co on gada!?

BORKAN Uciekła. Nasza Ranka uciekła.

ZULE Jak to uciekła?!

MIRKA Nie wiem. Nie wiem dlaczego, nie wiem jak. Nagle to zrobiła, szwagrze, nagle i szybko. Poszłam się wysikać, a jak skończyłam, już jej nie było.

BORKAN Rany, Mirka...!

MIRKA Zaczęłam ją wołać. Wołam, ale jej nie ma. Nikt nie odpowiada, a ciemno już było. Przez cały wieczór i całą noc jej szukałam. Jak kamień w wodę.

ZULE Na pewno uciekła z tym typem w garniaku z alpaki o jedwabistym połysku...

MIRKA Co?!

ZULE Kto wie, co jej nałgał.

BORKAN Rany, Mirka, zabiję cię...!

ZULE Daj szwagierce spokój, Borkan. Nic nie mogła zrobić, skoro jej dziecko zbałamucili.

BORKAN Przez cały dzień zarobiłem ledwie tysiąc dinarów. Nie mam pracy. Nie mam dowodu. Nie mam meldunku. Niczego nie mam. Nie mam gwoździ, nie mam kartonów, a teraz nie mam jeszcze dziecka. Zule, jak Boga cię błagam, pomóż mi ją znaleźć.

ZULE Pomogę. Jutro. Jutro jej poszukamy, za dnia.

BORKAN Żadne tam jutro?! Teraz! Teraz!

ZULE Uspokój się, i to raz-dwa. Gdzie cię niesie?

BORKAN Znajdę ją, jeśli tylko żyje. Nie uda jej się ukryć.

ZULE Co?! Sam się chcesz na nóż gangstera nadziać? Tacy mają szybką rękę. Siedź cicho. Nie wywołuj wilka z lasu.

BORKAN (*oklapł*) Nikt tak jak ona nie umiał wyciągnąć rącek i błagać tymi swoimi oczkami. Nikt. (*jęczy*) Umrę bez ciebie, Ranka. Potrzeba nam forsy.

ZULE Bracie! Póki masz mnie, pieniądze też będziesz miał.

BORKAN (*obejmuje Zulego*) Dzięki! Znajdę pracę, stary, obiecuję. Jak tylko wyrobię sobie dowód, znajdę pracę. Nie nadaję się do mycia samochodów! Ani do kontenerów! Tylko wyrobię sobie dowód... (*nagle robi mu się słabo*) Uff... brak mi powietrza. Coś mnie dusi. Dusza mnie boli, jakby chciała się ze mnie wyrwać. Uff... Kurwa, ale mnie boli. (*ociera czoło. Odkasłuje. Chwyta się za gardło*) Jakby jakiś kamień mi tu ugrzązł. Ani w górę, ani w dół... Jakby to była dusza, która chce się wyrwać na zewnątrz... Uff... Ale mnie boli. Muszę iść na dwór...

Już jest przy wyjściu. W jednej ręce trzyma butelkę piwa, drugą otwiera drzwi. Zataczając się, wychodzi w ciemność. Drzwi pozostają otwarte.

ZULE Pójdę za nim. Jest skołowany i do tego się nachlał, jeszcze w coś wdepnie i po nim też będziesz płakać.

MIRKA Zule, nie wychodź... Zostań ze mną.

Zule zamyka drzwi. Stojąc w progu, wpatruje się w Mirkę.

MIRKA Potrzebuję cię, Zule. Potrzebuję, szwagrze.

ZULE Mów. O co chodzi?

MIRKA Chcę ci coś wyznać. Całą prawdę powiedzieć. Ale tylko tobie. Usiądź.

ZULE (*siada*) Mów.

MIRKA (*powoli zapala papierosa. Kilka razy się zaciąga*) Nie zbałamucili mi dziecka. Zmusili ją. Nawet nie wiedziała... co się z nią dzieje.

ZULE Co ty gadasz?

MIRKA Lekarka zbadła. Koniec świata nadszedł, mój szwagrze.

ZULE Kto to zrobił?

MIRKA Nie wiadomo. Ranka nie chce powiedzieć. Milczy. Jest przerażona.

ZULE Gąseczka moja!

MIRKA Ale na policji powiedzieli...

ZULE Policja wie?!

MIRKA Wie, jasne że wie. Lekarka natychmiast zgłosiła ten przypadek na policję. Mówiła, że tutaj obowiązuje porządek i prawo, nie żyjemy w dżungli. I tak dalej... Na policji powiedzieli, że znajdują tego typu, mają odciski palców, i tyle.

ZULE To dobrze.

MIRKA Jasne! Nie żyjemy w dżungli, ja ci to mówię. (*cicho*) A małą od razu zabrali pracownicy socjalni.

ZULE Co?!

MIRKA Odeśła ją do rodziny zastępczej, do jakiejś innej rodziny, pierdolić taką rodzinę.

ZULE Auuu, ale się porobiło!

MIRKA (*wpada w rozpacz*) Zabrali mi dziecko, szwagrze!

Zule podchodzi i przytula ją.

ZULE Mirka, nie płacz tak smutno, serce mi pęknie!

Mirka się uspokaja. Pojękuje.

MIRKA Nie mów nic Borkanowi. (*znów zalewa się łzami*) Co mam zrobić z Kasandrą? Puści nas z dymem jak kurczaki na rożnie razem z tą nędzną chałupą.

ZULE (*zaniepokojony, wstaje*) Ja wszystko załatwię. Zostaliście sami, bez dziecka, grzechem byłoby wam nie pomóc.

MIRKA Ty?

ZULE Od teraz, póki nie zbierzecie dość forsy, będę ci dawał połowę z tego, co zarobię. W ciągu dwóch, trzech lat zwrócisz jej wszystko.

MIRKA Ale to nie jest mała sumka, szwagrze.

ZULE Tyle mogę zrobić. (*wyjmuje zwitek banknotów*) Weź to, na początek.

MIRKA Ależ z ciebie dobry człowiek, Zule...

ZULE I co tam ci nagadali? Że dzięki odciskom palców go znajdują?

MIRKA No tak, przecież to policja, a nie jacyś tam... Sprawiedliwości stanie się zadość, tak powiedzieli.

ZULE Sprawiedliwość, sprawiedliwość... tak, powinna zapanować na tym świecie. I prawo. Ale, ale... jak do ciebie zadzwonią i powiedzą, kto to był, daj mi znać, dobrze?

MIRKA Jasne, oczywiście. Jakżeby inaczej.

ZULE Tylko od razu.

MIRKA Od razu.

ZULE No, to wszystko gra.

MIRKA Wszystko gra, jakżeby inaczej.

Zule wychodzi. Jak tylko wyszedł, Mirka ociera fałszywe łzy, bierze się w garść, sięga po komórkę i wybiera jakiś numer.

MIRKA Halo! Kasandra? To ja... Nie wydzieraj się, dostaniesz papier... Papier dostaniesz, ale dziecka nie dam. Ranka pójdzie do szkoły i będzie człowiekiem, a nie żoną tego twojego łajdaka... Tak, dokładnie tak, jak powiedziałam! Oddam ci każde twoje diabelskie euro, co do grosza, każde euro, które od ciebie wzięłam, niech będę przeklęta, że wyciągnęłam po nie rękę. Nie dam Ranki nikomu, mojego dziecka nikomu nie dam. No, to by było na tyle. Zdrowie.
Wylacza telefon i wybucha płaczem.

9. Ranka

Jadalnia w sierocińcu. Długi stół. Przy stole siedzi Ranka (lat dwanaście). Przed nią stoi miska, to ma być niby talerz. Próbuje coś zjeść. Zjawia się Miszko. Niesie tacę z jedzeniem. Siada obok Ranki.
MISZKO Ej ty, mała!
Ranka dłubie w talerzu i milczy.
MISZKO Ej, mała czarna! Czemu tu usiadłaś? Tu siedzą starsi. Słyszysz? Głucha jesteś?
RANKA Będę siedzieć, gdzie chcę.
MISZKO Tutaj nie możesz. Spadaj.
Ranka nie odchodzi.
MISZKO Halo, szalona głowo! Słyszysz? Głucha jesteś czy co? Spadaj stąd. Chcę spokojnie zjeść.
Ranka nie wstaje.
MISZKO Jak się nazywasz? Hej, głucha! Może to ty jesteś Ranka?
RANKA Nie twoja sprawa.
MISZKO Niezła z ciebie dzikuska.
RANKA I kto to mówi!
MISZKO To ty mnie niby znasz?
RANKA Tak jak ty mnie.
MISZKO *(śmieje się)* Ja ciebie znam.
RANKA Czego się szczerzysz, idioto?
MISZKO Słyszałem, że nazywają cię Ranka-dzikuska. Ta blondynka Maja mi doniosła. Podobno nie umiesz czytać. To prawda?
RANKA *(cicho)* Nauczyłam się. W ciągu dwóch lat zrobiłam cztery klasy. A ty jedną zawaliłeś.
MISZKO To prawda, że matka cię przyprowadziła tutaj i zostawiła?
RANKA Twoja też cię tu zostawiła, tępaku.
MISZKO Moja matka umarła. A twoja jest cała i zdrowa. Musiałaś wywinąć jakiś niezły numer, że cię odrzuciła. Maja mówi, że twoja matka to jakaś zapijaczona zdzira, porzuciła cię, bo nie ma dla ciebie nic do żarcia. Ale ja myślę, że to ty coś zjebałaś.
Ranka milczy. Miszko spogląda na nią.
MISZKO Zapomniałaś języka w gębie? Naprawdę jesteś mentalnie pokrecona. Matka powinna cię zaprowadzić do szpitala wariatów. No, to spadaj tam, chcę zjeść w spokoju.
Ranka nie reaguje.

MISZKO Mała, bo ci dam wpierdol!
RANKA *(cicho, zdecydowanie)* Tylko spróbuj!
MISZKO *(coraz bardziej zdenerwowany)* Nie zadzieraj ze mną. Życie nieźle cię tu przeczołga. A ja zaprawię ci je goryczą.
RANKA *(patrzy na niego chłodno)* Ty? Ty miałbyś mi coś zrobić?
MISZKO Wiesz, kim ja jestem?! No co?! Jestem Miszko osiem trzy! Miszko osiem trzy!
RANKA Ten sam Miszko, co to sikał w łóżko do siódmego roku?
MISZKO To nieprawda...
RANKA Maja mi opowiedziała.
MISZKO Ona kłamie jak pies.
RANKA Misza-pisia. Tak cię nazywają.
MISZKO *(nagle bardzo zaniepokojony)* Nie zbliżaj się więcej do mnie! To nie moja wina. Mam straszne sny. Znaleźli mnie na murku przed tym domem. Matka umarła przy moich narodzinach. Ojciec mnie tu zostawił.
RANKA Ty... płaczesz?
Miszko wybiega z jadalni, bardzo wzburzony. Ranka patrzy za nim. Jest zdziwiona. Po jakimś czasie Miszko wraca.
MISZKO Przepraszam. No... z powodu tego... płaczu. Ja nie płakałem... Tylko coś mi... no wiesz... wpadło do oka. *(siada obok Ranki, teraz już spokojny)* Co wzięłaś?
RANKA Fasolę.
MISZKO Ja też. Ale nie jest dobra. Przypaliła się.
RANKA Ty nawet nie wiesz, jak to jest, gdy fasola się przypali. Cała dzielnica śmierdzi spalenizną.
Wychodzi, zabierając tacę. Miszko patrzy za nią.
MISZKO Nara...!

10. Oni dwoje

W pomieszczeniu tonącym w mroku widać Miszka, który skulony leży na podłodze. Otwierają się drzwi. Zapala światło. W drzwiach stoi Ranka z jakimś zawiniątkiem, może z brudną bielizną albo czymś takim. Odskakuje, kiedy widzi Miszka. Zamyka drzwi na klucz. Kładzie na ziemi zawiniątko. Podchodzi do Miszka.
RANKA *(szturcha go)* Ej, ty... co ty tu robisz, dlaczego tu leżysz? Wstawaj. Zjeżdżaj stąd, mam pracę.
Miszko budzi się w końcu, porusza, odwraca się do Ranki, która widząc jego poobijaną i spuchniętą twarz, omal nie zaczyna krzyczeć, jednak zatyka usta rękami.
MISZKO *(już przytomny, prawie)* O! Ty – tutaj?
RANKA Co znowu narobiłeś? Zobacz, jak wyglądasz.
MISZKO Cicho. Nie wydzieraj się. Ktoś mógłby usłyszeć.
RANKA Jak ty wyglądasz!
MISZKO To nie patrz na mnie. Zostaw mnie i spadaj.
RANKA Muszę to rozłożyć.

MISZKO Rozłóż i odejdz, proszę cię.

Ranka siada na swoim zawiniątku i obserwuje Miszka, który najwyraźniej nie czuje się najlepiej.

RANKA Boli cię?

Miszko jakoś zdołał się pozbiierać i usiadł. Kiwa głową.

RANKA Kto cię tak załatwił?

MISZKO Dwóch ich było... Idź i zostaw mnie, proszę.

RANKA Nieźle ci przywalili. Zasłużyłeś.

MISZKO Mogli bardziej.

RANKA Bardziej?! Oczu ci nie widać. Wyglądasz jak mastif.

MISZKO Ich powinnaś zobaczyć! Aach! Uff. Ojej. Idź, sama zobacz.

Wciąż leżą przed domem. Ale bolą mnie zebra! Też potrafią przyłożyć.

RANKA *(podsuwa mu koce)* Oprzyj się.

MISZKO Jednego po prostu skosiłem. Oparciem krzesła. Metalowym. Myślę, że wybiłem mu zęby. Wtedy dopadł mnie ten drugi.

RANKA Mogli cię załatwić na amen...

MISZKO Wyrwałem się. A przedtem zламаłem mu nogę jakimś drągiem, co mi się nawinał pod rękę.

RANKA Mogą na ciebie donieść.

MISZKO Wiem, i gównu mnie to obchodzi.

RANKA Daj, doprowadzę cię trochę do porządku. Co to za jedni?

MISZKO Ci dwaj z kafejki przed domem...

RANKA Ci?

MISZKO Tak. Ojooo! Nie dotykaj mnie tu...

RANKA Sorry. Masz jakieś szkło wbite nad okiem. Uff.

MISZKO Walnąłem głową w okno... Wyjmij to szkło powoli... Weź tę chusteczkę... Przyciśnij.

RANKA Może wdać się infekcja.

MISZKO Nie. Nie bój się.

RANKA Czemu się biłeś?

MISZKO Tak sobie. Bez powodu.

RANKA Bez powodu takiego lania nikt tu już dawno nie dostał. Bez powodu bił mnie tylko mój ojciec Borkan. Mnie i moją mamę... Gdybym miała chociaż trochę jodiny... Dlaczego cię dopadli?

MISZKO To nie oni mnie. Ja zaatakowałem.

RANKA Czemu?

MISZKO No wiesz... Pletli jakieś bzdury. Bzdury, po prostu. Mówili o mojej matce. *(pauza. Po chwili)* Biłem się z twojego powodu.

RANKA Auuu, jak ja lubię, kiedy ktoś kłamie. *(przerywa)* O mnie też gadał? Co mówili? Że jestem... kurwą... cygańską?

MISZKO Nie... Tak... Skąd wiesz?

RANKA Nie bij się już nigdy z mojego powodu. To nie twoja sprawa.

11. One dwie

Gabinet opiekunki Very. W gabinecie siedzą Vera i Mirka. Vera wyjmuje ze stojaka fotografię.

VERA Proszę wziąć.

MIRKA Boże, jaka piękna! Jakby nie nasza... A kim jest ten chłopak obok niej? Jak on na nią patrzy!

VERA Miszko... Piętnaście lat... Wciąż trzymają się razem.

MIRKA A ty, co ty mi powiesz? Co z nią? Jaka ona jest?

VERA Zdrowa. Silna. Mądra.

MIRKA Gdzie jest teraz?

VERA Tu, na górze. Niestety, nie może jej pani zobaczyć.

MIRKA I dobrze. *(z torebki wyjmując małą kopertę i dając ją Verze)* Weź.

VERA Co to jest?

MIRKA Pieniądze. Weź. Nie bój się. Ja cię nie przekupuję. Weź. To dla niej zbieramy... Weź dla niej... Będzie ich potrzebowała.

Vera bierze kopertę i wsuwa ją do kieszeni.

12. Mirka i Borkan

Dwie sceny toczą się równolegle.

Po jednej stronie Mirka i Borkan. Siedzą obok siebie i gapią się w telewizor, z którego dobiega muzyka folkowa, trzaskając. Mirka często kaszle.

Po drugiej stronie, w jakiejś niby-spiżarni, na rozłożonym prześcieradle, z mnóstwem żarcia, siedzą Ranka i Miszko.

MIRKA Co za gangsterzy...! Czyste gówno!

BORKAN A ty niby jesteś lepsza?

MIRKA Spróbuj znaleźć we mnie jakąś wadę.

BORKAN Po pierwsze: jesteś brudna. Po drugie: płaska jak deska. Po trzecie: pijana niemal każdego dnia i wciąż kaszlesz jak pies, który połknął kość kurczaka.

MIRKA Ciebie to też dotyczy.

BORKAN Jasne, ale ja jestem facetem.

MIRKA Chociaż ten jeden raz się nie kłóćmy. Jeszcze kilka minut i będziemy mogli sobie życzyć wszystkiego najlepszego w tym nowym roku.

BORKAN A czego tu sobie życzyć?

RANKA Boże, Miszko, co by było, gdyby cię złapali?

MISZKO Mnie mieliby złapać?! Chyba cię pojechało. Nie gadaj głupot. Weźmy się za jedzenie. Patrz. Pleskavica, ćevapczici... O, i jeszcze udziec z sarny...

RANKA Gdzie on jest? Nie widzę...

MISZKO *(śmieje się)* Zwariowałaś, to słodkości. Tak się nazywają.

RANKA *(też się śmieje)* Nigdy czegoś takiego nie jadłam.

MISZKO Ja też nie. Ale kiedy przeczytałem ulotkę, zamówiłem. Uśmiełem się, widząc, co to jest.

RANKA Myślisz, że zauważą, że nas nie ma?

MISZKO Gówno mnie to obchodzi.

BORKAN Ale gdzie jest nasz kum? Miał przyjść przed północą.

MIRKA *(kaszle. Głęboko)* Pierdolić kuma.

BORKAN Czemu aż tak?!

RANKA Bo tak.

BORKAN Słuchaj, żono. Bardzo jesteś zła na tego twojego kuzyna. Ale gdyby nie on, dawno byśmy zdechli z głodu.

MIRKA Ależ ty, kurwa, pierdolisz! *(pauza. Dusi ją kaszel)* Masz papierosa? *Borkan podaje jej papierosa. Mirka bierze jednego i zapala.*

Miszko się śmieje.

RANKA Co się śmiejiesz?

MISZKO Tak sobie. Nie mogę ci powiedzieć. Wstydzę się. Boję się, że będziesz zła.

RANKA Czego chcesz?

MISZKO Żebyśmy dziś w nocy spali tu razem.

RANKA Czemu?

MISZKO Boję się spać sam. Mam straszne sny.

RANKA W porządku.

MISZKO Co?

RANKA Będę tu spać. Zaraz nam zrobię legowisko. Mamy mnóstwo prześcieradeł i pościeli. Nie zmarzniesz.

Gasi światło i kładzie się obok Miszka.

RANKA Przesuń się trochę...

Leżą na podłodze, jedno obok drugiego.

BORKAN Byłaś dziś na skrzyżowaniu?

MIRKA Nie... Nie mam butów. Boso nie pójdę. I coś słaba jestem.

BORKAN Mogłaś chociaż na chwilę. Dzisiaj to dla nas najlepszy dzień. Ludzie przed świętami dają najwięcej pieniędzy. Kto wie, ile mogłaś zgarnąć? Gwarantowane, że na pół prosiaka i dwa kontenerki piwa.

MIRKA Czekaj tatka latka, a kobyłę wilki zjedzą.

BORKAN Mnie też chorego wypędzali na ulicę. Sikałem krwią, ale musiałem siedzieć i w śniegu, i w wodzie. *(pauza)* Któregoś roku stary mnie zmusił, żebym włożył koszulkę Bossa i krótkie spodenki. Żebym w Boże Narodzenie stał pod katedrą i żebrał. *(pauza)* Miałem tyle lat, co Ranka, gdy uciekła. Eej, gdzie jesteś, moja turkaweczko? *(pauza)* Jeszcze dziś się trzęsę, gdy sobie to przypomnę: śnieg do pasa, ślizgawica, mróz. Zamarznęte łzy i duża forsa. *(pauza)* Ledwo uszedłem z życiem.

MIRKA *(z papierosem w ustach)* A teraz chciałbyś się mścić na mnie?

RANKA Ptaki strzegą swoich młodych... Nieważne, czyje ono jest. Każde pisklę to ich pisklę. Nieważne, czyje. Całe stado pilnuje.

Z telewizora słychać odliczanie do początku Nowego Roku. Mirka znów kilka razy się zaciąga, zaczyna kaszleć, dusi się. Opada na ramię Borkana, który ją przytula.

BORKAN Mirka, co z tobą?! No, ocknij się, żono! Mirka! Powiedz coś. Co się dzieje?! Tylko mi nie umrzyj w Nowy Rok. Nie zajeb mnie właśnie

teraz. Zrób to później, gdy skończą się święta, uroczyste imprezy i ta pieprzona zima. Nie teraz, błagam cię.

Mirka oddycha ciężko. Borkan wciąż siedzi obok niej, jest zagubiony.

BORKAN Mam wezwać pogotowie?

MIRKA Wezwij.

BORKAN Daj komórkę!

MIRKA Nie mam kredytu, skąd mam niby mieć! Idź, szybko, wezwij karetkę!

Borkan wybiega na dwór. Mirka sięga po komórkę.

MIRKA Gdzie ty jesteś, Kasandro, siostró moja? Ja wyjechałam, ale powiedzieli mi, żebym do ciebie zadzwoniła, wiem, że wciąż o mnie myślisz... A forsy nie ma... No cóż, nie ma... Takie jest życie, Kasandro. Dzisiaj forsa jest, jutro jej nie ma... Ale ty rób swoje, kobieto. Jeśli musisz zabić, zabij. Jeśli musisz spalić, spal. No, to na zdrowie!

Wyłącza i chowa komórkę. Wchodzi Borkan.

BORKAN Pogotowie nie chce przyjechać.

MIRKA Pierdolić ich...

BORKAN Mam wezwać popa?

MIRKA *(z trudem)* Na co mi on? Pilnuj forsy na pogrzeb i okoliczności. *(zza pazuchy wyjmując fotografię, którą dostała od Very)* I weź to.

BORKAN Co znowu? *(bierze z rąk Mirki fotografię. Patrzy na zdjęcie, potem na Mirkę... I znów na Mirkę, i na zdjęcie)* Czyje to zdjęcie?

MIRKA Ranki.

BORKAN To Ranka? Nie. To nie jest ona.

MIRKA Jest.

Pauza.

BORKAN Gdzie to jest? I z kim?

MIRKA W takim domu.

BORKAN Skąd to masz?

MIRKA *(ledwo oddycha, bardzo się poci)* Dostałam. Od jej wychowawczynie z domu. Stamtąd, gdzie Ranka mieszka.

BORKAN Żono, kurwa, nie rób sobie ze mnie jaj. To Ranka wtedy nie uciekła?

MIRKA Nie. Ja ją zaprowadziłam do tego domu. Uratowałam nasze dziecko.

BORKAN Uratowałaś? Niby przed kim?

Mirka milczy. Ciężko oddycha.

BORKAN Słyszysz mnie? Przed kim ratujesz moje dziecko, kurwa? No? Przede mną... Przed tobą?

MIRKA Tak. Przed tobą, przede mną. Przed Kasandrą i jej synem. Przed Zulem. Przed naszym życiem.

RANKA Tak lubię, kiedy powietrze jest czyste i świeci księżyc... Wtedy wszystko wydaje się piękne... Brr, ależ ty masz lodowate ręce!

BORKAN Nie może, to nie może tak być. Nie może. Mów, gdzie ona jest. Gadaj, gdzie jest ta mała kurwa!

MIRKA Nie nazywaj jej tak.
 BORKAN Idę po kuma i pójdziemy jej szukać.
 MIRKA Po kuma?! Pierdol go, ty ślepoto! Niby masz zdrowe oczy, a nie widzisz! Bo to przed twoim kumem ją ukryłam, przed twoim Zulem, ty pijaku skończony. To on jej kupił tę sukienkę.
 BORKAN Jaką sukienkę?
 MIRKA Jaką? Jaką?! Tę białą, co to niby jest jak piórka na młodej gąsce! Białą jak śnieg. *(słabnie)* Daj mi wody.
Borkan nie rusza się z miejsca. Zupełnie osłabł. Patrzy na zdjęcie, a potem na Mirkę.
 MIRKA Daj mi wody, błagam.
Borkan wreszcie wstaje. Spod łóżka wyjmuję małą butelkę wody i podaje ją Mirce. Mirka ledwo trzyma butelkę. Z trudem wypija łyk po łyku.

MISZKO Czasem śni mi się moja matka. Ma złote włosy.
 RANKA Moja ma czarne.
 MISZKO Płynę przez te złote włosy.
 RANKA Płynę przez czarne włosy.
 MISZKO Jakbym pędził na bułanym koniu. Strachliwy jest.
 RANKA Jakbym pędziła na karym koniu. Dumny jest.

Kiedy Mirka wypila kilka łyków, butelka wypada jej z rąk.
 MIRKA Ale się pochlapałam...
 BORKAN Daj, wytrę cię.
 MIRKA Wytrzesz, jak mnie już wykąpiesz.
 BORKAN Nie umrzesz teraz. Jeszcze nie raz mnie oszukasz.
 MIRKA *(cicho)* To on skrzywdził Rankę.

MISZKO Nie tykajcie dziecka mojej matki.
 RANKA Zostawcie w spokoju dziecko mojej matki.

BORKAN *(z troską)* Mirko, żono moja, ty majaczysz.
 MIRKA Przeklęty gnój zhańbił nasze dziecko.
 BORKAN *(trzęsą mu się ręce)* Nie kłam, Mirka... Zule by czegoś takiego nie zrobił... Jakże tak? On nie ma do tego serca.
 MIRKA No właśnie. Nie ma serca.
 BORKAN Bez niego byśmy zdechli.
 MIRKA Cóż za daremne szczęście.
Cisza. Świat Borkana właśnie legł w gruzach.

MISZKO Jest takie delikatne.
 RANKA Jest takie silne.

MIRKA Ooojej, tak mi ciężko... *(cicho)* i lekko, mój ty Borkanie.
Cisza. Borkan trzyma w ręce zdjęcie. Kiedy nagle dociera do niego ta cisha, która nagle zapadła, odwraca się do Mirki.

BORKAN Śpisz?
Cisza. Mirka nie żyje.

MISZKO Ranka...
 RANKA Co?
 MISZKO Nie zostawiaj mnie. Jesteś dla mnie wszystkim, co mam w życiu.

Borkan patrzy na Mirkę, potem na zdjęcie, i znów na Mirkę.
 BORKAN Uaaa, aleś mnie teraz zajebała, kurwa twoja mać!

13. Borkan i Zule

Pokój Borkana i Mirki. Sam, kompletnie odjechany, Borkan siedzi w fotelu przed ledwie majaczącym w ciemności telewizorem. W jednej ręce trzyma fotografię i klepsydrę, w drugiej zapalonego papierosa. Wchodzi Zule. Z flaszками piwa. Siada w drugim fotelu.
 ZULE *(podaje Borkanowi piwo)* Chcesz?
 BORKAN Jasne.
 ZULE No to chlup. Które to już dzisiaj?
 BORKAN *(nieobecny, jakby nie widział Zulego)* Nie daję rady.
 ZULE *(pije)* Wieczne odpoczywanie racz jej dać, Panie.
 BORKAN Co?
 ZULE Powiedziałem: wieczne odpoczywanie racz jej dać, Panie.
 BORKAN No tak. *(rozsiada się w fotelu)*
 ZULE Jakoś tak pusto bez niej, bez tych jej zajebancji.
 BORKAN Fakt.
Zule wypija swoje piwo. Borkan rozwalony w fotelu przez wpółprzymknięte oczy obserwuje Zulego.
 ZULE Jakiś ponury jesteś.
 BORKAN Co?
 ZULE No mówię przecież, dziwnie się zachowujesz.
Odwraca się w stronę telewizora. Już chciał sięgnąć po pilota, ale zobaczył klepsydrę i zdjęcie. Bierze zdjęcie. Przygląda się.
 ZULE Kto jest na tym zdjęciu?
 BORKAN Spójrz na nią. Spójrz i powiedz mi, kto to jest.
Zule wpatruje się w zdjęcie. Przysuwa je bliżej oczu, odsuwa i znów przybliża... Drżą mu ręce. Jest zdenerwowany.
 BORKAN *(siadł prosto. Gotów jest skoczyć jak kot)* Znasz ją?
 ZULE *(ociera dłonią pot z czoła)* Kurna, bracie... Jakaś młoda para... Chłopak i dziewczyna, jeśli dobrze widzę... Podobni do mnie i mojej żony, do twojej też jest podobna, niech spoczywa w spokoju... Ale... To nie my...
 BORKAN To nie wy...
 ZULE Kto to są ci dwoje?
 BORKAN Kiedyś byłeś jej wujkiem...
 ZULE Co?! *(szepem)* Ranka?!

BORKAN Tak, moja Ranka...

Pauza. Borkan uważnie wpatruje się w Zulego.

ZULE Skąd masz to zdjęcie?

BORKAN Mirka mi dała przed śmiercią. A sama dostała je od wychowawczyni Ranki.

ZULE Od kogo?

BORKAN Głuchy jesteś czy co?! Od wychowawczyni Ranki z domu.

Pauza. Zule jest zaniepokojony, ale zręcznie udaje, że nie.

ZULE Znaczą się, Ranka uciekła do tego jakiegoś domu?

BORKAN Do domu uciekła. Właśnie tak. Piękna.

ZULE Bardzo piękna. Zmieniła się... Ależ z niej panna!

BORKAN Tak. Panna... Ty jej to, stary, zrobiłeś.

ZULE Co?!

BORKAN Ty zrobiłeś z mojego dziecka pannę... Ty byłeś jej pierwszym.

ZULE Borkan... Stary... Co ty gadasz?! Jak to ja?

BORKAN Też się zastanawiam... Ej, mój kumie, kumie... Już tyle lat nie wiem, gdzie jest moje dziecko.

ZULE Oszalałeś. Owszem, jestem przemytnikiem, niejedno w życiu przeszedłem, ale, stary, żebym dziecko...

BORKAN No cóż, kumie, ile lat my się znamy?

ZULE Całe życie.

BORKAN To czemu mnie okłamujesz, kurwa mać?

ZULE Borkan, stary...

BORKAN Po twojej kaprawej gębce widzę, że mnie okłamujesz. Mirka powiedziała mi wszystko przed śmiercią.

ZULE Wymyśliła!

BORKAN Jasne, tylko powiedz, czemu? Czemu, kurwa?! Jak mogłeś?!

ZULE *(nie ma odwagi spojrzeć w oczy Borkanowi)* Nie potrafię powiedzieć. Stało się.

BORKAN Stało się. Oż ty twoja mać... Wszystkim tylko coś się staje, a mnie wszystko...

ZULE To było jak opętanie, Borkan... Kiedy na nią patrzyłem, jak się kręciła w tej białej sukience, straciłem rozum. Wyglądała jak anioł... Bałem się, że mi ucieknie... Bałem się, że ucieknie mój aniołeczek, moje życie... *(zaczyna płakać. Wręcz zanoszą się płaczem. Mówi przez łzy)* Mój anioł. Nie masz pojęcia, jak mi serce waliło! Te dwa lata jakbym nie żył, tu w gardle taką gulę miałem. Chciałem się zabić. Chciałem... Chciałem...

BORKAN Zachlapałeś mi zdjęcie tym piwem.

ZULE *(przez łzy)* Zaraz je wytrę. Co się z tobą dzieje?!

BORKAN Wiem wszystko od pierwszego dnia. O, tu, tu to poczułem. I od tego dnia zastanawiam się, co mam zrobić, ciebie mam zabić czy siebie... Czemu mi to zrobiłeś? Czemu mnie wepchnąłeś w tę otchłań? Kochałem cię jak rodzonego brata! Ile to razy policja mnie skatowała za twoje przekręty, chcieli, żebym cię wydał, nigdy cię nie wydałem.

ZULE Wiem.

BORKAN Nie wiesz. Łamali mi kości i lżyli matkę cygańską. *(pokazuje rękę)* Zobacz. Nawet nie zrosła się jak trzeba. Tak cię kochałem!

ZULE *(nagle)* Daj mi nóż.

BORKAN Co?

ZULE Daj mi nóż. Zabiję się. Dźgnę prosto w serce. Dawno już trzeba było to zrobić. *(wybucha płaczem)* Zabiję się! Daj mi nóż!

BORKAN Spokojnie, że ty, zwariowałeś?! Spokojnie! Nie jesteś złym człowiekiem, Zule! Czemu miałbyś się zabijać? Gdyby nie ty... no... zwróciłeś dług Kasandrze, no, stary!

ZULE Zwróciłem!

BORKAN To była kupa forsy, stary. Eeeej!

ZULE No... była.

BORKAN Żywiłeś nas... Mnie i Mirkę żywiłeś...

ZULE Żywiłem.

BORKAN No, to uspokój się. Nie lej łez. Nie miej stracha. Wiem, że nie jest ci łatwo. Ale się uspokój.

Zulemu trzęsą się ręce. Ociera łzy.

ZULE Wszystko spieprzyłem...

BORKAN Spieprzyłeś! Daj piwo.

ZULE Jest ciepłe.

BORKAN Ale jest.

ZULE *(daje mu butelkę)* Wybacz.

BORKAN *(otwiera piwo. Pije)* A ty wypchaj się gównem.

ZULE Skoro tak, oddawaj piwo!

BORKAN Serio?

ZULE Jaja sobie robię!

BORKAN Ja też!

ZULE Wiem!

Śmieją się wesoło, coraz głośniejsze, wznoszą toasty i piją. Nagle skądś czuć dym. Dom zaczyna się palić.

BORKAN Czujesz? Jakiś dym.

ZULE Akurat. Pijaczyno. Coś ci się wydaje.

Zule i Borkan śpiewają, płaczą i piją. Ogień jest coraz większy. Zagarnia cały dom.

Scena 14. Moje dziecko

Ni to park, ni to podwórko. Ławka. Na niej siedzi Ranka, jest w zaawansowanej ciąży. Obok niej Miszko.

RANKA Nie musisz być ze mną, jeśli się boisz.

MISZKO Nie boję się.

RANKA Jeśli nie chcesz.

MISZKO Ale ja chcę!

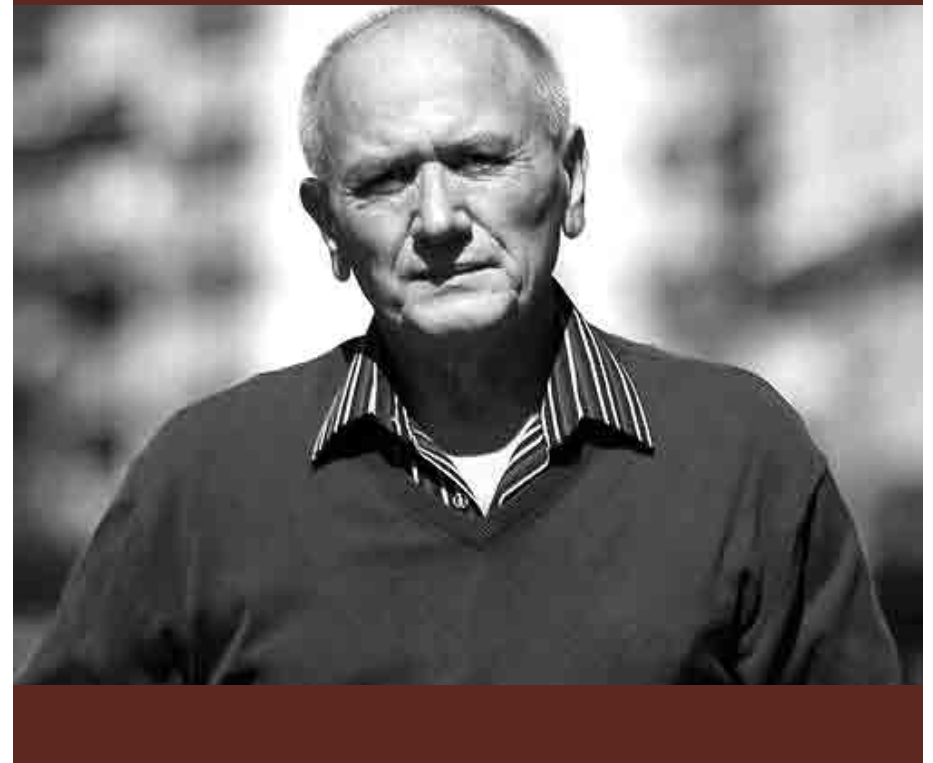
RANKA Jeśli mnie nie kochasz.

MISZKO Kocham. Bardzo cię kocham! Ale... Gdybym był tylko kilka lat... kilka lat starszy. Dwa, może trzy. Pięć. Mniej więcej. Ale... tak... to... czeka na mnie... Nie złość się. Mam obowiązki.

RANKA (*przerzywa mu*) Mam ochotę na lody. Pójdiesz kupić? Sama bym poszła, ale bolą mnie plecy... to nasze dziecko. (*głaszcze się po brzuchu*)
 MISZKO Nie mam pieniędzy.

RANKA Ale ja mam. Mirka mi zostawiła. (*głaszcze się po brzuchu*) Mirka zostawiła nam wszystko, czego nam potrzeba. (*przeciąga się*) Uff, jak ja lubię, gdy słońce praży mnie prosto w oczy, a ja nic nie widzę. Jest tak wspaniale. Ciepło. (*wyjmuje pieniądze z małej pięknej portmonetki, którą ma w kieszonce*) Przynieś nam lody. A potem zostaw nas i daj nam się rozkoszować.

K O N I E C



Stojan Srdić (ur. 1950 w Medenim Selištima, w gminie Glamoč) jest serbskim dramatopisarzem bośniackiego pochodzenia. Od lat mieszka w Belgradzie. Zaczynał od wierszy, napisał powieść (2003, *Oblaci i zmiје*, Obłoki i żmije), a później jeszcze jedną, i wiele opowiadań, potem skupił się na słuchowiskach radiowych (ma ich ponad dwadzieścia, wszystkie zrealizowane i emitowane, grane także w innych językach) oraz sztukach teatralnych, wielokrotnie nagradzanych i tłumaczonych. Siedem jego sztuk opublikowano w tomie *Izabrane drame* (2014, Sztuki wybrane), wszystkie były drukowane w czołowych czasopismach teatralnych..

Na Festiwalu Radia w Ohrydzie (1985) jego słuchowisko *Marna* zdobyło pierwszą nagrodę. W tym samym roku, na Prix Italia, drugą.

Sztuka drukowana w tym numerze naszego pisma (zrealizowana ostatnio przez Beogradsko Dramsko Pozorište, w reżyserii Any Djordjević) dostała nagrodę Stowarzyszenia Dramatopisarzy Serbii „Branislav Nušić” za 2015 rok (wcześniej Autor dostał ją także za sztukę *Andjeo sa verande*, Anioł z werandy, 2005).

O *Moim dziecku* Stojan Srdić mówi tak: „Postanowiłem napisać ją dawno, w 2004 roku, kiedy spotkałem dziewczynkę, mogła mieć trzynaście lat, trzymającą w ramionach sześciomiesięczne niemowlę, i coś mu śpiewała. Spytałem, czym dzieckiem tak czule się opiekuje i w jakim języku mu śpiewa. Najpierw trochę się wystraszyła, a potem cicho, ale z dumą, odpowiedziała: To jest moje dziecko, śpiewam mu w moim języku, po cygańsku”.

Rozmowa z Wojciechem Woźniakiem

Nie tylko Romowie

ROMSKIE DZIECI KOŃCZĄCE POLSKIE SZKOŁY OSIĄGAJĄ NIEPORÓWNYWALNIE GORSZE WYNIKI OD DZIECI POLSKICH. TYMCZASEM W WIELKIEJ BRYTANII DZIECI ROMSKICH EMIGRANTÓW Z POLSKI OSIĄGAJĄ W TESTACH TAKIE SAME OCENY, JAK DZIECI ROBOTNIKÓW BRYTYJSKICH. WEDŁUG BRYTYJSKIEGO ANTROPOLOGA MICHAELA STEWARTA TO DŁATEGO, ŻE ANGIELSKA SZKOŁA NIE WIE, ŻE MA DO CZYNNIENIA Z ROMAMI, ŻE DLA TAMTYCH NAUCZYCIELI DO SZKOŁY PRZYCHODZĄ ZWYKŁE, EMIGRANCKIE DZIECI, WIĘC NIE URUCHAMIA SIĘ ŻADEN MECHANIZM WYKLUCZANIA...

...i taka interpretacja wyników badań bardzo mi się podoba. Polska szkoła, wśród wielu swoich zalet, ma tę wadę, że – jak całe polskie społeczeństwo – jest homogeniczna etnicznie i narodowościo-wo. Gdy zatem pojawi się uczeń inny od reszty, jest inaczej traktowany. A poza tym, choć proceder robienia lepszych klas i gorszych, pierwszych otwartych dla uczniów z rodzin lepiej sytuowanych, drugich – dla rodzin biedniejszych, został ograniczony, to wciąż istnieje. Romowie często trafiają właśnie do tych gorszych

„oddziałów klasowych”. Na Wyspach, ze względu na niebywałą różnorodność kulturową społeczeństwa, system mimowolnie jest nieco bardziej ślepy na takie czynniki, jak kolor skóry czy pochodzenie etniczne. Anglicy nie wiedzieli, że uczyli Romów i uczyli ich tak, jak uczą wszystkich.

CHOĆ OCZYWIŚCIE NALEŻY ZA-UWAŻYĆ, ŻE WEDŁUG BADAŃ DZIECI ROMSKIE MIAŁY WYNIKI TAKIE, JAK DZIECI ROBOTNIKÓW, A – JAK WIEMY – RÓŻNICE W WYKSZTAŁCENIU DZIECI Z RÓŻNYCH GRUP SPOŁECZNYCH SĄ W WIELKIEJ BRYTANII ISTOTNE.

Tyle że w brytyjskim społeczeństwie podziały klasowe nie całkiem pokrywają się z podziałami rasowymi. O tym, jak świetnymi uczniami mogą być dzieci emigrantów z byłych kolonii brytyjskich, choćby z obszaru Pakistanu czy Indii, krążą legendy. Wpływ na to ma wiele czynników, również fakt, że dla emigrantów z tych rejonów, a zwłaszcza ich dzieci, język angielski jest językiem ojczystym, co już na starcie wiele ułatwia.

DŁA DZIECI BRYTYJSKIEJ KLASY ROBOTNICZEJ ANGIELSKI TEŻ JEST JĘZYKIEM OJCZYSTYM...

To prawda, sytuacja jest bardziej skomplikowana. Omawiało ją w ostatnim czasie wiele badań ukazujących, że na skutek przemian systemu szkolnictwa na Wyspach w ostatnich latach najbardziej traciły dzieci robotników.

Z CZEGO MOŻE NALEŻY WYCIĄGNĄĆ WNIOSEK, ŻE KONIEC KOŃCÓW ROMSKIE DZIECI NA WYSPACH WCAŁE NIE SĄ TAK DOBRZE WYKSZTAŁCONE.

Mowy nie ma o takiej interpretacji. Są i tak wykształcone lepiej, niż potrafimy to robić u nas. Wniosek z rozwarstwienia szkolnictwa w Wielkiej Brytanii byłby najwyżej taki, że pogłębiają się podziały między biednymi i bogatymi. Że brytyjska klasa robotnicza wiele ostatnio straciła i z tego powodu jest na celowniku tych wszystkich, którzy z populizmem w programach poszukują łatwych głosów w wyborach.

JAK PRZY BREXICIE.

Jak przy brexicie, gdy wmówiono brytyjskiej klasie robotniczej, że zbiedniała, bo jej kosztem wzbogacili się imigranci.

A NIE DLATEGO, ŻE JESZCZE BARDZIEJ WZBOGACILI SIĘ CI, KTÓRZY I TAK JUŻ MIELI FORTUNY NA KONCIE.

Z pomijaniem tych najbardziej odpowiedzialnych mamy do czynienia w dyskursie wielu polityków od dawna – jeszcze dłuższą tradycję tej retoryki mają Stany Zjednoczone, a ostatnio przybrała ona na sile. Trumpa wybrano głosami gorzej sytuowanych: biedniejsi wybrali tych, którzy popierają bogatych. Populiści w Wielkiej Brytanii odwołują się do podobnych schematów, ale choć ostrze krytyki często kieruje się na Wyspach w stronę imigrantów z Europy Środkowej, to oszczędza się kolorowych imigrantów z byłych kolonii – ich Brytyjczycy uznają za „swoich”.

CO SVOJĄ DROGĄ JEST NIEZGODNE Z UNIJNYMI POSTANOWIENIAMI Z KOPENHAGI Z 1993, O KONIECZNOŚCI RÓWNEGO TRAKTOWANIA



Wojciech Woźniak jest pracownikiem Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego, autorem książki *Nierówności społeczne w polskim dyskursie politycznym* (Warszawa 2012) i współautorem (z Ewą Rokicką) książki: *W kierunku zrównoważonego rozwoju. Koncepcje, interpretacje, konteksty* (Łódź 2016). Zajmuje się problematyką nierówności społecznych, sposobami ich ograniczania i radzenia sobie z ich skutkami.

W SPOŁECZEŃSTWACH PRZEDSTAWICIELI RÓŻNYCH GRUP ETNICZNYCH I MNIEJSZOŚCI, NIEZGODNE Z TYMI SAMYMI POSTANOWIENIAMI, KTÓRE ZACHĘCIŁY KRAJE UBIEGAJĄCE SIĘ O CZŁONKOSTWO W UNII EUROPEJSKIEJ DO ROZWOJU SZCZEGÓLNYCH PROGRAMÓW MAJĄCYCH NA CELU POPRAWĘ SYTUACJI ROMÓW ŻYJĄCYCH NA ICH TERENACH.

To był jeden z najbardziej efektywnych sposobów, by przekonać Komisję

Europejską, że kraje Europy Środkowej wyznają wartości unijne. Paradoksalnie wykorzystano sytuację Romów, by zaskarbić sobie zaufanie Unii.

I WYKORZYSTANO JĄ TAKŻE PO TO, BY POMAGAĆ SWOIM. BODAJ PIERWSZYM KRAJEM ZE SPECJALNYM PROGRAMEM ROMSKIM BYŁY WĘGRY. ALE POMOC MNIEJSZOŚCI ROMSKIEJ I PRYZNANIE JEJ WIĘKSZYCH SWOBÓD MIAŁO SKŁONIĆ RUMUNIĘ DO POPRAWY SYTUACJI ŻYJĄCEJ TAM MNIEJSZOŚCI WĘGERSKIEJ. TAKIE WYKORZYSTYWANIE SYTUACJI ROMÓW DO WŁASNYCH CELÓW – ZA RÓWNO W POLITYCE WĘWNETRZNEJ, JAK I ZEWNĘTRZNEJ – STAŁO SIĘ POWSZECHNIEJSZE I ZACZĘŁO MNOŻYĆ KONFLIKTY, DOPROWADZAJĄC ZRESZTĄ DO JESZCZE WIĘKSZEJ STYGMATYZACJI POPULACJI ROMSKIEJ. PIERWSZE UNIJNE ŚRODKI NA WALKĘ Z UBÓSTWEM Z PRZYCZYN OCZYWISTYCH TRAFIAŁY W ZNACZNEJ MIERZE DO ROMÓW, CO WYWOŁYWAŁO GNIEW GRUP WIĘKSZOŚCIOWYCH I JESZCZE BARDZIEJ ODDZIELAŁO ROMÓW OD RESZTY SPOŁECZEŃSTWA. PRZEŁOMOWA BYŁA REFLEKSJA GEORGE'A SOROSA SPRZED KILKUNASTU LAT O TYM, ŻE ROMOM LEPIEJ ŻYŁO SIĘ ZA KOMUNIZMU...

Przełamywała tabu, ale też otworzyła drzwi do stworzenia w 2005 roku programu *Dekada na rzecz Romów w Europie*, finansowanego w znacznej mierze przez Komisję Europejską. Bardzo kosztownego programu, który dziś jest oceniany bardzo różnie.

POWIEDZIAŁBYM, ŻE OCENIANY JEST PRZED E WSZYSTKIM BARDZO KRYTYCZNIE. UNIA EUROPEJSKA, PRZEZ TEN I INNY PROGRAM PRZEZNACZYŁA NA DZIAŁANIA MAJĄCE NA CELU POPRAWĘ SYTUACJI ROMÓW W TYM OKRESIE BEZ MAŁA TRZYDZIEŚCI MILIARDÓW EURO,

KTÓRE – CO DZIŚ ZAUWAŻAJĄ KRYTYCY – POPRAWIŁY RACZEJ SYTUACJĘ NARODOWYCH WIĘKSZOŚCI, A NIE SYTUACJĘ ROMÓW. ZAUWAŻA SIĘ, ŻE BŁĘDEM BYŁO BYĆ MOŻE PROFILOWANIE TEGO PROGRAMU POD KĄTEM „MNIEJSZOŚCIOWYM”, „ETNICZNYM”. PROBLEMY FINANSOWE ROMÓW NIE WYNIKAJĄ Z TEGO, ŻE TO CECHA „ETNICZNA” CZY „KULTUROWA” – LEPIEJ BYŁOBY WŁĄCZYĆ ROMÓW PO PROSTU DO OGÓLNYCH PROGRAMÓW WALKI Z UBÓSTWEM.

Przykład brytyjskiej szkoły, ślepej na romskie pochodzenie, przemawiałby za takim rozwiązaniem. Choć odmiennność romska przecież istnieje, nawet jeśli – co oczywiste – nie powinna być definiowana na podstawie statusu ekonomicznego.

Nie jestem ekspertem w kwestii romskiej, ale nie znam badań, które tłumaczyłyby wystarczająco przekonująco powody, dla których to Romowie są chyba najbardziej stygmatyzowaną mniejszością etniczną w wielu krajach naszego kontynentu. Sądzę, że mamy do czynienia ze społecznością świadomie zamkniętą, pielęgnującą swoją odmiennność, również gdy idzie o zwyczaje czy język. W grę wchodzi także struktury długiego trwania – Romowie żyli na marginesie społeczeństw od wieków, tym trudniej dziś o nagły zwrot i spektakularną integrację. Mamy więc do czynienia z reprodukowaniem się normy.

Z REPRODUKOWANIEM NORMY, KTÓRE NIE MOŻE SIĘ ZMIEŃCIE? PRZECIEŻ NIE ZAWSZE STYGMATYZUJEMY MNIEJSZOŚCI. ALBO INACZEJ – ZNAMY WIELE MNIEJSZOŚCI, KTÓRE DZIŚ NIE TYLKO NIKOMU NIE WADZĄ, LECZ SĄ NAWET HOŁUBIONE.

Sam prowadzę badania w Finlandii – tam wiekami źle traktowano mniejszość Saamów, starano się asymilować lud rdzenny dla tego terytorium, zamieszkujący również kraje sąsiednie na północnej

rubieży kontynentu. Na skutek zabiegów Unii Europejskiej jednym z priorytetów polityki wewnętrznej Finlandii stała się opieka nad Saamami – nad ich tradycją i dziedzictwem. W działania zaangażowano wielkie środki finansowe, które pozwoliły chociażby dzieciom Saamów uczyć się własnego języka i jego odmian, stworzono wiele instytucji kultury pielęgnujących tożsamość tej grupy. Finowie docenili Saamów i ich wkład w wyjątkowość tej części świata, a także przynoszący realne zyski potencjał turystyczny regionu. Więc tak, nie wszystkie normy dotyczące mniejszości są wieczne.

ZASTANAWIAM SIĘ JEDNAK, NA ILE ZMIANA STOSUNKU FINÓW DO SAAMÓW ŚWIADCZY O WZROŚCIE ICH TOLERANCJI DLA MNIEJSZOŚCI W OGÓLE. WIEMY, ŻE FINOWIE SĄ NIEMAL RÓWNIENIE NIECHĘTNI EMIGRANTOM JAK POLACY.

I wynika to z podobnych przyczyn. Finlandia jest obok Polski jednym z najbardziej homogenicznych społeczeństw Unii Europejskiej. Etnicznie, rasowo, narodowościowo, z małym odsetkiem imigrantów. Społeczeństwom jednorodnym trudno się otwierać. Saamowie wyłamują się z tej jednorodności, ale to nieduża grupa i w dodatku już przez pewien czas traktowana jako nasza czy też „swoja” mniejszość.

DZIWIACZNY OKSYMORON – „NASZA MNIEJSZOŚĆ”...

Mówimy „nasza mniejszość”, gdy jesteśmy przekonani, że dana grupa żyjąca z nami na wspólnym terytorium wnosi coś do naszej kultury. Choć również „nasze mniejszości” wzbudzają kontrowersje, gdy narasta populizm. Mniej może w Finlandii, ale w Norwegii czy Szwecji niektórzy próbują coś ugrać kartą Saamów... Nawet w tych oazach otwartości sugeruje się niekiedy, że Saamowie mają za dużo przywilejów, bo na przykład tylko oni mogą mieć wielkie stada

reniferów. Tyle tylko, że prawo to dostali, aby chronić ich odrębność kulturową... Swoją drogą do niedawna myślałem, że trochę taki status mają polscy Tatarzy, ale ostatnio pojawiły się głosy, że skoro się nie schryścianizowali przez te kilka wieków obecności na polskiej ziemi, to są podejrzeni, no i antyislamskie ekscesy też ich nie omijają.

CZEGOŚ TU NIE ROZUMIEM – JEDNYCH CHCEMY INTEGROWAĆ, A DLA INNYCH MAMY POLITYKĘ PODTRZYMYWANIA ODRĘBNOŚCI KULTUROWEJ. W DOKUMENTACH UNII EUROPEJSKIEJ, RÓWNIENIŻ W ZWIĄZANYCH Z PROGRAMEM „DEKADA NA RZECZ ROMÓW”, PISZE SIĘ O ROMACH, ŻE OPUŚCILI TERYTORIUM INDII TYSIĄC LAT TEMU, A W EUROPIE SĄ JUŻ OD SZEŚCIU, SIEDMIU WIEKÓW. TO ZA KRÓTKO, BY UZNAĆ I CHRONIĆ ICH ODRĘBNOŚĆ, A NIE ZMUSZAĆ DO ASYMLACJI?

I tu wracamy do paradoksu sytuacji Romów – błędnego koła utożsamiania „romskości” z biedą i biedy z „romskością”. Nie do końca wiadomo, czy chodzi o asymilację kulturową, czy asymilację ekonomiczną. Wiadomo jednak, że zarówno zwalczanie wykluczenia kulturowego, jak i ekonomicznego, dokonuje się poprzez zwalczanie wykluczenia edukacyjnego – nie umiemy problemu dziedziczonej biedy rozwiązywać inaczej. Niezależnie od krytyki programów unijnych warto zauważyć, że także Romom Unia chce dawać wędkę – że posługuje się metaforą bardzo wytartą, ale kluczową dla europejskiej polityki integracyjnej. Unia chce Romów w pierwszej kolejności kształcić, by – dzięki wiedzy i umiejętnościom – umieli łowić lepszą przyszłość. A edukacja jest bardzo blisko integracji kulturowej.

KRYTYCY PROGRAMU „DEKADA NA RZECZ ROMÓW” WYKAZALI WIELE NIEPRAWIDŁOWOŚCI W PROGRAMACH



EDUKACYJNYCH DLA TEJ GRUPY. WIEDZIAŁ PAN, ŻE OKOŁO TRZYDZIESTU PROCENT UCZNIÓW CZESKICH SZKÓŁ SPECJALNYCH DLA OSÓB Z UPOŚLEDZENIEM UMYSŁOWYM TO ROMOWIE?

I domyślam się, że Czesi tłumaczą to mówiąc, że dzieci romskie wymagają większych starań ze strony systemu edukacyjnego.

TAK, ALE Z TEGO ROZUMOWANIA I POSTĘPOWANIA RODZI SIĘ KOLEJNY STEREOTYP – STEREOTYP ROMA JAKO OSOBY CZĘŚCIEJ UPOŚLEDZONEJ UMYSŁOWO. A JAK ZAUWAŻAJĄ KRYTYCY „DEKADY NA RZECZ ROMÓW”, NA CAŁYM PROCEDERZE NAJWIĘCEJ ZYSKUJĄ SAME CZESKIE SZKOŁY SPECJALNE I ICH PRACOWNICY: DZIĘKI FAŁSZYWYM DIAGNOZOM I ORZECZENIOM O UPOŚLEDZENIU ROMÓW, ALE I UNIJNEJ POMOCY FINANSOWEJ, ICH NAUCZYCIELE MAJĄ PRACĘ...

Krytyka *Dekady na rzecz Romów* jest kolejnym argumentem za tym, by się zastanowić, czy organizowanie polityki inkluzywnej z poziomu Unii ma sens. Jak to później kontrolować? Z takiego rodzaju marnotrawstwem środków spotykamy się jednak często.

ROZUMIEM, ŻE CHODZIŁOBY O TO, BY O PRZEZNACZENIU PIENIĘDZY Z CENTRALNEGO BUDŻETU UNII NIE DECYDOWAĆ Z POZIOMU CENTRALI – TEN POSTULAT ZNAMY. TYLE TYLKO, ŻE NIEKIEDY WŁAŚNIE CENTRALNE DECYZJE CHRONIĄ TE ŚRODKI PRZED PRZEZNACZENIEM ICH NA CELE MAJĄCE NIEWIELE WSPÓLNEGO Z UNIJNYMI WARTOŚCIAMI, A DUŻO Z INTERESAMI LOKALNYCH POLITYKÓW. CHODZI O COŚ JESZCZE?

Do 2007, 2008 roku mieliśmy jeden z najwyższych w Unii odsetków biedy wśród dzieci – wykazywały to raporty centrum badań Innocenti UNICEFu we Florencji. Nie radziliśmy sobie nie tylko z biedą wśród młodych Romów,

ale wśród wszystkich dzieci, szczególnie tych zamieszkujących tereny wiejskie. Zaczęło się to zmieniać wraz z oddziaływaniem wielu czynników: dzięki ogólnej poprawie sytuacji ekonomicznej, dzięki transferowi środków od polskich emigrantów, dzięki wielkim programom unijnym... Ale choć szczegółowe badania dopiero powstają, to wiemy dziś, że nic nie poprawiło tak bardzo sytuacji dzieci z biednych rodzin, jak program 500+. To on zapewnił największy skok w historii w walce z ubóstwem. I program ten uświadomił wielu skalę problemów ekonomicznych, które zwykle są poza zasięgiem naszego wzroku. Często, z perspektywy wielkich miast, nie wyobrażamy sobie nawet, jak wygląda rynek pracy w niektórych powiatach, gdzie wciąż utrzymuje się dwucyfrowe bezrobocie. Tam to pięćset złotych na jedno dziecko jest pomocą o olbrzymiej sile. A nawet jeśli przez program 500+ kobiety będą odchodziły z rynku pracy, to raczej świadczy to o rynku pracy, a nie o samych kobietach czy programie. Z drugiej strony, w tym programie wyraźnie widać również pewien program kulturowy. Trudno zakwestionować, że wykluczenie ze wsparcia zdecydowanej większości samotnych rodziców (progi dochodowe nie pozwolą na uzyskanie pomocy nawet zarabiającym w okolicach płacy minimalnej) wiąże się z przekonaniem rządzących, jaki jest jedyny godny wspierania model rodziny, minister pracy i polityki społecznej wprost zachęcała samotne matki do „ustabilizowania sytuacji życiowej”. Zaś permanentne problemy z dofinansowaniem żłobków wiążą się z konserwatywnym przeświadczeniem, że, oczywiście dla dobra dzieci, nie należy ułatwiać dostępu do tej formy opieki.

JAK TO SIĘ MA DO PROGRAMÓW POMOCY DLA ROMÓW?

500+, program według scenariusza wypróbowanego wcześniej w wielu krajach

Unii Europejskiej, wpisuje się w sposób myślenia o programach pomocowych typowy dla krajów skandynawskich. Pomijając wspomnianą krzywdę samotnych rodziców, to jest rozwiązanie uniwersalne, czy jak się je czasem nazywa uniwersalistyczne, które nie dzieli społeczeństwa, nie stygmatyzuje, nie wprowadza kryteriów, zakłada istnienie pewnej

wspólnoty. Do tego, jak pokazują przykłady właśnie z północy Europy, tworzenie biurokratycznego aparatu weryfikacji kryteriów dochodowych jest często niewiele mniej kosztowne niż zapewnienie jakiegoś świadczenia (na przykład darmowego obiadu w szkole) wszystkim.

Rozmawiał Piotr Olkusz

Felieton

Głowa

• TADEUSZ NYCZEK •

W lipcu 1992 siedemdziesięcioośmioletni Jan Kott napisał słynny felieton, wielokrotnie później cytowany głównie dla ostatniego akapitu: „Stary jestem, mało piszę [...]. Muszę się spieszyć z sądami. Za trzy najważniejsze polskie sztuki ostatniego dwudziestopięciolecia uważam: *Emigrantów* Mrożka, *Do piachu* Różewicza i *Antygonę w Nowym Jorku* Głowackiego. Kropka!”

O ile pamiętam, nikt się nie odważył zakwestionować tego arbitralnego sądu, dosyć skądinąd ryzykownego. Ale Kott całe życie ryzykował różne sądy, nawet bardziej ryzykowne.

Początek felietonu był o samym Januszu. Dodać trzeba, że obaj, Kott i Głowacki, mieszkali wtedy w Nowym Jorku. „Mało kto nazywa [go] teraz «Głowa», tylko jego dawni znajomi z Krakowskiego Przedmieścia.” To ciekawe, bo zawsze mi się wydawało, że Głowa jak świat światem zawsze był Głową, gdziekolwiek, w Warszawie czy Ameryce. Był nim także 19 sierpnia w esemesie od wspólnej znajomej: „Głowa umarł. W Egipcie. Tylko wariaci jeżdżą w lecie do Egiptu”.

Wiadomość była tak niewiarygodna, że w pierwszej chwili wziąłem ją za żart. Głowa umarł w Egipcie? To brzmiało całkiem idiotycznie. Za niecały miesiąc kończyłby wprawdzie osiemdziesiątkę, ale naprawdę nie miał wieku, tylko pokiereszowana fizys trochę go zdradzała. Jedną z ostatnich zapisanych wiadomości w moim telefonie był esemes od Głowy, że mimo wielokrotnych obietnic i ciągłych zmian terminu jednak nie napisze mi sztuki dla Ateneum, na którą się umawialiśmy od trzech lat. Cholera wie, może coś przeczuwał, podobno był poważnie chory, tylko się z tym krył. Mnie to odkładanie tłumaczył przedłużającym się dłubaniem przy nowej książce, czymś w rodzaju dalszego ciągu *Z głowy*. Wciąż nie mógł jej skończyć, a to był warunek zabrania się do sztuki. „Tak czy owak jesteśmy w dupie, raczej bez przyjemności.

Nawozy sztuczne

A książeczkę będę aktualizował do końca życia, więc słabe mam szanse. Trudno. Może przynajmniej kawę kiedyś wypijemy i tyle. Jeśli jesteś w sierpniu, odezwę się.” Byłem w sierpniu, ale się nie odezwał, wiadomo dlaczego. Przy okazji sam sobie wyprorokował, że będzie książkę aktualizował do końca życia, choć chyba nie taki koniec miał na myśli. No i oczywiście jej nie skończył.

Przez wiele lat znajomości prowadziliśmy dosyć dziwną grę. Ja pisywałem o nim raz dobrze, a raz niekoniecznie, a on wciąż podejrzewał, że tak naprawdę wcale nie cenię jego pisarskiej roboty. Chyba nie tylko mnie o to podejrzewał. Miał wyraźny kompleks na tle krytycznej oceny swojej literatury, i to chyba od debiutu, *Wirówki nonsensu*, wydanej w feralnym roku 1968. Od paru lat był wtedy felietonistą warszawskiej „Kultury” i bywalcem zarówno salonów, jak stołecznych ścieków, z których wracało się nad ranem do domu za pomocą uczynnej polewaczki służącej za tak-sówkę. W opowiadaniu *Paradis*, z roku 1973, bohater, niewątpliwie alter ego Głowy, skarży się, że recenzenci i im podobni pomawiają go o brak metafizyki i ogólnie głębi. Wkurzała Głowę przyklepiona latka warszawskiego playboya, którego zainteresowania obracają się wokół życia erotycznego docentów polonistyki i aktualnego składu pańienek obsługujących cudzoziemców odwiedzających socjalistyczną stolicę.

To wszystko – prawie wszystko – nie była prawda, Janusz pisywał o bardzo różnych ludziach i miejscach. Był kronikarzem zwyczajnego życia Peerelu nie gorszym niż Marek Nowakowski czy Kornel Filipowicz. Robić komuś zarzut, że marnuje czas w SPATiFie bądź Kameralnej? W tamtych czasach wódkę pili wszyscy albo prawie wszyscy, nie tylko artyści i pisarze. Życie towarzyskie było bujniejsze, bo mało kto miał samochód albo telefon, no i niepomniernie mniej było publicznych atrakcji mogących konkurować z flaszka w dobrym zestawie personalnym. Nie wiem, skąd Głowa miał wiedzę o życiu żon ekonomistów bądź właścicieli warsztatów naprawy motocykli, ale miał. W końcu całe lata był dziennikarzem. Pisał nie tylko felietony, jeździł na reportaże, robił wywiady z ludźmi rozmaitej zawodowej konduity (znakomite), a do wywiadów trzeba się było wtedy naprawdę przygotować, jeszcze nie wynaleziono google.

Jak bywa przy takich okazjach, kiedy nie ma człowieka, ale zostają książki, powyściagałem z domowej biblioteki wszystko, co napisał, i wyszedł z tego wcale spory stos na biurku. Przez kilka tygodni prawie nie wychodziłem z jego świata, przypominając sobie dawne zachwyty i dawne wkurzenia. Co ciekawe, w odróżnieniu od sztuk jego proza nigdy mnie nie wkurzała. Zachwycała mnie już sama stylistyka, bo Głowa stylistą był znakomitym. Umiał zresztą te style zmieniać, dostosowywać do tematu. Ale było coś, co je nieodmiennie łączyło – humor słowa, wcale nie taki częsty w polskiej prozie. Wystarczyło zresztą posłuchać Głowy, kiedy mówił,

Felieton



JANUSZ GŁOWACKI, NOWY JORK 2006. FOT. CZESŁAW CZAPLIŃSKI/FOTONOVA

Nawozy sztuczne

nieważne, przy kawie w ulubionym barku w Bristolu czy w studiu telewizyjnym, gdy go przepytywano na różne publiczne tematy. To samo uważne dobieranie słów, żeby układały się niemal w aforyzmy, myśli nieuczesane, anegdoty z nieodzowną dramaturgią i puentą. Wszystko, a jakże, podszyte piętrową ironią. We wstępie do wyboru felietonów *Jak być kochanym*, z 2005 roku, zdradził, że tajemnica tych stylistycznych gier i zabaw tkwiła w dawnym pomysle na felietony właśnie. Niejaki Rysiek, pracownik gomułkowskiej telewizji, przekonywał Janusza, że zamiast bezskutecznie walczyć wprost z władzą i cenzurą, lepiej chwalić; lizusostwo usypia, a uspionemu zalizanemu można powiedzieć wszystko. Głowa to kupił i odtąd przewrotnie zalizywał na śmierć, ośmieszając socjalistyczne idiotyzmy. Ta wypraktykowana w felietonach ironia przeniknęła potem w prozę i dramaty, co jednych bawiło i zachwycało, a innych złościło, bo ironię utożsamiali z brakiem głębi, patrz *Paradis*. Kiedy myślę, kto w naszej literaturze pisywał z podobnym wisielczym humorem, przychodzi mi do głowy chyba tylko Słonimski.

Z dramatami Janusza miałem większy problem. Spotkaliśmy się kiedyś w słynnej jadalni Czytelnika. Mówię mu, że kupiłem właśnie wybór jego sztuk pod dziwacznym tytułem *5½*; po prostu tyle ich tam było, pięć pełnospektaklowych plus jedno-aktówka, stąd to pół. A on z tym swoim uśmieszkiem zawodowego kpiarza: przecież nie lubisz moich sztuk? Oczywiście prowokował, ale coś w tym uśmieszku było na rzeczy. – No nie przesadzaj, nie lubię tylko *Czwartej siostry* – powiedziałem prawie szczerze. Pokiwał głową i poszedł do stolika, gdzie siedzieli już Bereza z Kutzem.

Dowiedział się skądś, że parę lat wcześniej, złorzecząc, wyszedłem w połowie z wrocławskiego spektaklu *Czwartej siostry*, choć jako juror ministerialnego konkursu miałem obowiązek to przedstawienie zobaczyć? Ale nie mogłem wysiedzieć, tekst cuchnął mi na kilometr koniunkturalną komercją alla rusticana americana. Z drugiej strony sztuki broniły dziesiątki entuzjastycznych recenzji z kilkudziesięciu premier na świecie... Dla mnie to był tylko dowód, że miałem rację. Może zresztą jej nie miałem, ale coś nadal nie cierpię tej postsowieckiej tragikomedii.

Nie mam też serca do *Trenu Fortynbrasa*. Nawet do *Antygony*, tak adorowanej przez Kotta i dziesiątki tysięcy widzów w Polsce i na świecie. Za najprawdziwszą sztukę Głowy mam *Kopciucha*, gdzie gniew, współczucie, wściekłość i litość miesza się po równo i wiarygodnie. Prawdziwe jest też *Polowanie na karaluchy*, bo przeżyte na własnej skórze przez Janusza bliższego jeszcze wtedy emigranckiego dna niż szczytu.

Dużo Głowa przeszedł w życiu. Dostawał kopniaki i odnosił sukcesy, a choć o świecie i ludziach miał generalnie zdanie jak najgorsze, franciszkańską łagodność i dziwnie gołębie serce zachował do śmierci, co było równie niepojęte, jak wzruszające.

Kon- stacje i kon- teksty

• JOANNA KRAKOWSKA •
• ŁUCJA IWANCZEWSKA •

„Transfer!”, czyli Archiwum

• JOANNA KRAKOWSKA •

Po 1989 roku stosunkowo szybko przyszedł moment, kiedy archiwum przestało być miejscem eksploracji, a stało się przedmiotem kreacji. Przeszło być wyzwaniem badawczym i mozolnym, a stało się miejscem radosnej twórczości i tym samym polem bitwy i źródłem potężnych konfliktów. To właśnie doprowadziło do radykalnego przeformułowania definicji archiwum w ciągu tych dwudziestu kilku lat – od statycznej do dynamicznej, od materialnej do conceptualnej, od analitycznej do kreacyjnej. A przede wszystkim od naukowej do artystycznej – zacierającej granicę między działalnością badawczą a sztuką. Tak naprawdę to, co stało się z archiwami w Polsce po 1989, dostarczyło najlepszych dowodów na ostateczną kompromitację sformułowania „jak było naprawdę” i przypieczętowało autorski i arbitralny charakter wszelkiej opowieści o przeszłości.

Tekst jest fragmentem książki *Demokracja. Przedstawienia*, która ukaże się nakładem Instytutu Teatralnego jako piąty i ostatni tom serii *Teatr publiczny. Przedstawienia*.

„Gorączka archiwów” to sformułowanie Derridy z 1995 roku, a wielkie teoretyczne ożywienie w tej dziedzinie to kwestia przełomu wieków – tak więc znowu okazało się, że procesy zachodzące w Polsce (podobnie jak to było z „końcem historii”) wpisują się w globalne orientacje i trendy myślowe. Nie są zatem polską specyfiką, choć w Polsce przebiegały jakby bardziej. Jak zatem przebiegały?

Po 1989 roku, kiedy Archiwum Akt Nowych i inne podobne instytucje zaczęły udostępniać zespoły akt rządowych, partyjnych, cenzorskich i administracyjnych, zaglądano do nich z ciekawością, co też w sobie kryją. Kulisy władzy i okoliczności podejmowania decyzji w czasach PRL miały rzucić światło na ówczesne życie publiczne i kulturalne pod kątem personalnej odpowiedzialności decydentów, mechanizmów władzy, jej lęków, kalkulacji i zamierzeń. Jako jedna z pierwszych do pracy w archiwach przystąpiła Marta Fik, która efekty swych kwerend

publikowała między innymi w „Dialogu” w 1992 i „Kwartalniku Filmowym” od 1993 roku w cyklu *Film i cenzura*. Z archiwum GUKPPiW. Efektem tych badań była także książka *Kultura marcową*, w której znalazł się szereg archiwaliów dotyczących marca 1968 roku. Wielki nieukończony projekt Marty Fik *Kronika polskiego życia teatralnego po 1944 roku* i ukończona kronika teatru stanu wojennego¹ także w dużej mierze opierały się na eksploracji postpeere-lowskich archiwów.

Stosunkowo szybko okazać się miało jednak, że choć archiwa mogą być źródłem niezliczonych anegdot i przyczynków, to nie poszerzają w sposób radykalny wiedzy o mechanizmach systemu, rzadko objawiają nieznaną wcześniej fakty i tak naprawdę najlepiej służą badaniu dyskursu władzy. Dotyczyło to zwłaszcza archiwów bezpieczeństwa i tajnych służb, które znacznie więcej mówiły o samych tajnych służbach aniżeli o świecie przez nie inwigilowanym i opisywanym.

Jeśli jednak początkowo badano archiwa przede wszystkim w celach poznawczych, to potem już coraz częściej przeszukiwano je pod kątem dowodów na wcześniej powzięte tezy. Zagłądano do nich w konkretnym celu, po konkretne materiały i z gotową ich interpretacją. Tak zaczął się też proces świadomego kreowania archiwów, u którego podstaw legło polityczne lub ideologiczne zapotrzebowanie.

Tak zwana „Lista Macierewicza” ujawniona w Sejmie 4 czerwca 1992 roku i zawierająca kilkadziesiąt nazwisk polityków i członków rządu uznanych za tajnych współpracowników Służby Bezpieczeństwa – była jeszcze rezultatem źle lub w złej wierze przeprowadzonej

kwerendy (wielu polityków z tej listy zostało oczyszczonych z tego zarzutu w postępowaniu lustracyjnym). Ale już „Lista Wildsteina” z 2005 roku była faktycznym aktem ustanowienia archiwum – pierwszym na taką skalę i chyba najsłynniejszym, skoro w lutym 2005 stała się najczęściej wyszukiwanym hasłem w polskim internecie – detronizując najpopularniejsze do tej pory tytuły reality shows i hasło „seks filmy”.

W sensie materialnym „Lista Wildsteina” była indeksem katalogowym zasobów Instytutu Pamięci Narodowej, czyli spisem – jak podają różne źródła – od 160 do 240 tysięcy nazwisk i sygnatur. Jako dostępna dla użytkowników czytelnicy IPN była tam jedynie indeksem opracowanych zasobów archiwalnych, ale wyniesiona z czytelnicy i nieoficjalnie rozpowszechniana w charakterze sensacji miała charakter ustanawiający – w obiegowej opinii stanowiła „listę agentów” czy „ubecką listę”. Nie była już indeksem archiwalnym IPN – była „Listą Wildsteina”.

Ustanawiała archiwum nazwisk, sygnatur i spekulacji, którym towarzyszyła rozbudowana narracja i różnicowane interpretacje. W oderwaniu od pierwotnego kontekstu i oryginalnego źródła „Lista Wildsteina” żyła własnym życiem jako domniemane archiwum dowodów agenturalnej działalności wielu przedstawicieli klasy politycznej. I tak była używana, wymknąwszy się spod kontroli jej twórcy-dysponentowi, którego celem było, jak Wildstein twierdził, jedynie wymuszenie procedur lustracyjnych.

Jeśli archiwum konstituuje jakąś rzeczywistość – to „Lista Wildsteina” stworzyła rzeczywistość mrocznych tajemnic oraz podziału społeczeństwa na agentów i nieagentów. Ale lustracyjny zapal i etyczne wzmożenie to niejedyny motyw tworzenia takich

archiwów alternatywnych czy krytycznych wobec dominującego dyskursu. Szczególny potencjał kreacyjny mają w tym względzie na przykład dążenia emancypacyjne. Dotyczy to dzisiaj choćby osób nieheteronormatywnych oraz kobiet, gdyż w obu przypadkach świadectwa ich obecności w historii są zatarte lub rozproszone. Załącznikiem takiego archiwum, gromadzącego ślady homoseksualnej obecności w biografiiach, kulturze, życiu oficjalnym i mniej oficjalnym PRL są książki Krzysztofa Tomasika *Homobiografie*, a zwłaszcza *Gejerel* – stanowiące bogate źródło wątków, zjawisk i świadectw domagających się z jednej strony dalszej eksploracji, a z drugiej, rozwijania w kierunku ustanowienia archiwum z prawdziwego zdarzenia – archiwum polskiego queeru.

Podobny charakter pracy u podstaw ma archiwum kobiecej historii polskiego teatru, powstające w ramach projektu HyPaTia. Jego celem jest gromadzenie dokumentacji archiwalnej poświadczającej istnienie i działalność kobiet, które nie przebiły się nigdy w głównych narracjach dotyczących historii teatru, a odgrywały w nim istotną rolę. Na stronie www.hypatia.pl można zapoznać się z tym archiwum pozostającym w procesie tworzenia. Coś na kształt alternatywnego archiwum historii teatru konstituuje także ten projekt i cała seria „Teatr publiczny. Przedstawienia” wskazujący nieraz na zjawiska teatralne spoza kanonu i uznający pozateatralne konteksty za integralną część archiwum teatralnego.

To oczywiście przykłady na konstruowanie własnych archiwów historycznych w imię jasno sformułowanych celów ideowych – czy to państwowej polityki historycznej, czy to pracy na rzecz podważania dominujących narracji (heteronormatywnych, fallogocen-

trycznych czy narodowych) w imię zaniedbanych dotąd, marginalizowanych i wypieranych historii. Takie właśnie rewindykacyjne praktyki miały miejsce w teatrze w pierwszej dekadzie tego stulecia. Zwrot historyczny, jaki dokonywał się na scenie, opierał się bowiem w dużej mierze na gestach ustanawiania własnych archiwów – i wcale nie wykluczał pracy badawczej – w obrębie trzech zasadniczych tematów: wojny i okupacji, okresu PRL oraz praktyk artystycznych, czy, inaczej mówiąc, kulturowego repozytorium, z którego czerpać chcą współcześni twórcy².

Archiwum ustanawiane w teatrze ma to do siebie, że udostępniając własne zasoby testuje jednocześnie ich efektywność narracyjną, możliwości użycia i oddziaływania. A tym samym także ich antagonizujący czy konfrontacyjny potencjał. Najlepszym na to przykładem jest *Transfer!* – przedstawienie emblematyczne dla zwrotu historycznego w polskim teatrze.

PRZEDSTAWIENIE

Transfer! w reżyserii Jana Klaty miał premierę 18 listopada 2006 roku w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu pod dyrekcją Krystyny Meissner, która ten spektakl zainspirowała. Praca nad nim miała początkowo charakter ściśle dokumentacyjny, polegała mianowicie na zbieraniu opowieści ludzi, którzy byli ofiarami powojennych przymusowych przesiedleń – ze wschodu na zachód. Zarówno Polaków, jak i Niemców. Tych przesiedlonych zza Buga na

¹ Ukazała się po śmierci Marty Fik jako *Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2000.

² By wymienić tylko *Brygadę szlifierza Karhana* (2008) w reżyserii Remigiusza Brzyka w Teatrze Nowym w Łodzi; *Geniusz w golfie* (2014) Agnieszki Jakimiak w reżyserii Weroniki Szczawińskiej w Starym Teatrze w Krakowie, *Aktorów prowincjonalnych* (2008) w reżyserii Agnieszki Holland i Anny Smolar w Teatrze im. Kochanowskiego w Opolu czy serię RE//MIXów w Komunie//Warszawa w latach 2010–2014.

tak zwane Ziemie Odzyskane, i tych, którzy po przegranej wojnie musieli te ziemie opuścić. Spośród siedemdziesięciu osób, których relacje zebrano, wybrano dziesięciu uczestników spektaklu – pięciu Polaków i pięciu Niemców. Ich historie we współpracy z dramaturgami – Dunją Funke i Sebastianem Majewskim – zostały opra-

cowane pod kątem przedstawienia i „zwrócone” autorom. Na scenie mieli więc wystąpić sami właściciele wspomnień, bohaterowie wydarzeń, świadkowie historii.

Można zatem śmiało powiedzieć, że materiał zgromadzony na potrzeby przedstawienia i wykorzystany w nim stanowi własne oryginalne



TRANSFER!, WROCŁAWSKI TEATR WSPÓŁCZESNY 2016, REŻ. JAN KLATA.
FOT. BARTŁOMIEJ SOWA/WROCŁAWSKI TEATR WSPÓŁCZESNY

archiwum *Transferu!*. Relacje mają walor historycznych świadectw, a praca nad nimi miała charakter badawczo-dokumentacyjny.

Co z nich wynika?

Mnóstwo szczegółów. Jan Kruczkowski ma sześć świadectw szkolnych w różnych językach – polskie, ukraińskie, niemieckie. Hanne-Lore Pretzsch chciała należeć do Związku Dziewcząt Niemieckich ze względu na „białe podkolanówki, spódniczkę, brunatną kurteczkę, chusteczkę związaną na szyi i długie warkocze”. Jan Charewicz złożył przysięgę konspiracyjną, ale jedyny wystrzał oddał w piwnicy do pudełka papierosów – z pięciu kroków. Trafił celnie. Garbrecht nie przypomina sobie, by jako dziecko choć raz wykonał pozdrowienie „heil Hitler”. Hanne-Lore Pretzsch mówi, że *Mein Kampf* wszyscy mieli, ale nikt nie czytał. Zygmunt Sobolewski wspomina, jak Polacy grabili dobytek wypędzonych z domów Żydów, a dwie kobiety wydzierały sobie pierzynę, która się rozerwała i okolicę zasypało pierze. Karolina Kozak pamięta, jak Ukraińcy zabili księdza i ucięli mu nos i uszy. Jej pies nazywał się Stalin, ale potem zmienili mu imię na Bosy. Ojciec Karoliny Kozak bał się ukryć Żyda Jankiela, bo „miał przecież rodzinę”. Jan Kruczkowski przyglądał się, jak Rosjanie wieszali złapanego Ukraińca z UPA, a potem dla zabawy trącał wiszącego, tak że ten zaczynał się kręcić wokół własnej osi. Pretzsch patrzyła, jak Rosjanie gwałcili jej ciotkę, ale jej matka poszła z żołdakami do drugiego pokoju, żeby dzieci nie widziały, co jej robią. Jan Kruczkowski w Kluczborku zajął poniemieckie mieszkanie z prądem, bieżącą wodą, gazem, toaletą i wanną w łazience. Na miejscu cmentarza, gdzie leży siostrzyczka Angeli Hubrich, jest teraz plac zabaw i ławeczki.

Prócz szczegółów z relacji wynika trochę uogólnień. Czysto ludzkich. Strach, cierpienie, tęsknota. Śmierć, gwałty, rany, trupy. Doświadczenie wojny miesza wspomnienia Polaków i Niemców. Obrazy śmierci: zmiażdżonych przez czołg, powieszonych, pomordowanych; obrazy ran: ropiejących nóg żołnierzy, zgwałconych kobiet – tracą narodowość, wykraczają poza bilanse win i krzywd; doświadczenia zamknięcia – w bunkrze, w piwnicy, w ziemiance; doświadczenia wygnania – „wszyscy dużo przeżyliśmy”, mówi Jan Charewicz.

I to jest coś nowego w wojennym archiwum, w którym nieoczekiwanie udało się połączyć polską i niemiecką narrację.

Na scenie indywidualne opowieści – przedstawiane z maksymalną prostotą i minimalnymi interakcjami między opowiadającymi – zostały zderzone z groteskowymi scenami konferencji jałtańskiej. To właśnie w Jalcie Stalin, Roosevelt i Churchill zdecydowali o dramatycznych losach bohaterów *Transferu!*, przesuwając arbitralnie granice państw i całe narody. W przedstawieniu Klaty, grani przez zawodowych aktorów, sadowią się na platformie, która wznosi się nad sceną. Prócz tego, że wznoszą tam toasty – Stalin z rozpędu będzie chciał wychylić zdrowie Hitlera, swego niedawnego sojusznika – rzną w karty, podśpiewują, żartują.

ROO Nasza Wielka Trójka jest jak Trójca Święta.

STA To Churchill musi być Duchem Świętym. Tak dużo lata.

CHU Nie znoszę latania. Nie znoszę samolotów. W samolotach zawsze przeciągi. Zakrywam dziury kocem. Nie pomaga. Wieje. A ja nie noszę piżamy.

ROO A co nosisz?

Przy okazji na wydartej z magazynu „Life” mapie Europy światowi przywódcy przesuwają granice przy użyciu trzech zapalek. Jacek Sieradzki zgryźliwie konstatuje: „Panowie w stolicy kurzyli cygara, radzili o braciach zza Buga» – czyż to nie ta piosenka?»³».

Nie ta – chciałoby się odpowiedzieć, choć odesłanie do piosenki jest zasadne. Przedstawienie zaczyna się bowiem piosenką zespołu Joy Division.

Sta, Roo i Chu – bo tak nazwał ich Jan Kłata – swoją władzę realizują także zmysłowo. Świadomie mówię „zmysłowo”, a nie „muzycznie”, bo wykonane przez nich utwory zespołu Joy Division działać mają właśnie w ten sposób – z częścią widowni ustanawiają natychmiastowe porozumienie emocjonalne, pozostałą część bombardują kakofonią dźwięków. Jedni znają na pamięć słowa otwierającej spektakl piosenki *Day of the Lords* i od razu wiedzą, o co chodzi, pamiętając jej znamieny fragment:

There's no room for the weak, no room
for the weak
Where will it end? Where will it end?

Inni nie rozumieją i odczuwają tylko agresję popkulturowych idoli.

Ciekawe znaczenie może mieć tu fakt, że zespół Joy Division założony w 1976 roku pierwotnie nazywał się Warsaw, ale ponieważ okazało się, że w Londynie działa grupa punkowa Warsaw Pact, zmienił nazwę – zapożyczając ją od komanda kobiet zmuszonych do prostytucji w Auschwitz. W każdym razie użycie przez Jana Klatę charakterystycznego dla niego chwytu muzycznej eskalacji emocjonalnej w tym wypadku miało szereg dodatkowych znaczeń.

Jest w tym przedstawieniu jeszcze jedna postać – młody niemiecki pisarz,

kosmopolita, dla którego granice są iluzoryczne, bo przekracza je swobodnie i niezauważalnie. „Tułaczce” pokolenia przesiedleńców przeciwstawia swoje życie w podróży, a jego „ojczyzną” jest walizka, w której mieści swój dobytek. Pojęcie wykorzenia w przypadku jego pokolenia nabiera innego sensu. Nieobcego także jego polskim rówieśnikom zwłaszcza odkąd – dwa i pół roku przed premierą *Transferu!* – Polska weszła do Unii Europejskiej. Europa bez granic rodzi pytania o tożsamości, na które jednak ciągle, o dziwo, odpowiada się, sięgając w przeszłość. Jak Kłata, jak Sebastian Majewski – dramaturg *Transferu!* i autor dramatów często odwołujących się do historii. Jak cały polski teatr tego czasu naznaczonego wzmożeniem zainteresowania tożsamością Polaków...

Jak wreszcie ów młody niemiecki pisarz-kosmopolita, któremu przypadnie w udziale rozwianie wątpliwości, czy aby na pewno w *Transferze!* nie doszło do zrównania losów Polaków i Niemców, czy aby na pewno zostało jasno powiedziane, kto rozpętał tę wojnę i kto ponosi winę za jej skutki. Ten niepokój przyświecał bowiem wielu dziennikarzom, decydentom czy potencjalnym widzom, z czego Kłata musiał zdawać sobie sprawę. Chciał jednak uniknąć ingerowania w świadectwa zaproszonych do przedstawienia bohaterów, więc załatwił tę kwestię dwojako. Odtworzył w trakcie przedstawienia przemówienie Goebbelsa wzywającego Niemców do wojny totalnej wraz z entuzjastyczną odpowiedzią tłumy. A zakończył spektakl wypowiedzią młodego Niemca, który mówi o tym, że winę „ponoszą sami Niemcy – ich narodowy socjalizm i szalony rasizm”. Przedstawienie Klaty „nie zaciera odpowiedzialności Niemców za wojnę, której skutkiem były zmiany granic

i wypędzenia”⁴ – mógł uspokajająco skonstatować krytyk.

Dlatego też najczęstszą reakcją na przedstawienie mogło być po prostu wzruszenie, choć także – sama miałam wówczas takie odczucie – cień zaniepokojenia, czy udział osób opowiadających o własnym doświadczeniu nie stawia mnie jako widza w sytuacji szantażu emocjonalnego. Że lokuje spektakl poza możliwością oceniania, poza kryteriami krytyki. Że w spektaklu autentyzm jest walorem historycznym, ale nie teatralnym i sprawdza się jako żywe archiwum, ale niekoniecznie jako kreacja sceniczna. Cenię sobie ten ówczesny (własny) opór, który z czasem minął, między innymi na skutek zredefiniowania koncepcji archiwum oraz uwolnienia się od kategorii „zawodowości” jako gwaranta teatralnego standardu. Archiwum jako struktura performatywna zaczęło bowiem odgrywać w teatrze coraz większą rolę. A zawodowość przestała cokolwiek znaczyć. Oba te aspekty *Transferu!* świadczą więc o jego przełomowości, także w kwestii przejęcia przez teatr części władzy nad historycznym dyskursem.

To właśnie niestety rozsierdziło Jacka Sieradzkiego jako „czysty populizm historyczny” i „świadectwo marnej kondycji, w jakiej znalazło się polskie myślenie o historii”. Nie chodziło bynajmniej o przekroczenie rysowanej dotąd linii demarkacyjnej między doświadczeniem polskim i niemieckim, ale o brak komplikacji w wynikającej z tego wizji historii. O patrzenie w przeszłość wyłącznie oczami ofiar, zdolnych lub niezdolnych do wybaczenia, ale nie do przyznawania się do własnych win i odpowiedzialności za wojenne i powojenne wybory, które z pewnością były niejednoznaczne.

Populizm historyczny *Transferu!* polegał, zdaniem Sieradzkiego, na zanadto prostej wizji mechanizmu dziejowego (groteskowi władcy i cierpiący lud), na płytkiej refleksji i niechęci do zagłębiania się w skomplikowane sytuacje.

Komplikacje jednak lokowały się gdzie indziej i jak się wydaje *Transfer!* trafiał w samo ich sedno, biorąc pod uwagę okoliczności zewnętrzne towarzyszące jego powstawaniu.

DZIADEK Z WEHRMACHTU

Kiedy rozeszła się wiadomość o przygotowywaniu przez Jana Klatę przedstawienia o losach wojennych i powojennych Polaków oraz Niemców – jeszcze siedem miesięcy przed premierą – do dyrektorki Teatru Współczesnego napisała Dorota Arciszewska-Mielewczyk, senator PiS z Gdyni: „Zwracam się do Pani z gorącą prośbą – a czynię to z należnym szacunkiem dla Świątyni, jaką jest teatr – o możliwość zapoznania się ze scenariuszem i – na jego podstawie – wyrobienia sobie opinii”. Panią senator oraz jej wyborców w Gdyni zaniepokoił fakt, że we Wrocławiu powstaje przedstawienie o „tzw. wypędzonych Niemcach”. Ponadto pani senator uważała, że „Misją naszych placówek kulturalnych utrzymywanych za pieniądze polskich podatników jest krzewienie kultury polskiej. [...] Teatry mają opowiadać o Polakach i ich tragicznych losach” i w ten sposób dbać o „prawdę historyczną”⁵. Dyrektorka Krystyna Meissner odmówiła udostępnienia scenariusza, którego notabene jeszcze nawet nie było, więc pani senator poskarżyła się na nią bezpośrednio prezydentowi Wrocławia.

³ Jacek Sieradzki *Pułapki przesiedleń*, „Przekrój” nr 49/2006.

⁴ Roman Pawłowski *Umarła klasa z XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza” z 20 listopada 2006.

⁵ Tomasz Wysocki, Jan Sawka *Pani senator prześwietla teatr*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” z 26 kwietnia 2006.

Dwa miesiące później, w czerwcu 2006 roku, a więc pięć miesięcy przed premierą, do dyrektorki Teatru Współczesnego wpłynął kolejny list, tym razem od Stowarzyszenia Wysiedlonych Gdynian, którzy w pierwszym rzędzie protestowali przeciw tytułowi spektaklu: „Słowo transfer ma odniesienie do wartości pieniężnej. [...] Właściwym określeniem tematu, który ma być ujęty w spektaklu, winno być słowo migracja – czyli przenoszenie się z miejsca na miejsce, co dotyczy tak ludzi, jak i granic oraz ptaków i zwierząt”⁶. W dalszej części listu Wyszędleni Gdynianie zajęli się treścią przedstawienia stwierdzając, że powinny się w nim znaleźć fragmenty dotyczące Polaków wysiedlonych z Gdyni na początku drugiej wojny światowej, bo tematu przesiedleń nie powinno się ograniczać tylko do dwóch grup: tych z Kresów i tych z Wrocławia. Mieszkańcy Gdyni musieli bowiem także opuścić swoje domy, ale mało się o tym mówi. Gdynianie zastrzegali się przy tym, że nie chcą nikogo cenzurować, tylko domagają się „całej prawdy historycznej”.

Przy okazji tych prewencyjnych interwencji zarysowała się ciekawa, zwłaszcza w świetle dzisiejszych dyskusji o cenzurze w sztuce, perspektywa nakreślona przez dyrektora Narodowego Centrum Kultury, który w rozmowie z wrocławską „Gazetą Wyborczą” na temat listu pani senator odżegnał się od jakiegokolwiek państwowej polityki cenzuralnej, natomiast zasugerował, że na skandalizujących artystów najlepsza jest presja odbiorców i „oddolna obywatelska kontrola”. Za przykład stawiał tu „rozwinęte demokracje”, a w szczególności Stany Zjednoczone, gdzie – jak stwierdził – jeśli dzieła sztuki obrażają

wartości chrześcijańskie, to organizują się w tej sprawie grupy wyznawców i organizują pikietę, w wyniku których właściciele galerii rezygnują z prezentacji tych dzieł.⁷ Zapomniał przy tym wyrazić, że w Stanach Zjednoczonych najskuteczniejszą „oddolną kontrolę” sprawował w pewnych sprawach Ku-Klux-Klan, ale sam koncept „oddolnej kontroli” nad sztuką zaprezentowany przez wysokiego urzędnika zajmującego się państwową polityką kulturalną wydaje się wart przypomnienia. Jako jeden z pomysłów, a zarazem rozdziałów historii dyscyplinowania artystów po 1989 roku.

Mimo trudnych początków odbiór *Transferu!* okazał się jednak nadspodziewanie pozytywny i, jak się wydaje, nie wywołał zasadniczych kontrowersji. Te profilaktyczne interwencje i niepokój towarzyszący premierze, a potem skwapliwe podkreślanie w recenzjach, że Klata nie zwalnia Niemców z odpowiedzialności za wojnę, wskazują na kontekst, w jaki *Transfer!* siłą rzeczy się wpisywał, a zarazem z jakim kontrastował.

Trzy miesiące przed premierą, w sierpniu 2006 roku, Erika Steinbach, prawicowa polityczka i deputowana, inicjatorka budowy Centrum przeciw Wypędzeniom, otworzyła w Berlinie wystawę zatytułowaną *Wymuszone drogi. Ucieczka i wypędzenie w Europie XX wieku*, która – jak pisano – kwestie odpowiedzialności całkowicie pomijała i wpisywała losy Niemców w ciąg losów ich ofiar. Polski MSZ wystawę ostro skrytykował. Demonizowana Erika Steinbach i jej działalność nieustannie dostarczały politykom i mediom inspiracji do wzniecania w Polsce antyniemieckich resentymentów i fobii.

⁶ Tomasz Wysocki *Protest Wyszędlenych Gdynian przeciw wrocławskiemu teatrowi*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” z 17 czerwca 2006.

⁷ Tomasz Wysocki *Najlepsza jest kontrola oddolna*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław” z 27 kwietnia 2006.

Dziadek z Wehrmachtu. Doświadczenie zapisane w pamięci

10 marca 2015 – 17 maja 2015,

sale wystaw czasowych w gmachu głównym Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu

Wspomnienia byłych żołnierzy Wehrmachtu stały się inspiracją i kanwą wyjątkowej wystawy przedstawiającej losy konkretnych osób służących w czasie II wojny światowej w niemieckim wojsku, a następnie mieszkających na terenie Polski.

Siedemdziesiąt lat po II wojnie światowej wciąż istnieją tematy tabu dotyczące tamtego czasu – wiele z nich nie zostało jeszcze poruszonych, a często tragiczne historie pojedynczych osób wraz z ich śmiercią na zawsze odeszły w niepamięć. Jednym z tych tematów była służba w Wehrmachcie, którą odbywały w czasie II wojny światowej osoby obecnie żyjące w Polsce. Według danych statystycznych w okresie wojny do Wehrmachtu powołano około 650 tysięcy osób, w tym około pół miliona uznawanych za Polaków. Większość z nich pochodziła z województw pomorskiego i śląskiego.

Wystawa, której celem jest zachowanie od zapomnienia ludzkich historii, powstała dzięki relacjom 48 osób z różnych regionów Polski: Górnego Śląska, Pomorza, Warmii i Mazur. Udostępnione przez nich pamiątki, zdjęcia i dokumenty, a przede wszystkim nagrane w formie audio i wideo ujmujące opowiadania świadków historii i członków ich rodzin, przedstawiają na szerokim tle historycznym, kulturowym i społecznym nieporuszone dotąd wątki. Scenariusz wystawy obejmuje, oprócz wojennych szlaków byłych członków Wehrmachtu, środowisko dorastania, czasy dzieciństwa i młodości, powroty z wojen i życie w nowej rzeczywistości. Do realizacji tego projektu wykorzystano dosłownie ostatni moment, gdyż w trakcie przygotowań wystawy kilku „dziadków z Wehrmachtu” odeszło.

Wystawę przygotował Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej oraz Muzeum Śląska Opolskiego. Projekt realizowany jest przy współpracy ze Stowarzyszeniem Genius Loci – Duch Miejsca w Rudzie Śląskiej, zajmującym się historycznym i kulturalnym dziedzictwem Górnego Śląska, oraz przy pomocy naszych dotychczasowych partnerów. Dom Współpracy Polsko-Niemieckiej, <http://www.haus.pl>

W 2003 roku odbyło się w naszym kraju referendum unijne, w którym stronnictwa przeciwne wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej używa-

ły mocnych antyniemieckich haseł. W 2005 w trakcie kampanii wyborczej w wyborach prezydenckich, przeciwko Donaldowi Tuskowi sztab Lecha

Kaczyńskiego wytoczył ciężkie działo ogłaszając, że dziadek Tuska służył w Wehrmachcie. Stało się to powodem ostrej wymiany zdań między sztabami wyborczymi oraz licznych komentarzy medialnych, a „dziadek z Wehrmachtu” szybko się zleksykalizował – dziś bywa synonimem „haka”, „asa w rękawie” i „dowodu zdrady”, albo, z drugiej strony, zagrania nie fair, ciosu poniżej pasa, zarzutu efektownego, ale nieczystego.

„Dziadek z Wehrmachtu” stał się też symbolem antyniemieckiej resentymentalnej retoryki braci Kaczyńskich, w której polityka historyczna odgrywała zawsze istotną rolę. W przemówieniach i orędziach prezydenta Lecha Kaczyńskiego pojawiały się obawy, że obywatele Niemiec będą próbowali odzyskiwać ziemie, które utracili po drugiej wojnie światowej, premier Jarosław Kaczyński mówił, że „Platforma jest za bardzo uzależniona od Niemców” i akceptuje „dominację niemiecką”. Ze sztabu PIS-u wychodziły komunikaty, że „dzisiaj w Europie są ludzie, którym ta biało-czerwona flaga nad Szczecinem się nie podoba”.

Tymczasem jednak równie istotny wydaje się fakt, że doświadczenie symbolizowane przez „dziadka z Wehrmachtu” jest doświadczeniem znacznej części polskich obywateli na przykład na Śląsku. Jarosław Kaczyński jeszcze w 2011 roku mówił o „zakamuflowanej opcji niemieckiej” na Śląsku, a w 2014 przed wyborami uzupełniającymi do Senatu o „wysokim natężeniu patologii” w tym regionie.⁸ Odpór polityczny tej fobii dawała nie tylko Platforma Obywatelska. Obelga i insynuacja w walce politycznej zintegrowała Ślązaków i niespodziewanie uruchomiła tamtejszy archiwalny potencjał. Naj-

lepszym tego przykładem była wystawa w Muzeum Śląska Opolskiego w Opolu zatytułowana ni mniej, ni więcej tylko: *Dziadek z Wehrmachtu*.

Ponieważ sprawa wcielania Polaków do Wehrmachtu w czasie drugiej wojny światowej dotyczy co najmniej pół miliona osób, a po wojnie był to zasadniczo temat przemilczany (choć warto pamiętać, że Gustlik z *Czterech pancernych* był właśnie uciekinierem z Wehrmachtu) – zebranie relacji ostatnich żyjących „dziadków z Wehrmachtu” stało się sprawą palącą. Wystawa zaprezentowała te nagrania oraz inne pamiątki odnoszące się do historycznych zdarzeń. Ekspozycja stanowiła oczywiście odejście od czarno-białej wizji historii, bo jej ideą były mikrohistorie – losy pojedynczych postaci, żołnierzy Wehrmachtu, którzy po wojnie wrócili w rodzinne strony w Polsce. W tym sensie powtórzyła do pewnego stopnia strategię *Transferu!* – indywidualne losy zniechęcały do ferowania wyroków.

Sprawa wydaje się niezmiernie ważna właśnie na Śląsku, gdzie konsekwencje przesuwania granic wiążą się z bardzo specyficznym doświadczeniem historycznym, w którym kategorie tożsamości narodowej, oczywiste dla Polski centralnej, tracą moc. Autonomia Ślązaków, w przeszłości poddawana silnej presji, a zarazem instrumentalizowana na różne sposoby, zmanifestowała się swobodnie po 1989 roku. Teatr nie pozostał na to obojętny, podejmując kwestie symbolizowane przez „dziadka z Wehrmachtu” jako integralną część śląskiego doświadczenia.

Przedstawienie Teatru Korez *Cholonek* – adaptacja powieści Janoscha, nazywanej na Śląsku „kultową” – zrealizowane w 2004 roku w Katowicach przez Mirosława Neinerta i Roberta Talarczyka stało się absolutnym przebojem teatralnym, granym przez wiele

lat przy pełnej widowni. Była to saga mieszkańców robotniczego familoka, prowadzących życie bez upiększeń – rubaszenie, wulgarnie, czasem odrażająco i nikczemnie. Plebejski humor, anegdota, życiowe historie i nieustannie wiszące w powietrzu pytanie „jesteś Polakiem czy Niemcem?”. Z tytułowym bohaterem, który wstępuje do NSDAP i kupuje sobie niemieckie papiery, a po wojnie znowu chce być Polakiem.

Cholonek niewątpliwie wchodził w paradę wyidealizowanej wizji Śląska znanej szerokiej publiczności z filmów Kazimierza Kutza – filmów realizowanych w PRL, gdzie śląska autonomia i „ukryta opcja niemiecka” poddawana była, zwłaszcza krótko po wojnie brutalnej presji. Tymczasem w 2013 roku Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach wystawił adaptację powieści Kutza *Piąta strona świata* w reżyserii Roberta Talarczyka. To nie była ani idealistyczna wizja *Perły w koronie*, ani dosadna kpi-na *Cholonek*, ale – jak napisał Witold Mrozek – „zawieszenie między mitem a politycznym konkretem historii”⁹. Wypełnianie ankiety narodowościowej podsuwanej przez nazistowskiego urzędnika komentował chór kobiet: „Jak nie podpiszesz – twoja wina, zaraz cię wyślą do Oświęcimia” – intonował urzędnik. „A jak podpiszesz, głupi osle, zaraz cię Hitler na Ostfront pošle” – odpowiada chór. Przed bohaterem, który był zawiadowcą stacji, przejeżdżały pociągi wiozące Żydów do Oświęcimia, mijając się z pociągami wiozącymi żołnierzy na front. W historyczną perspek-

tywę wpisane są tu bardzo konkretne ludzkie historie, w których rozpoznaje swoje losy znaczna część publiczności i z którymi *Piąta strona świata* pomaga jej się pogodzić, a nawet się nimi rozczulić. Wszystkie te bowiem manifestacje śląskości na scenie nie mają służyć antagonizacji społecznej, krytycznej debacie, wystawianiu rachunków czy przedstawianiu niepokojących tez. Główną przesłanką jest tu nie poszerzanie pola walki, lecz poszerzenie przestrzeni zrozumienia i porozumienia. W kontekście antyniemieckich fobii polityków ten rodzaj porozumienia zyskuje polityczną moc, ważne jednak, by nie służył lokalnemu samozadowoleniu czy ksenofobii, ale raczej rozbijaniu integralności, rozwarstwianiu i różnicowaniu publicznego dyskursu.

Temu, jak się wydaje, służył *Transfer!*. Łączył w sobie właściwości historycznej rewindykacji i rewizji – z jednej strony żądał wysłuchania relacji dotąd niewysłuchanych, z drugiej oferował wizję dziejów jako mikrohistorii oraz poziomych, a nie pionowych podziałów (podziału nie między ludami, lecz między władzą a ludem). Obie te strategie – rewindykacja i rewizja – przyświecają tworzeniu archiwów zawierających świadectwa i artefakty, które mają służyć nowym narracjom historycznym. Także tym powstającym w teatrze. Teatr zaś ujawniając własne inspiracje, problematyzując je, remiksując, odtwarzając i czyniąc przedmiotem refleksji, praktykuje jeszcze inny rodzaj kreacji archiwalnej – tworzenie artystycznych repozytoriów staje się w ostatnich latach jedną z głównych jego praktyk artystycznych.

⁸ <http://www.tvn24.pl/katowice,51/wysokie-natezenie-patologii-i-zakamuflowana-opcja-niemiecka-prezys-pis-o-slawakach,452533.html>

⁹ Witold Mrozek *Święta Barbara trzyma się mocno. W śląskim teatrze*, „Gazeta Wyborcza” z 4 marca 2013.

Kontestowanie konsensusu

OPÓR I KONTRY W SZTUCE I NA ULICY (POZA RAMAMI)

• ŁUCJA IWANCZEWSKA •

EMANCYPACYJNE STRATEGIE I PRAKTYKI

Claire Bishop twierdzi, że z perspektywy zachodnioeuropejskiej zwrot społeczny, zaangażowany, krytyczny i kontestacyjny w sztuce współczesnej może być kontekstualizowany z pomocą dwóch wcześniejszych momentów historycznych – oba są synonimami wstrząsu politycznego i scenariuszy zmierzających do zmiany społecznej – awangardy europejskiej z okolic roku 1917 i neoawangardy z okolic roku 1968¹. Potem, zauważa badaczka, scenariusz zaangażowania sztuki w społeczne życie przedstawieniowe powraca w latach dziewięćdziesiątych.

Artykuł powstał w ramach konkursu wydawniczego Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego i jest częścią autorskiego naukowo-wydawniczego projektu: „Partycypacje, emancypacje, transformacje – teatr intelektualnej wspólnoty”.

¹ Claire Bishop *Sztuczne piekło. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przełożył Jacek Stanisławski, Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 20-30.

Stąd wniosek, że upadek komunizmu w 1989 roku jest trzecim historycznym punktem wyznaczającym krytyczny i transformujący życie społeczne związek sztuki z życiem publicznym.

Autorka jest adiunktką w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wydała książki: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). Zajmuje się zagadnieniami performatyki, performatywnością zjawisk kultury współczesnej. Przygotowuje autorską monografię *Partycypacje, emancypacje, transformacje – teatr intelektualnej wspólnoty*.

Claire Bishop wskazuje na te, a nie inne momenty historyczne jako przykłady tryumfu, heroicznej obrony i upadku

kolektywistycznej, wspólnotowej wizji społeczeństwa. Każdy z nich zawiera w sobie proces utopijnego myślenia o związkach sztuki z życiem społeczeństwa i o jej potencjale politycznym, sprzyjającym zmianie społecznej. Mnie najbardziej będzie interesował pozorny upadek kolektywistycznej wizji społeczeństwa zaangażowanego i próby powrotu do jej ponownego ustanowienia.

Na gruncie polskim Ewa Majewska wskazała rok 1989 jako moment przejścia między oddziaływaniem sztuki na zbiorowość i kolektywną partycypacją w sztuce a indywidualnymi działaniami artystów i estetycznym reżymem odbiorczym². Majewska zauważyła, że po 1989 roku historia i teoria sztuki doznały indywidualistycznego zwrotu, który polegał między innymi na tym, by negować jakiegokolwiek związki między tym, co artystyczne, a tym, co społeczne. Do 1989 roku obowiązywało wspólnotowe rozumienie elementów i mechanizmów przestrzeni życia społecznego, po przełomie solidarnościowym społeczeństwo zaczęło praktykować życie oddzielne i partykularne. Sztuka oddzieliła się od polityki, kultura przestała działać dla dobra wspólnego, a zarządzanie instytucjami kultury nie brało pod uwagę potrzeb i zainteresowań społecznych. Autorka tłumaczy, że głównym powodem takiego stanu rzeczy był lęk przed znienawidzoną kolektywizacją, totalizującym byciem razem. Analizuje zjawisko cenzury jako głównego czynnika tego oddzielenia. Do 1989 roku cenzura utożsamiana z aparatem partyjnym wytworzyła wzajemną zależność między estetyką i polityką, fundując wspólne pole oddziaływań. Po 1989 roku opuściła miejsce wspólnoty i wspólnych interesów i zajęła konkretne, oddzielone pola:

² Ewa Majewska *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 71-88.

ekonomii, obyczajowości, religijności, instytucji, kapitału kulturowego.

Grzegorz Niziołek, dyskutując z Ewą Majewską, proponuje, by przełamać impas związany z eksponowaniem uwarunkowań historyczno-politycznych. Twierdzi:

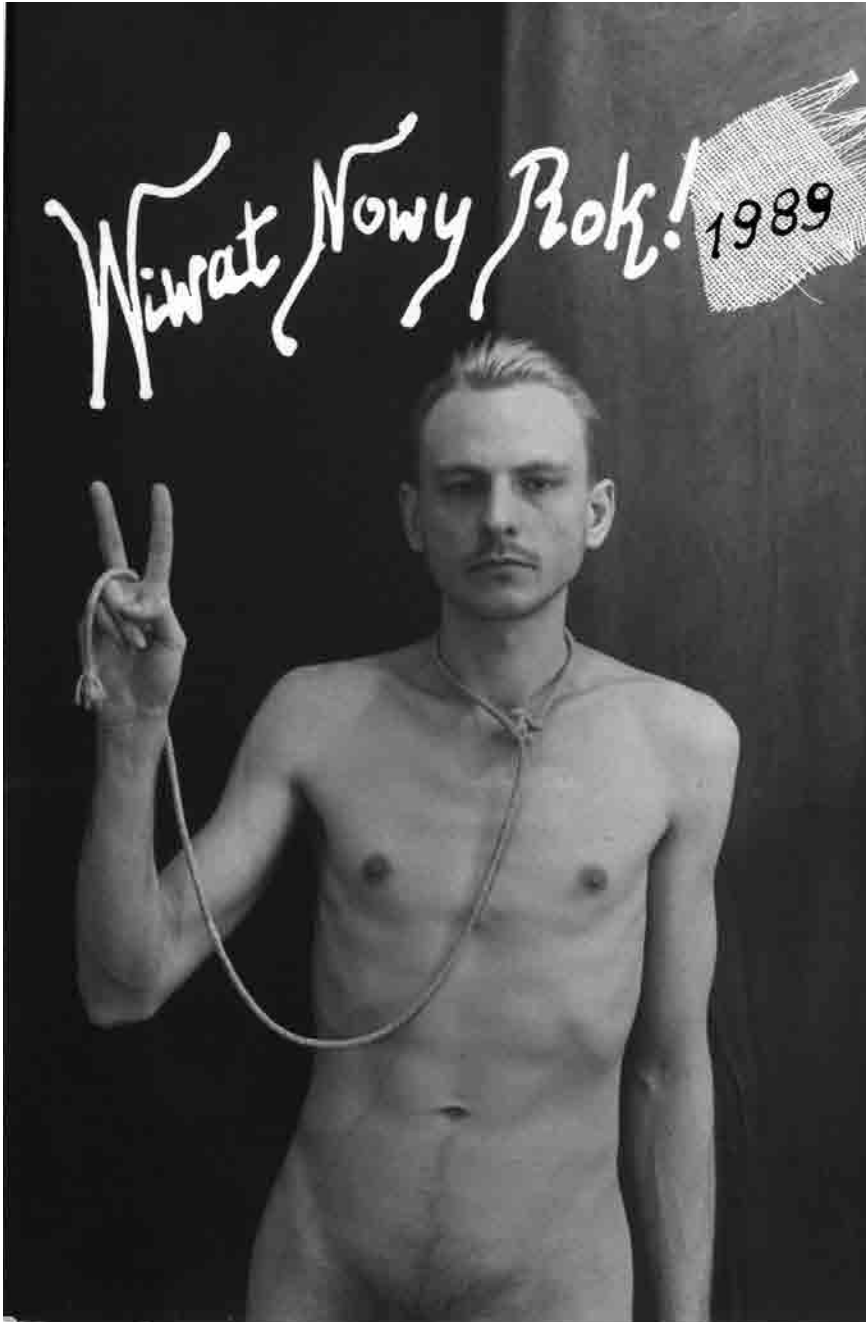
W analizach kultury z czasów PRLu cenzura jest zbyt często utożsamiana z instytucją kontroli państwowej, co nie pozwala dostrzec, do jakiego stopnia cenzura ta realizowała społeczne pragnienia lub współdziałała z innymi, pozornie konkurencyjnymi, instancjami władzy, takimi jak Kościół, czy opozycja polityczna. [...] Z kolei po 89 roku działanie cenzury zostaje związane z systemem neoliberalnym, co nie pozwala zobaczyć, że ekonomiczna cenzura neoliberalna wspiera te dążenia społeczne, które reprezentują większość. Nie upiera się przy konieczności istnienia cenzury, ale uruchamia ją, gdy zagrożone są jej interesy ekonomiczne. Stąd prosta droga do działań populistycznych, kompromisów z wartościami narodowymi i religijnymi, które mają za zadanie reprezentować społeczną większość³.

Niziołek w takim kontekście rozpoznaje i analizuje twórczość Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego, którzy – jego zdaniem – odsłaniają i demaskują związki oraz wzajemne relacje wszelkich mniejszości z neoliberalnym systemem. Ofiarą tych sojuszy i relacji staje się zawsze narodowa większość. Cenzura zostaje tu utożsamiona z regułami politycznej poprawności, narzucanymi przez emancypacyjne dążenia mniejszości wspólnocie narodowej pokrzywdzonych.

Niziołek przywołuje koncepcję Michela Warnera⁴ – publicznego i prze-

³ Grzegorz Niziołek *Cenzura w afekcie*, „Teksty Drugie” nr 4/2016.

⁴ Michel Warner *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York 2002.



ZOFIA KULIK WIWAT NOWY ROK, 1988, POCZTÓWKA

ciw-publicznego, by inaczej zadać pytanie o relację emancypacji mniejszości w związku ze wspólnotą. Nowoczesna koncepcja przestrzeni publicznej została ustanowiona przez obieg tekstów i dyskursów, które powtarzają, utwierdzają i ustanawiają normatywny, ładotwórczy porządek społeczny. Przestrzeń publiczna wypełniona jest językami, dyskursami, za pomocą których jednostki i grupy definiują własną tożsamość. Ideologiczne zawłaszczenie przestrzeni publicznej polega na narzuceniu efektu wspólnoty kręgowi niezidentyfikowanych odbiorców. Niziołek pokazuje, że polski teatr dokonuje utożsamienia widowni i publiczności, a następnie publiczności i narodu.

Alternatywną formą życia publicznego są także różne formy życia przeciw-publicznego, które Warner definiuje jako nadmiernie ucieleśnione, zseksualizowane, radykalne, stawiające opór, budujące świadomość, autokrytyczne, o wymiarze formacyjnym, kondycyjnym, ceniące performans bardziej od tekstu i przez to kontestujące związki z przestrzenią publiczną. Niziołek dopowiada, że przeciw-publiczne nie oznacza prywatne, niepubliczne⁵. Jest to raczej mechanizm służący do zdekonstruowania opozycji publiczne-prywatne. Referując teorię Warnera, badacz powiada, że kategoria prywatności postrzegana w opozycji do sfery publicznego stała się narzędziem normalizującym, ujarzmiającym i represjonującym wszelkie formy odmienności. Idea prywatności zakłada afirmację normatywności i osłania milczeniem, ukryciem praktykowanie nienormatywności. W tym sensie, w jakim prywatna, domowa przestrzeń jest pierwszą i najbardziej matrycującą przestrzenią normotwórczą. Oba

mechanizmy – publiczne i przeciw-publiczne są publiczne, ale różnią się zasięgiem oddziaływania i strategiami sprawczości społecznej. Dyskursy, języki, praktyki tożsamościowe mniejszości napotykają na opór społeczny. Dyskursy publiczne, większościowe zakładają własną uniwersalność i wpisują w politykę niezauważalności te grupy i środowiska, które kontestują większościową przynależność i identyfikację. Przeciw-publiczne w zależności od okoliczności korzysta z przywileju niewidzialności lub walczy o widzialność.

Z teorią Warnera koresponduje koncepcja emancypacji Ernesta Laclau, która będzie przydatna do dalszych rozważań. Laclau próbował pogodzić rewolucyjny potencjał marksizmu z potrzebami współczesnych liberalnych społeczeństw demokratycznych. W tym celu sięga do koncepcji hegemonii, którą spopularyzował Antonio Gramsci. Wedle Gramsciego jedność społeczną uzyskuje się dzięki temu, że jedna z grup wyzbywa się swych partykularnych żądań, stając się reprezentacją całego narodu i przedstawiając swe cele jako uniwersalne dla całej wspólnoty. Oznacza to, że jedność możliwa jest tylko w wymiarze symbolicznym albo dyskursywnym.⁶ Teoria dyskursu, opisująca reguły funkcjonowania języka w relacji do tego, co społeczne, może dostarczyć narzędzi do opisu mechanizmu przyjmowania przez niektóre pojęcia funkcji reprezentowania uniwersalnych celów wspólnotowych. Laclau nazywa je pustymi znaczącymi.⁷ Puste znaczące są pojęciami, które

⁶ Antonio Gramsci *Nowoczesny książę*, w: tegoż *Pisma wybrane*, t. I, przełożyła Barbara Sieroszevska, Warszawa 1961.

⁷ Ernesto Laclau *Emancypacje*, przełożyli Leszek Koczniewicz, Katarzyna Liszka, Agata Sypniewska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 1996.

⁵ Grzegorz Niziołek *Coming in. Przyczynek do badania historii homoseksualności*, „Teksty Drugie” nr 6/2016.

odnoszą się do pewnych przedmiotów niemożliwych: przedstawianych jako niespełniona rzeczywistość, czy też ogólne cele, do których należy dążyć. To wyrażenia typu: ład, wyzwolenie, rewolucja, równość. Brak ścisłego znaczenia pozwala im funkcjonować w postaci haseł, w które może zostać wpisane każde polityczne dążenie. Ich elastyczność i pojemność pozwalają poczuć każdemu, że zdolny jest wypełnić ich znaczenie, co umożliwia funkcjonowanie demokratycznej opozycji, negocjacji, kompromisu. „Im bardziej polityczna wyobraźnia konstruowana jest wokół pustych znaczących, tym bardziej demokratyczne jest to społeczeństwo”⁸ – pisze Laclau.

Konstatacja Laclau sprowadza się do tego, że nie ma nic poza częściową emancypacją, logika emancypacji nie dopuszcza do jej pełnej realizacji. Pełna emancypacja zakłada zniesienie stanu gnębiciela, który zaprzeczał tożsamości podmiotu dążącego do emancypacji. Realizacja projektu emancypacyjnego zawsze będzie wymagała istnienia granicy, przeciwko której występujemy, przez którą nasz gnębiel pośrednio będzie uczestniczył w tworzeniu naszej tożsamości. W ten sposób wyzwolenie nie będzie polegało na całkowitym urzeczywistnieniu naszych dążeń, ale na kompromisie, w którym jakaś grupa społeczna rezygnuje ze swej partykularności na rzecz celów uniwersalnych, po to, by osiągnąć hegemonię. Oznacza to wzajemną zależność między partykularnością naszych dążeń a uniwersalnością celów wspólnotowych, które pozwalają nam te dążenia realizować. Uniwersalność staje się warunkiem mobilizacji partykularnych grup.

I jeszcze jedna odsłona teoretyczna zajmująca się oporem i kontestacją w relacji pomiędzy partykularnym a zbiorowym, społecznym. Wspomniana już Claire Bishop, aby wskazać na subwersywny i emancypacyjny potencjał w sztuce społecznie zaangażowanej, odwołuje się do seminarium Jacques’a Lacana o etyce psychoanalizy.⁹ Etyka psychoanalizy bazuje na Sade’owskim odczytaniu Kanta. Zestawiając indywidualne *jouissance* z zastosowaniem uniwersalnej maksymy, Lacan twierdzi, że dla podmiotu bardziej etyczne jest działanie w zgodzie z nieświadomym pragnieniem niż modyfikowanie swojego zachowania względem Wielkiego Innego (społeczeństwa, rodziny, prawa, przyjętych norm). Tłem indywidualnego aktu etycznego podmiotu zawsze są normy i regulacje społeczne. Przywołując postać Antygony, która po śmierci brata łamie prawo, czuwając przy jego zwłokach za murami miasta, łączy stanowisko etyczne z wymiarem piękna. Lacan łączy to stanowisko etyczne ze sztuką. W stworzonym przez niego schemacie sztuka, która daje pełną wolność pragnieniu, zapewnia dostęp do subiektywnego dobra. Najbardziej intensywne formy praktyki artystycznej wyrastają z konieczności przemyślenia związków zachodzących pomiędzy jednostką a zbiorowością na poziomie bolesnej, subwersywnej kontestacji, a nie podporządkowywania się samoograniczającemu poczuciu społecznego zobowiązania. Chodzi o wierność wobec pojedynczego pragnienia poza wymiarem społecznego konsensusu.

W tak pojętych projektach artystycznych relacje intersubiektywne nie stanowią celu samego w sobie, lecz służą badaniu i przyglądaniu się kwestiom

społecznym w rodzaju zaangażowania politycznego, nierówności, wyzysku, nieposzanowania praw mniejszości, zagrożenia dyktaturą. Claire Bishop jest bliska Niziołkowi w rozpoznaniu, że historia sztuki społecznie zaangażowanej przed 1989 rokiem i po nim opiera się na budowaniu wspólnoty pokrzywdzonych, paktujących z emancypującymi się grupami. Twierdzi, że w takich wspólnotach dominuje rozumowanie etyczne, któremu nie udaje się pogodzić z estetycznym doświadczeniem, czy też uznać jego autonomię. W tej perspektywie nie ma miejsca na przewrotność, paradoks, negację, krytyczność, czy w wymiarze polityczności – na niezgodę i kontestację. Badaczka uważa, że dzięki ujęciu etycznych imperatywów sztuki społecznie zaangażowanej z perspektywy Lacana można rozszerzyć repertuar sposobów rozumienia uczestnictwa w sztuce i negocjowanego przez nią wymiaru społecznego.

PARTYZANT I WARIAT

W 1984 roku, po zwolnieniu na mocy amnestii z więzienia (oskarżony w stanie wojennym o drukowanie podziemnej prasy), Zbigniew Libera przygotowuje pracę zatytułowaną *Wariat*. Składa się na nią cykl fotografii dokumentujących zapiski przyklejane do słupów, tablic informacyjnych, rozkładów jazdy na przystankach w Pabianicach, rodzinnym mieście artysty. Zapiski najpewniej mające obłąkanego anonimowego autora.

Prywatny ślad choroby psychicznej umieszczony i widzialny w publicznej przestrzeni, niejednokrotnie w naruszonym, potarganym kształcie siłą rzeczy przypomina o praktyce zrywania przez milicję w stanie wojennym i po nim wszelakich pozbawionych oficjalnej zgody plakatów i ogłoszeń, zamazy-

wania naznaczonych znamieniem nielegalności napisów na murach. Zapiski choroby fotografowane przez artystę zdają się w tym kontekście niegroźne dla porządku publicznego, o czym przekonuje choćby już dziś nieco archaiczny *Porządek dyskursu* Foucaulta – głos szaleńca jest przecież ignorowany przez dyskurs publiczny. Być może jednak ujawnienie się figury wariata i jego ekspresji w przestrzeni publicznej można potraktować jako pojawienie się narzędzia komunikacyjnego oporu i nawiązania alternatywnych relacji wspólnotowych? Bez wątpienia, figura wariata chce się sytuować poza dominującymi, zinstytucjonalizowanymi i opresywnymi modelami komunikacji. Niesie ze sobą wypowiedź alternatywną, reprezentującą mniejszość, inność.

Figura ta w połowie lat osiemdziesiątych ujawniała się także między innymi w wymiarze artystycznej kontestacji, jaką była muzyka punkowa czy nowofalowa, myślę tu choćby o toruńskiej Rejestracji (*Idzie wariat ulicą*) czy o gliwickim Processie (*Stroszek*), wskazując zresztą na swoją niejasność: „wariat” to strategia istnienia, inności, mniejszości, ale to także przemocowa klasyfikacja formułowana w odniesieniu do niej przez „normalną” większość.

Figura „wariata” jest mi tu potrzebna, by postawić pytanie o coś, co określę mianem podmienionego scenariusza identyfikacji działań emancypacyjnych, a w efekcie o ramy strategii buntu polskiego społeczeństwa. *Wariat* staje się bohaterem alternatywnej opowieści o praktykach oporu. Taką figurą, jak zobaczymy, może też być „partyzant”.

W pierwszym numerze anarchistycznego magazynu „Mać Pariadka” z 1990 roku¹⁰ zamieszczony został artykuł *Maj zamiast marca*. Autorem jest pochodzą-

⁸ Ernesto Laclau *The Signifiers of Democracy*, cyt. za: Jacob Torfing *New Theories of Discourse*. Laclau, Mouffe and Žižek, Blackwell 1999, s. 248.

⁹ Bishop *Sztuczne piękno*, op.cit., s. 74-76.

¹⁰ Zob. Marek Kurzyniec *Maj zamiast marca*, „Mać Pariadka”, 1990.



IRMINA RUSICKA, ZOFIA KULIK. WIWAT NOWY ROK 2017, POCZTÓWKA

cy z Krakowa jeden ze współzałożycieli i liderów Federacji Anarchistycznej, a wcześniej działacz Ruchu Wolność i Pokój, Marek Kurzyniec. Zauważa on, że punktem wyjścia rewolty studenckiej we Francji w 1968 roku była krytyka systemu edukacji, sposobu nauczania i uzależnienia uczelni od państwa i kapitału, a punktem dojścia – negacja całego systemu społecznego. Z kolei ruch studencki w tym samym roku w Polsce okazał się nastawiony na sprzeciw wobec szargania narodowych świętości, solidarność z profesurą czy też ogólnodemokratyczne hasła. Idąc dalej, autor zarzuca późniejszym polskim działaczom studenckim brak świadomości relacji władzy w systemie szkolnictwa, powielanie patriarchalnego modelu stosunków między studentami a wykładowcami, tradycjonalizm i konserwatyzm. Bunt polskich studentów w tym krytycznym ujęciu wpisuje się w większościowe – a więc umocowane w patriotycznych trybutach – postulaty oporu. „Maj” Kurzyniec opisywał jako rewolucję dokonaną we wszystkich wymiarach życia, „marzec” – kształtujący następnie NZS – okazuje się kontrrewolucyjny. Cechować go miały: brak pogłębionej świadomości, zgoda na przemocowy system władzy, religijne obrzędy i puste gesty. Maj kojarzy się z kontestacją, działaniem partyzanckim, partykularnością, marzec z manipulowaniem mniejszości przez większość.

Wspominam o tym artykule – pomijając zresztą to, na ile widzenie „marca” przez Kurzyńca jest utopijne, dyskusyjne, mylne czy budzące niezgodę – bo stanowi ważny głos, pozwalający w sposób alternatywny, poza dominującą narracją narodową i religijną, spojrzeć na model (modele?) polskiej kontestacji. Wspominam o nim też dlatego, że autor, pisząc o „marcu”,

wprowadza formułę działań partyzanckich. Jedną z figur alternatywnej emancypacji chciałabym bowiem uczynić przemieszczoną przeze mnie na pole kultury figurę partyzanta zaproponowaną przez Carla Schmitta w *Teorii partyzanta*¹¹. Ujęcie to wydaje mi się ważne, ponieważ łączy indywidualną kontestację z politycznym zaangażowaniem w ramach wspólnoty, której życie jest organizowane przez agôn.

Szczególnie ważną cechą partyzanta, zdaniem Schmitta, jest polityczne zaangażowanie. Praktyki jego działań cechują: nielegalność i opór. Często pojęcie „partyzanta” staje się symbolem – partyzantem można nazwać każdego, kto chodzi własnymi drogami, każdego nonkonformistę. Najważniejsze jest tu to, że partyzant (partykularność) działa kontestacyjnie wobec i dla wspólnoty, nadając jej wymiar kontestacyjny. Schmitt powiada, że partyzant posiada telluryczny¹² charakter; ma bezpośredni związek z ziemią, o której wyswobodzenie walczy.

Alternatywna opowieść o polskich praktykach oporu pojawia się również – tym razem w wypowiedzi badacza – w polemice Przemysława Czaplińskiego¹³ z artykułem Marcina Zaremby¹⁴ na temat polskich rodowodów rewolucyjnych. Czapliński krytycznie odnosi się do tezy Zaremby mówiącej o tym, że źródłem dominujących zbiorowych zachowań oporu w polskiej kulturze jest wywodząca się z dziewiętnastego wieku rama powstańcza. Jak zauważa historyk, działa ona w taki sposób,

¹¹ Zob. Carl Schmitt *Teoria partyzanta. Uwagi na marginesie „Pojęcia polityczności”*, przełożył Borys Cymbrowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2016.

¹² Carl Schmitt *Teoria partyzanta*, s. 39.

¹³ Zob. Przemysław Czapliński *Bunt w ramach pamięci. „Solidarność”, rewolucja, powstanie*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.

¹⁴ Zob. Marcin Zaremba *„Im się zdaje, że zapomnimy. O nie!” Rodowody rewolucji*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6.

że anihiluje różnice pomiędzy różnymi fragmentami przeszłości, ignoruje subtelności odmiennych kontekstów, modelując każdorazowo przekaz o heroicznej wspólnotowej postawie pragnienia wolności. Wpisany w taką ramę zostaje również ruch społeczny Solidarność. Zaremba twierdzi, że reprezentowany przez nią rodzaj buntu społecznego mógł zaistnieć w przestrzeni widzialności publicznej, ponieważ społeczeństwo polskie po roku 1970 uruchomiło w swojej pamięci zbiorowej scenariusze dawnych powstań, wypełniające pole symboliczne oporu. Poprzez działanie mechanizmu redukującej metonimii w społecznym scenariuszu działań zbiorowych zniknęły przy tym elementy różnicujące powstanie listopadowe, styczniowe, warszawskie i rewolty czasu PRLu.

Czapliński, pragnąc odzyskać ważny, ale marginalizowany alternatywny scenariusz oporu, zdaje się świadomie przerysowywać jego zasięg i moc. Przypomina, że w 1982 roku na murze poznańskiej kamienicy pojawił się napis: „Zima wasza, wiosna nasza”, co miało zapowiadać odrodzenie oporu po zimie stanu wojennego. Po wiosnie roku 1982 uzupełnione hasło brzmiało już jednak zupełnie inaczej: „Zima wasza, wiosna nasza, lato muminków”. Zdaniem autora ten dopisek to kluczowy gest w dziejach polskiej społecznej komunikacji wspólnotowej lat 80.

Czaplińskiego interesuje najbardziej ten, kto przekreślił dychotomię: „my – oni”, władza – Solidarność i niejako na jej marginesie zaczął zapisywać swój głos, inny, mniejszościowy. Głos ten przyniósł odkrycie, że dotychczasowy, kształtujący praktyki oporu, podział dychotomiczny nie jest kompletny. Perspektywy identyfikacji wspólnotowej są otwarte, możliwe są też jej inne, alternatywne warianty. Wolno opuścić ramy

jednej dominującej tradycji kontestacji – tej, o której pisał Zaremba. Język tego trzeciego nie pochodził bowiem z niej. Nie wyznaczał miejsca na żadne zbiorowe ustanowienia, nie dostarczał narzędzi zaangażowanej krytyki ani transformacji istniejącego pola społeczno-politycznego. A jednak pozwolił na poszerzenie pola agôn społecznego.

Po 1982 roku – pisze Czapliński – na murze pojawiła się czwarta część napisu: „Zima wasza, wiosna nasza, lato muminków, jesień średniowiecza”. Pole wspomnianego agonu poszerzyło się jeszcze bardziej. Partykularne osoby i grupy zaczęły sytuować się coraz dalej od ram dychotomicznego konfliktu „my” – „oni”, kwestionując w ten sposób jeden obowiązujący dotychczas model konstruowania wspólnoty i praktyk oporu. Czapliński szczególnie rolę w takim mnożeniu głosów (trzeciego, czwartego...) upatruje w żywiole komizmu, strategii błazna, praktykowanej w przestrzeni polskiej kontrkultury. Tezę tę dokumentują rozważania krytyka o działaniach „Pomarańczowej Alternatywy”.

Chwilowe zawieszenie historii w działaniach twórców kontrkulturowych jest ważne dla wspólnotowych scenariuszy działań oporu, ponieważ zakłada partykularność i mnogość idei kontestacyjnych oraz wynikających z nich procesów zdobywania krytycznej samowiedzy, a także praktyk społecznych. Prawo do własnej inicjatywy, złamanie monopolu na reprezentowanie społeczeństwa, samodzielne myślenie, pomnożenie kanałów komunikacyjnych ze społeczeństwem, pluralizm społeczny i polityczny – to podstawowe założenia trzeciego i czwartego obiegu kultury, tworzonego przez wariatów i partyzantów.

W 1972 roku w trakcie jednego z seminariów Jacques Lacan, palący cygaro i wspierający się o stół – otoczony gro-

nem wyznawców (na sali brak miejsc, zebrani siedzą na podłodze, błyskają flesze...) – artykułując w swoim wyrazistym stylu wypowiedź na temat podmiotu i języka, niemożności wypowiedzi docierającej do swojego przedmiotu, zostaje zaatakowany przez młodego człowieka. Ten wylewa na biurko jakiś płyn i zanurza w nim rozłożone tam papiery. Usiłującym powstrzymać go ludziom mówi, że wyraża w ten sposób siebie i pyta, czy wyrzucą go przemocą. Lacan uchyla się, odchodzi na

bok, mówi: „rozumiem” (gromkie brawa publiczności!). Młodzieniec nerwowo przemawia, krytykując współczesny model kultury, jej spektakularność, tendencje alienacyjne, przemocowość, domagając się prawa do autentycznej ekspresji i rozkoszy (jouissance). Lacan pyta – „co chciałeś zrobić?”. I wtedy pada odpowiedź: „jedną rzecz, rewolucję”. Młodzieniec coraz mniej składnie dodaje, że spektakl Lacanowskiego wykładu nie przynosi zebrany nic więcej ponad pociechę w ich marnym życiu. A to przecież za mało.

Varia

- NOWE SZTUKI •
 - Z AFISZA •
-

• Nowe sztuki •

SARAH RUHL
**HOW TO TRANSCEND
A HAPPY MARRIAGE
(JAK PRZEBIĆ SZCZĘŚLI-
WE MAŁŻEŃSTWO)**

Kultura jako źródło cierpienia to tytuł pracy Sigmunda Freuda, który mógłby posłużyć za motto większości tekstów dla teatru napisanych przez Sarah Ruhl. Amerykańska autorka, nawet kiedy wykorzystuje historyczny kostium (jak w komedii *W pokoju obok*, której oryginalny tytuł – *In the Next Room, or the vibrator play* – wprost wskazuje jej głównego bohatera), nawiązuje do mitologii (*Eurydyka*, *Demeter w mieście*) czy wprowadza realne postaci historyczne (na przykład w *Drogiej Elizabeth*, inspirowanej listami pary poetów – Elizabeth Bishop i Roberta Lowella) łączy uwarunkowania, którym podlegamy jako ograniczane przez kulturę istoty społeczne, z wątkami psychoanalitycznymi. W światach tworzonych przez Ruhl, mimo wyraźnie zaznaczanych granic wolności postępowania, często wybrzmiewa libidalny głos id. W rezultacie formułowana jest dość prosta, w świecie zachodnim znana powszechnie przynajmniej od czasów rewolucji

seksualnej – ale nadal nośna i działająca na wyobraźnię wielu odbiorców spektakli teatralnych – diagnoza. Sugeruje ona, że tłumienie instynktownych pragnień nie przynosi niczego dobrego i może prowadzić jedynie do frustracji. Jednak – skoro mowa o potrzebach seksualnych, których zaspokajanie, zwłaszcza jeśli są nienormalatywne, zawsze generuje jakieś koszty – folgowanie porywom namiętności wiąże się z niebezpieczeństwem napiętnowania, potępienia i wykluczenia poza grupy społeczne, których członkowie mają się za ludzi o wysokiej kulturze.

Napięcie między pragnieniem doświadczenia cielesnej rozkoszy (mogącej mieć także konsekwencje duchowe) a ograniczeniami, jakie nakłada na nas kultura, jest źródłem dramatycznego konfliktu, wokół którego zbudowana jest także najnowsza sztuka Sarah Ruhl. W prologu *How to Transcend a Happy Marriage* (której nowojorska prapremiera odbyła się w maju 2017) autorka proponuje ukazanie sceny polowania, w której piękna kobieta obejmuje zabite przez siebie chwilę wcześniej zwierzę. Metaforyczny obraz łączący żywiołowość, drapieżność, wrażliwość, czułość i szczerość, które określają charakter Pip – jednej z bohaterek jej tekstu. Żyjąca w zgodzie z sobą kobieta nie waha

DRUKOWALIŚMY:

Posprzątane, nr 12/2005
A komórka dzwoni, nr 7-8/2009

się przekraczać obowiązujących norm. Jeśli nie uda się w teatrze przedstawić tej sceny w „piękny” sposób, lepiej z niej zrezygnować – sugeruje autorka w didaskaliach, jakby obawiała się potencjalnej ironii tej sceny. Zaleca wówczas bezpośrednio przejście do głównej materii tekstu.

Dwie dojrzałe pary małżeńskie prowadzą niezobowiązującą rozmowę na temat Pip. To znajoma z pracy jednej z kobiet – Georgii. Informacja, że dziewczyna była kiedyś wegetarianką, ale od jakiegoś czasu sama zabija zwierzęta, które potem zjada, mogłaby przybrać postać klasycznego small talku na temat nawyków żywieniowych, ekologii i New Age. Jednak ważniejszy dla dalszego przebiegu akcji okazuje się fakt, że Pip żyje w związku z dwoma mężczyznami, poetycko określanym w tekście słowem poliamoria. Informacja ta pobudza wyobraźnię całej czwórki tak bardzo, że decydują się zaprosić ją – wraz z Davidem i Freddiem – na spotkanie. Ponieważ są ludźmi mającymi wiele zobowiązań, pierwszy możliwy termin jest dość odległy – przypada w noc sylwestrową. Galopująca wyobraźnia żyjących w statycznym świecie inteligentów z klasy średniejsprawa, że są coraz bardziej przejęci zbliżającą się konfrontacją. Pełni obaw, ale też coraz bardziej podekscytowani, Jane i Michael oraz Georgia i Paul obawiają się nieświadomego wyjścia poza respektowaną przez siebie na co dzień konwencję. Słusznie. W dialogu

jednej z par pojawia się odniesienie do *Bachantek* Eurypidesa. A jeśli – snuje domysły Georgia – Pip sprawi w jakiś sposób, że poczują się jak na polowaniu, a kiedy szła minie, okaże się, że zabili własne dzieci? Drastyczna wizja, co typowe dla Ruhl, nie jest jedynie wyrazem autoironii, a metaforą mających nastąpić wydarzeń.

Podskórne napięcie, które pojawiło się już na etapie rozmów i domysłów, rośnie jeszcze bardziej w trakcie spotkania starych przyjaciół z Pip i jej partnerami. Bezpośredniości swoboda młodszej kobiety i przybyłych mężczyzn, w połączeniu z kolejnymi drinkami i konopnymi ciastkami, prowadzi do coraz wyraźniejszego rozluźnienia kulturowych ograniczeń pozostałych uczestników zdarzeń. Chwilę po północy niewinne noworoczne buziaki przechodzą w namiętne pocałunki. A stąd tylko krok do spontanicznie inicjowanego obcowania ciał i grupowych doświadczeń erotycznych. Kiedy akcja, co w zdystansowanej, tworzonej ex post narracji relacjonuje Georgia, rozwija się w najlepsze, w drzwiach pojawia się nastoletnia córka gospodarzy. Jenna zniesmaczona opuściła imprezę sylwestrową organizowaną przez swoich rówieśników. W rodzinnym domu niesmak zastępuje niedowierzanie, szok i oburzenie. Symboliczny mord na dziecku staje się w ten sposób faktem.

Wspomniana scena, kończąca pierwszy akt tekstu, mogłaby stanowić punkt kulminacyjny dramatu Ruhl. Jednak autorka, dążąc do dalszego przełamania dosłowności prezentacji, rozwija wątek fascynacji Georgii osobą Pip. Prezentowane dosłownie zdarzenia przeplatają projekcje jej wyobraźni. Dominująca, czasem wręcz nachalnie powracająca teza, że niebezpiecznie oddaliliśmy się od natury (przede wszystkim własnej)

uzupełniana jest baśniowym motywem transformacji, inspirowanym *Metamorfozami* Owidiusza. Powraca sugestia konieczności przełamania ograniczeń narzucanych przez kulturę i uwalniania indywidualnych namiętności. *How to Transcend a Happy Marriage* nie pozostawia wątpliwości, że Sarah Ruhl dysponuje doskonałym warsztatem: tworzy wieloznaczne, wartkie dialogi naszpikowane aluzjami łączącymi się z głównym wątkiem, i – powracającym raz po raz, trafnym i nie zawsze oczywistym – humorem. Jej tekst, choć nieskomplikowany, ale zaskakujący fabularnie, spełnia wszystkie oczekiwania, jakie można mieć wobec dobrej komedii. Nie chodzi przecież o to, by cokolwiek komplikować, a raczej by upraszczać. „To nie w porządku” – stwierdza Jane w końcowej scenie, świetnie podsumowując przesłanie sztuki – że „stajesz się zwierzęciem, żeby spłodzić dzieci, a kiedy już je masz, musisz ukrywać swoją zwierzęcą naturę”.

Piotr Dobrowolski

IGNACIO GARCÍA MAY **SOFÍA (SOFÍA)**

Sztuka przypomina adaptację wspomnień Danuty Wałęsy przygotowaną przez Krystynę Jandę w roku 2012 (*Danuta W.*). Ignacio García May postanowił oddać głos tej, która przez większość życia, może przez całe, pozostawała w cieniu męża: tytułowa Sofía to królowa Hiszpanii, żona króla Juana Carlosa.

Dramat dotyczy więc pewnego tabu w hiszpańskiej kulturze – prywatne życie rodziny królewskiej było w ostatnich dekadach pożywką dla stronic

bulwarówek, ale na scenie pojawiała się zwykle najwyżej w zawołowanej formie. Ignacio García May (ur. 1965), autor od swoich pierwszych dramatów uważany za zwolennika tradycyjnego pisarstwa, wybrał intymną formę monodramu, pisanego zresztą w drugiej osobie, studząc zapał tych wszystkich, którzy czekali na wielki, zaangażowany, krytyczny fresk społeczny. W zamian mamy dość chronologiczną opowieść o samotnej królowej, pracownice wykonującej protokolarne obowiązki, dyplomatycznie nieczułej na rodzinne skandale.

Poznajemy więc jej biografię: Sofía, córka króla Grecji Pawła I, porzuca swoją ojczyznę i prawosławną wiarę, by stać czoło madryckiemu dworowi, który – ileż razy powtarzała się taka historia – jest młodej wybrance Juana Carlosa wrogi. To doświadczenie nieprzynależenia do żadnego ze światów (porzucona Grecja, niezdobyta Hiszpania) będzie jej towarzyszyło przez całe życie, które toczyć się będzie w samotności. Stanie się mistrzynią nieokazywania uczuć i nie zdradzania sekretów rodziny. Choć z mężem będzie miała trójkę dzieci, to dość wcześnie zorientuje się, że jest zdradzana. Ignacio García May opisuje tę relację z dużymi szczegółami (jego bohaterka opowiada na przykład, jak pewnego dnia, przypadkowo, zaskoczyła męża z inną kobietą), ale jakby celowo tłumi emocje. To Sofía jest w jego opowieści bardziej godna korony, to ona lepiej spełnia pokładane w niej przez Hiszpanów nadzieje. Czy sama nie próbuje przerwać swojej samotności? Ignacio García May nie szpera w jej biogramie. Woli ukazać, w jaki sposób królowa szuka zajęć, które pozwalałyby jej jednocześnie zapomnieć o życiu prywatnym i dać jakąś osobistą satysfakcję. Sofía pokocha malarstwo – i jako

autorka, i jako kolekcjonerka. Choć ściąganie na siebie kpiny wielu (a przecież w każdym narodzie każdy czuje się krytykiem sztuki), to jednak ofiaruje krajowi także wysmakowaną, tworzoną z pieczołowitością kolekcję sztuki.

Z upływem czasu (i stronici w tekście) Sofía staje się coraz chłodniejsza, jakby zahartowana przez los. Bez szmeru krążyć będzie po wielkich i pustych korytarzach prywatnych rezydencji królewskich. Słynne afrykańskie safari Juana Carlosa, na które król pojechał z kochanką, i z którego wyciekły zdjęcia, nie wpłynie znacząco na i tak już złe relacje w królewskim małżeństwie. Upokorzy tylko królową – osobę publiczną. Sofía już od dawna myśli o sobie jedynie w tych kategoriach, wiedząc, że prywatność jest na dworze nieprofesjonalna.

Abdykacja króla będzie dla niej błogosławieństwem – usunie się w cień. Nie tylko w cień męża, ale w cień dworu. A jeśli ktoś liczył, że zacznie wreszcie mówić czy oskarżać, będzie rozczarowany. Ignacio García May, najpewniej, by nie tworzyć sztuki, którą można by odebrać zbyt wprost, decyduje się zresztą na szczególne rozwiązanie – jego historia wybiega w przyszłość, bo to, co poznajemy, jest w dużej mierze hipotetyczną opowieścią o przyszłości: kłamrą nie jest faktyczna abdykacja Juana Carlosa, ale jego śmierć (fikcyjna, bo przecież ten „prawdziwy” król wciąż żyje), o której dowiaduje się Sofía już na początku sztuki. „Tak powinni umierać królowie – powie. Zimą, gdy pada deszcz.”

Ignacio García May, pisząc ten dramat, stanął przed konkretnymi problemami: jak pisać o życiu prywatnym osoby publicznej, nie powtarzając języka brukowców, jak pisać o historii współczesnej, ale nie tworząc reportażu, jak pozostać monarchistą, nie rezygnując

z opisu słabości dworu. Powstał więc utwór łączący sprzeczności i... I bardzo statyczny. Bo gdy każdemu daje się głos, to nie zawsze wiadomo, kto mówi. Bo gdy opowiada się historię powszechnie znaną, to trudno o zaskoczenia.

Ignacio García May otrzymał w tym roku nagrodę specjalną XXV festiwalu współczesnej dramaturgii hiszpańskiej Muestra de Alicante za całokształt twórczości.

Piotr Olkusz

IGOR JAREK KWIAŁ PAPROCI

Jest najdłuższy dzień w roku, czerwcowy upał, radio w tle nadaje drętą rozmowę o wierzeniach i obrzędach świętojańskich, a my jesteśmy gdzieś w Nowej Hucie, w osiedlowym sklepieku z kradzionymi komórkami. Prowadzi go niejaki Iras, wyleniały gangster w stanie spoczynku, który od wielu lat nie brał udziału w żadnej akcji bezpośredniej, nadal jednak pracuje dla Szefa i upłynnia lewy towar. Telefony rabuje dla niego Blady, pryszczaty szczeniak po sierocińcu. Właśnie dostaje od Irasa koncertowy ochrzan, bo się poprzedniego wieczoru ośmieszył przed ukraińską mafią, a do tego przyniósł zalany aparat z kałuży. Ale swoją działkę amfetaminy też dostaje.

Do steku rytualnych wyzwick dochodzi wiązanka kolejnego bandyty. Oto wkracza Kaszub (ksywa stąd, że od lat buduje domek na Kaszubach), mocno zdenerwowany, bo szykuje się grubsza robota. Na polecenie Szefa mają posiekać maczetą jakiegoś faceta, opalającego się właśnie nad zalewem. Na

maczecie są już odciski palców innego bandziora, którego Szef chce zrobić w morderstwo za zdradę i przejście do konkurencji, czyli do mafii „pseudopojebów” z nowych osiedli. Ani Iras, ani Kaszub jako stateczni przedsiębiorcy nie rwą się specjalnie do zabójstwa, ale wiedzą, że to dla nich test, ostatnia szansa udowodnienia, że nie wypadli z gry. Obmyślają plan, by nafaszerować Błatego pierwszorzędnym rosyjskim towarem, po którym żołnierze w Afganistanie „przerabiali wroga na mielone” i dać mu do ręki maczetę.

Co dokładnie wydarza się nad zalewem – nie wiadomo, bo Iras z Kaszubem w kulminacyjnym momencie idą z nerwów w krzaki, po czym wpadają na Błatego, który ocieka krwią i bredzi. Tamten amator opalania, który nie był zresztą bez winy, bo sprzedał komuś fotelik samochodowy po wypadku i miał życie dziecka na sumieniu, prawdopodobnie zwiął. Idą zatem jego tropem, zapada już Noc Kupały, wszyscy trzej są pod wpływem narkotyków. Kłócą się, wyciągają sobie kompromitujące historie sprzed lat. Wtem znajdują w lesie dzwoniący telefon, być może ofiary. Odbierają – to dzwoni dziwna dziewczyna, sobótkowa panna. Trochę flirtuje, trochę czaruje, daje też do zrozumienia, że mogłaby pomóc. Kumple zniecierpliwieni wracają do samochodu, ale Blady zostaje w lesie i rozmawia dalej, wciąga się, otwiera. Opowiada dziewczynie o swoim nieudanym życiu i o tym, że chciałby wreszcie poczuć się przydatny.

Następna scena to znowu sklepik Irasa, dziesięć lat później. Interes podupadł, bo w obecnych czasach wszyscy dostają darmowe telefony w promocjach i nikt nie chce kupować kradzionych modeli. Kaszub, który jak się okazało miał na Kaszubach tylko namiot,

odsiaduje wyrok za swoją nadmierną nerwowość. Tymczasem pojawia się Blady, bez pryszczu i w garniturze. Nie wiadomo, co się z nim przez ten czas działo, ale teraz ma rodzinę, pracuje, jest wreszcie użyteczny. Magia letniego przesilenia widocznie odmieniła jego życie. Widzi na wystawie tamten znaleziony w lesie telefon i wspomina z Irasem pamiętną noc, kiedy ich drogi się rozeszły, po czym zostawia dawnego przełożonego z jego wkurzeniem i frustracją.

Igor Jarek (którego inny dramat, *Glück auf!*, prezentujemy w tym numerze) sięga w *Kwiecie paproci* do gotowych klisz opowieści gangsterskich, ale robi to lekko, z humorem i przede wszystkim z wyczuciem realiów. Znalazłyby się tu może drobne niekonsekwencje fabularne (skąd telefon w sklepie Irasa, skoro jako ostatni rozmawiał przez niego Blady? co się właściwie wydarzyło nad zalewem?), ale te luki nie psują ani nastroju, ani przyjemności z soczystych, ciętych dialogów. Największym atutem tej sztuki, a także monodramów Igora Jarka *Nowohucka kolęda*, jest bowiem język: wulgarny, śmieszny i poetycki zarazem, autentyczny i „podkręcony”. Usłyszany, nie wymyślony.

A sobótkowe czary? Zgoda, że naiwne. Zgoda, że z morałem. A przecież jest coś czarownego w pomyśle, że tamta telefoniczna rusałka mogła być równie dobrze zwykłą dziewczyną, której się chciało z chłopakiem po prostu pogadać. I że to mogło tyle zmienić.

Justyna Jaworska

• Z afisza •

PAŹDZIERNIK 2017

Prapremiera spektaklu *Korfanty. Hotel Brześć i inne piosenki* Przemysława Wojcieszka w reżyserii autora na scenie katowickiego Teatru Śląskiego im. Wyspiańskiego. Bohaterem jest Wojciech Korfanty, skonfliktowany z Józefem Piłsudskim przywódca narodowy Górnego Śląska. Scenografia i kostiumy: Małgorzata Bulanda, muzyka: Filip Zawada, choreografia: Katarzyna Kostrzewa.

Pracując nad tym spektaklem, mam przed sobą trudne, ale i ekscytujące zadanie. Muszę opowiedzieć historię Wojciecha Korfantego choćby z tego prostego powodu, że pamięć o nim została zakłamaną i zartartą najpierw przez sanację, a następnie przez PRL-owską propagandę. Myślę natomiast, że to, co w Korfantym jest dziś najciekawsze i najbardziej uniwersalne, to jego niesłychanie przenikliwa i aktualna myśl społeczna: niezachwiane przekonanie, że niszczenie instytucji demokratycznych prowadzi do erozji norm i relacji społecznych; że kapitalizm powinien być zaprzęgnięty do niwelowania nierówności, a dyktatury nie budują dobrobytu. Jest on raczej efektem solidarności społecznej równych

wobec prawa obywateli tworzących wspólnotę, w której moralność, miłosierdzie, altruizm, troska o najsłabszych i praca na rzecz tej wspólnoty są najważniejszymi wartościami. [...] Przypominania o tym nigdy za wiele, szczególnie teraz, kiedy dla otumanionego neosanacyjną propagandą polskiego społeczeństwa niszczenie demokracji wydaje się oczywistą ceną hojnych programów socjalnych. Jest to kłamstwo. Można troszczyć się o najuboższych i być wzorowym demokratą. Myśl Korfantego jest dzisiaj bezcenna.

Przemysław Wojcieszek
www.rp.pl, 10 października 2017

Prapremiera sztuki *Pamięć Rutki* Michała Kmiecika – inspirowanej historią nastoletniej Rutki Laskier, która wraz z matką i bratem zginęła w Auschwitz, a trzy miesiące spędzone w getcie będącym opisane w pamiętniku odnalezionym po wojnie, ale upublicznionym po sześćdziesięciu trzech latach – w Teatrze Dzieci Zagłębia im. Dormana w Będzinie w reżyserii i ze scenografią Justyny Łagowskiej. Kostiumy: Katarzyna Jeznach, choreografia: Milena Czarnik, muzyka:

Dawid Sulej Rudnicki, projekcje wideo: Bartosz Zapart.

Premiera *Rabacji* Jakuba Roszkowskiego – przypominającej krwawy epizod z historii Galicji, powstanie chłopskie z lutego 1846 roku – w reżyserii autora na scenie krakowskiego Teatru im. Słowackiego. Scenografia: Mirek Kaczmarek, muzyka: Stefan Wesołowski. Prapremiera spektaklu odbyła się we wrześniu w Miasteczku Galicyjskim w Nowym Sączu, w ramach Festiwalu Genius Loci.

Rabacja to epizod polskiej historii, którego boimy się lub nie chcemy pamiętać. A jeżeli już chcemy, to w mocno spolaryzowanych perspektywach: Zli chłopci mordujący dobrych szlachciców. Głupi chłopci, podburzani przez złych Austriaków, mordujący dobrych szlachciców. Albo, co dzieje się ostatnio, pierwsze społeczne powstanie polskich pańszczyźnianych niewolników przeciw złym panom. Mam poczucie, iż żadna z tych skrajnych perspektyw nie wyczerpuje tematu całkowicie. Dlatego zdecydowałem się podzielić nie tylko przebieg inscenizacji, ale i samą publiczność na trzy części. Tak, aby każdy mógł samodzielnie prześledzić mechanizmy wydarzenia z wszystkich trzech punktów widzenia i może samodzielnie zastanowić się, do którego obozu sam by dołączył.

Jakub Roszkowski
www.e-teatr.pl, 19 października 2017

Rzecz o przywódcy łódzkiego getta Chaimie Rumkowskim, powieść *Fabryka muchołapek* Andrzeja Barta w adaptacji i reżyserii autora miała teatralną premierę w Teatrze Nowym im. Dejmka w Łodzi. Scenografia: Natalia Kitamikado, kostiumy: Anna Sitkowska, film i światło: Rafał Wróblewski, współpraca reżyserska: Martyna Quant.

Popietuszek według scenariusza Konrada Szczecińskiego, Janiny Żukiewicz i Jana Nowary miał premierę w Teatrze Dramatycznym im. Węgierki w Białymstoku. Reżyseria: Jan Nowara, scenografia: Marek Mikulski, choreografia: Tomasz Dajewski.

Monodram *Kalifornia nieśmiertelni* – opowieść o polskich celebrytach lat sześćdziesiątych, oparta na dokumentach, nagraniach – miała premierę w szczecińskim Teatrze Współczesnym. Scenariusz: Justyna Litkowska, reżyseria: Szymon Kaczmarek, projekcje: Kinga Dalska. Gra Maciej Litkowski.

Monodram *Wanda* Wiesławy Sujkowskiej, którego bohaterką jest himalaistka Wanda Rutkiewicz, miał prapremierę w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej. Reżyseria: Maria Sadowska, Joanna Grabowiecka, scenografia, kostiumy i wideo: Ilona Binarsch, muzyka: Maria Sadowska. Występuje Anita Jancia-Prokopowicz.

Debiut dramatopisarski Janusza Majcherka, nowego dyrektora artystycznego Teatru Polskiego, *Marlena*. Ostatni koncert miał premierę w Teatrze Polskim im. Szyfmana w Warszawie. Spektakl poświęcony Marlenie Dietrich wyreżyserował Józef Opalski. Dekoracje, kostiumy i reżyseria światła: Paweł Dobrzycki, muzyka: Aleksander Dębicz, projekcje multimedialne: Agata Roguska. Grają Grażyna Barszczewska i Izabella Bukowska-Chądryńska.

Ostatni syn Magdy Fertacz – tekst edukacyjny dla młodych widzów miał premierę w Teatrze Żydowskim im. Kamińskich w Warszawie. Tytułowy bohater wyrusza w podróż w poszukiwaniu Boga, spotykając w swojej wędrówce przedstawicieli czterech monoteistycznych religii i próbując ratować swoje

plemię i sprawić, by przestało toczyć wojny. Reżyseria: Przemysław Jaszczak, scenografia: Marika Wojciechowska, muzyka: Piotr Klimek, projekcje: Aleksandra Ołdak.

Powieść dla młodzieży Edmunda Niziurskiego z 1961 roku *Sposób na Alcybiadesa* po raz pierwszy trafia na afisz. Adaptacja i dramaturgia: Piotr Rowicki, reżyseria i opracowanie muzyczne: Piotr Ratajczak, scenografia: Matylda Kotlińska, kostiumy: Grupa Mixer, ruch sceniczny: Arkadiusz Buszko, reżyseria światła: Szymon Kluz. Premiera w Teatrze im. Osterwy w Lublinie.

Sztuka, której głównym bohaterem jest penetrujące zakamarki mieszkania Coś, zatytułowana *Kim jestem?*, autorstwa Anety Wróbel i Adama Wojtyski miała premierę w Teatrze Lalek „Pleciuga” w Szczecinie. Reżyseria: Ireneusz Maciejewski, scenografia: Dariusz Panas, choreografia: Ewelina Ciszewska, muzyka: Sambor Dudziński, reżyseria światła: Robert Baliński.

O czym marzą kredki Martyny Lechman – spektakl dla najmłodszych – w reżyserii Przemysława Redkowskiego miał premierę w Teatrze „Bagatela” im. Boya-Zeleńskiego w Krakowie. Scenografia: Urszula Czernicka, muzyka: Artur Sędzisz.

Sztuka Andrzeja Pieczyńskiego *Nauka latania* – inspirowana nowelą Mewa z 1970 roku autorstwa Richarda Bacha – miała premierę w Białostockim Teatrze Lalek. Reżyseria: Joanna Gerigk, scenografia: Jan Polivka, muzyka: Sebastian Ładyżyński, multimedia: Krzysztof Kiziewicz, Michał Dracz.

Prapremiera sztuki Krzysztofa Kędzior *Rubinowe gody* w Teatrze Druga Strefa

w Warszawie. Małżeństwo z okazji czterdziestej rocznicy ślubu wyjeżdża do luksusowego hotelu. Reżyseria i scenografia: Sylwester Biraga.

W Teatrze BARAKAH w Krakowie premiera *Tęczy Śmierci* – dziewiątego odcinka literacko-teatralnego spektaklo-kabaretu *Noce Waniliowych Myszy*. Autorzy tekstów: Dawid Barański, Amadou Guindo, Grzegorz Tadeusz Like. Reżyseria: Ana Nowicka, scenografia: Monika Kufel, muzyka: Renata Przymek, choreografia: Katarzyna Pawłowska.

Powieść Doris Lessing *Dobra terrorystka* w Teatrze Studio im. Witkiewicza w Warszawie wyreżyserowała Agnieszka Olsten, współautorka ze Sławomirem Rumiakiem scenariusza. Grupa nieprzystosowanych do życia bohaterów kojących w squacie prezentuje widzom przepisy, jak za pomocą sprzętów domowych zburzyć burżuazyjny porządek świata. Przekład: Andrzej Szulc, scenografia: Sławomir Rumiak, kostiumy: Angelika Józefczyk, muzyka: Kuba Suchar, reżyseria światła: Robert Mleczko.

Nikt Hanocha Levina to czwarty dramat izraelskiego autora w reżyserskim dorobku Artura Tyszkiewicza. Napisała na początku lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku historia człowieka lekceważonego, traktowanego z pogardą i wywyższonego przez krewnych miała prapremierę w Teatrze Narodowym w Warszawie. Przekład: Agnieszka Olek, scenografia: Justyna Elminowska, muzyka: Jacek Grudzień, ruch sceniczny: Maćko Prusak, reżyseria światła: Mateusz Wajda.

Ten dramat jest bardzo aktualny teraz, bo definiuje pewną postawę, stan, w którym znajdujemy się obecnie my, Polacy.

Obserwuję pewien rodzaj nienawiści, agresji względem siebie, pewną polaryzację postaw, z obu stron barykady. Zatarła się możliwość dialogu i nie wiem, do czego to doprowadzi.

Artur Tyszkiewicz

www.e-teatr.pl, 17 października 2017

Moja walka na motywach sześciotomowej autobiograficznej sagi powieściowej norweskiego pisarza Karla Ove Knausgarda w adaptacji Tomasza Śpiewaka i reżyserii Michała Borczucha miała premierę w TR Warszawa. Scenografia i kostiumy: Dorota Nawrot, muzyka: Bartosz Dziadosz, reżyseria światła: Jacqueline Sobiszewski.

Ostatni tramwaj Ludmiły Razumowskiej – sztuka porównywana do Gelmanowskiej *Ławeczki* – miała premierę w Teatrze Nowym im. Dejmki w Łodzi. Dwoje dojrzałych ludzi spotyka się przypadkowo po czterdziestu latach. Przekład: Jan St. Trzos, Waldemar Kotas, reżyseria: Katarzyna Deszcz, scenografia: Andrzej Sadowski.

Lekcja miłości Iriny Waśkowskiej zrealizowana jako spektakl telewizyjny przez Rafała Sabarę. Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska, scenografia: Beata Nyczaj, kostiumy: Agnieszka Kozyra, zdjęcia: Paweł Dyllus. Wystąpiły Ewa Dałkowska i Edyta Jungowska.

Premiera *Sztuki latania* według irlandzkiej powieści dla młodzieży *Lekkie życie Barnaby'ego Brocketa* Johna Boyne'a – o chłopcu, który nie podlega prawom grawitacji – w Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach. Przekład: Tina Oziewicz, adaptacja: Amadeusz Nosal, reżyseria: Judyta Berłowska, scenografia i kostiumy: Aleksandra Żurawska, ruch sceniczny: Nela Mitukiewicz, muzyka: Dawid Sulej Rudnicki.

Skazani na miłość to drugi tekst autorstwa duetu Folkera Bohneta i Alexandra Alexy'ego, który trafia na afisz. Rzecz miała prapremierę w Teatrze Komedia w Warszawie. Przekład: Jacek Kaduczak, reżyseria: Tomasz Dutkiewicz, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Zofia de Ines.

Jeana Poireta *Alibi od zaraz* – komedia bulwarowa z 1982 roku – miała prapremierę w warszawskim Teatrze Capitol. Przekład: Irma Helt, reżyseria: Marcin Sławiński, scenografia: Dorota Banasik, kostiumy: Agnieszka Kaczyńska.

Po dwudziestu latach od prapremiery telewizyjnej adaptacja austriackiej książki *Babcia na jabłoni* Miry Lobe trafia na scenę. Premiera w Śląskim Teatrze Lalki i Aktora „Ateneum” w Katowicach. Przekład: Maria Kurecka, adaptacja i reżyseria: Arkadiusz Klucznik, scenografia: Dariusz Panas, muzyka: Rafał Rozmus, projekcje: Sebastian Łukaszuk.

Hipsterska operetka science-fiction *Kochanie, zabiłam nasze koty* Doroty Maślowskiej zrealizowana jako spektakl dyplomowy studentów Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych im. Wyspiańskiego w Krakowie. Reżyseria: Rafał Dziwisz, scenografia: Barbara Guzik, choreografia: Katarzyna Anna Małachowska, muzyka: Dawid Sulej Rudnicki.

Noc Helvera Ingmara Villqista • druk. w „Dialogu” nr 3/2000 • miała premierę w Teatrze im. Jaracza w Olsztynie. Reżyseria: Giovanni Castellanos, scenografia: Wojciech Stefaniak, muzyka: Marcin Rumiński.

Powieść Stanisława Lema *Solaris* z 1961 roku zaadaptowała i wyreżyserowała

Elżbieta Depta. Premiera w Teatrze im. Fredry w Gnieźnie. Scenografia i kostiumy: Agata Andrusyszyn-Chwastek, kompozycja dźwięku: Maciej Szymborski.

Krystyny Miłobędzkiej *W kole* miało premierę w Teatrze Miejskim w Gliwicach. Adaptacja i reżyseria: Bartosz Kurowski, scenografia: Klaudia Laszczyk, muzyka: Marcin Kusz.

Niewinę Dei Loher • druk. w „Dialogu” nr 2-3/2004 • wyreżyserował Paweł Miśkiewicz jako spektakl dyplomowy ze studentami Wydziału Aktorskiego Akademii Sztuk Teatralnych we Wrocławiu. Przekład: Dorota Sajewska, kostiumy: Hanka Podraza, konsultacje choreograficzne: Bożena Klimczak.

Efekt Lucy Prebble jako spektakl dyplomowy ze studentami krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych zrealizowała Agnieszka Glińska. Przekład: Klaudyna Rozhin, scenografia: Monika Nyckowska, kostiumy: Hanka Podraza, muzyka: Mateusz Bieryt, wideo: Franciszek Przybylski.

Arcydzieło na śmietniku Stephena Sachsa po raz drugi na afiszu. Premiera w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Przekład: Bogusława Plisz-Góral, reżyseria, scenografia i opracowanie muzyczne: Tomasz Obara.

Także druga realizacja komedii Petera Quiltera *Następnego dnia rano*. Premiera w Teatrze Miejskim im. Gombrowicza w Gdyni. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria, scenografia i opracowanie: Grzegorz Kempinski, kostiumy: Barbara Wołosz, światło: Maria Machowska.

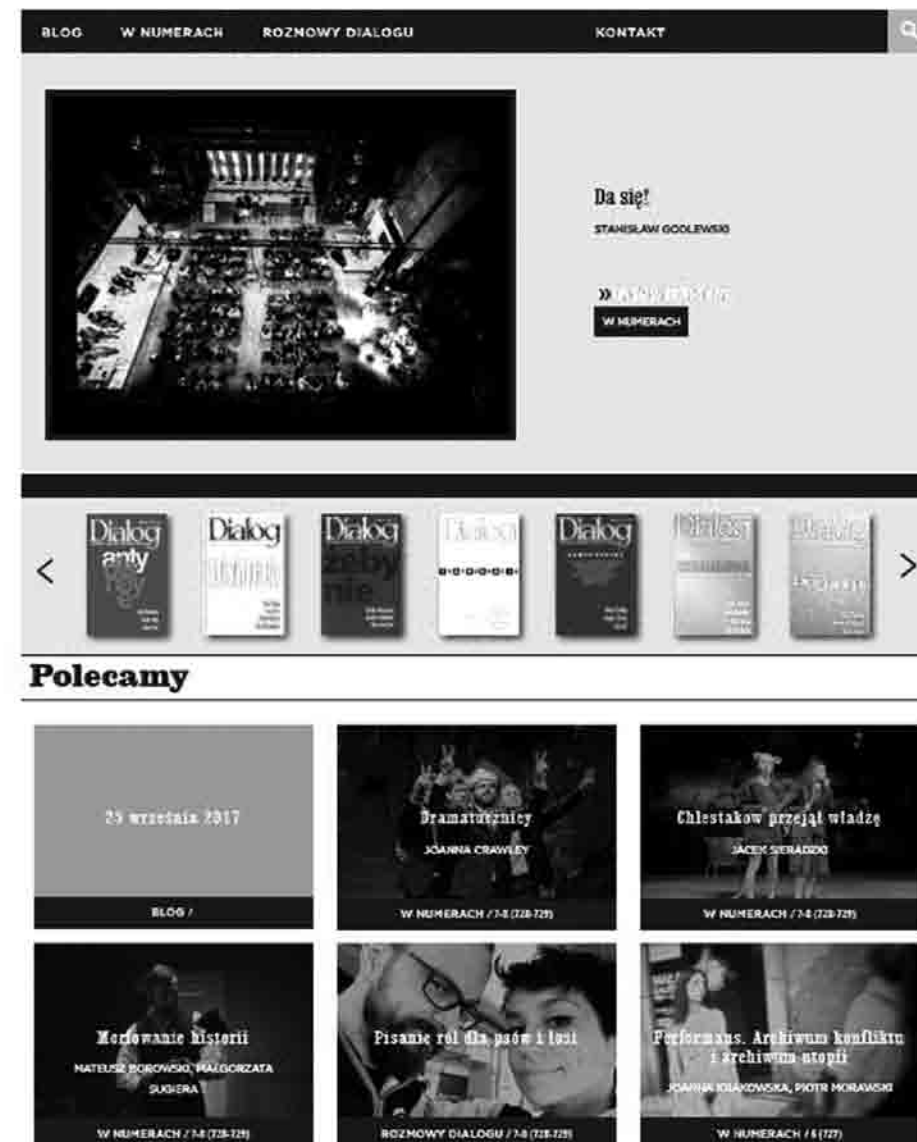
Via-gra Freda Apke po raz drugi na afiszu, po raz drugi w reżyserii Tomasza

Obary. Premiera w warszawskim Teatrze Kamienica. Przekład: Marta Klubowicz, scenografia: Tomasz Obara, Justyna Sieńczyłło.

Seks dla opornych Michele Riml miał premierę w rzeszowskim Teatrze Bo Tak. Przekład: Hanna Szczerkowska, reżyseria i idea przestrzeni: Paweł Szumiec, ruch sceniczny: Artur Dobrzański, muzyka: Jarek Babula, współpraca scenograficzna: Paulina Kuczma.

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY
DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ



Najciekawsze eseje z „Dialogu”
Rozmowy „Dialogu”
Archiwum numerów
Aktualności
Biblioteka dramatów
Blog redakcyjny „Dialogu”

OD WRZEŚNIA NOWA STRONA INTERNETOWA
www.dialog-pismo.pl

Contents

Plays

PIOTR ROWICKI *THE NIGHT IS OURS* 59

The action of the play takes place throughout different time zones: now, during the Second World War and just after the war. It tells about Świętochłowice in Upper Silesia, where in 1943 a German concentration camp, an Auschwitz branch, was established on the territory of today's garden plots. From January to November 1945, there was the Zgoda Polish concentration camp there, where German prisoners of war, but also many Silesians, Poles and others accused of collaborating with the Germans, were cruelly treated. Piotr Rowicki overlays accounts and voices in order to confront the repressed memory with the testimony of crime. The drama fits in with the now unpopular „pedagogy of shame”, showing Poles also as torturers or indifferent witnesses, and not just as war victims.

IGOR JAREK *GLÜCK AUF!* 94

Walter Goj, formerly a mechanic in a mine, now a tramp, lives in a caravan by the woods. He defends himself against eviction, his estate having been taken over by an energy company. An alchemist, a punk, and a guru for rebellious teenagers, he disagrees with capitalist changes and lives on Silesian folklore and his own myth. When everyone turns away from him, he resorts to summoning the ghosts of the mine and casting a curse. The play combines humor and a bravura language with an acute social diagnosis, but it can also be seen as an elegy for mining in Silesia.

STOJAN SRDIĆ *MY CHILD* 147

A story about a Roma family living in Serbia, in which poverty becomes the justification for sexual harassment and the limitation of the minors' rights. Stojan Srdić shows the helplessness of the state's mechanisms meant to help the weaker, especially when the victim belongs to the unloved ethnic minority.

Essays, Studies

KORNELIA SOBCZAK *THE HELPLESSNESS OF LIBERALS. THE SECOND WORLD WAR MUSEUM* 5

Throughout a dozen of rooms, there is a spirit of universality of tragic experiences of the world's population in the 1930s and 1940s hanging there: the experiences of displacement, exile, economic deprivation, hunger, poverty, the necessity of poor substitutes for everything: from tea or soap to hands to work; the experience of homelessness and the destruction of material and spiritual substance, the experience of orphanage and prison.

JOANNA CRAWLEY *INDEPENDENT BODIES, SUBSTITUTE BODIES* 25

Among dozens of projects on the centenary of the Easter Uprising, which shocked Dublin on 24-29 April 1916, the audience across Ireland had the opportunity to watch various stagings of that week. New texts were added to show the „uprising from the perspective of women”, „uprising from the perspective of the province”, „uprising from the perspective of children”. Among them *These Rooms* by ANU Productions and CoisCéim dance theatre, and *It's Not Over* by THEATREclub were worth mentioning.

WOJCIECH KLIMCZYK *NOT IN THIS COPYBOOK. "POLISH"* 34

NECRO-PERFORMANCES BY VASLAV NIJINSKY
If we assume that Vaslav Nijinsky was a Pole, what does this mean for our thinking about Polishness? Trying to answer this question, one needs to look at Polishness not as systematically

classifiable labels, but in performative terms – as an active struggle of an individual with their own, or dynamic creation of one's identity rather than the possession of it.

MAKING YOUR OWN HERBARIUM 46

A conversation by Katarzyna Dudzińska and Katarzyna Sierakowska on Dorota Sajewska's book *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja Teatru Wielkiej Wojny* [Necro-performance. The Cultural Reconstruction of the Great War Theatre] (2016).

BARTOSZ ŻURAWIECKI *GARDENING ON BONE MEAL* 88

Since the present government of Poland, regarding history as one of its priorities, has delivered a blow against the independence of the Polish Film Institute, releasing its director before the end of the term of office, there is nothing left to do as to place oneself on either side of the barricade. Hopefully, the cinema of ideas in Poland will finally appear, instead of resorting to the petty bourgeois „happy medium”. Up to now, however, the losses have been greater than the benefits. We have become the hostages of the banal.

EWA BAL *THE IDENTITY PERFORMANCE MUST BE STARTED ANEW* 133

It is no longer possible to hide that, throughout the entire post-war period the theatre, especially the institutional theatre in Silesia, as well as the school and university curricula of history participated in the process of producing in Silesia inhabitants the conviction that their position on the cultural map of the country depended on their affiliation the center of national culture. For many years, the theatre remained blind and deaf for the voices of Silesia and its inhabitants. But as it turns out, these times have already passed.

NOT ONLY ROMA 176

A conversation of Wojciech Woźniak and Piotr Olkusz. Two years ago the the Decade of Roma Inclusion European programme ended – now it is increasingly becoming a subject of critique, because despite its considerable budget it is hard to notice lasting results of the aid. How state institutions should deal with the problems of the Roma community? Should we treat it as a national or racial minority or apply similar tools as in the case of fighting poverty?

JOANNA KRAKOWSKA *"TRANSFER!" OR THE ARCHIVE* 189

After 1989, a time came when the archive ceased to be a place of exploration becoming an object of creation. It ceased to be a research and laborious challenge and became a place of creativity and thus a battlefield and a source of powerful conflict. The archive established in the theatre is characterized by the fact that through sharing its own resources, it simultaneously tests their narrative effectiveness. The best example of this is *Transfer!* – an emblematic performance for the historical turn in Polish theatre.

ŁUCJA IWANCZEWSKA *CONTESTING THE CONSENSUS* 200

In Polish theatrical life of the time of transformation, interesting are the strategies of contestation and emancipation projects at the junction of art and society. And the impact of these potential projects on the shape of communities. The emergence of receiving communities does not have to rely on understanding and consensus – they can be established by rejection, conflict of interest or denial. Resistance strategies and emancipation projects must be alternative to the final and dominant contestation scenarios.

Columns

Marek Beylin, Tadeusz Nyczek, Tadeusz Bradecki

Varia

NOTES ON PLAYS: Sarah Ruhl *How to Transcend a Happy Marriage*, Ignacio García May, *Sofía*, Igor Jarek *Kwiat paproci*; PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / GRUDZIEŃ 2017 / NR 12 (733)

Copyright by „Dialog” 2017

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwalu oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i Ludmiła Laskowska (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół,
Małgorzata Szpakowska (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych
81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT:
GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione
egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenu-
meraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.

Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać
pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:

02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.

Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.

WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.

Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 14. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w grudniu 2017. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Krzysztof Bizio
FRONT

Davide Carnavali
WARIACJE WOKÓŁ MODELU KRAEPELINA

Elżbieta Chowaniec
DAMA Z ŁASICZKĄ

Paweł Demirski
K.

Katarzyna Dworak i Paweł Wolak
WIERNA WATAHA

Miroslava Svolikowa
USADZENI

Irina Waškowska
WIZYTA

