Dialog

LIPIEC-SIERPIEŃ 2016 7-8 (716-717)

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

więcej niż widz

WW

Jan Czapliński
Artur Pałyga
Piotr Rowicki
Olga Maciupa
Tetiana Logoida, Krzysztof Puławski

ROK LXI / LIPIEC-SIERPIEŃ 2016 / NR 7-8 (716-717)
Copyright by „Dialog" 2016

Spis treści

Niewygodne

• **ZAPOLSKA SUPERSTAR** 5
Jan Czapliński

TA CHOLERA GABRIELA 34
Rozmowa z Janem Czaplińskim i Anetą Groszyńską

DRAMATY KOBIECYCH HISTORII 41
Monika Żółkoś

• **W PROMIENIACH** 50
Artur Pałyga

JAK ZOSTAĆ SKŁODOWSKĄ 76
Rozmowa z Arturem Pałygą

POPARZONA 80
Małgorzata Szpakowska

Oddzielny

• **SKARPETKI LEOPOLDA T.** 85
Piotr Rowicki

KRÓL HIPSTERÓW 109
Rozmowa z Piotrem Rowickim

Wynurzenia

ZAMIAST 112
Pedro Pereira

Pedagogika teatru: cele

PEDAGOGIKA TEATRU JAKO SZTUKA 117
Dorota Ogrodzka

NAUKA STAWIANIA PYTAŃ 126
Christoph Nix
Przełożyła Magdalena Szpak

DOŚWIADCZAJ 131
Magdalena Szpak

Pedagogika teatru: próby

DWÓR – TEATR – WŁADZA: SZTUKI DZIAŁANIA 139
Agata Pietrzyk-Sławińska, Piotr Morawski

TR 2.0 – WIĘCEJ NIŻ WIDZ! 148
Anna Rochowska

BIEG DŁUGODYSTANSOWCA, CZYLI PEDAGOG TEATRU NA ETACIE 158
Dorota Kowalkowska

ZABAWY 167
Dorota Ogrodzka, Sebastian Świąder

DALEKI PUNKT DOJŚCIA 180
Justyna Czarnota, Alicja Morawska-Rubczak, Dorota Ogrodzka, Anna Rochowska, Justyna Sobczyk, Igor Stokfiszewski, Magdalena Szpak

Po bandzie

NARODOWE WARSZTATY TEATRALNE 194
Marek Beylin

Front za miedzą

• **SOBOWTÓRY** 197
(Dwijniki)
Olga Maciupa
Przełożyła Małgorzata Buchalik

UKRAINA: PRZECIW TERROROWI FIKCJI 220
Joanna Wichowska

• **ROZMOWY MNIEJ WIĘCEJ O KOCIE** 230
Tetiana Logoida, Krzysztof Puławski

CZY CHCE SIĘ WRACAĆ DO DOMU? 245
Rozmowa z Tetianą Logoidą i Krzysztofem Puławskim

NA INNYM FRONCIE 250
Jacek Sieradzki

Nawozy sztuczne

WIZYTA 258
Tadeusz Nyczek

Varia

NOWE SZTUKI:
MAXI OBEXER *ILLEGALER HELFER* 263
GEORGI GOSPODINOW *APOKALIPSYT IDWA W 6 WECZERTA* 264
KASPER BAJON *PODRÓŻ HISZPAŃSKA* 266

Z AFISZA 269

Contents 278

Niewy-
godne

• JAN CZAPLIŃSKI •
• MONIKA ŻÓŁKOŚ •
• ARTUR PAŁYGA •
• MAŁGORZATA SZPAKOWSKA •

JAN CZAPLIŃSKI

Zapolska Superstar

(CZYLI JAK PRZEGRYWAĆ, ŻEBY WYGRAĆ)

OSOBY:

• Gabriela Zapolska I, II, III
• Marian Gawalewicz
• Prowadzący
• Sara
• Filip
• Irena
• Rafał
• Joasia
• Ojciec
• Sędzia
• Henryk Sienkiewicz
• Dzwoneczek
• Recenzent
• André Antoine
• Pies Torwald
• Pierwszy mąż
• Kochanek francuski
• Kochanek rosyjski
• Stanisław Janowski
• Lekarz I, II, III
• Śmierć

Wystawienie „Nory" Henrika Ibsena w Piotrkowie Trybunalskim w roku 1888

Gawalewicz Jesteś chora, Noro, masz gorączkę, mówisz jak w malignie!
Zapolska I Nigdy nie patrzyłam na świat trzeźwiej niż dzisiejszej nocy.
Gawalewicz I z całą świadomością chcesz opuścić męża i dzieci?

Zapolska i Tak, uczynię to!
Gawalewicz W takim razie pozostaje tylko jedno wytłumaczenie.
Zapolska i Jakie?
Gawalewicz Nie kochasz mnie już!
Zapolska i Tak, w tym cała rzecz. Nie kocham cię już. Uświadomiłam sobie, że przez osiem lat żyłam tutaj z obcym mężczyzną, urodziłam obcemu człowiekowi troje dzieci. Sama myśl o tym jest nie do zniesienia, rozszarpałabym się na kawałki…
Gawalewicz Widzę, widzę! Jakaś przepaść otworzyła się między nami. Ale, Noro, czy przez tę przepaść nie można przerzucić pomostu?
Zapolska i Nie jestem teraz żoną dla ciebie!
Gawalewicz Rozstać się z tobą! Nie, to mi się w głowie nie mieści!
Zapolska i A jednak – to się stanie. Oto twój pierścionek. Zwróć mi mój.
Gawalewicz I to jeszcze?
Zapolska i Tak, i to.
Gawalewicz Masz!
Zapolska i Jutro, po moim wyjeździe, przyjdzie Krystyna, żeby zapakować moje rzeczy, proszę mi je przysłać.
Gawalewicz A więc to koniec, koniec! I nigdy już o mnie nie pomyślisz?
Zapolska i Z pewnością często będę myślała o tobie, o dzieciach, o tym domu.
Gawalewicz Czy wolno mi do ciebie pisać?
Zapolska i Nie, nigdy, zabraniam ci.
Gawalewicz Noro, czy zawsze będę dla ciebie obcy?
Zapolska i Ach, Torwaldzie, chyba że stałby się cud nad cudami…
Gawalewicz Jakiż to?
Zapolska i Gdybyśmy oboje, ty i ja, zmienili się tak bardzo, że… Ale, Torwaldzie, nie wierzę już w cuda!
Gawalewicz A ja wierzę! Dokończ – gdybyśmy zmienili się tak bardzo, żeby…
Zapolska i Żeby nasze pożycie mogło naprawdę stać się małżeństwem. Bądź zdrów. (*wychodzi*)
Gawalewicz Noro, Noro! Pusto. Nie ma jej. Cud, tylko cud… Gabriela! Gabi, żabko! Chodźże do oklasków, mamy standing ovation!
Zapolska i Standing ovation w Piotrkowie Trybunalskim, no, to sukces niepośledni, doprawdy! Będzie się czym pochwalić!
Gawalewicz Publiczności ukłonić się wypada, nie będą klaskać w nieskończoność. Podobało im się, końcówka zwłaszcza.
Zapolska i A pewnie, podobało im się. Bo ja to zrobiłam naprawdę.
Gawalewicz I wspaniale to zrobiłaś, uwierzyli, uwierzyli ci całkowicie!
Zapolska i Nie, ja naprawdę wyszłam. Koniec.
Gawalewicz O czym ty mówisz?
Zapolska i To jest zły teatr. Zły, kłamliwy, okropny teatr. Ja tego nie potrafię nazwać, ale to jest kłamstwo najgorsze, co robimy. I ty tego nie rozumiesz, bo tobie to się podoba. I oni też tego nie rozumieją, bo im się to też podoba. I tak się nakręcamy w tym podobaniu, skretyniałym i obrzydliwym.

Gawalewicz Przecież Nora to jest twoja najlepsza rola!
Zapolska iii Strach pomyśleć, jak bardzo złe muszą być pozostałe.
Gawalewicz Nie dramatyzuj! Chodź, ukłonimy się chociaż, potem porozmawiamy.
Zapolska i Sam się kłaniaj! Zostaw mnie!
Gawalewicz Nie rozumiem zupełnie, o co ci chodzi. Wprowadziłem cię w ten świat, stworzyłem cię jako aktorkę, twój talent dostrzegłem, a ty mi – co? Nie wyjdziesz ze mną do ukłonów?
Zapolska i Wiesz, jaki jest twój problem? Marianku? Nie słuchasz. Ani w życiu, ani na scenie. Grasz swoją rolę, zawsze swoją, i czekasz tylko, aż będziesz mógł wypowiedzieć swoją kwestię. Dorwać się do głosu. Przypodobać się. Mrugnąć do nich okiem. Wypauzować efekcik. Ja, ja, ja!
Gawalewicz Gabi, na miłość boską, przecież to jest teatr.
Zapolska i Jesteś obrzydliwy. Jesteś obrzydliwym kłamcą.
Gawalewicz Tobie znowu chodzi o dawne sprawy między nami.
Zapolska i Nie, to już skończone. Nie mam co do tego żadnych wątpliwości. I dziecko, które urodziłam…
Zapolska iii …które chowa się gdzieś tam, ze swoją mamką…
Zapolska i …też nigdy dawnych spraw między nami wyciągać nie będzie, nic się nie martw.
Gawalewicz Dziecko, Gabi? Jakie dziecko?
Zapolska iii Nieważne, żartowałam.
Zapolska i Żart. A teraz odpal mi proszę świecę i wyjdź stąd. Nie będą klaskać w nieskończoność. No i co. Zdążyłam napisać kilka nic niewartych powieści, zdradzić męża z dyrektorem amatorskiej trupy teatralnej, złą grą aktorską ucieszyć kilka razy złaknioną łatwej rozrywki gawiedź. Nikt mnie nie zna. Nikt za mną nie tęskni. Mogę odejść stąd bez żalu.
Zapolska ii (*śpiewa*)
Zdradzić męża z dyrektorem
bardzo amatorskiej trupy
Parę razy zebrać brawa
chociaż zagrałam do dupy
Skreślić kilka złych powieści
splamić atramentem paluch
Nikt mnie nie zna, nikt nie tęskni
mogę odejść stąd bez żalu
Zapolska iii Chorowita jestem, i tak bym długo nie pożyła. Cóż to za życie zresztą, w ciągłej chorobie. Boli mnie ciągle. Mam z całą pewnością jakąś przewlekłą chorobę. Chyba zapalenie opon mózgowych. Doktor Ebers kazał mi zażywać kokainy i brać kąpiele we wrzątku. Ale nie czuję, żeby pomagało. Równie dobrze mogę zakończyć tę nierówną walkę wcześniej.
Prowadzący Proszę się nie przejmować, to nie będzie udana próba samobójcza, Gabriela Zapolska przeżyje noc z piątego na szóstego października tysiąc osiemset osiemdziesiątego ósmego roku.
Zapolska i Nie przeżyję! Nie po takiej dawce!

Prowadzący Cudem, ale przeżyje. Obrana przez nią metoda może się dziś wydawać nieco łagodna, należy jednak pamiętać, że zapałki były ówcześnie produkowane nie przy użyciu siarki, ale wysoce toksycznego fosforu – to nie była próba zwrócenia na siebie uwagi, to była próba odebrania sobie życia. O jej próbie samobójczej na przestrzeni następnych trzydziestu lat dowie się raptem kilka osób – będzie to jedna z jej największych tajemnic.
Zapolska III Czyli – przeżyję?
Prowadzący Przeżyjesz.
Zapolska I Jeśli rzeczywiście mam przeżyć – niech tak będzie. Trudno. Los. Ale jeśli mam przeżyć – to będę żyła tak, że zdębieją wszystkie warszawskie pindy.

A będzie to tak:

Sara za wskazaniem rodziny, pierwszy ślub wzięła ze starszym mężczyzną, nieprzystającym zupełnie do jej intelektu i potrzeb, zainteresowanym wyłącznie jej posagiem
Filip rozwód, zwłaszcza z inicjatywy żony, był jednak w owych czasach czymś absolutnie nie do pomyślenia
Sara więc wzięła rozwód.
Irena wkurzał ją sposób, w jaki o jej grze aktorskiej pisali krakowscy recenzenci. bo wiedziała, że nic nie rozumieją, a się wymądrzają. postanowiła pokazać im miejsce w szeregu. przed jednym ze swoich spektakli położyła im na fotelach kagańce. skandal był na cały kraków
Rafał wkurzał ją sposób, w jaki o jej literaturze pisali różnej maści recenzenci, radośnie chlaszcząc jej kolejne książki, bezkarnie używając chamskich kłamstw, oszczerstw. zapolska miała dość, wytoczyła im proces
Irena i był to jeden z najgłośniejszych warszawskich procesów pod koniec dziewiętnastego wieku
Filip proces przegrała
Irena więc zmieniła strategię i zamiast walczyć z recenzentami, po prostu zaczęła sama sobie pisać dobre recenzje
Filip obiektywnie stwierdzając, że jest świetna
Rafał wkurzały ją koleżanki z zespołu. zwłaszcza taka jedna. młodsza o dziesięć lat, ładna, w miarę zdolna…
Joasia jednym słowem po prostu głupia. no to jej dała po łbie siekierą
Rafał to znaczy niby rekwizytem, ale przydzwoniła tak, że tamta zemdlała
Irena i dobrze jej tak…
Joasia …powiedziała tylko, zadowolona schodząc ze sceny
Rafał wkurzał ją teatr
Sara maniera aktorska i kłamstwo wszędobylskie. wiedziała, że to wszystko było do radykalnej wymiany
Piotr tylko że wtedy jeszcze nie było szkół aktorskich, bo nikomu by do głowy nie przyszło, że można coś takiego założyć

Sara więc założyła szkołę aktorską
Filip wkurzała ją polska
Irena dusiłam się tu
Joasia w szarości, małości, w beznadziejnej modzie, w głupich dogmatach, w ciągłej walce o swoje
Piotr wkurzała ją, więc pojechała do paryża. spotkała się tam z andré antoinem. wielkim reformatorem teatru. dużo się od niego nauczyła
Rafał chociaż też ją trochę wkurzał
Piotr mówiła o nim – zdolny
Rafał ale głupi jak but
Sara i miałam trochę racji
Filip miała dużo zwierząt
Sara jeża
Joasia małpę
Irena papugę
Rafał psa
Filip i jeszcze tasiemca
Irena ale to inna sprawa
Rafał zwierzęta ceniła chyba wyżej niż ludzi. a na pewno niż mężczyzn
Joasia chociaż też kilku miałam. dwóch mężów i nieokreśloną liczbę kochanków. ale raczej dwucyfrową
Sara/Irena taką mocno dwucyfrową
Sara mężów próbowałam kochać
Joasia kochanków wykorzystywałam do celów materialnych
Filip dzisiaj to się nazywa sponsoring, wtedy to się nazywało…
Irena …usia paniusia całuje najmocniej i bardzo prosi swojego misia patysia, żeby jej szybciutko przysłał pieniążki
Rafał i przysyłali. co mieli robić
Filip kolekcjonowała dywany
Sara pisząc, paliła mnóstwo papierosów. bo uważała, że prawdziwy artysta powinien mieć nałóg. więc paliła
Irena tylko bała się, że wpadnie w nałóg
Filip różnymi sposobami próbowała wdzierać się do szpitali, kostnic, a nawet, w męskim przebraniu, do burdeli
Joasia strasznie chciałam być sławną aktorką, aktorką na miarę modrzejewskiej
Filip no, to się jej akurat nie udało
Joasia co wcale nie znaczy, że nie byłam dobrą aktorką
Piotr nie, po prostu wyprzedziłaś swoje czasy
Rafał postanowiła zakończyć karierę aktorską
Irena ale zrobiła to tylko po to, by tym mocniej poświęcić się pisaniu
Sara i jako pisarka odniosłam gigantyczny sukces
Joasia najpierw cię ignorują
Irena potem się z ciebie śmieją
Sara potem z tobą walczą
Joasia/Irena/Sara a potem wygrywasz
Filip mimo sukcesu, umierała w chorobie i samotności

Irena ale na swoich warunkach
Sara prawie ślepa, ale do końca z piórem w ręku
Irena nie potrzebowała już recenzentów, żeby jej powiedzieli, że jest wielka. to nie podlegało żadnym wątpliwościom
Filip potrzebowała za to kogoś bliskiego, przy kim mogłaby umrzeć
Rafał stanisław janowski, drugi mąż zapolskiej, z którym mimo rozstania pozostawała w przyjaznych stosunkach, przyjechał do niej z odwiedzinami…
Joasia …o jeden dzień za późno
Rafał mieszkanie było wyciemnione, pod koniec źle znosiła światło. po odsunięciu firan zastałem straszny obraz. po podłodze biegały robaki… mieszkanie było rozszabrowane… a gabriela… gabi… moja uńcia… jej martwe ciało spoczywało na łóżku, leżała skulona, odwrócona w stronę ściany… sina… samotna… wydawało mi się, jakbym patrzył na wnętrze, w którym dokonano mordu. została pochowana pod płotem, pod górką usypaną z piasku. jak pies

Wywiad numer 1

Zapolska ii mam przed sobą jeszcze trzydzieści trzy lata życia, mam krem, trochę urody i to, co wy nazywacie talentem. niby nic, ale wystarczy, bo co ma być, to będzie, zawsze to powtarzam, co ma się stać, nie minie. kim jestem, tego jeszcze nie wiem, to się musi dopiero w ramach pracy mojej wykuć, ale uważam, że obiektywnie rzecz biorąc jestem zdolniejsza od sienkiewicza prusa żeromskiego reymonta wyspiańskiego kasprowicza przybyszewskiego rodziewiczówny, z całą pewnością od konopnickiej, a być może nawet od orzeszkowej. ich książki trawą porosną, a moje zostaną zrozumiane i uznane za wielkie, wiem o tym. idę tam, gdzie najwięksi. to może brzmi pyszałkowato, ale biorąc pod uwagę okoliczności dziejowe, inaczej się nie da. chciałam wam opowiedzieć taką historię: wyglądacie wieczorem przez okno, na swoją ulicę, widzicie kaszlące staruszki, które szukają po śmietnikach jedzenia, wyciągają najgorsze ochłapy, to, co wy wyrzuciliście, i jedzą je, ucieszone, że wyjątkowo nie pójdą spać głodne, następnego dnia wstają i znowu wyruszają w pielgrzymkę po śmietnikach, i tylko z dnia na dzień mają coraz mniej siły, coraz trudniej im się idzie, kaszel coraz mocniejszy, i w końcu umierają, pod jednym z tych swoich śmietników, i nikt po nich nie płacze, i nikt tego nie zauważa, wszystko toczy się dalej. znacie ją, prawda? słyszeliście ją tyle razy, tę naiwną, niesmaczną historię, w zupełnie złym guście, ale ktoś ją musiał opowiedzieć jako pierwszy. dlatego proponuję siebie na patronkę, patronkę, której nie macie, właściwie nie wiadomo, dlaczego. patronkę literatury i sztuki, która ma jeden cel – wstawiać się za słabszymi, za wykorzystywanymi, za pozbawionymi głosu. rozważcie moją kandydaturę, albo przynajmniej wspomnijcie o niej, kiedy będziecie szli jedną z ulic mojego imienia. wspomnijcie i zastanówcie się, czy to na pewno jest w porządku, że te ulice, jeśli w ogóle są, to albo są najkrótsze w mieście, albo leżą przy

cmentarzach – mi to nie robi, ale zastanówcie się – bo może wam robi. musiałam sobie odpowiedzieć tylko na jedno pytanie – dlaczego nie robisz tego, co chciałabyś robić?

Chciałoby się gdzieś w życiu dojść

Ojciec ojciec gabrieli zapolskiej bardzo chciał być księdzem tup tup tup tup życie potoczyło się inaczej, dlatego po prostu przebiera się co niedziela w strój księdza i odprawia mszę w ogródku tup tup tup tup ale tylko dla najbliższej rodziny i bez komunii, ważne żeby to zaznaczyć, bo inaczej będzie skandal tup tup tup tup a żeby zacieśnić swoją relację z bogiem, postanowiłem odbyć pielgrzymkę z krakowa do jerozolimy, ślubując wobec siebie i wobec boga i świętej panienki, że te siedem tysięcy kilometrów podczas pielgrzymki z krakowa do jerozolimy i z powrotem przejdę
Zapolska iii to teraz może tata powiedzieć w jakiej intencji, bo na pewno bardzo by tata chciał się z tego zwierzyć, jaką ma straszną córkę
Ojciec idę w intencji tego, żeby mi bóg wybaczył grzechy mojej córki
Zapolska iii o właśnie
Ojciec i skandal, który wywołała w całej warszawie, zachodząc w ciążę…
Zapolska iii o właśnie
Ojciec …ciążę pozamałżeńską, na skutek równie pozamałżeńskiego romansu, to na w tamtą stronę
Zapolska iii niech się tata nie przejmuje, dziecko zmarło wkrótce po porodzie
Ojciec teraz to po herbacie, trzeba było wcześniej o tym pomyśleć, mam też kilka próśb do wyższej instancji w sprawach finansowych, to na z powrotem, natomiast życie potoczyło się inaczej, dzieci, żona, dom, i nie mogę się niestety udać na tę pielgrzymkę, bo akurat nie mam na to czasu
Zapolska iii no, bo to się w wolny weekend tak hop siup nie załatwi
Ojciec przepraszam, co to jest weekend?
Zapolska iii nieważne, i tak tata nie zrozumie, to nie zostało wymyślone dla szlachty
Ojciec pewnie znowu jeden z tych twoich socjalistycznych wymysłów, mało ci? pamiętaj tylko, że jak się nazwisko zbruka, to oczyścić niełatwo
Zapolska iii już sobie zmieniłam, swoje brukam nie taty, niech się tata nie ekscytuje
Ojciec teraz to po herbacie, trzeba było wcześniej o tym pomyśleć
Zapolska iii no ale co z tą pielgrzymką, skoro tata nie ma czasu
Ojciec więc ponieważ na tę pielgrzymkę nie mam czasu, to w ramach kompromisu zawartego między mną, bogiem i świętą panienką, w ramach kompromisu te w przybliżeniu siedem tysięcy kilometrów po prostu robię na raty, czyli jak mam wolną chwilę, to idę tu o do parku i robię okrążenia, i to się kiedyś tak zsumuje że wyjdzie jak stąd do jerozolimy
Zapolska iii no, i to jest świetny pomysł

Ojciec nawet mi się nie waż tego wykorzystywać w tych twoich bazgrołach
Zapolska iii tata i tak nie czyta, to co tacie szkodzi
Ojciec nie czytam, bo to nie jest dla szanujących się ludzi
Zapolska iii no i o to w tym właśnie chodzi. tylko z tą pielgrzymką mam jeszcze taką wątpliwość, czy to będzie tak, jakby tata rzeczywiście doszedł do jerozolimy – grzechy odpuszczone, prośby wysłuchane, pełen zestaw, czy po prostu jakby tata zrobił te siedem tysięcy kilometrów wokół parku, czyli jakby tata był po prostu pierdolnięty
Ojciec chodzi o to, żeby mieć gdzie dojść i żeby tam dojść, a jak się tam dochodzi, to już nie jest takie ważne, ważne, że się dochodzi
Zapolska iii no, to żeby tylko tata zdążył
Ojciec ja zdążę, zdążę na pewno, tylko co z tobą, ja wiem, gdzie idę – bo wiem, skąd idę, a ty – wiesz, gdzie chcesz dojść? wiesz, gdzie to jest? wiesz, jaka dzieli cię od tego miejsca odległość? wiesz, jak tam dojść? kim jesteś?

Wywiad numer 2

Zapolska i wiem, że tylko wtedy piszę coś dobrego, kiedy zaczynam z rodzajem arogancji, którą gwałtem wydobywam sobie z duszy, staram się po prostu bez żadnych literackich pretensji dać prawdę życiową, ująć ludzi na gorącym uczynku, ze wszystkimi wadami, pięknem i śmiesznościami, przyłapać ich na nich samych, nieważne jak to nazwiemy, naturalizm, realizm, weryzm, ważne, że ja muszę widzieć, widzieć i doświadczyć, i dopiero wtedy mogę pisać, bo moje pisanie musi być z życia – tylko tak jest uczciwie, bo pisanie to ma być zdobyta o świecie prawda, a nie zabawa i wypudrowane historyjki. wejść, gdzie nikt wejść nie ma odwagi, zobaczyć, co niewielu widzi, ubrudzić się tym, poznać ten brud i wziąć go za własny
Zapolska ii pewnie, to czasami kosztuje, to jest trudne i często się nie udaje
Zapolska i a nawet jak się udaje, to docenić to trudno, i raczej wywołuje niechęć niż zrozumienie
Zapolska ii no ale co…?
Zapolska i …tylko dlatego nie próbować?

Wyrok w domu publicznym

Sędzia no i co, wszyscy są, a brakuje tu jeszcze tylko tej pindy, przez którą mamy cały ten ambaras
Sienkiewicz panie wołodyjowski, na boga, larum grają
Recenzent panie henryku, spokojnie
Sienkiewicz a pan na koń nie siadasz, za szablę nie chwytasz?
Recenzent spokojnie, panie henryku
Sienkiewicz powiem prosto, można mieć albo cycki albo talent, wszystkiego nie można mieć, ja na przykład nie mam cycków. pięknotko, podejdź tu

Dzwoneczek za darmo nie podchodzę
Sienkiewicz o, jaka zadziorna, lubię zadziorne
Zapolska ii jak masz na imię?
Dzwoneczek dzwoneczek
Zapolska ii a naprawdę?
Dzwoneczek dzwoneczek
Sienkiewicz pięknotko, no podejdź tu do mnie, a żwawo!
Zapolska ii jeszcze chwilę, ja zapłacę, tylko ile?
Dzwoneczek co, pierwszy raz? normalnie to pięćdziesiąt
Sienkiewicz dam sto
Zapolska ii dam dwieście
Sędzia byłby czas zaczynać!
Zapolska ii ile masz lat?
Dzwoneczek za pięćdziesiąt to dwadzieścia pięć, ale jak tak to osiemnaście
Zapolska ii dwadzieścia pięć lat i już chcesz mieć mniej? od dawna to robisz?
Dzwoneczek to? tak, od dawna, nie pożałuje pan
Zapolska ii nie brzydzi cię to?
Dzwoneczek o co panu chodzi? praca jak praca
Zapolska od sprzedawania gazet raczej syfilisu nie złapiesz
Dzwoneczek zwykła choroba, nie wyrok śmierci
Zapolska ii masz?
Dzwoneczek nie twoja sprawa
Zapolska ii masz?
Sienkiewicz zadziornico, dawaj do mnie, a chyżo! dam trzysta!
Zapolska ii dam czterysta, masz?
Dzwoneczek tak, mam, no i co? i całą resztę też mam, syfilis, rzeżączka, wrzody, świerzb, wszy, co sobie zażyczysz, cała lista, zadowolony?
Sędzia no do stu diabłów, ile można czekać na kobietę! ja nie pojmuję, nie pojmuję!
Zapolska ii a o kobietach myślisz? tych, od których uciekają do ciebie?
Dzwoneczek tej, od której uciekłeś do mnie? nie moja sprawa
Zapolska ii jak to nie twoja, na pewno myślisz
Dzwoneczek nie moja wina, że do mnie uciekają, ja nie ksiądz, żeby tu co myśleć, tylko dziwka
Zapolska ii masz kogoś? mężczyznę? dzieci?
Dzwoneczek za dużo tych pytań, to nie jest biblioteka tylko burdel, źle trafiłeś, albo coś chcesz, konkretnie, albo do wyjścia
Sienkiewicz ja chcę, konkretnie, pięćset
Zapolska ii tysiąc
Dzwoneczek tysiąc? nikt mi nigdy tyle nie płacił żeby sobie pogadać, dziwny z pana człowiek
Zapolska ii masz kogoś?
Dzwoneczek żaden by nie dał rady
Zapolska ii a stali klienci, ilu masz? jak cię traktują? byłaś kiedyś zakochana? ile zarabiasz? wystarcza ci na godne życie? jak masz na imię? naprawdę, jak masz na imię? ile masz lat? od dawna to robisz? nie brzydzi

cię to? masz syfilis? rzeżączkę? wrzody? świerzb? masz? a o kobietach myślisz? tych, od których do ciebie uciekają? masz kogoś? mężczyznę? dzieci? a stali klienci, ilu masz? jak cię traktują? byłaś kiedyś zakochana? ile zarabiasz? wystarcza ci na godne życie? jak masz na imię? muszę wiedzieć, jak masz na imię. masz syfilis? rzeżączkę? wrzody? świerzb? a stali klienci, ilu masz? jak cię traktują? byłaś kiedyś zakochana? wystarcza ci na godne życie? jak masz na imię? muszę wiedzieć, jak masz na imię. wystarcza ci na godne życie?

Dzwoneczek godne życie? zamknij się już, proszę cię

Sienkiewicz tysiąca za dziwkę z syfem bym nie dał, ale tańczy ładnie

Recenzent no ładnie

Sędzia a faktycznie, że ładnie

Zapolska ii ona tańczy, tańczy, tańczy, jest gruba ale nie brzydka, podoba się mężczyznom, tańczy, ma wielu kochanków, przychodzą do niej co noc, tańczy, ma z tego pieniądze, dużo pieniędzy, poznaje mężczyznę na zewnątrz, on nie wie, czym ona zajmuje się nocami, zakochuje się w niej, po prostu w niej, w takiej jaka jest, pieszczotliwie przezywa swoim „dzwoneczkiem", ona tańczy, chciałaby dla niego opuścić to miejsce, zacząć razem nowe życie, wyrwać się stąd, ale nie może, bo nie należy już do siebie, a do swojego właściciela, do tych kochanków i do tych pieniędzy, z coraz większym trudem ukrywa przed nim swoje zajęcie, tańczy, kochankowie przychodzą co noc, tańczy, już nie może, ma dosyć, chce żyć ze swoim ukochanym, tańczy, w końcu prawda wychodzi na jaw, on jest zrozpaczony, jak to, kochał kurwę? miłość pryska, zraniony i upokorzony zostawia ją, ona choruje, resztkami sił tańczy, starzeje się, ma trzydzieści, wygląda na pięćdziesiąt, tańczy, kochanków coraz mniej, pieniędzy też, tańczy, ślepnie, nie ma pieniędzy, trwa w nędzy, chorobie, nie ma przy niej nikogo, decyduje się odebrać sobie życie, koniec

Sędzia szlag mnie trafi! szlag mnie trafi! zaczynamy czy nie? bo szlag mnie trafi

Zapolska iii proszę bardzo, możemy zaczynać

Zapolska ii powodzenia

Zapolska iii dzięki

Sędzia no rychło w czas stwierdzam obecność na sali pana henryka sienkiewicza zaproszonego w celu przedstawienia niezależnej ekspertyzyi literackiej

Sienkiewicz już mogę?

Sędzia jeszcze chwilę, panie henryku. oraz pani marii gabrieli korwin piotrowskiej śnieżko-błockiej zapolskiej, a także recenzenta literackiego tygodnika „prawda" pana jana popławskiego. i skoro wszyscy są, to niniejszym otwieram rozprawę dotyczącą oskarżenia pani marii gabrieli i tak dalej zapolskiej o plagiat

Sienkiewicz już mogę?

Sędzia jeszcze chwilę, panie henryku

Zapolska iii jeszcze chwilę, panie henryku, bo to nie ja tu jestem oskarżona, ja wniosłam oskarżenie przeciwko oskarżeniu o plagiat

Sędzia nie rozumiem

Zapolska iii to nie ja jestem tu oskarżona, ja oskarżam

Sędzia pani – oskarża? to ci dopiero, pani oskarża, proszę proszę, a kogo pani oskarża

Zapolska iii oskarżam tego pana, recenzenta sparszywiałego do cna tygodnika pod tytułem, o ironio, „prawda"

Recenzent sprzeciw. żeby sobie kobieta na takie wycieczki pozwalała? w obecności wysokiego sądu?

Sędzia podtrzymuję, bez wycieczek, do meritum kobieto, do meritum

Zapolska iii oskarżam recenzenta sparszywiałego do cna tygodnika pod tytułem „prawda"

Recenzent sprzeciw. nie o to mi chodziło

Sędzia podtrzymuję, chodziło o sparszywiałego, nie o ironię

Zapolska iii ach, przepraszam, zupełnie nie zrozumiałam. to co, do meritum?

Sędzia do meritum!

Zapolska iii oskarżam recenzenta tygodnika pod tytułem, o ironio, „prawda"

Recenzent szlag mnie zaraz trafi. sprzeciw

Sędzia oddalam, nie mamy na to czasu

Sienkiewicz mogę już?

Sędzia jeszcze chwilę, panie Henryku, najpierw do meritum!, o co pani oskarża, pytam ostatni raz

Zapolska iii o kłamstwo, o próbę umniejszenia mojej twórczości poprzez zarzut plagiatu, którego nie popełniłam

Sędzia i co pan na to?

Recenzent uważam i podtrzymuję, że pani popełniła plagiat, a pani nie potrafi dowieść, że nie popełniła

Zapolska iii jak mam dowieść, że nie popełniłam, skoro nie znam nawet książki, którą rzekomo splagiatowałam

Sędzia czyli nie wie pani, czy pani nie popełniła, czyli mogła pani popełnić

Zapolska iii nieświadomie? wysoki sąd raczy sobie żartować

Sędzia upominam oskarżoną, żeby sobie oskarżona nie pozwalała

Zapolska iii upominam wysoki sąd, żeby mnie wysoki sąd przestał nazywać oskarżoną – to są rudymentarne formalności

Sędzia szlag mnie zaraz trafi. jeden, dwa, trzy, cztery i tak dalej dziesięć, dobrze, wybaczy pan, że tak zatytułuję, ale sam pan rozumie – rudymentarne formalności. proszę oskarżonego o odniesienie się do treści oskarżenia o pomówienie, kłamliwe pomówienie o popełnienie plagiatu

Zapolska iii można? można

Recenzent popełniła pani czy pani nie popełniła, to nie jest ważne i to w ogóle nie powinien być przedmiot sporu, ponieważ tak jak pani pisze, tak się proszę pani po prostu nie pisze, pani się wydaje, że pani nam tu jakąś chorągiew waleczną wywiesza? że pani nam teraz będzie tą swoją pisaninką coś udowadniać? coś pokazywać? o coś walczyć? co – o sprawiedliwość? o równość? o ukrócenie wyzysku? to nie jest

chorągiew proszę pani, bo to, co pani wywiesza, to jest spódnica, czerwona spódnica, to jest sztandarek z czerwonej pensjonarskiej spódniczki, a pod takim proszę pani znakiem, pod takim znakiem mogą się odbywać co najwyżej miłosne turnieje młodych byczków a nie sprawy literatury

Sienkiewicz już mogę?

Sędzia jeszcze chwilę, panie henryku

Zapolska III jak ja piszę to jest moja sprawa, a sprawą wymiaru sprawiedliwości jest, żeby nie wolno było oskarżać drugiego człowieka o niepopełnione przestępstwa

Sędzia może umówmy się, że na razie ja będę się zajmował wymiarem sprawiedliwości – a pani literaturą

Recenzent o nie, no pasaran, literatura to jest ostatnia rzecz, którą ta pani powinna się zajmować, zresztą kto to niby czyta? niech pani nic nie mówi, już ja wiem dobrze, kto to czyta, to było pytanie retoryczne. błazny to czytają, bo przez błazna to zostało napisane i miernoty to czytają, bo przez miernotę to zostało napisane. laseczniki, krosty zaraźliwe to czytają, szczypawki, karły, liliputy i męty liberalizmu! oto jest pani widownia, oto pani czytelnicy, pani podobna liberalna zaraza, która żre naszą tradycję, nasze wartości, nasz dobry świat. podłe, nihilistyczne, lewackie świnie – oto, kim jesteście. i jakby mało było, że kraj w zagrożeniu, że ojczyzna w potrzebie, że źle się dzieje, jakby tego było mało, to jeszcze byście brukali bez szacunku żadnego to, czego i tak już niewiele mamy, pluskwy bez boga i honoru w sercu, robaki skarlałe, spijające krew narodu kleszcze, pasożyty na naszym ciele. ale nie oddamy wam tego ciała, nie łudźcie się, i krwi wam nie oddamy, do ostatniej kropli krwi i atramentu będziemy się bronić przed tą zarazą! bo tak się nie pisze! i dlatego ja panią równie dobrze mogłem pomówić o bycie kuropatwą i nawet jeśli pani tą kuropatwą nie jest, to i tak nie ma pani prawa nawet pisnąć, że pani nie jest kuropatwą, bo skoro pani pisze tak, jak pani pisze, to jeśli ja mówię, że jest pani kuropatwą, to jest pani kuropatwą! bo tak się nie pisze!

Sienkiewicz to co, chyba już mogę? kolega musi chyba chwilę odpocząć, się zmęczył

Sędzia tak, proszę bardzo, proszę o przedstawienie ekspertyzyi literackiej

Zapolska III bardzo proszę, umieram z ciekawości

Sienkiewicz powiem prosto, to nawet nie jest tak, że tak się nie pisze, tak pisać jak pani pisze po prostu nie wolno, w pisaniu w ogóle nie o to chodzi. ja nie mówię, że nasze życie teraz i tutaj jest doskonałe, ale to wszyscy wiemy, po co to rozdrapywać. pani sobie może różne sprawy poruszać, nawet o dziwkach pisać, proszę bardzo, mnie to nie przeszkadza, to jest trochę dziwne, ale mnie to nie przeszkadza, tylko że to trzeba inaczej, metaforycznie, brakuje u pani opisów przyrody, brakuje u pani postaci historycznych, brakuje u pani nadziei dla polaków, brakuje u pani nadziei w ogóle, brakuje u pani poczucia, że literatura nie powinna być taka jak życie, brakuje u pani poczucia, że literatura powinna trochę jednak kłamać, dla otuchy trochę kłamać.

bo powiedzmy, że jest scena oblężenia jasnej góry i tam oczywiście są rycerze, i ci rycerze oczywiście walczą i się zabijają, ale czy ja piszę o wnętrznościach przebijanych ostrzem miecza? czy ja piszę o krwi, co z ran broczących cieknie? czy ja piszę o charczeniu, co się z ust konających dobywa? nie piszę, bo nie muszę, bo to jest w domyśle i to nie jest konieczne, żeby o tym pisać. ważne jest to, dlaczego się zabijają, a nie jak się zabijają. zabijają się o sprawę i o sprawie trzeba pisać, ale na to trzeba mieć poczucie sprawy, a pani brakuje poczucia sprawy, w ogóle brakuje pani poczucia, poczucia humoru chociażby, które ja na przykład mam, ale chyba generalnie jest tak, że poczucie humoru mają jednak mężczyźni

Zapolska III sprzeciw

Sędzia oddalam, nie widzę podstaw

Zapolska III to było seksistowskie

Sędzia co to za słowa, w ogóle upominam, tu się mówi po polsku. oddalam. panie henryku, do meritum

Sienkiewicz powiem prosto, albo się dostaje nobla, albo się nie dostaje nobla, ja na przykład dostałem, więc powiem jeszcze prościej, żeby wszyscy zrozumieli, albo się pisze, albo się nie powinno pisać

Sędzia dziękuję, świetna ekspertyzyja

Zapolska III ale to była ocena twórczości a nie odniesienie się do zarzutu o plagiat

Sędzia i dlatego właśnie na podstawie oceny twórczości stwierdza się, że pani maria gabriela korwin i tak dalej zapolska plagiatu może i nie popełniła, jednakże nie jest pisarką rangi odpowiedniej do tego, by móc sobie pozwolić na oburzanie się kierowanymi w jej stronę zarzutami o popełnienie plagiatu, nawet jeśli go nie popełniła. jeśli napisałaby pani coś społecznie istotnego, uznanego przez czytelników i krytykę, wtedy owszem, mogłaby pani protestować, jednak w ten sposób pozostaje mi tylko oddalić oskarżenie na podstawie stwierdzenia, że choruje pani na manię wielkości i nie może pani żądać od sądu uznania swojego talentu, skoro go pani nie posiada, bo to przeczy wszelkim prawom logiki. dlatego też oddala się oskarżenie jako nieprawomocne, nakazuje się pani marii gabrieli i tak dalej zapolskiej zapłatę kosztów sądowych oraz, jeśli mogę coś prywatnie dodać, przemyślenie obranej drogi życiowej. podobno chciała pani być aktorką? jest pani niebrzydka, może nie trzeba marnować urody na pisanie?

Zapolska III nie może wysoki sąd, właśnie, nie może już teraz wysoki sąd nic dodać ani prywatnie ani publicznie, bo już sobie wysoki sąd odebrał na to szansę, żeby cokolwiek dodawać. a panu, panie recenzencie, hieno najpodlejszego gatunku

Recenzent sprzeciw!

Sędzia sam pan sobie z nią radź, ja już skończyłem

Zapolska III chciałabym panu na koniec wyświadczyć przysługę i jeszcze raz powiedzieć na głos pana nazwisko: jan popławski. a wie pan, dlaczego to jest przysługa? bo to jest najprawdopodobniej ostatni raz, kiedy ktokolwiek o panu usłyszy

Sienkiewicz a tu niestety muszę się zgodzić, prędzej mi krzyżaków z kanonu wyrzucą, niż ktoś popławskiego wspomni. no, pani gabrielo, ale dla mnie jakaś zjadliwostka też się, mam nadzieję, na koniec znajdzie?
Zapolska III oczywiście, panie henryku, co tylko pan zażyczy. powiem prosto, albo się ma klasę, albo się nie ma klasy. powiem jeszcze prościej, tak żeby wszyscy zrozumieli, albo się ma nobla, albo się ma jobla

Mam jeszcze chwilę

Zapolska I mam jeszcze chwilę, to jeszcze muszę zdążyć, zdążyć się wtrącić, żeby sobie zapamiętali, żeby sobie przetrawili i żeby może raz wreszcie coś zrozumieli
Zapolska III jeszcze chwilę mam, to zdążę się wtrącić. ja wiem, wszystkim się miło żyje, jest dobrze, po co drążyć, ale ja się właśnie wtrącam
Zapolska II wtrącam się i będę się wtrącać, bo jak ja się nie będę wtrącać, to niby kto? sienkiewicz?
Zapolska III ja wiem, co wy na to – moda
Zapolska I moda!
Zapolska II moda!
Zapolska III to jest moda, żeby brać takie tematy – biedne dzieci, dziwki, żydzi
Zapolska I no, co ona tam jeszcze ma w repertuarze
Zapolska II wyzyskiwane służące, zdradzane żony
Zapolska III moda!
Zapolska II moda, żeby na tym temacie sobie pieniążki zarobić i sławę zyskać, bo tak najłatwiej. no to gdzie są te pieniążki? gdzie ta sława?
Zapolska I bo ja bym chętnie i jedno i drugie miała, bardzo chętnie, naprawdę. a skoro tak najłatwiej, to co, nagle się wszyscy tacy zrobili szalenie ambitni, że nikt łatwych tematów nie tyka? że poniżej przyszłości narodu nikt nie zejdzie, bo degradacja? co, wąsy wam od tego poodpadają?
Zapolska II wy mówicie łatwe, ja mówię konieczne
Zapolska I wy mówicie moda, ja mówię – zaczęłam ją i niech trwa jak najdłużej
Zapolska III bo na waszą literaturę szkoda papieru, kłamstwo na kłamstwie, upiększanie świata, życzeniowe i wredne
Zapolska I a im bardziej będziecie ten świat upiększać, tym mniej będziecie z nim mieli wspólnego, więc oddajcie swój papier młodym
Zapolska II oddajcie młodym, nawet jak nic nie napiszą, to przynajmniej zrobią sobie z tego papieru samolociki i jeśli te samolociki polecą, to znaczy, że będą działać i to już będzie więcej, niż można powiedzieć o waszej literaturze, bo ona nie działa
Zapolska III jeszcze chwilę mam, to jeszcze tylko jedno, jeszcze tylko jedno powiem: żebyście się nie bali tego, że coś was denerwuje
Zapolska I żebyście się nie bali tego, że jak coś was denerwuje i że jak coś jest nie w porządku, to żeby to powiedzieć na głos, nawet jak nikogo innego to nie denerwuje

Zapolska II i nawet jak nikt by nie pomyślał, że to jest coś takiego, co w ogóle może być nie w porządku, to i tak się tego nie bójcie
Zapolska III przegracie? nie szkodzi, to wcale tak bardzo nie boli. spróbowałeś, przegrałeś, nie szkodzi
Zapolska I spróbuj jeszcze raz, przegraj jeszcze raz, przegraj lepiej
Zapolska III przegraj lepiej
Zapolska II i znowu przegraj lepiej
Zapolska III i nawet jak nigdy nie wygrasz, to przegrywaj lepiej
Zapolska I i nawet jak wszyscy ci mówią, że to bez sensu
Zapolska II że może lepiej, żebyś sobie odpuściła
Zapolska III że co to w ogóle są za pomysły
Zapolska I to nie odpuszczaj
Zapolska II nie odpuszczaj!
Zapolska III nie odpuszczaj!
Zapolska I bo jesteś o krok, o jeden krok od tego, żeby postawić na swoim
Zapolska II i jest tylko jedno pytanie – zrobisz ten krok?
Zapolska III bo ten jeden krok, ten jeden krok dalej jest już dobrze, jest oddech, znikają wątpliwości. krok dalej jest wolność
Zapolska I krok dalej jestem ja
Zapolska II jeden krok dalej, ja
Zapolska III ja
Zapolska I reszta dojdzie tu później
Zapolska II a ja już tu jestem
Zapolska I teraz się śmieją, a potem dołączą
Zapolska II a ja już tu jestem
Zapolska III jestem wolnością – wolnością!
Wszyscy
ta piosenka jest piosenką o porażce
ale to nie szkodzi przecież
porażki też bywają piękne
porażki też są potrzebne

Zajęcia teatralne u Antoine'a

Antoine pan otrzymuje teraz ode mnie zadanie, żeby zagrać psa i jak pan to zrobi? jak pan to zrobi, żeby nie wykorzystywać konwencji grania psa, tylko żebym ja miał poczucie, że pan tym psem jest, a nie, że pan go gra? proszę bardzo, spróbujmy. nie do końca tak, pan musi odnaleźć w sobie pewną cechę, pewną realistyczną cechę, przez którą przeprowadzi pan swoje bycie psem. jaka to mogłaby być cecha?
Pies Torwald wierność?
Antoine wierność, bardzo dobrze. to przez tę wierność proszę teraz tego psa zagrać. czy pan uważa, że pan dobrze gra tego psa?
Pies Torwald staram się
Antoine to widzę, ale ja teraz panu powiem, czy pan dobrze gra. pan nie gra dobrze, pan gra źle, to jest ciągle konwencja psa a nie pies
Pies Torwald ale ja się staram

Antoine widzę, ale czy ja mam panu teraz powiedzieć, czy to jest dobre? no właśnie, proszę bardzo, spróbujmy jeszcze raz, pan musi nad tym psem jeszcze popracować. ciągle pracować, ale ja teraz powiem panu, czy jest lepiej. jest lepiej

Pies Torwald macham ogonem! merdam ogonem! kręcę ogonem!

Zapolska i bonjour, je m'apelle gabrielle. dobry pies

Pies Torwald macham! merdam! kręcę!

Antoine to teraz pani, proszę, ja teraz daję pani zadanie, żeby pani coś zagrała. cokolwiek. proszę bardzo, spróbujmy

Zapolska i cokolwiek? to może coś z mojego repertuaru, może nora

Antoine może być, proszę bardzo

Zapolska i Nie kocham cię już. Uświadomiłam sobie, że przez osiem lat żyłam tutaj z obcym mężczyzną…

Antoine dobrze, starczy, arrêtés, arretes. są dwa rodzaje teatru, dobry i zły, tutaj próbujemy robić ten dobry. czy pani uważa, że pani jest dobrą aktorką?

Zapolska i staram się…

Antoine to ja teraz powiem pani, czy pani jest dobrą aktorką. pani nie jest dobrą aktorką, ponieważ pani poddaje się konwencji. tej właśnie konwencji z commédie-française i w ogóle ze wszystkich teatrów mieszczańskich od londynu po lwów, w których aktorzy kłamią, bo nie wiedzą, że wystarczy nie kłamać, c'est si simple. a my tu poszukujemy prawdy. to brzmi górnolotnie, ale w gruncie rzeczy to jest nic innego, jak po prostu ciężka praca, ciężka praca, żeby zrzucić z siebie konwencję, żeby dać ludziom nie kłamstwo – bo przecież chodzi o ludzi, n'est-ce pas? – nie kłamstwo, a coś prawdziwego. pani otrzymuje teraz ode mnie zadanie, żeby zagrać to samo, ale z towarzyszeniem psa. proszę bardzo, spróbujmy

Zapolska ii Nie kocham cię już. Uświadomiłam sobie, że przez osiem lat żyłam tutaj z obcym mężczyzną, urodziłam obcemu człowiekowi troje dzieci. Sama myśl o tym jest nie do zniesienia, rozszarpałabym się… ale ja tego nie mogę grać z psem

Pies Torwald źle zagrałem?

Zapolska ii dobrze pan zagrał, dobry pies, tylko w tej scenie nie ma psa, skąd nagle pies w scenie rozstania małżeńskiego

Antoine jak to skąd, czy pies powinien być na tyle wyrozumiały, żeby grzecznie usunąć się na bok, kiedy małżonkowie się rozstają? zrobić miejsce dla dramatu?

Pies Torwald no właśnie?

Antoine psa to nie interesuje, że pani się rozstaje z mężem. pies wiedzie swój beztroski żywot mimo wszelkich dramatów i oto jest prawdziwa natura tego zdarzenia, które sobie tutaj wytworzyliśmy – z perspektywy psa jest ono nieistotne

Pies Torwald no właśnie!

Antoine pani ciągle jest w konwencji, pani ciągle gra tym waszym bogusławskim: postawa zasadnicza, nogi spięte, mimika numer trzynaście. są dwa rodzaje teatru i to jest ten zły. ja teraz daję pani wymóg – proszę przestać kłamać, proszę złamać konwencję natychmiast

Zapolska i ale jak?! przecież ja bym chciała, przecież ja jako pisarka się tym właśnie trudnię, ale zrobić to jako aktorka to jest coś zupełnie innego, więc jak?

Antoine nie wiem, proszę pani

Zapolska i nie wiem, nie wiem, nie wiem, no głupi, głupi jak but po prostu!

Antoine lepiej

Zapolska i tupecik przyklejony, wymuskany, żabojad wstrętny, głupek śmierdzący, kasztaniarz!

Antoine lepiej, dobrze, ale ja tego pani nie powiem, nie powiem pani – jak, bo ja tego nie wiem, peut-être il faut faire quelque chose sexy? tu peut fair quelque chose sexy?

Zapolska i sexy?

Zapolska ii sexy?

Antoine sexy

Zapolska iii ale ja nie wiem, czy ja potrafię!

Antoine oto i cała wielkość – potrafić. proszę spróbować

Zapolska iii nie kocham cię już, uświadomiłam sobie…

Antoine rozstają się – dlaczego się rozstają?

Zapolska iii bo mi to nie wystarcza

Antoine no właśnie – dlaczego? swoimi słowami

Zapolska iii bo mi, nie wiem, jak to powiedzieć, bo mi brak

Antoine tak jest

Zapolska iii

brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no
brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no
ja bym chciała delikatnie grzecznie nieśmiało
delikatnie grzecznie nieśmiało
delikatnie grzecznie nieśmiało
żeby przyszedł do mnie
do mnie przyszedł
i wypełnił ten brak, którego mi brak
brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no
brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no
aksamitna, aksamitna mufka
popielata, delikatna, obcisła
popielata, delikatna, obcisła
żeby wszedł, choćby na chwilę
je vous aime je vous aime
och, naprawdę?
je vous aime je vous aime
od kiedy od dawna, od kiedy od dawna, od kiedy od dawna
brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no

brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no
mam taką gorączkę
męczę się po nocach
bardzo bardzo bardzo
obcisła obcisła obcisła
długa jedwabna suknia
delikatnie grzecznie nieśmiało
od kiedy od dawna
blednie blednę
blednie blednę
blednie blednę
zaraz śmiech pąs wypieki śmiech pąs wypieki śmiech pąs wypieki
i ciepło, ciepło, ciepło wszędzie
brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak mi
no tego no / no tego no
brak mi brak mi brak mi / brak mi brak mi brak

Antoine no, to ja jeszcze tylko teraz powiem, czy jest dobrze. nie jest dobrze, jest bardzo dobrze. są dwa rodzaje teatru i to jest ten dobry. i ja jeszcze tylko teraz zapytam, czy państwo znacie taki taniec, którego w comédie-française raczej się nie uświadczy: le touerque?

Dwóch mężów i kilku kochanków

Pierwszy mąż pani gabrielo, pani jest taka piękna. wyjdzie pani za mnie?
Zapolska i konstanciku kochany, z najrozkoszniejszą rozkoszą!
Pierwszy mąż aż śmierć nas nie rozłączy
Zapolska i aż śmierć nas nie rozłączy
Pierwszy mąż a co pani, pani gabrielo, właściwie chciałaby robić w życiu? poza oczywiście byciem moją żoną? czy potrzeba czegoś więcej? bo może nie?
Zapolska ii o, to uważaj teraz, a pieniążków byś trochę nie dał paniusi?
Pierwszy mąż zaraz
Zapolska i pisać, pisać, pisać, pisanie to moje przeznaczenie, i grać, grać, grać, scena jest mi pisana
Pierwszy mąż przykro mi, ale ja na to zgody wyrazić nie mogę, wiedziałaś dobrze jak za mnie wychodziłaś, że jestem z dobrego domu i nazwiska aktorce użyczyć nie mogę w żadnym razie
Zapolska ii i tak to właśnie jest z dobrymi domami, wszystkie świnie są z dobrych domów a co z tymi pieniążkami?
Pierwszy mąż zaraz!
Zapolska i ale konstanciku, ja zdechnę zupełnie i zwiędnę, jeśli nie będę mogła tego robić
Kochanek francuski ależ oczywiście mon amour, pani zdecydowanie powinna pisać, pisać, pisać, pisanie to pani przeznaczenie, i grać, grać, grać, scena jest pani pisana

Zapolska i no właśnie!
Zapolska ii panie marianie miły, pan jeden mnie rozumie, ja chcę grać, grać
Kochanek francuski pani jest taka piękna, vous êtes si belle, może chciałaby pani u mnie w teatrze, ja mam akurat rolę idealną dla pani
Zapolska ii naprawdę? a pieniążki też?
Kochanek francuski będzie pani doskonała mon couer, i pieniążki też się znajdą, niechże mnie pani pocałuje skarbeńku
Zapolska ii a chętnie
Zapolska i ejże, ale ja mam męża!
Zapolska iii niestety
Zapolska ii no ale pieniążki!
Zapolska iii no właśnie!
Pierwszy mąż no właśnie, ona ma męża! mnie konkretnie, a ja jestem z dobrego domu i sobie pozwolić na takie rzeczy nie mogę
Kochanek francuski panie, daj pan spokój, va te faire foutre, ah?
Pierwszy Mąż no co pan, panie? żonę mi pan?
Zapolska i konstanciku, ale ja zwiędnę
Pierwszy mąż więdnij!
Zapolska i jesteś okrutny
Pierwszy mąż życie jest okrutne
Zapolska iii też mi mądrość, to akurat wiem sama najlepiej
Kochanek francuski no niechże mnie pani pocałuje, babeczko. voulez-vous coucher avec moi, pocałuje mnie pani?
Zapolska iii śmiało!
Zapolska ii no ale mam tego męża czy nie?
Zapolska i nie mam!
Zapolska iii zuch dziewczyna!
Pierwszy mąż co proszę?!
Zapolska ii to pocałuję!
Kochanek francuski zuch dziewczyna!
Pierwszy mąż jak to „nie mam"?!
Zapolska i wnoszę o rozwód! jeśli mam wybierać między mężczyzną a szczęściem – wybieram szczęście!
Pierwszy mąż o, niedoczekanie twoje
Zapolska ii to co z tą rolą?
Kochanek francuski czekoladko najsłodsza, rogaliku francuski z nadzieniem marmoladkowym, rola jest, ale w ciąży raczej nie zagrasz, no bo jak zresztą, ja i tak muszę wyjechać
Pierwszy mąż ja ci rozwodu nie dam, ja jestem z dobrego domu i sobie na takie rzeczy pozwolić nie mogę
Zapolska ii to po co się całowaliśmy, jak w ciąży nie mogę grać?
Kochanek francuski kurczaczku rumiany przypiekany na ruszcie, a skąd ja miałem wiedzieć, że w ciążę zajdziesz?
Zapolska iii ja ci dam kurczaczku, generalnie zasada jest taka, że od całowania zachodzi się w ciążę…

Kochanek francuski a to nie wiedziałem, przepraszam, je te pardonie. przykro mi, żegnaj
Zapolska ii a co ja mam z tym dzieckiem zrobić?
Janowski pani gabrielo, pani jest taka piękna, wyjdzie pani za mnie?
Zapolska iii stasiu kochany, z najrozkoszniejszą rozkoszą!
Zapolska ii e! co ja mam z tym dzieckiem zrobić?!
Kochanek francuski to nie moja sprawa! au revoir!
Janowski aż śmierć nas nie rozłączy
Zapolska iii aż śmierć nas nie rozłączy i będziemy mieli dom, dzieci?
Janowski dom i dzieci, uńciu, dom i dzieci!
Zapolska iii cudownie! ach, jaki pan jest wspaniały!
Kochanek rosyjski gabi, krasawico, on tiebia niewart
Zapolska i ja wiem dobrze, że on mnie niewart, ale to porządny człowiek i kocham go
Zapolska ii kurwa! rodzę! może by mi który pomógł?
Pierwszy mąż ja się bękartem nieswoim zajmować nie będę
Kochanek francuski ja jestem w podróży, désolé
Pierwszy mąż ja jestem z dobrego domu i sobie na takie rzeczy
Zapolska i pozwolić nie możesz – wiem! świnia!
Zapolska ii kurwa!
Zapolska iii to co z tym domem i dziećmi?
Janowski uńciu, z czym?
Zapolska iii z domem i dziećmi!
Pierwszy mąż i co, już nie tak miło, co?
Janowski ja chętnie, najchętniej, ale może poczekajmy jeszcze chwilę? teraz nie czas, dużo pracy, muszę malować
Kochanek rosyjski gabi krasawico, przecież z niego taki malarz jak z cenzora rosyjskiego przyjaciel polskiej kultury, nie zadawaj się z miernotą
Zapolska i ja wiem to dobrze ale to porządny człowiek i kocham go
Kochanek rosyjski a pocałujże mienia
Zapolska i a namalował już?
Zapolska iii namalowałeś już?
Janowski jeszcze nie namalowałem
Zapolska ii kurwa!
Janowski ale jak namaluję, jak tylko namaluję, to dom i dzieci
Kochanek rosyjski nu, dawaj, pocałujże
Janowski panie zostaw pan ją, bo panu huknę
Kochanek rosyjski panie, co pan, paszoł
Janowski to jest moja żona!
Kochanek rosyjski ta? a dom i dzieci gdzie?
Zapolska iii no właśnie?
Janowski jak namaluję!
Kochanek rosyjski a jedzie mi tu?
Janowski panie! wyzywam pana na pojedynek!
Kochanek rosyjski tak? no i charaszo, proszę bardzo!
Zapolska i mężczyźni

Zapolska ii pozabijacie się, a dziecko kto wychowa?!
Zapolska iii poszaleliście? jaki pojedynek, jak was nawet nie stać na pistolety!
Janowski płótna sprzedam, ale do skazy na honorze nie dopuszczę. ubiję kmiota
Kochanek rosyjski nu dawaj!
Zapolska i mężczyźni
Zapolska iii macica mnie rozbolała z tego wszystkiego, chyba mam raka
Kochanek rosyjski a wiesz pan co, właściwie możesz ją pan sobie wziąć, nam już nie nada się pojedynkować
Zapolska i a to świnia rosyjska
Janowski ona nie ma raka, ona jest hipochondryczką!
Kochanek rosyjski a, to cofam, w takim razie do pierwszej krwi
Zapolska iii chyba mojej!
Zapolska i mężczyźni
Zapolska ii dobra, stop, ja to powiem i miejmy to za sobą, dobrze?
Zapolska i dobrze
Zapolska iii dobrze, tylko szybko, bo mam raka i mnie boli
Zapolska ii najmłodsza już nie jestem i trochę mi się kończy czas, więc albo dom i dzieci, albo dziękuję
Kochanek francuski to ja podziękuję, merci beaucoup
Zapolska i a ty?
Kochanek rosyjski spasiba, da swidanija
Zapolska iii stanisław, to jak, namalowałeś?
Janowski ja chyba jednak jeszcze trochę pomaluję
Zapolska iii pomalujesz sobie, tak? dobrze, maluj sobie, maluj sobie do woli, i tak nic ci z tego malowania nie przyjdzie. a ja jestem jak zdrowie – ten mnie ceni, kto mnie utracił. i później w tęsknocie za mną latami całymi wyciąga ręce i myślą powraca do mnie, wciąż do mnie. i z panem też tak będzie, panie stanisławie. maluj te swoje tatry, maluj
Zapolska i szalenie oryginalne, naprawdę
Zapolska ii powiedz, jak w ogóle wpadłeś na ten niesamowity pomysł, żeby namalować tatry
Janowski po prostu wydaje mi się, że tatry są piękne
Zapolska iii piękne, piękne, pewnie
Zapolska i no pewnie, piękne
Zapolska ii ale żeby od razu panorama na płótnie sześć na trzydzieści?
Janowski poczekaj aż namaluję, to zobaczysz. a jak skończę, to z tym, że aż do śmierci i że dom i dzieci, to było na poważnie?
Zapolska i a skąd, żartowałam. rodzina, cóż jest rodzina, jak nie kłamstwo i zdrada i rachunki ciągłe, żeby tylko wyjść na swoje. nie, lepiej żyć na wolności i bez zobowiązań, niż w tym kłamstwie podłym
Janowski trochę szkoda, bo miałem nadzieję, że z tym ślubem i dziećmi to naprawdę
Zapolska i naprawdę miałeś nadzieję, że naprawdę?
Janowski naprawdę
Zapolska i to może jednak?

Janowski nie, teraz to już nie
Zapolska i no, może i tak lepiej
Janowski może i lepiej. i jak ci się podoba?
Zapolska i niesamowite, nie sądziłam, że to może być aż tak piękne. wiesz co, stasieńku, bo to naprawdę było naprawdę, to może jednak?

Wywiad numer 4

Zapolska iii a ja myślę, że spełniamy na sobie rodzaj samobójstwa: zbyt wcześnie mianujemy się sami starymi i przez pół przeznaczonego nam życia wleczemy się już do niczego i sami, napiętnowani jak wybrakowane zwierzęta przeznaczone na śmierć. już nie, już nie dam rady, taką decyzję, tak późno, nie, to niemożliwe, jakże mi wiązać się z tym lub tamtą, kiedy tyle lat już za mną. a skąd wiesz, ile jeszcze będziesz żył? co, bo strzyka? niech sobie strzyka, to nie koniec świata, strzyka, to żyj strzykająco, też można, już ja wiem najlepiej. kochasz? to kochaj, tu naprawdę nie ma co się zastanawiać. chcesz jechać?, to jedź, chcesz rzucić, to rzucaj, chcesz zmienić, to zmieniaj, ale żyj, pracuj, kurwa, kochaj, bo życie trzeba brać z tej strony, że starość zaczyna się dopiero z chwilą zgonu, nie wcześniej, a dokąd w nas życie, dotąd nie jesteśmy starzy
Ojciec dokąd w nas życie, dotąd nie jesteśmy starzy
Zapolska iii o, tata, ciągle tata idzie?
Ojciec idę, idę
Zapolska iii i jak się idzie?
Ojciec a dziękuję, powoli, ale już prawie prawie
Zapolska iii dużo jeszcze tacie zostało?
Ojciec jedenaście metrów
Zapolska iii o, to już prawie
Ojciec córeczko, złe rzeczy mówiłem o tobie, przepraszam. dumny z ciebie jestem, że jesteś taka dzielna dziewczyna i na nazwisko swoje zapracowałaś rzetelnie. żałuję, że nie moje – ale co zrobić, dumny jestem
Zapolska iii dzięki, tato
Ojciec no, to idę dalej, samo się nie przejdzie
Zapolska iii a msze jeszcze tata odprawia?
Ojciec co weekend
Zapolska iii to pomodli się tata za mnie
Ojciec a pewnie, pomodlę się

Dostałam / dostałem

Zapolska i
tęskno mi, stasiu
wysyłam list
uńcia
Janowski
uńciu
list dostałem

jak się czujesz
wysyłam
stanisław
Zapolska i
dostałam
pomyśl o mnie przy wigilii
chociaż przez minutę
Janowski
chociaż przez minutę
pomyślę
wysyłam
Zapolska i
chociaż przez minutę
bo ona umiera
i tęskni za tobą
wysyłam
Janowski
przesadzasz
Zapolska i
nie przesadzam
Janowski
przesadzasz
Zapolska i
czasem żałuję
że nie inaczej
tylko tak
żałujesz?
Janowski
czasem
że nie inaczej
czasem żałuję
Zapolska i
jakbyś mógł trochę ryżu
bo wojna
Janowski
ryżu
bo wojna
ryżu trochę
wysyłam
Zapolska i
ryżu trochę
i cukru
Janowski
cukru i mleka
Zapolska i
i kartofli
bo wojna

Janowski
i kartofli
bo wojna
wysyłam
Zapolska i
i pomyśl o niej
przez minutę chociaż
Janowski
przy wigilii
pomyślę
wysyłam
Zapolska i
pomyśl
bo ona umiera
nie dostałam
stasiu
nie dostałam

Trzydzieści trzy lata, kupa czasu

Śmierć co zrobić, wojna, listy nie zawsze dochodzą do adresatów. taki czas, paczki z żywnością nie zawsze dotrą, ciepłe słowa od męża, by chwycić się ich jak jedynej otuchy, nie zawsze do żony trafią, a ja trafiam ja trafiam zawsze
Zapolska i w kostiumie jak z najtańszej kolorowanki
Śmierć konwencja
Zapolska i obrzydliwa
Śmierć taki żart, mała zjadliwostka na koniec. bo konwencja, gabi, konwencja to jest dobra rzecz, dostałaś trzydzieści trzy lata żeby to pojąć, kupa czasu. ale ty jesteś uparta jak osioł
Zapolska i tylko dlatego doszłam tam, gdzie doszłam
Śmierć czyli gdzie? proszę cię, zdychasz tu sama jak pies, żre cię to paskudztwo od środka, rozmnaża się w tobie jak szalone, zostawia miliony jajeczek w każdym narządzie twojego ciała, oczach, mózgu, jelitach, macicy. jęczysz z bólu, cierpisz głód i nikt się tobą nie zainteresuje, zupełnie jakbyś to sobie sama napisała, co? takie pisałaś książki, to taki masz koniec
Zapolska i przynajmniej na własnych warunkach i prawdziwie
Śmierć no i patrzcie ją, jeszcze mi farmazony będzie pieprzyć na koniec. gabi, żabko, mogłaś mieć wokół siebie rodzinę, gromadkę dzieci, skończyć z uśmiechem, ze spokojem, pogodzona. ale na to trzeba poczucia konwencji. na to trzeba pojąć, że rzeczy piękne nie biorą się z buntu tylko ze zgody
Zapolska i nie interesują mnie rzeczy piękne
Śmierć i to mnie właśnie wkurza, bo to jest błąd
Zapolska i nie masz tu nic do powiedzenia

Śmierć no, tu byłbym akurat ostrożny. kto wie, może nawet mogłaś zrobić karierę aktorską, tak o tym marzyłaś i mnie się to marzenie podobało, kibicowałem szczerze, bardziej niż pisaniu. ale tu się trzeba dostosować, wyjść naprzeciw ludzkim zainteresowaniom, gustom, przyzwyczajeniom. tobie się wydaje, że to brzmi konserwatywnie, jak porażka, a to jest najwyższe zadanie, bo to oznacza zrozumieć, czego potrzebują ludzie, zrozumieć czego pragną i co im się podoba, a podobają im się rzeczy piękne
Zapolska i to nie jest historia o pięknie tylko o prawdzie, ja się nie muszę podobać
Śmierć ja jestem niestety platonik, więc mnie takie gadanie nie przekonuje i szczerze muszę powiedzieć, że jeśli chodzi o mnie, to niestety, ale równie dobrze mogłaś w osiemdziesiątym ósmym od tego fosforu zejść, nie byłoby różnicy. no, ale kto to mógł wtedy wiedzieć, więc czekałem. czekałem na coś, co by mi się spodobało, na coś, co mógłbym uznać za ważne, na takie coś, co bym na to popatrzył i pomyślał – no, wreszcie, wreszcie coś wyjątkowego, wreszcie coś od tej chrzanionej zapolskiej, co mogę uznać za osiągnięcie artystki. ale się nie doczekałem
Zapolska i i się nie doczekasz
Śmierć no, to akurat wiem lepiej od ciebie. nic mi się w tej historii nie podobało, równie dobrze to mogłaby być historia jakiejś innej pindy, orzeszkowej czy kogo tam, i nawet bym nie zauważył, że to nie o tobie
Zapolska i właśnie nie mogłaby być
Śmierć nie? to co cię wyróżnia? co cię takiego szczególnego wyróżnia, że nie mogłaby być?
Zapolska i to, co będzie dalej. to, co będzie mi się zawdzięczać
Śmierć co takiego?
Zapolska i to, że można inaczej
Śmierć dobra dobra, naiwniaro. to co, to byłby chyba ten moment, kiedy całe życie staje przed oczami. chociaż to akurat nieprawda, to jest wymysł literacki
Zapolska i konwencja
Śmierć a tu się akurat muszę zgodzić, bo nie myśli się o całym życiu, tylko o jednym momencie: ciastku, które dostałaś od mamy w dzieciństwie, ręce ukochanego, który z troską gładził cię po twarzy, kiedy byłaś chora, dzieciach, które po raz ostatni machały ci na pożegnanie wyruszając w swoje dorosłe życie. no, ale ty takich wspomnień nie masz. no to o czym myślisz, gabi?

Szpaler w Dąbrowie Hutniczej

Zapolska i sala w czasie przedstawienia była całkowicie wypełniona, wszystkie przejścia szczelnie zatłoczone. nie było górnika w dąbrowie i okolicy, który by się nie zjawił na przedstawieniu. po spektaklu wywołują mnie na scenę. wychodzę wzruszona i szczęśliwa, teatr huczy, trzęsie się od frenetycznych oklasków ciężkich górniczych dłoni, niebawem cała scena jest zarzucona górniczymi czapkami. każdy górnik

uważa niejako za swój obowiązek rzucić do moich stóp swoje nakrycie głowy na znak uznania i hołdu. czapek jest tyle, że sięgają mi do ramion. owacja przeciąga się w nieskończoność: za-pol-ska, za-pol-ska, za-pol-ska. doceniają, że ktoś poruszył dole i niedole społecznie upośledzonych, staje w ich obronie, że umie ująć się za każdą krzywdą, że potrafi chłostać, wyszydzać i piętnować jej sprawców. stoję na scenie wobec tej rozentuzjazmowanej widowni, wobec tych moich społecznie upośledzonych, i rozumiem, że nie ma wdzięczniejszej publiczności nad ten szary, bezimienny tłum i że warto dla niego pracować, bo to są dusze jasne, wrażliwe na piękno sceniczne i wdzięczne. w końcu wychodzę z teatru a cały plac przed gmachem zalega brać górnicza. trzymają w krzepkich, spracowanych dłoniach płonące pochodnie. nie pada ani jeden okrzyk, nie odzywa się ani jeden głos. władze rosyjskie zakazały jakiejkolwiek manifestacji, zabroniły przemawiać i wznosić okrzyki, dlatego tłum milczy jak grób, ale jest. wywija pochodniami i robi to wrażenie niesamowite. kroczę ulicą pośród szpaleru utworzonego dla mnie przez górników, małe dziewczynki rzucają mi pod stopy kwiaty, i kwiaty, i kwiaty… odprowadzają mnie rozdygotaną i przejętą aż do bramy hotelu. dopiero kiedy jestem na schodach, odwracam się i z największym trudem opanowując wzruszenie, mówię głośno: moje wy młoteczki! sprawiliście mi wielką, wielką przyjemność! tłum nie wytrzymuje, zaczyna huczeć gromko: niech żyje zapolska, niech żyje zapolska. na cóż mi paryż, na cóż sława w świecie

Jak się nazywała ta choroba?

Lekarz i no i pa wsiom, zeszła na tasiemca. rozmnożył się po całym ciele i już nie było odwrotu
Lekarz ii taka niby pisarka wielka, a umarła na tasiemca. banalne
Lekarz i no, może i banalne, ale za to jakiego tasiemca! jak stąd do jerozolimy!, prawda, panie kolego?
Lekarz iii jeden metr
Zapolska i/ii/iii ich czworo, żabusia, małaszka
Lekarz i/ii/iii dwa metry
Zapolska i/ii/iii kaśka kariatyda, akwarele, o czym się nie mówi
Lekarz iii trzy metry
Zapolska i/ii/iii tamten, skiz, agent
Lekarz iii cztery metry
Zapolska i/ii/iii małka szwarzenkopf, kochanowski, sybir
Lekarz iii pięć metrów
Zapolska i/ii/iii czego nie widać, menażeria ludzka, przedpiekle
Lekarz iii sześć metrów
Zapolska i/ii/iii moralność pani dulskiej
Lekarz iii siedem metrów
Zapolska i/ii/iii i dużo, dużo więcej
Lekarz iii osiem metrów, dziewięć metrów, dziesięć metrów, jedenaście metrów

Lekarz i jedenaście metrów, jedenaście metrów, rekordzik, koledzy, rekordzik! a koledzy czytali może coś zapolskiej?
Lekarz iii nie
Lekarz ii nie
Lekarz i otóż ciekawa rzecz, bo ona rzeczywiście pisze zgodnie z prawdą. koledzy sobie wystawią, ona napisała książki o chorobach wenerycznych, o prostytutkach, syfilisie, martwych noworodkach. obrzydliwe
Lekarz ii oburzające, obrzydliwe
Lekarz iii obrzydliwe, oburzające
Lekarz i nie mogę się tylko zdecydować, co jest bardziej obrzydliwe: życie opisane zgodnie z prawdą, czy opisująca je zgodnie z prawdą literatura
Lekarz ii życie to życie, co tu obrzydliwego, ale taka literatura zgodna z prawdą, oburzające
Lekarz iii oburzające, wstręt mnie i obrzydzenie bierze
Lekarz i no dobrze, ale takiego tasiemca nie zbadać to grzech. 11 metrów, co by tu wybrać, to może moralność pani dulskiej przykład komedii społecznej. no, mnie to osobiście na przykład nie śmieszy, ale niech będzie
Lekarz iii tniemy?
Lekarz i tniemy
Lekarz ii przepraszam…
Lekarz i słucham, kolego
Lekarz ii bo, jakby to powiedzieć… jest tętno dwadzieścia, pięćdziesiąt, osiemdziesiąt
Lekarz i jak to?
Lekarz ii nie wiem jak, po prostu jest sto, sto dwadzieścia
Lekarz i dziwne
Lekarz ii dziwne
Lekarz iii dziwne
Lekarz i no ale trudno, tnijmy, proszę o rozwarcie
Lekarz iii rozwieram
Lekarz i mocniej
Lekarz iii nie mogę
Lekarz i mocniej
Lekarz iii nie da się
Lekarz i mocniej
Lekarz iii jest rozwarcie, ale opiera mi się. jakbym nie miał do niej dostępu, jakbym miał złe narzędzia
Lekarz i tętno
Lekarz ii sto pięćdziesiąt
Lekarz i diagnoza
Lekarz iii jakaś nowa choroba, piękna choroba, ale zapomniałem nazwy
Lekarz i to kolega sobie przypomni, bo bez nazwy nie będziemy wiedzieli, co robić. tętno
Lekarz ii rośnie. obawiam się, że to zaraz wybuchnie

Lekarz i co kolega opowiada, jak może wybuchnąć, przecież to jest książka!
Lekarz ii nie mam pojęcia jak, po prostu widzę, że zaraz wybuchnie
Lekarz iii nowa, wielka, piękna choroba, choroba nieśmiertelna, ale jak ona się nazywała
Lekarz i i co kolega z tą nazwą
Lekarz iii nie pamiętam!
Lekarz i to kto ma pamiętać, kolega sobie przypomni. tętno
Lekarz ii za wysokie, to naprawdę zaraz wybuchnie
Lekarz i przecież jak to wybuchnie, to nas tu równo pozabija
Lekarz iii przypomniałem sobie
Lekarz i no, rychło w czas
Lekarz iii literatura
Lekarz i co literatura
Lekarz iii literatura, to jest nazwa tej choroby
Lekarz i kolega chyba oszalał, przecież nie zginiemy od literatury
Lekarz ii uwaga!
Zapolska ii dziś bym tym, co mi nie wierzyli, tego ślicznego, wyhodowanego przez nich tasiemca w mordy wtłoczyła, niech by go mieli i niech by was dławił
Zapolska i ale nie dam go nikomu, zapakuję go do ślicznego słoika i każę na nim wyrżnąć nazwiska lekarzy
Zapolska iii ich i całej reszty, która mi nigdy nie wierzyła
Zapolska ii krytyków, recenzentów, sędziów i dyrektorów, sienkiewiczów wszelkiej maści, co upierali się, że tak nie można
Zapolska i dla was ten tasiemiec
Zapolska ii bo można
Pies Torwald
na pogrzebie nikogo
smutny z łopatą gość
pochowana pod płotem
zakopana jak kość

ty cholero złośliwa
jakże żyć mam tu sam?
ty cholero gabrielo
jak mam tu, jak ty tam?

w dole z piachu zniknęłaś
bez salw, kwiatów i łez
niby wszystko jak dawniej
ale sam został pies

ale ja płot odszukam
będę ryć, znajdę kość
może ktoś się dołączy?
ze mną ryć zechce ktoś?

Pies Torwald i reszta
może jeszcze nie teraz
może lat jeszcze sto
ale kość wykopiemy
i znajdziemy ten płot

szkielet w strój odziejemy
podłożymy mu głos
nami trup zacznie gadać
nami dopełni los

a tymczasem, cholero
leż pod płotem na znak
że na nie byli wszyscy
a ja jestem na tak

Koniec

Fragmenty *Domu lalki* Henrika Ibsena w tłumaczeniu Jacka Fruhlinga.

ROZMOWA Z
ANETĄ GROSZYŃSKĄ I JANEM CZAPLIŃSKIM

Ta cholera Gabriela

KIEDY CHCEMY OPOWIADAĆ – NIE TYLKO W TEATRZE – O JAKIMŚ ARTYŚCIE, KIEDY PRÓBUJEMY GO ZROZUMIEĆ, MAMY ZWYKLE DO WYBORU OPOWIEŚĆ O DZIELE I OPOWIEŚĆ O ŻYCIU. PO OBEJRZENIU „ZAPOLSKIEJ SUPERSTAR" MAM WRAŻENIE, ŻE BARDZIEJ NIŻ TWÓRCZOŚĆ ZAFASCYNOWAŁA WAS JEJ BIOGRAFIA.

CZAPLIŃSKI: Zabieraliśmy się do pracy z poczuciem, że niejako na wierzchu jest ta powszechnie znana, choć i tak przykurzona Zapolska, czyli *Moralność pani Dulskiej*, może *Ich czworo*, jedna czy dwie powieści jak *Kaśka Kariatyda*, ale wystarczy sięgnąć kawałek dalej, a naszym oczom ukaże się opowieść chyba ciekawsza, czyli ta o jej życiu.

GROSZYŃSKA: Jednak naszym celem nie było przedstawienie jej biografii, ale próba wyciągnięcia konsekwencji z jej życia – przyjrzenie się postaci zaangażowanej, szczerej w swoich działaniach i myśleniu, bezkompromisowej. I to nasze „przyglądanie się" jest, jak sądzę, treścią spektaklu. Swoją opowieść budujemy nie tyle z jej biografii, ile raczej z tego, co po niej pozostało – a o czym, jak można dodać, niewielu dziś pamięta.

ZAUWAŻYŁEM, ŻE KILKAKROTNIE W TEJ OPOWIEŚCI WRACACIE DO PUNKTU ŚMIERCI, JEJ ZAPOWIEDZI, PRÓBY SAMOBÓJCZEJ, PRZECZUĆ CHOROBY, ŻE TO SĄ TAKIE STACJE MĘKI, PRZEZ KTÓRE PRZEPROWADZACIE WASZĄ BOHATERKĘ.

CZAPLIŃSKI: Śmierć, choroba, nędza rzeczywiście w naturalny sposób kondensują jej biografię. Zapolska była co prawda hipochondryczką, więc nie należy brać poważnie wszystkich jej skarg na stan własnego zdrowia, które pojawiają się co chwila w jej pisanych przez całe życie listach, ale jednak długie miesiące, czy nawet lata, które spędziła w sanatoriach, szpitalach czy po prostu cierpiąc w chorobie, układają się w naturalną biograficzną oś...

CZYLI JEJ TWÓRCZOŚĆ KONSTYTUOWAŁABY SIĘ PRZECIWKO ŚMIERCI?

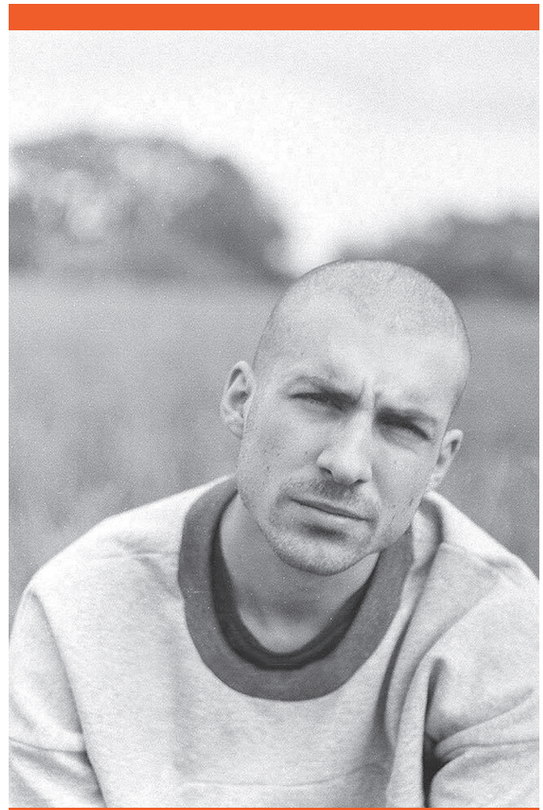
CZAPLIŃSKI: Właśnie tak. O swoich niedomaganiach pisała prywatnie, w korespondencji, może w jednym eseju, ale w jej prozie i dramatach tego wątku nie ma. Im częściej zawodziło ją ciało, im więcej cierpiała, tym żarliwiej brała się do pisania. Zabrzmi to patetycznie, ale może ta twórczość jest o tym, żeby żyć.

A CZEGO JESZCZE W JEJ BIOGRAFII SZUKALIŚCIE – NIESPODZIANEK, SENSACJI, ANEGDOT?

GROSZYŃSKA: W jej biografii – ale też w jej twórczości – Janek szukał przede wszystkim wątków społecznych, form politycznego zaangażowania Zapolskiej w świat wokół niej, dla mnie natomiast szczególnie istotna była postawa artystki, która wbrew wszelkim przeciwnościom losu dąży do ukształtowania swojej literacko-teatralnej osobowości, stara się zabrać głos, twardo obstaje przy obranym kierunku. Czas spędzony na przygotowaniach do pracy, na lekturach, na poznawaniu jej życia i zajmowanych przez nią postaw był dla mnie czasem intensywnego i bardzo pięknego spotkania z kimś do tej pory zapomnianym.

ALBO Z KIMŚ, KTO TERAZ WŁAŚNIE JEST ZAPOMINANY I BYĆ MOŻE WASZ SPEKTAKL POSTAWI TEMU JAKĄŚ TAMĘ. ALE PISALIŚCIE TEŻ SPORO O PORAŻCE. JEŚLI

Rozmowa prowadzona przez Łukasza Drewniaka po prezentacji spektaklu *Zapolska Superstar* na festiwalu R@Port w Gdyni, 25 maja 2016.



FOT. NASTAZJA GONERA

Jan Czapliński (ur. 1987) jest przede wszystkim dramaturgiem, ale też dramatopisarzem i tłumaczem sztuk oraz raperem w formacji Wieszcze Niespokojne. Studiował wiedzę o teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Prócz licznych adaptacji na sceny trafiły jego teksty autorskie: *Bohater roku* (z Piotrem Ratajczakiem i w jego reżyserii, Teatr im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2009), *Selekcja* (reż. Piotr Ratajczak, Teatr Wytwórnia w Warszawie, 2010), *Część pierwsza: Bóg* (reż. Radosław Rychcik, Teatr Nowy w Krakowie, 2012), *Piszczyk* (reż. Piotr Ratajczak, Teatr Polski w Poznaniu, 2013), *Kariera Romualda S., czyli ile jeszcze decybeli wytrzymasz, zanim nie wytrzymasz* (reż. Piotr Ratajczak, Teatr Zagłębia w Sosnowcu, 2015), *Historia T-shirtu, czyli jak to dobrze urodzić się na Zachodzie* (z Krzysztofem Szekalskim, reż. Małgorzata Wdowik, Teatr Współczesny w Szczecinie, maj 2016). Drukowana przez nas *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)* w reż. Anety Groszyńskiej miała premierę w październiku zeszłego roku w Teatrze im. Szaniawskiego w Wałbrzychu i znalazła się w finale 22. Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej.

PORAŻKA WIĄZAŁABY SIĘ Z TYM ZAPOMNIENIEM, W KTÓRE ZAPOLSKA POPADŁA, TO NA CZYM POLEGAŁOBY JEJ ZWYCIĘSTWO, MÓWIĄC PODNIOŚLE, JAKO CZŁOWIEKA I JAKO ARTYSTKI?

CZAPLIŃSKI: Sądzę, że zarówno twoje pytanie, jak i odpowiedź na nie mogą mieć kilka wariantów. Bo czym właściwie byłaby ta porażka? Jeśli po pisarzu pozostaje jeden tekst spośród stu, a trzeba pamiętać, że Zapolska była autorką niebywale płodną, to jest to porażka czy zwycięstwo? *Moralność pani Dulskiej* jest dramatem, jak już mówiliśmy, przykurzonym, ale przecież nadal dość powszechnie kojarzonym, nawet hasłowo, i jest to jakaś pamięć, forma zwycięstwa. Dalej, przez ostatnie dziesięć, piętnaście lat pojawiło się sporo nowych prób odczytań tej twórczości, krytyczne opracowania Agaty Chałupnik czy Krystyny Kłosińskiej, co oznacza, że dalej próbujemy od Zapolskiej czegoś chcieć, dalej zachęca nas do myślenia – i to też jest jej tryumf zza grobu, chociaż wciąż nie udało nam się, a może nie chcieliśmy, postawić jej w jednym rzędzie z naszymi największymi pisarzami (inna sprawa, że raczej niechętnie umieszczamy w tym rzędzie kobiety). I wreszcie nasz teatralny gest – zamiast opowiedzieć o Gabrieli Zapolskiej, zrobiliśmy raczej spektakl o nas, którzy chcą opowiadać o Gabrieli Zapolskiej – pozostaje pewnie, jak lubię to sobie wyobrażać, kolejnym jej zwycięstwem. Natomiast odpowiedź zanurzona w jej biografii byłaby już inna – jej życie było ciągłą walką o to, by zostać uznaną, czytaną, zrozumianą i przez większość czasu jej się to jednak nie udawało, bo krytyka nie była jej szczególnie przychylna, zarówno jeśli chodzi o jej teksty, jak i o próby aktorskie...

GROSZYŃSKA: ...jednak należy zauważyć, że pod koniec życia to uznanie wreszcie przyszło. Tylko trochę późno.

URUCHAMIACIE W SPEKTAKLU ROZMAITE PRZEŚMIEWCZE KONWENCJE, BY ZILUSTROWAĆ POJĘCIE ZŁEGO TEATRU. DLA ZAPOLSKIEJ TO BYŁA WAŻNA KATEGORIA. A DLA WAS? CO JEST DZISIAJ ZŁYM TEATREM?

GROSZYŃSKA: Faktycznie, pytanie o zły i dobry teatr to jest jej myśl, ale też nasza. Staraliśmy się wszyscy znaleźć jakąś odpowiedź i chyba najprostszy byłby test szczerości. Chcieliśmy tę historię opowiedzieć tak, by to było bezpretensjonalne i szczere, choć pewnie dla każdego znaczy to trochę co innego. A zły teatr sytuowałby się pewnie gdzieś na przeciwnym biegunie...

KŁAMIECIE GDZIEŚ W TEKŚCIE ŚWIADOMIE?

GROSZYŃSKA: Janek dopuścił się kilku mikrokłamstw w scenie z Sienkiewiczem...

CZAPLIŃSKI: Mikro. Sienkiewicz jest sam w sobie wystarczająco pocieszny, nie trzeba nic zmyślać. Na pytanie o zły teatr wolałbym chyba nie odpowiadać, chętnie za to przypomnę wielką, wydaną dopiero współcześnie książkę Tadeusza Peipera o Zapolskiej. Dziwna to była relacja, bo kilkadziesiąt lat młodszy Peiper był w swojej bohaterce chyba zakochany i swoje uczucia przelał w monumentalne dzieło, monografię aktorki, w której chciał widzieć lokomotywę, przeprowadzającą polski teatr z wieku dziewiętnastego w dwudziesty. Pokazał, jak na samej sobie wypróbowywała różne konwencje oraz jak przeniosła z Paryża na nasz grunt szkołę Antoine'a – poświęcamy temu w spektaklu dosyć kluczową scenę. I teraz może należałoby zapytać: jeśli ten teatr wzięty z Antoine'a i z całej

ówczesnej europejskiej reformy jest dobry, to co dobrego zostało z niego dzisiaj, a jeśli jest zły, to dlaczego ciągle gramy w ten sposób?

W TAKIM RAZIE DOCISNĘ: JAK ZDEFINIOWAĆ DOBRY TEATR?

CZAPLIŃSKI: Tu łatwiej mi o odpowiedź. Dobry teatr to taki, który, przynajmniej na chwilę, ustanawia jakąś wspólnotę. Przytoczę anegdotę: symboliczne spełnienie Zapolskiej przyszło, nieoczekiwanie, nie w największych teatrach Paryża i Lwowa, ale w Dąbrowie Górniczej, gdzie złożona z górników widownia oddała jej hołd, rozpoznając w autorce kogoś, kto rozumie ich problemy i uznaje je za istotne – kogoś, kto zmienił perspektywę, nie patrzy na nich z góry, ale sytuuje się na tym samym poziomie i zawiązuje zupełnie nową w tym teatrze – i tym świecie – wspólnotę.

A MOŻE WY TEŻ MACIE W SOBIE JAKIEŚ BARIERY, MIEJSCA DO ROZPOZNANIA CZY DO PRZESKOCZENIA, KTÓRE PRZESZKADZAJĄ WAM ROBIĆ DOBRY TEATR? WASZ SPEKTAKL PROWOKUJE W KOŃCU DO TAKICH SAMOROZPOZNAŃ, SKORO BADACIE TAK GRUNTOWNIE STOSUNEK ZAPOLSKIEJ DO TEATRU JEJ CZASÓW.

CZAPLIŃSKI: Zapraszasz nas do dziwnej rozmowy... Ale dobrze, spróbuję. Czasem boję się mówić na serio, bo mam poczucie, że natychmiast wpadam w banał, więc staram się być śmieszny. I to jest zły teatr we mnie. Ta śmieszność.

GROSZYŃSKA: A ja odpowiem okrężnie: nie wiem, jaki teatr we mnie jest zły, ale chyba przy pracy nad *Zapolską* odkryłam, jaki jest dobry – taki, który traktuje widza serio.

PISALIŚCIE TEN TEKST NA PRÓBACH, KORZYSTAJĄC Z IMPROWIZACJI AKTORSKICH, ODRZUCAJĄC KOLEJNE WARIANTY, CZY JUŻ WCZEŚNIEJ PRZEWIDZIELIŚCIE, ŻE BĘDĄ W SPEKTAKLU TRZY ZAPOLSKIE, SZARŻE I HARCE NA WARSZTATACH AKTORSKICH U ANDRÉ ANTOINE'A I INNE PODOBNE ZABIEGI?

CZAPLIŃSKI: To współczesne sztuki pisze się teraz już tylko na scenie? (*śmiech*) Tekst był gotowy może w trzech czwartych, trzy Zapolskie, tak, były przewidziane, spotkaliśmy się na pierwsze próby, po czym zrobiliśmy sobie przerwę na wakacje, co pozwoliło mi dopisać tekst do końca, po pierwszej konfrontacji z aktorami. Przyznaję, że była to bardzo komfortowa sytuacja.

PANI ANETO, PRZEZ JAKIŚ CZAS – CHOĆBY PRZY „ILUZJACH" – BYŁA PANI ASYSTENTKĄ IWANA WYRYPAJEWA. PODEJRZEWAM, ŻE BYŁY TO TAKŻE DLA PANI LEKCJE REŻYSERII. CZEGO SIĘ MOŻNA OD WYRYPAJEWA NAUCZYĆ?

GROSZYŃSKA: Czegoś, o czym już trochę mówił Janek: budowania wspólnoty. Wyczulenia na kontakt z publicznością. To banały, aż wstyd mówić, ale jest w tym wyzwanie, by nie zapadać się po swojej stronie, tylko realnie wychodzić do widza.

A CO PANI DAJE RÓWNOLEGŁE DOŚWIADCZENIE Z KLUBEM KOMEDIOWYM? CZY TO TYLKO ZABAWA Z PRZYJACIÓŁMI, CZY JEDNAK ZADANIE ZAWODOWE?

GROSZYŃSKA: Zawodowe, jak najbardziej. Reżyserowanie kabaretu daje mi w gruncie rzeczy to samo – uczy kontaktu z widzem. To doświadczenie przydało się też w pracy nad *Zapolską*, gdy poza zwykłym rytmem prób mieliśmy z aktorami warsztaty z improwizacji, próbując wspólnie pokonywać różne bariery.

JANEK, TY JESTEŚ Z TYCH AUTORÓW, KTÓRZY MUSZĄ BYĆ OBECNI NA KAŻDEJ PRÓBIE, CZY TYLKO ZOSTAWIASZ TEKST I ZNIKASZ? CZERPIESZ COŚ Z AKTORÓW DO DALSZYCH WERSJI SZTUKI?

CZAPLIŃSKI: Staram się mieć kontrolę nad próbami, na tym polega

ANETA GROSZYŃSKA, FOT. PIOTR LITWIC

praca dramaturga, ale najlepiej wychodzi mi to, kiedy od czasu do czasu robię sobie przerwę; zyskuję wtedy dystans, lepszy ogląd całości, wydaje mi się, że takie „przerywane próby" są najlepsze dla toku pracy dramaturga. Chociaż odrębną kwestią byłoby pewnie pytanie o to, czy można w ogóle zrobić uczciwą dramaturgię do własnego tekstu. A co do aktorów – decydujący jest ten pierwszy moment, kiedy dostają tekst do czytania. I wtedy bywa bardzo różnie, bo mam często poczucie, że to, co piszę, jest bez sensu i oni mi to, nieświadomie, pokazują. Bo dopiero gdy słyszę tekst, orientuję się, czy działają rytmy, tempa, czy to ma jakiś przebieg, czy broni się język – i mogę pod wpływem ich czytania, interpretacji, pomysłów zacząć przepisywać. W tym sensie tak, oczywiście, czerpię z aktorów bardzo dużo.

Kiedy Strzępka i Demirski mówili w „Jakubie S." o rabacji, pokazali wiek dziewiętnasty jako epokę, w której tkwią korzenie naszych różnych niezałatwionych do dziś problemów. Przypomnę, że pani Aneta wyreżyserowała w zeszłym roku „Lalkę" w Bielsku Białej w adaptacji Artura Pałygi, w kostiumach z epoki, ale ze współczesnym finałem. Co takiego znaleźliście albo czego szukacie, w wieku dziewiętnastym?

GROSZYŃSKA: Wiek dziewiętnasty to dla teatru wciąż bardzo otwarta przestrzeń – częściej sięgamy do historii dwudziestowiecznych, do lat dziewięćdziesiątych, czasów PRLu, drugiej wojny, w odległy wiek dziewiętnasty zapuszczając się stosunkowo rzadko. A jednak przerzucenie mostu między naszymi czasami a wiekiem dziewiętnastym, jeśli już się na to zdecydować, okazuje się gestem bardzo naturalnym – analogie z Prusem czy Reymontem układają się właściwie same. I postać Zapolskiej, którą traktuję mocno osobiście, też jest dla mnie takim mostem, który przerzucam między sobą a tamtym czasem. I cieszę się, że ten most znalazłam.

CZAPLIŃSKI: Mówisz o niepozałatwianych sprawach z wieku dziewiętnastego, a przed chwilą Olga Tokarczuk opowiedziała nam w *Księgach Jakubowych* historię o niepozałatwianych sprawach z wieku osiemnastego. Równie naszych, jak te, o których opowiadali Strzępka i Demirski w *Jakubie S.* Niezależnie od tego, ile będziemy się cofać, znajdziemy na jakimś poziomie nasze korzenie, przyczynek do przemyślenia samych siebie. A naszym największym być może odkryciem przy pracy nad tym spektaklem, naszym dziewiętnastowiecznym znaleziskiem byłoby przekonanie, które w sobie wypracowaliśmy i trwamy w nim do teraz, że mamy w naszej literaturze autorkę, która spokojnie mogłaby uchodzić za patronkę teatru społecznego. Czyli takiego, który próbuje kopniakiem wedrzeć się w nasze codzienne życie, pokazać jego matrycę – i trochę nam zepsuć humor. Zapolska większą część swojej twórczości poświęciła, mówiąc najogólniej, słabszym, za co próbujemy postawić ją teraz na piedestale, zawstydzeni, że nie dostrzegliśmy tego wcześniej, sprowadzając ją do roli autorki *Moralności pani Dulskiej*. Dostrzegł to natomiast Stanisław Brzozowski, jeśli już pytasz o linię, która łączyłaby wiek dziewiętnasty z myśleniem nowoczesnym. Brzozowski napisał o niej mądry, bardzo ciepły tekst, w którym żałował, że jej pasja społeczna została rozproszona w zbyt wielu utworach, bo, jak fantazjował, gdyby cały swój ogień zawarła w jednym tekście, bez żadnych wątpliwości uznalibyśmy ją za jedną z naszych najważniejszych autorek. Jeśli chodzi o komedię społeczną, uznawał ją za następczynię Fredry.

GŁOS Z SALI: Zobaczyliśmy spektakl o niezrozumianej artystce, a przecież ona zdobyła pod koniec życia dużą sławę i ma piękny grób w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Łyczakowskim.

GROSZYŃSKA: Teraz ma. Kiedy jednak nadeszło to uznanie, Zapolska była ślepa i leżała samotnie w mieszkaniu, już obrabowanym, bo nie miała siły kontrolować, co się dzieje wokół. W tle toczyła się zawiła, niemal kryminalna sprawa testamentu, ostatecznie pisarka zrzekła się swoich praw na rzecz lekarza, który ją prawdopodobnie dobił. Została pochowana pod górką piasku, dopiero po latach doczekała się pomnika, o którym pan mówi. Więc tych śmierci było kilka.

CZAPLIŃSKI: To nie jest zresztą sprzeczne. Umierała doceniona, ale w rozpaczliwych warunkach.

DRUGI GŁOS Z SALI: Chciałem powiedzieć aktorom, że są dwa rodzaje teatru i wasz jest bardzo dobry. (*śmiech, podziękowania*) I cieszę się, że mogliśmy takie przedstawienie zobaczyć tu na gdyńskim R@Porcie, bo to dla nas jedyna taka okazja, już tu zresztą przyjeżdżały odważne, ciekawe rzeczy. Teraz dwa pytania. Spektakl miał premierę w październiku zeszłego roku, to się mniej więcej zbiegło z wyborami parlamentarnymi. Zobaczyliśmy kapitalną scenę w sądzie, zasługującą na raportowego Nobla, w której krytyk Popławski, fenomenalnie grany przez...

CZAPLIŃSKI: Rafała Kosowskiego.

DRUGI GŁOS Z SALI: ...używa retoryki patriotycznej, słyszanej teraz w wypowiedziach z różnych stron. Czy mieliście poczucie, że coś takiego lada moment nastąpi? Kieślowski mawiał, że artyści to tacy ludzie, którzy swoimi antenkami wyczuwają, co się będzie za chwilę działo. Drugie pytanie mam o cudowne pomysły sceniczne. Taniec ze wstążką-tasiemcem, piesek, jest ich więcej. Czy to się pojawiło dopiero na próbach, podczas wspólnej pracy?

CZAPLIŃSKI: Odpowiadając na pana pierwsze pytanie: wykorzystaliśmy autentyczne, lekko przeze mnie zredagowane wypowiedzi Popławskiego z jego ówczesnych recenzji. A co do retoryki dyskursu publicznego, mam wrażenie, że te wybory w gruncie

rzeczy w jakiś radykalny sposób nie zmieniły naszego postrzegania świata ani miejsca, gdzie przebiega front, więc struktura spektaklu wynika raczej z rozpoznania, że rozmaici Popławscy mieli się dobrze w dziewiętnastym wieku i równie mocno, posługując się tą samą filozofią, trzymają się obecnie.

GROSZYŃSKA: Taniec ze wstążką miał być gestem wolnościowym, tak to sobie wymarzyliśmy na finał. Wiele pomysłów wzięło się w ogóle z marzeń, których nigdy wcześniej nie mieliśmy okazji zrealizować na scenie. I tak – aktorzy grają na pianinie, choć wcześniej tego nie robili, albo skaczą jak na koncercie, albo tańczą twerk. Rafał zawsze bardzo chciał zagrać psa, więc go zagrał. (*śmiech z sali*) Praca nad spektaklem była rodzajem laboratorium i zamiast narzucać pomysły, starałam się je raczej zbierać.

CZAPLIŃSKI: Po drodze przyszła mi do głowy zwięźlejsza odpowiedź na pańskie pytanie – zawsze znajdzie się ktoś, kto w imię dobra ojczyzny i ochrony wartości konserwatywnych powie ci, że jesteś gówno wart. I to się od dziewiętnastego wieku nie zmieniło.

Dramaty kobiecych historii

• MONIKA ŻÓŁKOŚ •

„Trwa proces wydobywania się kobiet z kulturowej nieświadomości. Do bardzo ważnych czynników postępującej w świecie przemiany należy przełamywanie wielkiego milczenia o kobietach, o czym pisała Mary Daly. Dziś odsłania się coraz więcej kobiecych kart historii kultury, dawniej unieważnianych i niszczonych. Nawet jeśli jesteśmy przekonani, że takie praktyki należą do przeszłości, pozostaje konieczność pracy nad rekonstrukcją dziejów, by dać oparcie działaniom kobiet dążących do stworzenia mocnych podstaw kobiecej kultury, która stanowiłaby przeciwwagę dla dotychczasowej kultury męskiej i umożliwiała powstanie zrównoważonej całości"[1] – pisała Jolanta Brach-Czaina we wstępie do antologii mającej ambicje odsłonięcia niektórych kart kobiecej historii w wymiarze społecznym i antropologicznym. Pisanie nowej historii kobiet to odkrywanie zapomnianych biografii, jak w świetnej książce Grażyny Kubicy *Siostry Malinowskiego*, ale też ponowne opowiadanie o postaciach już spopularyzowanych, szukanie nowej ścieżki dostępu do znanych biografii. Kilka dramatów o kobiecych postaciach, któ-

Autorka jest badaczką teatru i krytyczką teatralną, adiunktem w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej Uniwersytetu Gdańskiego, a także nauczycielką jogi. Jej badania naukowe skupione są na humanistyce nieantropocentrycznej i teorii dyskursów postzależnościowych. Wydała książkę *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burgunda" Witolda Gombrowicza* (2002).

1 Jolanta Brach-Czaina *Wstęp*, w: *Od kobiety do mężczyzny i z powrotem. Rozważania o płci w kulturze*, pod red. Jolanty Brach-Czainy, Trans Humana, Białystok 1997, s. 7.

re chciałabym tutaj zestawić, wyrosło z różnych strategii. Dramat Radosława Paczochy o Stanisławie Przybyszewskiej to próba stworzenia teatralnej formy dla biografii, którą napisała Ewa Graczyk[2], można powiedzieć: teatralizacja zastanej historii. Dramaty Jana Czaplińskiego o Gabrieli Zapolskiej, Julii Holewińskiej o Irenie Krzywickiej oraz utwór Artura Pałygi *W promieniach*, w którym sportretował Marię Skłodowską-Curie, wyrastają z nieufności wobec funkcjonujących narracji. Wszystkie te utwory są pisane w przekonaniu, że dyskurs o osobie, zawsze prowadzony z jakiegoś miejsca, jest nieuchronnie cząstkowy i zawłaszczający, a gest odsunięcia mitu może sprzyjać powstawaniu innej legendy. Dlatego bohaterkami tych utworów są tyleż słynne kobiety, ile nasze o nich wyobrażenia.

ZAPOLSKA: UBRUDZIĆ SIĘ ŚWIATEM

Dramat *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)* otwiera scena z inscenizacji *Domu lalki* w Piotrkowie Trybunalskim w 1888 roku. Gabriela Zapolska gra Norę, Marian Gawalewicz – Torwalda. Słowa z Ibsenowskiego dramatu brzmią jak komentarz do prywatności tych dwojga. Zapolska ma w tym czasie za sobą romans z Gawalewiczem, zainicjowany kiedy jeszcze była żoną Śnieżko-Błockiego; romans, z którego narodziła się ich zmarła w okresie niemowlęcym córka. Wydawać by się mogło, że teatralna scena odrzucenia przez Norę społecznie akceptowanej kobiecości idealnie przylega do obrazu Zapolskiej – skandalistki, kobiety dążącej do niezależności, do twórczych i obyczajowych przekroczeń.

2 Ewa Graczyk *Ćma. O Stanisławie Przybyszewskiej*, Open, Warszawa 1994.

A jednak przyszła autorka *Panny Maliczewskiej* odmawia wyjścia do oklasków, na entuzjazm widowni reaguje niechęcią. W geście odrzucenia roli Ibsenowskiej Nory zamyka się niejednoznaczny stosunek pisarki do feminizmu. Pisała o nim w swojej książce Agata Chałupnik, która zauważyła, że Zapolska, krytykująca w tekstach publicystycznych emancypantki za wchodzenie w męskie role, jednocześnie „od początku swojej literackiej kariery jest postrzegana jako bojowniczka sprawy kobiecej, wymachująca «sztandarem ze spódnicy»"[3].

W dramacie Czaplińskiego Zapolska rolą Nory tyleż zamyka sprawy z byłym kochankiem i pieczętuje emancypacyjny wymiar swojej biografii, ile odrzuca „zły teatr"; mieszczański i ugrzeczniony, unikający tematów tabu. Ta scena tworzy dystans do dwóch konwencji – teatru naturalistycznego, który reprezentuje fragment *Domu lalki,* oraz dramatu biograficznego, sygnalizowanego przez rozmowę Zapolskiej z Gawalewiczem. Jan Czapliński odrzuca formułę dramatu biograficznego opartego na linearnie ukazanym życiu postaci; utworu, którego podstawę stanowi porządek chronologiczny. W jego dramacie już na samym początku trzy Zapolskie wykładają karty na stół i odsłaniają kluczowe miejsca biografii pisarki. Są to zarówno wydarzenia budujące jej legendę, jak i takie, które nie mieszczą się w obrazie krytyczki podwójnej moralności: próba samobójcza, proces o plagiat, konflikty z koleżankami z zespołu, wyjazd do paryskiego teatru Antoine'a. Zapolska z dramatu Czaplińskiego to nie jest Zapolska spacyfikowana przez szkolną narrację, autorka *Moralności pani*

3 Agata Chałupnik *Sztandar ze spódnicy. Zapolska i Nałkowska: o kobiecym doświadczeniu ciała*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2004, s. 7.

Dulskiej. To przede wszystkim kobieta wściekła, niepokorna, biorąca się za bary z rzeczywistością. Zapolska, która rzuca wyzwanie. Czapliński buduje jej portret wielokrotny, pokazuje pisarkę z różnych perspektyw i miejsc oglądu. Do głosów trzech Zapolskich, które mówią raz w pierwszej, raz w trzeciej osobie, dołącza ojciec pisarki, Henryk Sienkiewicz, recenzent, André Antoine, kochankowie... Z tej polifonii rodzi się strategia przybliżeń i oddaleń, utożsamienia z autorką i dystansu do niej, wejrzenia introspektywnego i oglądu społecznego. Trzy Zapolskie mówią o sobie ze świadomością przyszłych wydarzeń, także z perspektywy własnej śmierci – w nędzy i zapomnieniu, odartej z godności, żałosnej. W dramacie Czaplińskiego nie ma naiwnej reprezentacji; to tyleż głosy różnych wcieleń Zapolskiej, ile trzech aktorek grających w wałbrzyskiej inscenizacji utworu. Trochę jak w musicalu Miloša Formana o Jezusie, do którego nawiązuje tytułowe *Superstar*, opartym na przenikaniu się aktora z postacią i jednoczesnym wychodzeniu z roli.

Znaczące, że w dramacie Czaplińskiego autorka *Żabusi* ukazana została głównie w scenach z mężczyznami, jedyną kobietą poza nią jest Dzwoneczek – prostytutka, którą pisarka pyta o szczegóły jej profesji. Męski krąg rozmówców tworzy paradę stereotypów na temat artystki: nieobyczajna aktorka, pyskata skandalistka, grafomanka... Czapliński obnaża strategię lepienia kobiecego wizerunku przez dyscyplinujące męskie spojrzenie, prowadzone z pozycji władzy, której fundamentem są różne instytucje społeczne – rodzina, sąd, krytyka artystyczna. Kulminacją tej strategii jest scena, w której lekarze robią sekcję zwłok Zapolskiej, aby wydobyć z jej wnętrzności tasiemca. W obrazie tym łączą się dwa porządki znaczeń: medyczny wymiar zdarzenia i próba odsłonięcia fenomenu Zapolskiej, rozłożenia go na czynniki pierwsze. W całej swojej złożoności pisarka zdaje się wymykać racjonalizującemu oglądowi i poznawczym narzędziom lekarzy. Jak mówi jeden z nich: „jest rozwarcie, ale opiera mi się jakbym nie miał do niej dostępu, jakbym miał złe narzędzia". Nie bez powodu słowa te mają podtekst ginekologiczny. W poprzednich obrazach dramatu męscy rozmówcy próbują dyscyplinować Zapolską poprzez skojarzenia związane z jej urodą, płcią i seksualnością. Jest w ich mniemaniu zbyt atrakcyjna jak na pisarkę. Rozmowa lekarzy o dręczącym Zapolską pasożycie prowadzona jest z iście naturalistyczną dbałością o detale (tasiemiec „jak stąd do Jerozolimy"), ale jednocześnie z obrzydzeniem dla metody pisarskiej, która takie aspekty rzeczywistości wyprowadza na światło dzienne.

Zmagania Zapolskiej w dramacie Czaplińskiego to walka o nowy projekt literatury, wyzwolonej z czułostkowości i poprawności, a przede wszystkim opierającej się ograniczającej kategorii „dobrego smaku". Dyscyplinujące spojrzenie rozmówców pisarki pełni w istocie funkcję cenzurującą. Poszukując nieocenzurowanego mówienia o świecie, Zapolska upomina się o pełny, nieoczywisty i wewnętrznie sprzeczny obraz rzeczywistości. Dla niej literatura musi „ubrudzić się światem": „proponuję siebie na patronkę, patronkę, której nie macie, właściwie nie wiadomo, dlaczego patronkę literatury i sztuki, która ma jeden cel – wstawiać się za słabszymi, za wykorzystywanymi, za pozbawionymi głosu". Pisanie powinno wyrastać ze wstydliwie ukrytych aspektów życia, nazywać sytuacje zepchnięte w milczenie, zwłaszcza dotyczące doświadczenia kobiecego ciała. To ważny

JAN CZAPLIŃSKI *ZAPOLSKA. SUPERSTAR (CZYLI JAK PRZEGRYWAĆ, ŻEBY WYGRAĆ)*, TEATR DRAMATYCZNY, WAŁBRZYCH 2015, REŻ. ANETA GROSZYŃSKA, FOT. NATALIA KABANOW

wymiar twórczości Zapolskiej, co przekonująco pokazała Agata Chałupnik, ale też imperatyw współczesnej prozy kobiecej, do którego odnosi się feministyczna formuła „pisania ciałem". Bo Zapolska z dramatu Czaplińskiego jest z różnych czasów, modernistyczna i współczesna, zaangażowana w naturalistyczny projekt literatury i pełna ironicznego, chciałoby się powiedzieć ponowoczesnego, dystansu. Jej walka o nowy projekt pisarski nie ogranicza się do debat na temat roli i kształtu literatury z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, w argumentach Zapolskiej słychać echo współczesnych sporów:

ZAPOLSKA III to jest moda, żeby brać takie tematy – biedne dzieci, dziwki, Żydzi
ZAPOLSKA I no, co ona tam jeszcze ma w repertuarze
ZAPOLSKA II wyzyskiwane służące, zdradzane żony
ZAPOLSKA III moda!
[...]
ZAPOLSKA II wy mówicie łatwe, ja mówię konieczne
ZAPOLSKA I wy mówicie moda, ja mówię – zaczęłam ją i niech trwa jak najdłużej
ZAPOLSKA III bo na waszą literaturę szkoda papieru, kłamstwo na kłamstwie, upiększanie świata, życzeniowe i wredne
ZAPOLSKA I a im bardziej będziecie ten świat upiększać, tym mniej będziecie z nim mieli wspólnego więc oddajcie swój papier młodym
ZAPOLSKA II oddajcie młodym, nawet jak nic nie napiszą, to przynajmniej zrobią sobie z tego papieru samolociki i jeśli te samolociki polecą, to znaczy że będą działać i to już będzie więcej, niż można powiedzieć o waszej literaturze bo ona nie działa

Jeśli pokawałkowana biografia pisarki z dramatu Czaplińskiego jest biografią symboliczną, to w takim znaczeniu, że Zapolska staje się tu figurą literackiej rewolucjonistki. Wewnętrzny imperatyw tworzenia nieocenzurowanego obrazu świata bierze się z dążenia, aby dopuścić do głosu obscenę. To, co przezroczyste, wykluczone z pola widzenia i z reprezentacji.

PRZYBYSZEWSKA: „JESTEM POZA PŁCIĄ"

Utwór Radosława Paczochy *Ćma*[4] nie jest pierwszym dramatem o Stanisławie Przybyszewskiej. Prawie trzydzieści lat temu Krystyna Berwińska opublikowała w „Dialogu" *Ogień na wietrze. Rzecz o Stanisławie Przybyszewskiej*[5], w którym gdańska pisarka ukazana została w dwóch porządkach, realnym i wyobraźniowym. Pierwszy rozgrywa się w baraku przy Gimnazjum Polskim w Gdańsku, gdzie w latach trzydziestych żyła w nędzy autorka *Sprawy Dantona*, drugi zaś wypełniają postaci „drogich nieobecnych" pisarki – Anieli Pająkówny, Stanisława Przybyszewskiego, Iwi Bennet, a także bohaterowie jej dramatów, Robespierre i Danton. Wszystkie te osoby istnieją na scenie tylko w relacji z Przybyszewską, której postać stopniowo odsłania się w sieci spotkań, dyskusji, konfliktów z innymi. Wykładnią tego dramatu jest interakcja, iskrzenie pomiędzy pisarką a ludźmi, którzy pojawili się w jej życiu. Ambicją Krystyny Berwińskiej była maksymalna wierność faktom. Nie tylko wykorzystała fragmenty utworów Przybyszewskiej i listów, które ta wymieniała z Leonem Schillerem w sprawie prapremiery *Sprawy Dan-*

4 Tekst niepublikowany. Prezentowany po raz pierwszy podczas festiwalu Sopot Non-Fiction w 2014 roku.
5 Druk. w „Dialogu" nr 7/1988.

tona, ale – jak zaznaczyła w didaskaliach – starała się wiernie naśladować styl i język gdańskiej autorki.

Podobnie jak w dramacie Berwińskiej Radosław Paczocha również pokazuje Przybyszewską oddaną tytanicznej pracy i całkowicie zanurzoną w powstającym dziele, ale akcenty rozkłada zupełnie inaczej. Dla obrazu pisarki najistotniejsze są jej monologi. Odsłania się nie tyle w relacji z innymi – ojciec, mąż, Robespierre pojawiają się incydentalnie – ile przez rozmowę z samą sobą. Osłabienie interakcji na rzecz sytuacji wyznania podkreśla samotność Przybyszewskiej i rwanie się więzi ze światem, które prowadzi do absolutnej alienacji. W dramacie Paczochy fakty z życia pisarki są zaledwie punktem wyjścia do nakreślenia jej portretu fantazmatycznego, w którym istotniejsze niż realne zdarzenia są emocje i stany mentalne. Wykładnią tej postaci jest jej stosunek do literatury; pisanie staje się częścią projektu tożsamościowego. Przybyszewska pracuje bez wytchnienia, bez litości, nie pozwalając sobie na najmniejszą nawet słabość. Całe noce spędza na pisaniu, kilkakrotnie redaguje kolejne wersje, nieustannie coś zmienia. „Mogę być tylko literatem albo niczym", deklaruje. Podobny radykalizm cechuje wszystkie jej działania. Przybyszewska żyje tak, jak pisze. Sprzątanie, gimnastyka, zakupy wykonywane są równie metodycznie i z podobną samodyscypliną, z jaką pracuje nad dramatami o rewolucji. Tak jakby to ona sama była swoim własnym dziełem. Paczocha ukazuje Przybyszewską jako artystkę, dla której pisanie to akt transformacji. Literatura staje się narzędziem przekuwania samej siebie w istotę wyższą, uwolnioną od przyziemnej codzienności, od figury ojcowskiej, od polskości, a przede wszystkim od kondycji płciowej i własnego ciała.

W jednej ze scen Przybyszewska opowiada, że w czasie Bożego Narodzenia, które jest dla niej świętem obżarstwa, poszła do kina na *Gorączkę złota* Charliego Chaplina. W tle odbywa się projekcja pamiętnej sceny głodu: Chaplin przeistacza się w tłustego kurczaka, którego goni ze strzelbą wygłodniały towarzysz, a później z elegancją spożywa stary but, wyjmując gwoździe niczym ości z ugotowanej ryby. Te sekwencje niemego filmu wzmacniają portret Przybyszewskiej jako artystki uwikłanej w bolesność ciała. Przez długie tygodnie nie dojada. Cierpi głód, który próbuje oszukać, smarując skórkę wędliny płynem utrwalającym zapach mięsa. Nie gotuje i nie zmywa naczyń, aby nie dotykać tłuszczu. Mierzi ją własna cielesność, chce się od niej uwolnić, ale ona ciągle ją dopada – głodem, zimnem, słabością, uzależnieniem od morfiny. Wstręt do ciała przejawia się niechęcią wobec własnej płciowości i seksualności: „uważam się za hermafrodytę, a ponieważ byłam przeznaczona do życia umysłowego, więc musiałam swoją fazę seksualną niezwykle gwałtownie – i niezwykle prędko – pokonać i załatwić, by potem być wolną". Uwiera ją uwikłanie w biologię i w potrzeby seksualne; odrzuca imperatyw płodzenia, dla którego teatralny kontrapunkt stanowią głosy dzieci za oknem baraku.

Nędzne warunki życia powodowały, że Przybyszewska przez większość życia była zmuszona prosić o finansowe wsparcie. W dramacie Paczochy wołanie o pomoc powraca jak refren. Zdanie „Save our ship" odbija się echem, zwielokrotnia sytuację proszenia. Podobne wzmocnienie przynoszą kwestie chóru, które pełnią dwojaką funkcję – wydobywają to, co najważniejsze w wypowiedziach Przybyszewskiej, a jednocześnie tworzą ironiczną kontrę

dla jej słów. Fraza chóru budzi skojarzenie z *Utworem o matce i ojczyźnie* Bożeny Keff, gdzie głos wspólnoty wywiera presję na bohaterce usiłującej wymknąć się władzy matki, która zatruwa jej życie swoim wojennym cierpieniem. Aby podkreślić wydobywanie się Przybyszewskiej spod wpływu słynnego rodzica, Paczocha buduje opozycję ojczyzny – córczyzny. Pierwszy z członów odnosi się do Polski, w której autorka *Sprawy Dantona* czuje się wyobcowana, a zarazem do postaci jej ojca, którego Przybyszewska pragnie przekroczyć w sobie. Drugi z członów opozycji niesie obietnicę odrębnej tożsamości i niezależności twórczej.

KRZYWICKA: HER-STORY

Dramaturgiczny portret artystki poklejony z odprysków biografii, niepełny i wielowariantowy, przynosi również utwór Julii Holewińskiej *Krzywicka/krew*.[6] Życie autorki *Pierwszej krwi* skojarzone zostało z historiami innych kobiet, w których doświadczeniach dalekim echem odbijają się doświadczenia Ireny Krzywickiej. Te pozornie autonomiczne historie w rzeczywistości stanowią lustro dla tytułowej bohaterki dramatu. Dorota, szykanowana za żydowskie pochodzenie, wyjeżdża razem z rodziną z Polski; Ewa, która przebywa w Anglii „na zmywaku", nawiązuje pozamałżeński romans, a później wchodzi na statek Langenort, aby usunąć ciążę; Monika donosi SB na swojego kochanka, a potem na kolegów syna, kiedy ten zostaje zatrzymany podczas manifestacji Solidarności; Agnieszka mierzy się z bezsilnością wobec ciężkiej choroby partnerki, z którą dzieli życie i dziecko, ale z punktu widzenia prawa pozostaje dla niej obcą osobą... Tym, co uwalnia owe narracje, jest życie Ireny Krzywickiej, żydowskiej intelektualistki, która w okresie międzywojennym działała na rzecz świadomego macierzyństwa i wyboru kobiet, a po wojnie pisała utwory, które uczyniły z niej beneficjentkę ówczesnego systemu. Holewińska sięgnęła w swoim dramacie po biografię, która nie pozwala na łatwe osądy i czarno-białe wartościowanie. Nie unika trudnych pytań, związanych chociażby z socrealistyczną twórczością Krzywickiej i gestami uległości wobec aparatu komunistycznego. Nie gloryfikuje autorki *Pierwszej krwi*, ale wydobywa z jej historii kobiecy sposób przeżywania świata, z całą różnorodnością i nieoczywistością tego doświadczenia.

Holewińska rozpisuje życie Krzywickiej na kilka postaci, a jednocześnie sytuuje autorkę *Pierwszej krwi* w kosmosie kobiecych historii, w swoistej herstorii. Kilka odsłon z dwudziestowiecznej historii Polski opowiedziane głosami kobiet, które wnoszą do niej doświadczenie cielesności, fizjologii, prywatności. Łączy je przewrotna gra z symboliką krwi, powszechnie kojarzoną z męskimi ranami, samoofiarowaniem, z uwznioślonym cierpieniem. Krzywicka opowiada o traumie pierwszego okresu, który urasta do rangi doświadczenia założycielskiego: „Zdawało mi się, że chlusnęło ze mnie życie, że coś ustąpiło spod samego serca i spłynęło ciepłą strugą po nogach. Poczułam bolesny skurcz w dolnej części brzucha, kolana mi się ugięły, a w gardle załaskotały lekkie mdłości. [...] Bałam się ruszyć, aby nie wypłynęła ze mnie cała krew, wnętrzności, serce, mózg, wszystko. Ze wstrętem i obrzydzeniem zatkałam koszulą tę nagłą ranę. Po nogach spływały ostatnie stygnące kropelki. Czułam się już nie tylko samotna i przerażona, ale odrażająca i chora". Wypływanie krwi miesiączkowej od-

6 Druk. w „Dialogu" nr 6/2013.

czuwane jest przez bohaterkę jako doświadczenie ubytku i pustki w kobiecym ciele, a zarazem przeżycie głęboko stygmatyzujące.

Kobieca krew w opozycji do męskiej oznacza powrót do ciała, bez patriotycznego sztafażu i symbolicznego potencjału. Holewińska upodmiotawia kobiecą cielesność przez rozmaite, czasami mocno ambiwalentne doznania: miesiączkę, przerwanie błony dziewiczej, lesbijski seks, aborcję... W jej dramacie kobiece przeżywanie świata staje się kontrapunktem dla męskiej wizji historii („czerwone maki na Monte Casino zamiast rosy piły polską krew"), dla bogoojczyźnianej narracji („za każdy kamień twój, stolico, damy krew"), patriarchalnych klisz („cnotliwa żona męża korona"). W utworze Holewińskiej źródłem tych stereotypów jest chór kobiet reprezentujący unifikującą wspólnotę, której głos utkany został z patriotycznych pieśni, kibolskich przyśpiewek, antysemickich okrzyków czy ludowych mądrości. Językiem dramatu *Krzywicka/krew* rządzi logika subwersywności – to przypadkowe, dziwaczne skojarzenia i bluźniercze połączenia znaczeń („Godzina zero. Punkt G"), które ośmieszają patriotyczną narrację i odsłaniają jednostkowe historie kobiet, pozostające na marginesie wspólnotowego doświadczenia.

SKŁODOWSKA-CURIE: „CZUJĘ, ŻE ŚWIECĘ"

W dramacue Artura Pałygi *W promieniach* Maria Skłodowska pisze listy do samej siebie. Ten zabieg pozwala skonfrontować naukowczynię na różnych etapach życia i pokazać ją w obliczu rozmaitych zdarzeń. Przede wszystkim jednak buduje podmiotową narrację, uwalnia głos ze środka kobiecego doświadczenia. Z listów Skłodowskiej wyłania się portret kobiety radykalnej w swoich dążeniach, bezkompromisowej, bezgranicznie oddanej pracy. W dramacie Pałygi dokonuje się przewrotna gra z kobiecą intymistyką. Naukowczyni zapisuje stylizowane na biblijny *List do Koryntian* wyznanie miłości, lecz wbrew konwencji nie jest to pensjonarskie zakochanie, a absolutne oddanie pracy: „Miłość nie pyta, czy jest pożyteczny, nie oczekuje, że będzie komuś, czemuś służył, nie próbuje wprzęgnąć go w zaprzęg jakichś pragmatycznych sił. Miłość zadowala się jego istnieniem". Z dramatu Pałygi wyłania się obraz Skłodowskiej, dla której poszukiwania naukowe nie są aktywnością podejmowaną w określonych godzinach, lecz rdzeniem tożsamości. Nauka to jednocześnie jej sposób widzenia świata i forma definiowania samej siebie.

W dramacie *W promieniach* żmudne poszukiwania i ciężka fizyczna praca nad uzyskaniem promieniotwórczego pierwiastka pokazane zostały z perspektywy tożsamości płciowej: Skłodowska w zaawansowanej ciąży miesza w wielkim kotle maź, potem rodzi martwe dziecko. Rysuje się tu znacząca podwójność – błoto, z którego razem z Piotrem Curie próbują uzyskać rad, nazwane jest smółką. Skojarzenie radioaktywnej mazi z odchodami noworodka splata pasję naukową z doświadczeniem macierzyństwa. Pałyga buduje dramaturgiczny obraz, który cechuje daleko posunięta niejednoznaczność: rad opisywany jest przez Skłodowską jak ukochane potomstwo, a jednocześnie, aby go odkryć, musi poświęcić nienarodzone dziecko.

Wyobrażenie radioaktywnego błota jako dziecięcych odchodów wprowadza dychotomię brudu i świętości, na której opiera się pierwsza część

dramatu Artura Pałygi. To przeobrażenie najniższej, pogardzanej materii w czysty pierwiastek, który Skłodowska widzi w kategoriach niemal metafizycznych. Ten obraz można również postrzegać jako figurę jej losu: wydobywanie się z nizin społecznych i przekraczanie barier w drodze na uniwersytet. Skłodowska opisuje ten proces jako transformację, która przypomina przeobrażenie alchemiczne: „zamieniam się w promieniowanie / przenikam i oddziałuję". W toku wieloletniej pracy nad pierwiastkami radioaktywnymi naukowczyni zespala się ze swoim własnym dziełem. „Czuję, że świecę", mówi. To wyznanie jest jednocześnie metaforyczne i boleśnie dosłowne. Oznacza tyleż dążenie do wzniosłości, którą daje nauka, ile chorobę popromienną, na jaką umrze badaczka. Wydobywanie się z przyziemności ku światłu ma w sobie element samoofiarowania.

Utwory Czaplińskiego, Paczochy, Holewińskiej i Pałygi łączy nie tyle skupienie na kobiecej bohaterce, ile wydobycie burzycielskiego potencjału kobiecej biografii. W każdej z nich można odnaleźć element subwersji. To postaci, które nie mieszczą się w społecznych ramach, manifestacyjnie nie wypełniają akceptowanego wzorca kobiecości. Znaczące, że w każdym z tych dramatów wyeksponowane zostało doświadczenie ciała i płci. Głodowanie Przybyszewskiej, cierpienia Zapolskiej spowodowane obecnością pasożyta, seksualność Krzywickiej, choroba popromienna Skłodowskiej-Curie pozwalają zobaczyć twórczynię ukrytą za mitem. Pokazanie artystki/pisarki/naukowczyni w cielesnym uwikłaniu to gest nieufności wobec zastanych narracji, a zarazem próba dowartościowania prywatnego wymiaru egzystencji. Czyżby ukrytym patronem tych dramatów był Tadeusz Różewicz?

ARTUR PAŁYGA

W promieniach

ZUPEŁNIE NIEZNANE LISTY MARII SKŁODOWSKIEJ-CURIE

Prolog

Nie będę dziękować Bogu.
Nie będę dziękować rodzicom.
Ani premierowi, ani prezydentowi, ani władzom uniwersyteckim.
Ani ojczyźnie. Żadnej ojczyźnie.
Nie będę dziękować Piotrowi Curie.
Nie będę wyrażać zdziwienia.
Nie będę analizować niezwykłej sytuacji, że ja tutaj, teraz.
Nie będę mówić o kobietach, o prawach, o jawnej dyskryminacji, o nędzy.
Nie będę płakać, nie będę się cieszyć, nie będzie tryumfu i nie będzie wzruszeń.
Podejmę wykład w tym miejscu, w którym przerwał Piotr.
O zmianach w naszym pojmowaniu materii.
O rozpadaniu się świata.
O promieniowaniu.
O zmianach w pojmowaniu materii.
Materii.
O zmianach.

O rozpadaniu się.

O pojmowaniu.

O zmianach.

Radioaktywność to przemiana jednego pierwiastka w inny przez emisję promieniowania.

1. Uwięziona

Kochana Maniu!
Ja, Mania, Maria, Marysia Skłodowska do ciebie Mani, Marii, Marysi Skłodowskiej piszę ten list.
Piszę do ciebie w ten listopadowy, w ten urodzinowy zmierzch, bo trzeba ci wiedzieć, że skończyłam dziś właśnie osiemnaście lat.
I piszę do ciebie najwstydliwszy i najintymniejszy list, jakiego nikomu innemu napisać nie mogę, a jaki napisać chcę i potrzebuję.
Nikogo tu nie mam prócz ciebie.
A chcę, potrzebuję bardzo czuć czyjąś obecność, czuć, że ktoś mnie widzi, wie o mnie, rozumie.
Był czas, kiedy to był Bóg, tyle na ten temat, pozostała pustka, która domaga się wypełnienia.
Jak oświecenie na Buddę, tak przyszłaś mi do głowy ty.
Mania duża.
Mania w dojrzałości swego owocnego życia, bo jakież inne życie byłoby warte przeżycia.
Kiedy sobie pomyślę o znikomości życia naszego w nieskończoności wszechświata, o tym, jaki ułamek, skraweczek, iskierka się z tej nieskończoności wydarła, wyrwała i na jaką chwilkę, tak mi szkoda każdego dnia, każdej nocy, każdej godziny, każdej minuty tego czasu, gdy jestem świadoma, czuję, widzę, słyszę, myślę.
Przecież to skończy się, Maniu, ani się obejrzymy, i znów zapadniemy w wieczny mrok, wieczne, jak to nazywają, odpoczywanie.
Więc pracujmy.
Pracujmy, póki świeci dla nas światło dnia i małe światło w nocy.
I kiedy już nie wiem co, to pisać postanowiłam do ciebie.
Ciekawam, co u ciebie teraz.
Masz męża, dzieci?
Skończyłaś uniwersytet we Francji, jak sobie zaplanowałaś, marzyłaś i noce spędziłaś na szeptaniu: pragnę, pragnę?
Pozwala ci mąż z twojej wiedzy robić użytek?
Pozwoliłabyś mu nie pozwalać?
Z czym się mierzysz, Maniu, i czego dotykasz?
Jeśli chodzi o mnie, siedzę przy ciemnym stoliku w ciemnym pokoju i ledwo już widzę tę kartkę, ten stolik i te stawiane w zapadającej ciemności literki.
I czuję, jak znikam w tym zmierzchu.

We wsi zabawa.
Namawiali mnie, ale nie poszłam.
Poczuli się urażeni, niech tam.
Jestem korepetytorką u, pożal się Boże, państwa.
Piszę to bez wzgardy, lecz z żalem, którego nie ośmieliłabym się wylać przed nikim chyba oprócz ciebie.

Nie mogę zrozumieć, uwierz, jak mogą tak swoje życie marnować ci ludzie, tę wyjętą z wieczności chwilę, którą dano im do dyspozycji.
Jestem sama.
Uczę rozpuszczone dzieci.
Nie lubią mnie tu, bo na zabawy nie chodzę i uważają, żem jest przemądrzała, choć nie sądzę, bym im dała powód.
Zarobione pieniądze wysyłam Broni, siostrze ukochanej do Paryża, tak jak się umówiłyśmy.
Jak los poszczęści, jeżeli los poszczęści, w co zaczynam wątpić, i ja kiedyś do tego wymarzonego Paryża pojadę i uczyć się będę, czego tu mi się zabrania.
I wiem to na pewno, że jedyny sens tego wszystkiego, tego bycia w tym tu zapadającym zmroku, to chłonąć, to poznawać, to oświetlać ten kawałek świata, jaki jest nam dany, z wszystkich sił swoich, z całej duszy swojej.
I ta myśl, ta iskra, to przekonanie tak silne, jedyne trzyma mnie chyba przy życiu.

Jestem tu, w gęstniejącym mroku.
Jest stolik, kartka, przede mną niezapalona lampka.
Przed lampką zapałka.
Jestem brzydka, co uważam sobie za dar, za największy prezent.
Omijają mnie bowiem dzięki temu te krótkotrwałe, błahe przyjemnostki ludzi urodziwych.
Ludzie brzydcy mają swoje własne światy na marginesie niejako głównego świata, w którym panują ludzie urodziwi.
Światy, które zapełniają, meblują, jak chcą, w których ich własne panują prawidła, w których tworzą swoje rytuały.
W centrum mojego świata jest niezapalona lampka, a przed nią niezapalona zapałka na czarnym stoliku.
Dla ludzi bawiących się, ludzi urodziwych jest to po prostu lampka i zapałka.
Zapałka służy im do zapalenia lampki.
Dla mnie, kobiety brzydkiej, która, podkreślam, niekłamanie wdzięczna jest swojej brzydocie, ta zapałka to kawałek drzewa, które w niepojęty acz możliwy, jeśli tylko ktoś dokona wysiłku, możliwy do pojęcia sposób, z podziemnej drobinki, czerpiąc ile się da soków z wnętrza i światła słonecznego z góry, urosło w kształt niepowtarzalny, choć przewidywalny, jedyny, choć uniwersalny.
Obrobiony pracą ludzką i ludzkim rozumem fragment ciała drzewa leży przede mną w zapadającej ciemności.
A koniuszek jego powleczono substancją niezwykłą, owocem myśli i pracy ludzkiej, białym fosforem.
Brzmienie tych słów – biały fosfor.
W tej wsi polskiej, zapadłej, pod ruskim zaborem.
Gdzieś tam bawią się.

Prawie ciemność.
A przede mną na koniuszku drzewa – biały fosfor.

Biały fosfor.

W moim świecie mam taki rytuał.
Gra w ból.
Wierzę, że ból…
Nawet przed sobą tego napisać nie mogę, nie umiem.
Brzydzi mnie wszelki patos i zadęcie.
O zwykły ból mi chodzi, nie o ból istnienia, ani nic z tych wielce wzniosłych rzeczy.
O zwykłą, fizyczną bolesność, która z jednej strony jest zła pod każdym względem, jest przeszkodą, przekleństwem czasami, z drugiej jednak…
No właśnie tego nie chcę, nie umiem sama przed sobą napisać, być może ze wstydu.
I nic już nie widzę, stawiam te literki prawie po omacku.
Chcę, żebyś wiedziała.

Teraz, właśnie teraz zapalę zapałkę.
Biały fosfor potrę o powierzchnię stołu i przełożę ją do drugiej ręki, aby tę wolną zachować, abym mogła pisać, zapisywać, opisać.

Zapalam zapałkę.

Jak długo?

Najpierw zapałką zapaloną, białym fosforem płonącym zapalam lampkę, kaganek.
Długo palić nie będę z racji oszczędności.
Ale dziś urodziny.
Osiemnaste.
Dziś pragnę, chcę doświadczać, pisać, chcę płonącej lampki.
Nie lubię bólu i boję się go.
Chcę wytrzymać.
Jak długo?
Płonie ogień.
Co robią ci ludzie?
Ci bawiący się ludzie?
Co oni wyprawiają?
Na co tracą?
Po co?
To są dziwne rzeczy.
Sto miligramów białego fosforu może zabić dorosłego człowieka.
Opary trujące.
Śmiertelne wypadki w fabrykach zapałek.

Człowiek wymyślił czerwony, bezpieczny fosfor na zapałki.
Wciąż produkują biały.
Ten jest biały.
Przyjdzie czas, kiedy wszystkie zapałki będą dla ludzi bezpieczne, będą niosły tylko i jedynie dobro.
Nie staną się takie same z siebie, nie.

Boję się bólu.
Jednocześnie czuję, jak cichną odgłosy zabawy, jak wszystko, cały świat, wszechświat, ja, skupiam się na tym zbliżającym się do mnie, do dłoni mojej, do koniuszków palców jasnym płomieniu.
Płomień mówi do mnie.
Maniu – mówi do mnie.
Jak ktoś bliski, najbliższy, jak członek rodziny, najbliższej rodziny.
Maniu – mówi płomień.
Jestem – mówię.
Jestem.
I boję się.
I czuję, jak narasta strach, panika, którą trzeba stłumić.
I gorąco już w palce.
Chcę.
Mogę.
Proszę.
Żądam.
Rozkazuję.
Niech tu przede mną.
Stawi się.
Jak przed Faustem.
Dla świata.
Dla ludzkości.
Czy gotowa?
Tak, jestem gotowa.
Czy aby na wszystko?
Tak.
Aby.
Boli.
Zniosę ból.
Nawet kiedy.
Tak.
Patrzę, jak płoną mi palce.
Swąd skóry.
W bólu znikam.
Jest tylko wola.
Ściskam patyk.

Póki sama zgaśnie.

2. Czarownica

Kochana Maniu!
Gdybym miała ci donieść, co się ze mną dzieje, nie umiałabym opisać.
Nie wskutek obfitości, lecz monotonii zdarzeń.
Nie piszę tego listu.
Wypowiadam go, przecież nic nie ginie.
Słowa promieniują.
Mówię na głos, żeby przywrócić realność.
Wydobyć się z czegoś w rodzaju stawania się czymś.
Mam wrażenie, że przechodzę proces unieczłowieczania, nad lub podczłowieczania, nie znam tego nazwy.
Jednocześnie jestem najszczęśliwszą z ludzi i nie pytaj, nie umiałabym ci tego, Maniu, wytłumaczyć.

Nie robię tego dla ludzkości.
Nie robię tego dla pieniędzy.
Nie robię tego dla sławy.
Nic z tych rzeczy.
Spytasz, co takiego robię.
Mianowicie dzień w dzień, od rana do nocy mieszam wielką chochlą w wielkich kotłach, w których bulgocze bagnista maź.
Biegam od kotła do kotła i mieszam w gęstej mazi chochlami.
To jest moja praca.
Wykonuję ją jak najsolidniej potrafię już od czterech lat.
Mam zgrubiałe ręce i otępiały mózg.
Obecnie jestem dodatkowo w ciąży, więc gruba, gruba, gruba.
Piotr chciał zrezygnować.
Przekonałam go.
Efektem przekonywania Piotra jest ta ciąża.
Biegam, z wielkim brzuchem, od kotła do kotła i mieszam chochlami, które są mojej wielkości, i dzień cały słucham bulgotania i oddycham zapachem promieniotwórczego, radioaktywnego Nieznanego.
Trzeba maź podgrzać i dopiero w gorącu, w stosownej temperaturze wydzieli się ze smółki uranowej On, Nieznany.
Jest Go niewiele.
Znaczniej mniej, niż zakładaliśmy.
Znacznie, znacznie mniej.
Właściwie są to ilości skłaniające do powątpiewań o jego istnieniu.
Nie mnie.
Ich.
Ja nie powątpiewam.
Najgorsze jest, że w dachu szopy są dziury i gdy pada deszcz, trzeba biegać i zasłaniać, zabezpieczać kadzie i fiolki z mikrodrobinkami Nieznanego.
Gdyby nie ten stan, jak już próbowałam nazwać upodobnienia się do nieludzkiego, przecież bardzo, najbardziej w tym momencie właśnie

ludzkim będąc, ugrzęzłabym w tej mazi, usiadłabym, zziębłabym, padłabym ze zmęczenia chyba, tak myślę.
Na szczęście pierwiastek ten, który tak bardzo nie chce się pokazać, nie chce zbadanym być, zważonym, zmierzonym, tak bardzo z powrotem do ciemności ciągnie, do niepoznania, zapomnienia, a jednocześnie promieniowanie jego nie ma sobie równych, na szczęście ma właściwość taką, że udziela siły swej nadprzyrodzonej, błękitnej.
Jest po prostu piękny.
Czysta nauka otacza go miłością.
Miłość nie pyta, czy jest pożyteczny, nie oczekuje, że będzie komuś, czemuś służył, nie próbuje wprzęgnąć go w zaprzęg jakichś pragmatycznych sił.
Miłość zadowala się jego istnieniem.

Przyszłam z Piotrem.
Wróciliśmy z szopy do domu, zjedliśmy kolację, nie mogłam zasnąć.
Miałam pod oczami błękit.
Mówię, chodź, Piotr.
Wzięłam go za rękę.
W nocy poszliśmy do szopy.
Już z pewnej odległości było widać.
Otworzyłam drzwi.
Usiądź, mówię.
Popatrzmy przez chwilę.
Świecił.
Sam z siebie.
Nie odbitym światłem.
Nie siłą elektryczności.
Świecił sam z siebie, bo taka jest jego przyrodzona moc.

Siedzieliśmy w tej dziurawej szopie, pod gwiazdami, w nocy.
I mieliśmy tu, na półeczkach, własne swoje gwiazdy, przez nas, przeze mnie wydobyte z mazi, z błota, z odpadu, z ciemności, znikąd.
Spójrz, Piotr – siedzieliśmy oszołomieni.
Szczęśliwa, dotykałam brzucha.
Bardzo nam się życie popsuło od czasu honorów i sławy.

3. Zmęczona

A jak było naprawdę?
Naprawdę jak było?
Nie ładnymi słowami, zdaniami.
Nie lubię ludzkiej ciekawości pakującej mi się do głowy, do brzucha, oblepiającej, wpychającej macki, śliskiej, wstrętnej.
Dlatego wolę ładnymi zdaniami.
Nawet listy do siebie.
Ciekawość ludzka jest nieopanowana.

Znajdzie, wypatroszy wszystko, a czego nie znajdzie, to sobie dopowie.
Jak było naprawdę, opowiadam tylko wtedy, gdy jestem zmęczona.
Kiedy jestem zmęczona, wydaje mi się, że nie żyję.

Jestem zmęczona.
Cały dzień byłam czarownicą.
Mieszałam łychą w kotłach.
Cały rok.
Całe dwa.
Całe trzy.
Całe cztery lata jako czarownica płonęłam na stosie.
Próbowałam wyodrębnić coś z błota.
Wyrwać z nieistnienia.

4. Spełniona

Jestem w ciąży, Piotr, mówię.
Gotuję ci, piorę, sprzątam, cieszysz się?
Powiedz, spełniam się też jako żona?
Powiedz, Piotr.
A w łóżku?
W łóżku możesz ze mną być?
Cały dzień mieszam w kotle i potem w garach, i znów w kotle.
Ty liczysz, analizujesz, odmierzasz i myślisz.
Dobrze ci ze mną, Piotr?
Pytam.

Dziecko nakarmić, mieszać, grzać, podgrzewać, gotować.
Jest gorąco, para w oczy.
Para z gotującej się uranowej smółki cały dzień wali mi prosto w oczy.
Jestem spocona, brudna, wszystko mi się lepi, mam przed oczami gwiazdki, plamy.
Jestem wszechświatem.
Rozpadam się na atomy.
Złapiesz mnie?
Piotr, złapiesz mnie?
Jestem w ciąży, Piotr.
Wyrwał się z nieistnienia do mojego brzucha nowy człowiek.
Chcesz posłuchać, Piotr?
Połóż rękę, czujesz, jaki mam ciepły brzuch?

Ciepło przy kotłach.
Para.
Kochana, wymarzona, wytęskniona córko!
Jesteś już na tym świecie niejako oficjalnie ogłoszona, zapowiedziana, zaanonsowana.
A więc jesteś.

Stoję tu z tobą, córeczko, całymi dniami, mieszam w kotłach, ja, twoja mama czarownica, stoję z wielką łychą, biegam od kotła do kotła i myślę o tobie.
I tworzę sobie, myślę, układam nienapisane listy.
Których nie napiszę, bo mam zajęte ręce.
Z poparzonymi palcami.
Bo nawet gdybym nie miała rąk zajętych poszukiwaniem światła w kotle, robieniem obiadu, sprzątaniem, zmywaniem, to wolałabym się wtedy położyć.
Lubię spać.
Lubię ciemność.
Chciałabym położyć się z tobą, leżeć z tobą, synu, i słuchać, jak w środku mnie bije twoje serce.
Tymczasem kupa, synku.
Smoliste odpady.
Smółka.

Błoto, które przywieźliśmy z czeskiego lasu.
Które w konsystencji przypomina kał.
Który całymi dniami mieszam.
Ten kał jest dwa razy bardziej promieniotwórczy niż uran.
Fakt ten stoi w sprzeczności z wiedzą o właściwościach pierwiastków.
Sprawdzałam wiele razy.
Wiele, wiele razy z rękami po łokcie brudnymi od kału stwierdzałam, że to nie pomyłka.
Że to nie jest wina niewłaściwych urządzeń pomiarowych.
Że to nie jest awaria urządzeń.
Że to nie jest błąd obliczeniowy.
Że to nie jest złudzenie.
Ten kał jest dwa razy bardziej promieniotwórczy niż najsilniej promieniotwórczy pierwiastek na świecie, czyli uran.
Wyobraź sobie, Maniu, że wychodzi ci coś, czego nie ma.
Czego nie ma prawa być.
I to wychodzi, i wychodzi.
I myślisz sobie, dlaczego nikomu nie wyszło, tylko mnie wychodzi?
O co chodzi?
Nikt dotychczas nie badał pod kątem promieniotwórczości kupy z czeskich lasów.
Cóż ona zawiera?
Jedno trzeba w pewnym momencie wreszcie przyjąć.
Skoro zakładam, że ja się nie mylę i że nie mylą się urządzenia pomiarowe, a wynik mojej pracy na tych urządzeniach nie zgadza się z rzeczywistością, to oznacza, że myli się rzeczywistość, a nie ja.
Lub że rzeczywistość jest jednak czym innym, niż myślałam.
Nie wiem, jakie są twoje dziś, Maniu, relacje z rzeczywistością.

Ja ją chwyciłam za mordę.
Postanowiłam dobrać się do sedna.

Mój brzuch, mój brzuch.
Przepraszam, zabolało.
Bolało, córeczko?
Przepraszam.
Chwileczkę przystanę.

Dobrać się do sedna, a więc wydzielić substancję, która to powoduje, tę niesamowitą promienistość.
Co to za światło, które wydzielane jest przez coś w tej kupie?!
Co tu przyszło na świat i dla kogo?
Założyłam, i to było moje ryzyko, że wbrew rzeczywistości oraz przekonaniom ludzi, których szanuję i lubię…

Gubię wątek.
Tyle myśli naraz.
Jeszcze raz.

Założyłam, i to było moje ryzyko, że wbrew rzeczywistości oraz przekonaniom ludzi, których szanuję i lubię, istnieje coś jeszcze.
Co jest niewidzialne.
Ponieważ nasze zmysły są niedoskonałe.
Ale mamy coś, co dąży do doskonałości, której nie osiągnie, i to jest właśnie doskonałość.
A mianowicie naukę.
Nauka sięgnie tam, gdzie nie sięgają zmysły.
I nie chodzi o duchy.
Nie chodzi o zdarzenia, które staram się bagatelizować, bo one w rzeczywistości nic nie znaczą, jak zbiegi przypadków i inne rzeczy nieznaczące bądź niewyjaśnione, jak seanse wywoływania duchów, w których z Piotrem uczestniczyliśmy i po którym to seansie, po jednym z seansów, ty się, córko, we mnie pojawiłaś.
Ale, uwierz kochana, nie z wirującym talerzem miało to związek, ale z dyskusją naszą po.
Z dyskusją po.
Z dyskusją.
Piotrze, masz łakome usta.
Pojawiłaś się, córeczko, z łakomych ust twojego ojca.

Musimy do pracy, do kotłów.
Dosyć odpoczynku.
Trzeba podgrzewać i mieszać, żeby wydzielać niewidzialne.
Niewidzialne, które ma ogromną siłę, które wydziela promienie, które też są niewidzialne.
Widzisz, córeczko, jesteśmy tuż, tuż.

Ja wiem, że to tam jest.
Nie, nie wiem. Nie powinniśmy się, synu, nigdy oszukiwać.
Ale mam już nazwę, wiesz?
Nie mam jeszcze imienia dla ciebie, nie chcę cię nazywać. Mam w sobie jakiś opór przeciw nazywaniu ciebie już teraz. Jesteś człowiekiem po prostu. Człowiekiem, którego urodzę. Bratem Ireny.
A to coś, wiesz, będzie się nazywało wiesz jak?
Polon.
Prawda, Piotrze?
Wiesz, dlaczego polon?
Przeciwko Ruskim.
Boże, jak ja ich nie cierpię!
Uciekłam przed nimi do Francji, żeby móc oddychać, pracować, żyć.
Ojciec pisał, nie narażaj się, po co występujesz w tych polskich imprezach, przyjedziesz, wrócisz tutaj, nie dadzą ci żyć.
Wiesz, jacy oni są uczuleni na wszystko, co ma w sobie pierwiastek polskości.
Więc jakby ktoś pytał, dlaczego polon, no to właśnie tak.

Patrz, widzisz?
Gorące strasznie, parzy.
Musimy uważać.
Poczekaj, poczekaj!
Musimy to rozlać, przelać, porozdzielać.
Teraz patrz, co się będzie działo.
Poczekaj.
Jeszcze podgrzejemy.

5. Wielka improwizacja Marii Skłodowskiej-Curie, część pierwsza

Szara, niepozorna skała z czarną pręgą.
Blenda smolista.
Używa się jej do utwardzania dróg.
Ta czarna pręga to uran.
Uran rodzi się, gdy umiera gwiazda.
W ostatnich swoich chwilach gwiazda pod wpływem zjawisk zachodzących w momencie agonii, wtedy i tylko wtedy rodzi uran.
Uran wytycza nam drogi.
Kwas solny na blendę smolistą.
Kwaśny roztwór.
Na to siarkowodór.
W roztworze zostają uran i tor.
To, co się wydzieliło z roztworu, uwaga, to co się wydzieliło z roztworu, jest bardziej aktywne niż cały uran i tor.
Czym jest?
Co to jest?

Jeśli uran wymaga śmierci gwiazdy, to czego wymaga to tu?
Co mamy w rękach?
Badam.
To mieszanka siarczków metali: ołowiu, miedzi, bizmutu, arsenu oraz antymonu.
Tyle znamy.
A to nieznane?
Jak je chwycić w garść, jak wydzielić, uchwycić tę kosmiczną siłę!
Siarczkiem amonu, amon bóg, rozpuszczam siarczki arsenu oraz antymonu.
Badamy aktywność.
To, co pozostało, wciąż ma większą aktywność niż wszystko, co znamy.
Wydzielamy dalej.
Odpada miedź.
Zostaje ołów i bizmut.
I to coś, co trzyma się z ołowiem i bizmutem i nie chce się dać oddzielić, zobaczyć i zbadać. Niezwykła aktywność.

Podgrzewam, podgrzewam.
Muszę tu zrobić trochę piekła.
Dokładam do ognia.
Jest bardzo gorąco, jest siedemset stopni!

Wydziela się!
Potrzebował gorąca!
Potrzebował chociażby nikłego zbliżenia do Słońca!
A zatem blenda smolista!
Traktujemy chlorem, i mamy chlorki
U, Th, Pb, Cu, As, Sb, Bi i X!
Jest osad.
Siarczki.
Pb, Cu, As, Sb, Bi i X!
Na to $(NH_4)_2S$.
Zostają trzy.
Pb, Cu, Bi.
I czwarty, jak czwarty muszkieter – X.
Na to NH_3.
I są wodorotlenki Pb, Bi i X!
Na to H_2S.
I jest dalej Pb, Bi, X.
Więc nic się nie zmienia.
Zatem sublimacja.
Siedemset Celsjusza.
I jest!
Po jednej stronie odchodzą do nieba PbS, BiS_3, a my do środka piekła.
X!
Nazwijmy go polon!

Oto siła z początków świata, przenikająca i obecna!
Radioactivite!
Radioaktywność!

6. Promienna

Nie cierpię romantyzmu!
Tych wzdychań, spojrzeń, tego hu, hu, wygrażania metafizyczną szablą, tej krwi.
Jestem przeciw.
Gdybym była romantyczką, nigdy, przenigdy nie robiłabym tego, co robię teraz.
Nie podgrzewałabym kotłów z kałem.
Nie podgrzewałabym kotłów z kałem.
Nie podgrzewałabym kotłów z kałem.
Nie podgrzewałabym kotłów z kałem.
I tak tysiąc razy.
I tysiąc tysięcy.

Kiedy byłam mała, chciałam robić buty.
Jak mama.
Moja mama, twoja babcia, córeczko, umiała być szewcem.
I chciałam być szewcem.
Nie chciałam być królową.
Nie chciałam być świętą.
Nie chciałam być kochanką wielkiego poety.
Nie chciałam być rycerzem.
Nie chciałam być Joanną d'Arc.
Ani Matką Boską też nie chciałam być.
Nie chciałam być Salome, choć imię moje drugie – Salomea, nie chciałam być Salome tańczącą, ścinającą głowy.
Ja chciałam być szewcem.
Robić buty.
Jak mama.

Aż przeczytałam poetę.
Przeczytałam poety wiersz.
I się nauczyłam na pamięć.
Jak modlitwy.
I umiem do dziś.
Jak modlitwę.

> Szukajcie prawdy jasnego płomienia!
> Szukajcie nowych, nie odkrytych dróg...
> Za każdym krokiem w tajniki stworzenia
> Coraz się dusza ludzka rozprzestrzenia,
> I większym staje się Bóg!

I szukam, poparzonymi dłońmi szukam płomienia, tak?
Tylko z tym Bogiem…
Gdybym była Faustem.
I przyszedł gdyby do mnie był Mefisto, nie zawahałabym się.
Nie zawahałabym się ani przez chwilę.
To przecież ma sens!
Byłabym Faustyną.
Jestem Faustyną.
Bo przysięgłam, córeczko, złożyłam przysięgę.
W zasadzie stałam się Faustem, Faustyną wtedy, podczas tej przysięgi przecież, prawda?
To było jak cyrograf, jak upuszczenie krwi na ten diabelski pergamin.
Kiedy umierała mama, moja mama i siostra moja, kiedy umierały, modliłam się.
Bardzo.
Gorąco.
I żarliwie.
Uwierz, córuniu, nie ma drugiej takiej modlitwy na świecie, i nie było od początku świata, i nie będzie, która byłaby ciuteczkę choćby bardziej żarliwa od mojej wtedy.
Panie Boże, zachowaj mamę, błagam!
Jeżeli jesteś, jeżeli sprawiasz takie rzeczy, a wiemy, że sprawiasz, wiemy, że trzeba poprosić, wiemy, że trzeba wierzyć, że prośba zadziała, jesteśmy jak dzieci ufni, prostoduszni, tak jak chciałeś, tak przecież jak pisałeś, i proszę ja, dziecko, proszę jak dziecko modlitwą dziecięcą, żarliwą aż strach, aż się spalam od tej żarliwości, błagam cię całymi nocami na kolanach błagam, ocal mamę, ocal siostrę.
Dobrze, jeżeli już musisz, jeżeli z jakichś powodów nie możesz ocalić dwóch, ocal jedną.
Przemodliłam tyle nocy, a miałam wiarę niezachwianą i mocną jak skała, miałam wiarę w: proście, a będzie wam dane.

I umarły dwie.
Najpierw umarła siostra i widziałam rozpacz mojej mamy.
I ta rozpacz jeszcze mamę dobiła.
I po śmierci mamy złożyłam przysięgę, że już nigdy, cholera, psiakrew, wszyscy diabli, przyzywam was, nigdy nie uwierzę w miłosierdzie Boga.
Ani w jego słynną dobroć.
Nie wierzę w dobrego Boga!
I przysięgam, nie jest moją sprawą odbierać komukolwiek jego wiarę, ja tego nie zrobię.
Dlatego nie mówię, że nie ma.
Dlatego nigdy nie powiem, że nie ma.
Mówię – ja.
Mówię – ja nie wierzę w dobrego Boga, tak?

A teraz, wiesz, córeczko?

Teraz trochę dorosłam.
Teraz wiem, że siostra umarła, bo mama zaraziła ją gruźlicą.
Tyle.
Nauka.
Nie Bóg.

> Choć otrząśniecie kwiaty barwnych mitów,
> Choć rozproszycie legendowy mrok,
> Choć mgłę urojeń zedrzecie z błękitów,
> Ludziom niebiańskich nie zbraknie zachwytów,
> Lecz dalej sięgnie ich wzrok.
> Każda epoka ma swe własne cele
> I zapomina o wczorajszych snach...
> Nieście więc wiedzy pochodnię na czele
> I nowy udział bierzcie w wieków dziele,
> Przyszłości podnoście gmach!

I powiem ci coś, córko, nie chodzi o dobro i zło.
Nie chodzi o dobro i zło!
Gdyby to nie był list nienapisany, nie napisałabym tego.
Nie chodzi o dobro i zło.
Ludzie myślą, że chodzi o dobro i zło, o to, co jest moralne, co jest niemoralne.
Nie.
Chodzi o to, żeby nie było błędu.
Chodzi o to, żeby nie było błędu w obliczeniach.
I żeby wszystkie twierdzenia i wnioski były podparte możliwymi do weryfikacji dowodami.
Tyle.

Nie spałam dziś w nocy, podobnie jak poprzedniej nocy i poprzedniej poprzedniej nocy.
Może poprzedniej poprzedniej spałam, ale nie zauważyłam, nie pamiętam.
Rozsądek mi mówi, że musiałam spać poprzedniej poprzedniej.
Że nie byłabym w stanie ustać tyle na nogach, mieszać i zdrowo myśleć, gdybym nie spała trzecią dobę z rzędu.
Problem w tym, że nie pamiętam, żeby spała również cztery doby temu.
I pięć.
Pamiętam, że spałam.
Pamiętam, jak spałam, ale nie pamiętam, kiedy to było.
Na pewno nie pięć dni temu.
Prawie na pewno.
To jest twierdzenie niepodparte dowodami.
Jest mi niedobrze i boli mnie głowa.
I wiesz, córeczko, co wtedy robimy?
Pijemy wrzątek.
Tak właśnie robi każda porządna czarownica.

Łyka wrzątek.
Od razu mi lepiej.

Najsilniejsze odczucie, jakie odczuwam, to zmęczenie.
Ale nie jest to przykre.
Przeciwnie.
Zmęczenie jest dobre.
I jeśli coś chciałabym ci naprawdę przekazać, a mogłabym wybrać tylko jedną rzecz, wybrałabym tę.
Radość zmęczenia.
Zmęczenie oznacza, że żyję, że jestem, że nie jestem jałowo, nie bezowocnie, że zrobiłam, nie ot tak, nie tak sobie, nie tak, żeby się tylko nie zmęczyć.
Czuję życie, świat w dłoniach, w nogach, w plecach, w klatce piersiowej, w głowie.

I nie ma bardziej euforycznego uczucia niż to.

I kiedy już nie mam siły, kiedy już jestem wyczerpana, kiedy każdy nerw mój chce iść spać, a każdy mięsień położyć się odpocząć, a każda myśl zniknąć, wtedy wykonuję ostatni wysiłek, jak szarpnięcie ramion.
I często, powiem ci, synku, bardzo bardzo często, otrzymuje się za to nagrodę.
Ja otrzymywałam, otrzymuję.
Za to szarpnięcie, kiedy jest się skrajnie wyczerpanym.
Bo tam, za progiem wyczerpania wszystko pracuje na innych obrotach i wchodzi się jak gdyby w jakiś rodzaj transu, i czuję, i nie myślę wtedy o tym w ogóle, że może to brzmi śmiesznie, nie myślę, nie ma czasu wtedy na żadne śmieszności, w ogóle nie ma czasu, za mało jest czasu, więc wtedy, mówiąc prosto, czuję, że świecę.

Nie znoszę ciekawości.
Nie znoszę ciekawości w ogóle, jako ciekawości.
Uczony nie powinien kierować się ciekawością, to osobista pobudka i niegodna, jak pieniądze.
Ciekawość ma dużo wspólnego z pieniędzmi.
Ludzie ciekawi i ludzie lubiący pieniądze to ten sam rodzaj ludzki.
Gdybym kierowała się ciekawością, nie wytrzymałabym czterech lat w gorącej, pełnej wyziewów z kotłów, dziurawej szopie.

Z uczuć, poza uczuciem do Piotra, uczucie bycia matką oraz związana z tym, nie lubię tego słowa, miłość.
Czuję te uczucia.
Czuję w sensie: potrafię ich dotknąć.
Są konkretne i są namacalne.
Jest mi niedobrze i boli mnie głowa i to też jest konkretne i jest namacalne.
Najbardziej lubię leżeć w ciemności.

I nie myśleć.
Nauka służy temu, żeby zbudować lepszy świat.
Niepodobna zbudować lepszego świata bez polepszenia losu pojedynczych ludzi.
Powtarzam sobie.
A ile, a co trzeba poświęcić?

> Ale nie depczcie przeszłości ołtarzy,
> Choć macie sami doskonalsze wznieść;
> Na nich się jeszcze święty ogień żarzy,
> I miłość ludzka stoi tam na straży,
> I wy winniście im cześć!

Co trzeba poświęcić?
Czego chcesz, Mefisto?
Jeśli życie się swoje poświęca, jest to wybaczalne.
Jeśli się na ołtarzu składa siebie samego, jest to wielkie, jest to ponadludzkie, jest to podziwiane.
A jeśli nie siebie?
Jeśli kogoś?
Jeśli ciebie, dziecko?

> Ze światem, który w ciemność już zachodzi
> Wraz z całą tęczą idealnych snów,
> Prawdziwa mądrość niechaj was pogodzi –
> I wasze gwiazdy, o zdobywcy młodzi,
> W ciemnościach pogasną znów!

Popatrz, córko!
Bez emocji.
Zostawmy emocje.
Popatrz, córeczko!
Mamusia przez cztery lata pracowała w tej dziurawej szopie, żeby to zobaczyć.
Popatrz, córuniu!
To ja, mama twoja, ja to ukazałam.
Niewidzialne zrobiłam widzialnym.
Ja.
Popatrz!
To jest strasznie silne, wiesz?
Przemienione w widzialne siłą pracy ludzkiej, popatrz!
Do pracy w służbie ludzkości zaprzęgnięte.
Widzisz?
Świeci.

Pięknie świeci.

Muszę zawołać Piotra!
Boli!
Muszę zawołać Piotra!
Świeci!
Boli!
Córeczko, strasznie bolisz!
Jezu!
Nie mogę tu teraz!
Jest za wcześnie, jest dużo za wcześnie!
Nie możesz jeszcze!
Dziecko!
Mój brzuch!
Moje ciało!
Moje dziecko!
Moje dziecko wyszło z mojego ciała umarłe.

Moja córka. Córeczka. Moje dziecko. Złożone w ofierze.

7. Wielka improwizacja Marii Skłodowskiej-Curie, część druga

Jestem w prosektorium.
Tu krajano ciała, wyciekała krew, woda, wszystkie ludzkie płyny.
Z żołądka kwas solny.
Jedną z najbardziej żrących substancji na świecie nosimy w żołądku.
Niezbędna, by trawić, rozpuszczać, rozkładać na czynniki pierwsze.
I owszem, człowiek zanurzony w kwasie solnym rozpuszcza się w nim wraz z żołądkiem.
Tenże sam kwas w człowieku, służy mu.
Jak nieludzkie moce wprzęgnięte w niewolę.
Cudownym, zachwycającym, niezwykłym, w niewolę wziętym eliksirem z ludzkiego żołądka polewam krew umierającej gwiazdy, więc uran.
W jelitach siarkowodór, zastanawiający gaz, który umie porazić nerw węchowy, że się już nic nie wyczuwa i się nie wyczuje, gdy siarkowodór, czyli ogień z wodą osiągnie stężenie, przy którym wystarczy wziąć oddech, by zapaść w sen wieczny.
Ogniem złączonym z wodą polewam krew umierającej gwiazdy.
I teraz siarczany, węglany, chlorki, wrzenie, wrzenie, wrzenie.
Wielką, drewnianą łychą mieszam we wszechświecie.
Na_2CO_3, frakcja polonowa, węglany, HCl, Ba.
Zostaje X.
Krystalizacja frakcyjna.
Podgrzewam, podgrzewam.
Mieszam łychą, podgrzewam.
Roztwór $BaCl_2$.
Osad XCl_2.

Ziarenko.
Mikroskopijne ziarenko.
Z wielu ton błota przerobionych, przemieszanych.
Z dni, tygodni, miesięcy, lat życia w tych kotłach, w tej smole i w tym prosektorium.
Ziarenko.
Tak maleńkie, że dostrzeże je jedynie ta, która je wydobyła, wydarła z dobrze schowanego, ze znakomicie zakamuflowanego samego środka świata.
Promieniuje.
Silnie promieniuje.
Ponad milion razy więcej niż uran.
Promieniuje, wydając dziwne światło.
Przenikliwe i przyciągające.
Rad.

8. Kokon

Dzieci.
Dzieci moje.
Dziewczynki.
Moje, bez Piotra, zadanie.
Dzieci jako zadanie.
Poukładać.
Poplanować.
Połączyć.
Podzielić.
Dodać.
Nie poślę ich do szkoły.
Szkoła jest zbrodnią.
Szkoła jest największym barbarzyństwem naszych czasów.
Jest zwyrodnieniem.
Byłoby dobrze, gdyby jedynie była stratą czasu.
Dziewczynki!
Zdecydowałam, że nie będziecie chodziły do szkoły.
Cieszycie się?
Dzień wam zaplanuję.
Rano – prace ręczne oraz umysłowe, na przemian.
Irena, Ewa!
Wstajemy!
Szydełkowanie i matematyka!
Nie ma że deszcz, że burza.
Idziemy na spacer.
Raz, dwa, raz dwa, gimnastyka.
Ciało jest ważne.
Nie wiem nic o duszy.
Wiem o ciele.

Że ważne.
Trapez, kółka, wspinanie po linie – córeczki, raz dwa, ruszać się, ruszać, ruszać!
Teraz gotujemy.
Nasze zdrowe i wysportowane ciała samodzielnie przygotowują sobie zdrowe pożywienie celem właściwej przemiany materii.
Po obiedzie jedziemy na rower.
Nie ma że zmęczenie.
Nie ma odpocząć.
Jedziemy, jedziemy!
Las, droga, zapachy, wdychajcie zapachy.
Chłońcie słońce, słoneczne promienie, pobierajcie energię ze słońca.
Pływanie.
Wchodzimy do wody.
Zanurzamy się szybko, bez ceregieli.
Raz dwa, aż po szyję.
Jutro jazda konna.
Zrobiłam wszystko, żeby moje dzieci się nie bały.
Mają być śmiałe.
Żadnych strachów, lęków.
Moje dzieci nie będą się bały Boga, diabła, potworów, bandytów, burzy z piorunami, ciemności, śmierci i ciężkiej choroby.
Nie pozwolę na to.
Jedenastoletnia dziewczynka może już samodzielnie chodzić po Paryżu.
Na strach szkoda czasu.
Tak jak i na szkołę.
Uważam, że lepiej dzieci potopić niż uczyć je w obecnych szkołach.
Sama je nauczę.
Jedna lekcja dziennie.
Wczoraj na Sorbonie, w laboratorium chemicznym, dziś matematyka z Langevinem, jutro historia i literatura, pojutrze – przyroda.
Do tego rysunek oraz fizyka, z której zajęcia sama poprowadzę.
Wrzucamy kamyczki.
Wrzucamy kamyczki do wody.
Woda podnosi się. Irenko, co to znaczy?
Ewo, dlaczego woda podnosi swój poziom, kiedy do szklanki wrzucamy kamyczki.
Wiem, że to wiesz, ale proszę cię o wyjaśnienie.
Słucham, że mówi i patrzę na kokon.
Na kokony.
Kokony snują jedwabniki.
Słucham, co mówi Ewa, patrzę na kokony.
Jak pracują te liszki, jak snują te nitki, jak nieubłaganie i systematycznie, nie wiedząc przecież, dlaczego to robią i po co.
Nie wiedząc nic i nie mając żadnej, najmniejszej pewności.
I spotyka mnie, dotyka olśnienie.

Ja wiem, ja słyszałam, ten rodzaj olśnienia ma się podobno raz, jeden raz w życiu.
Ten rodzaj olśnienia, którego w żaden sposób nie uda się nigdy opowiedzieć.
Mówiąc najkrócej i w maksymalnym uproszczeniu, zrozumiałam, że jesteśmy razem, ja i liszki, że jestem jak one, one jak ja.
Patrzyłam na kokon.
Dookoła jasność.
Biało, biało, biel.
Rozpłynęło się wszystko w bieli.
I zemdlałam.
Dziewczyny mówiły, że padłam na podłogę nagle i niespodziewanie, całkiem blada.
Już dobrze.
Co tak patrzycie, dziewczyny!
Do lekcji!
Nie ma czasu.
Przed nami dzisiaj jeszcze śpiew.

9. Uwolniona

Nazywam się Mania.
Nazywam się Me.
Nazywam się Marysia Skłodowska.
Nazywam się Maria Curie-Skłodowska.
Mania.
Me.
Mam tysiąc lat.
Lub coś jakoś tak.
Około tysiąca.
Jestem spalona.
Jestem ślepa, nie mam czucia w palcach, nie mogę jeść ani pić.
Męczy mnie ból ciała.
Cierpię na bezsenność.
Ostatnią rzeczą, o jaką poprosiłam żywych, to żeby dbali o róże.
Nie wiem, czemu.

Nie widzę sensu w logicznym wyrażaniu się.
Szkoda na to czasu.
Zamieniam się w promieniowanie.
Przenikam i oddziałuję.

Zatrzymuję się przy kamieniu, na którym wyryto napis: Piotr Curie.
Nie mogę zrozumieć tych słów.
Próbuję połączyć fakty, stosować logikę.
I nie łączy się. Piotr Curie.
Napis na kamieniu.

Między innymi kamieniami podpisanymi imieniem i nazwiskiem.
Piotr nie żyje?
Nie żyje?
Nie żyje zupełnie?

Piotr jest jedynym człowiekiem na świecie.
I on właśnie nie żyje?

Teraz, kiedy już jestem ślepa i spalona, nie ma czegoś takiego jak życie, nie-życie.

Wszystko jest w promieniach.

Nie wiem, czy może istnieć – zupełnie – zupełność –
Czy może istnieć coś takiego, jak
z u p e ł n o ś ć
zupełnia
Gdy zamieszkałam w Paryżu, mówili – jedz zupy, rób zupy, to, czego potrzebujesz, to zupa.
Nie robiłam.
Zgroza.

Nazywaliśmy to zdemoralizowaniem.
Nazywaliśmy to z Piotrem zdemoralizowaniem.
Zdemoralizowanie bogactwem.
Nigdy nie obcuj z ludźmi bogatymi.
Bardzo trudno jest bogatemu nie dać się pieniądzom zdemoralizować.
Jak myśmy się bali.
Jak myśmy nie chcieli.
Jak myśmy uciekali od pieniędzy!
Naprawdę?
Ale ej, naprawdę zrzekacie się praw do radu i polonu?
Naprawdę nie opatentujecie, Piotrze, Mario!

Zgroza!
Naprawdę!
Naprawdę!
I potem wielkie firmy wyrosłe na produkcji radu, i wielkie pieniądze.
I żebrać, żebrać na gram radu, żeby kupić, żeby miał instytut.
Żeby się nie dać zdemoralizować pieniądzom – miałam z tyłu głowy.
No ale teraz myślę, nie chodziło o demoralizację, mój Boże.
Chodziło o fałsz.
Całe życie nie chciałam żyć w takim czymś fałszywym.
W niczym fałszywym.
A pieniądze to robią.

I ludzie to robią, którzy na ciebie patrzą jak w obrazek.
Nigdy nie wchodzić w krąg kłamstwa.
Ale nie jestem nieomylna.
Nie.
Nie jestem nieomylna.

Pani Curie, niech pani nam odpowie na parę ważnych pytań, zanim pani sczeźnie.

Tak, słucham.
Tak, mówię.

Największy wróg?

Melancholia.

Motto życiowe?

Kto tak żywo wszystko odczuwa, winien się z tym kryć.

Zasada numer jeden?

Nigdy nie dać się podporządkować ludziom lub sytuacjom.

Lejtmotyw życiowy?

Skończyło się wszystko wszystko wszystko.

Dziękuję, pani Curie, życzę szczęścia!

Pani Curie, nie dostanie pani laboratorium.
Nie przyjmiemy pani do Akademii Nauk, pani Curie, bo nie ma pani penisa, a warunkiem przyjęcia do Akademii Nauk jest posiadanie penisa.
Należy osobiście stawić się w apartamentach u każdego z wielce tytularnych członków i okazać członka.
Ale możemy pani dać rentę, pani Curie.
Po mężu.

Nie chcę waszej renty.
Powiedziałam, nie chcę waszej renty.

Najdziwniejsze, że przestałam myśleć w sposób linearny, ciągły.
Tego się nie spodziewałam chyba.
Błyskotliwie inteligentna, totalnie nieatrakcyjna – powiedział mi Einstein.
Czy powiedziałby tak o którymkolwiek z pozostałych uczestników konferencji naukowej, zastanawiam się.
O Maksie Plancku.

Powiedziałby o Maksie Plancku, w jego obronie, gdyby, załóżmy Maxa Plancka oskarżono o romans, powiedziałby o nim: jakiż on jest inteligentny, ale niestety z buzi nieatrakcyjny?
Pomyślałby tak?
Wydaje się, nieważne.
Nieważne może.
Nie wiem.

10. Uschnięta

Ślepa jestem już prawie całkiem.
Jak kret.
Obudziłam się dziś, myślałam, księżyc świeci w okno, a stwierdziłam potem, że to słońce.
Głuchotę wyobrażałam sobie inaczej.
Na pewno nie jako ciągły hałas w uszach, szum, jak w wielkiej muszli oceanicznej.
Jestem odizolowana.
Palce mam spuchnięte i spalone.
Pisanie sprawia mi potworną trudność i piekący ból.
Jestem szczęśliwa.
Jestem zmęczona.
Niewidzące oczy mi się zamykają.
Chcę spać.
We śnie widzę.
Jak rad, tak i człowiek promieniuje sam z siebie, nie pod wpływem żadnych okoliczności zewnętrznych.
Nie cierpię, kiedy wszyscy na mnie patrzą.
Z trudem to znoszę.
Szczególnie teraz, jak nie widzę, jak w żadnej chwili nie mogę mieć pewności, czy nie patrzą.
Przybiera się cechy tego, co się ukochało, z czym się skleiło życie.
Jestem radem.
Świecę.
Ładnie świecę.
Wydzielony z niepotrzebnych nikomu odpadów.
Ładnie świecę, nie?
Ja was nie widzę, ale czuję.
Czuję wasze widzenie mnie, wasze patrzenie.
Uwaga, jestem radem.

11. Zupełna

Trzeba rozpalić ogień.
Jest mi zimno.
Strasznie zimno w palce.
Kostnieją.
Są sine.

Krew odpływa gdzieś.
Trzeba spalić listy.
Spalić wszystkie listy pisane do siebie.
Ogrzać się listami.
Patrzeć, jak się palą.
Jak zostają zdania, słowa, strzępy myśli.
Cokolwiek się stanie, choćby i ciało samo zostało bez duszy, trzeba pracować.
Lub dusza bez ciała.
Bez ciała?
Czy można pracować bez ciała?
Nad czym bez ciała będę pracowała?
Moja praca bez ciała na czym będzie polegała?
Czasem pęka mi głowa i mąci się rozum i myślę, szaleństwo wszystko.
Że w ludziach, jak w smółce smolistej jest światło, które promieniuje.

Kiedy byłam Manią, małą Manią, chciałam być poetką.
Teraz wszystko naraz.
Pamiętasz? Maniu? Ej, mała! Jesteś? Słyszysz?
Ja, Maria, piszę do ciebie w odpowiedzi na twój do mnie list.
Nie bój się. Niepotrzebnie. Nie ma się czego bać. Szkoda czasu.

Kocham, jak jest pochmurno, jak w dzień śmierci twojej, Piotr.
Jeśli nie nienawidzę pięknej pogody to tylko dlatego, że ludziom potrzebna.

Langevin, tak, tak Langevin, kochanek mój.
Tej suce, jego żonie oczy bym wydarła.
W jego oczach widziałam twoje odbicie, Piotr, po prostu.
Jak inna kobieta może iść do łóżka z kimś, kto ma w sobie twoje odbicie, Piotr?
Inaczej.
Jak ja mam się w takiej sytuacji nie wściec.
No powiedz mi, jak mogłam się nie wściec?

Droga pani, w imieniu Komitetu Noblowskiego wyrażam ubolewanie z powodu pożałowania godnego romansu.
Pragnę podkreślić, że gdybyśmy wiedzieli wcześniej, na pewno nie otrzymałaby pani nagrody.
W tej chwili możemy jedynie apelować do pani, aby nie przyjeżdżała pani do Sztokholmu.

Taki list dostałam.
Naprawdę.
Mogę pokazać.
Powinien być w archiwach noblowskiej akademii.

Chcemy uniknąć sytuacji, gdy król Szwecji musiałby publicznie uścisnąć dłoń cudzołożnicy.

Taki list.

Szanowni panowie – odpisałam – sądziłam, że Nagrodę Nobla przyznano mi za polon i rad, a nie za prowadzenie się.

I tak całe życie.
Szkoda słów.
Nie lubię próżnej paplaniny.
Więc kończmy.

Najlepsze wspomnienie?
Przyjazd do Paryża, mieszkanie pod dachem, najtańszy, najbardziej plugawy rodzaj zatęchłej nory, takiej, jakie w tym mieście wynajmują tanim prostytutkom.
Zimno, zamarzająca woda w miednicy, bieda, głód, robactwo.
I wolność.
Pełna wolność.
Nigdy potem nie byłam tak zupełnie, w pełni, absolutnie wolna.
Od dwóch dni drzewa mają liście i ogród piękniej wygląda.
Kwitną barwinki, narcyzy.
Chciałabym wyć jak dzikie zwierzę.
Ale nie mogę, bo już jestem popiół.

Zakwitł złoty deszcz.
Glicynie, głóg, kosaćce zaczynają kwitnąć.
Chciałbyś to zobaczyć, Piotrze, chciałbyś to zobaczyć.

Sama dla siebie nie istnieję i nie umiałabym już istnieć.
Nic mi nie sprawia przyjemności i nic mnie nie interesuje.
Życie jest męczące.
Nie lubię wzniosłych uczuć.
Cała tajemnica polega na tym, żeby się nie śpieszyć.

Stoję tu, cała w promieniach.
I staję się słońcem.

Całuję!

Koniec

ROZMOWA Z
ARTUREM PAŁYGĄ

Jak zostać Skłodowską

SKŁODOWSKA TO CHYBA MAŁO SEKSOWNA BOHATERKA? ZAMYKAM OCZY I WIDZĘ JEJ PORTRET Z KORYTARZA W PODSTAWÓWCE.

Moje pierwsze skojarzenie też takie było. Jak wiele tematów i ten był zamówieniem. Zamawiała Aneta Groszyńska, która z kolei dostała zamówienie od pewnego inwestora, tak go nazwijmy, fanatycznego wielbiciela Skłodowskiej i pomysłodawcy sztuki. Początkowo zareagowałem niechętnie, z poczuciem, że to okropnie szkolne zadanie, ale kiedy wpadłem na listy Marii do córek, zacząłem się wkręcać. Zresztą od początku chodziło o to, by przywrócić tej kobiecie kobiecość, ciało, energię, namacalność. Maria Skłodowska-Curie potrafiła być niezłą suką. Nie powiedziałabyś tego o niej, prawda?

RACZEJ NIE. NA TYM PORTRECIE WIDZĘ JĄ W CIEMNEJ SUKNI PO SZYJĘ.

A była namiętna. Kiedy już jako wdowa zakochała się w żonatym Paulu Langevinie, uczniu swojego męża, pisała do niego, że jego żonie oczy by wydarła, bo nie mogła znieść myśli, że chodzą ze sobą do łóżka. Romans wyciągnięto jej zresztą w prasie francuskiej, kiedy dostała drugiego Nobla.

CAŁE SZCZĘŚCIE, ŻE MIMO SKANDALU POJECHAŁA DO SZTOKHOLMU I ODEBRAŁA, CO TRZEBA.

Tak, nikt dotąd nie dostał Nobla dwa razy, nie mówiąc już o tym, że była pierwszą nagrodzoną kobietą i pierwszą polską laureatką. Polską, bo dla niej było jednak ważne, że jest Polką. We Francji brała udział w polonijnych imprezach, choć ojciec ją przestrzegał, że może jej to zaszkodzić – ale ona lubiła działać na przekór. Całe życie miała w sobie bardzo dużo buntu. Córki kształciła w domu, w jednym z listów napisała nawet, że szkoła jest największą zbrodnią i że lepiej dzieci potopić, niż je wysyłać do szkoły.

I TO ZDANIE POWINNO ZAWISNĄĆ W SZKOLNYCH GABLOTKACH OBOK JEJ PORTRETU!

Prawda? A zaczęła też pod prąd. Już jako guwernantka zakochała się w niewłaściwej osobie, nie umiała się przystosować do ziemiańskich zasad i miała z tego powodu nieprzyjemności. Potem przeżyła ogromną miłość do Piotra Curie, i znowu nie mieściło się to w ówczesnych normach obyczajowych, chociaż się w końcu pobrali. Po jego śmierci związała się z Langevinem, może dlatego, że widziała w nim odbicie Piotra. Ciekawy jest ten kontrast pomiędzy Skłodowską, jaką znamy z peerelowskich banknotów, a Skłodowską zakochującą się do szaleństwa najpierw w Piotrze, potem w jego uczniu.

ALE TO JEST W OGÓLE TREND BIOGRAFICZNY: ODKRYLIŚMY CIELESNOŚĆ KONOPNICKIEJ, ZARAZ PRZYJDZIE PORA NA ORZESZKOWĄ...

Tak. Przy czym jednak Skłodowska to Skłodowska! Kiedy czytałem jej pełną godności i gniewu odpowiedź Akademii Noblowskiej, rozpłakałem się, naprawdę łzy mi leciały. Odpowiedziała prosto, klarownie, z dumą. Strasznie mnie wzruszają takie rzeczy.

JA SIĘ POPŁAKAŁAM NAD TWOJĄ SZTUKĄ, PRZY FRAGMENCIE O TYM, ŻE BADACZKA NIE SPAŁA ILEŚ NOCY Z RZĘDU.

Nie spała, bo pracowała non stop, co jako sposób na życie było mało efektowne. Co nas właściwie popycha do dokonywania odkryć, pragnienie przygody? Gdyby Skłodowskiej chodziło o przygodę, nie mieszałaby w kotle przez cztery lata, monotonnie, dzień w dzień, bez zespołu badawczego, bez pewności, czy coś z tego będzie. To był raczej jej upór, systematyczność, taka uporczywość nawet. No i bezinteresowność, bo nie miała z tego pieniędzy. Zastanawiałem się, czy taką postawę w ogóle można jeszcze gdzieś znaleźć:

Artura Pałygę (ur. 1971) prezentujemy już po raz piąty, przedtem drukowaliśmy *Ojcze nasz* („Dialog" 12/2008, tekst miał trzy realizacje, w tym wielokrotnie nagradzaną inscenizację Małgorzaty Bogajewskiej graną w Teatrze Bagatela pod tytułem *Tato*), *Nieskończoną historię* (2/2010), ostatnio wystawioną w Teatrze im. Horzycy w Toruniu przez Małgorzatę Warsicką (spektakl zdobył drugą nagrodę w 22. Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej), *Obywatela K.* (9/2012, w zeszłym roku Piotr Ratajczak przygotował jej prapremierę jako koprodukcję teatrów w Wabrzychu i Zabrzu) i *W środku słońca gromadzi się popiół* (1/2014), za którą to sztukę autor otrzymał Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną w 2013 roku. Rok później Jan Klata wystawił *Szwoleżerów* Artura Pałygi w Teatrze im. Konieczki w Bydgoszczy, w zeszłym roku Agnieszka Olsten zrealizowała jego sztukę *Melancholia. Wioletta Villas* w Teatrze Nowym w Łodzi a Robert Talarczyk pokazał *Western* w Teatrze Śląskim w Katowicach.

FOT. ANITA SZYMAŃSKA

oboje z mężem nie chcieli opatentować odkrycia radu, bo wyszli z założenia, że pracują dla dobra ludzkości!

Trzeba to przypomnieć dzisiejszym naukowcom, żyjącym od grantu do grantu.

Dzisiaj to kompletnie niezrozumiałe. A potem musiała dawać wykłady, czego nie lubiła, by zarobić w Ameryce na gram radu dla swojego instytutu! Z tym radem to też ciekawa sprawa. Skłodowska pracowała bez rękawiczek i jak na dawkę, którą przyjęła, żyła długo i w dobrym zdrowiu. Ale na jej listy licznik Geigera do dziś reaguje wychyleniem wskazówki. W tamtym czasie Amerykanie robili radową pastę do zębów, a pewien producent radu urządził pokaz z tancerkami wysmarowanymi promieniotwórczą maścią... Wierzono, że to cudowny lek na raka, stąd sukces Skłodowskiej w Stanach, gdzie traktowano ją niczym uzdrowicielkę. Tymczasem dla niej użyteczność jej odkryć wcale nie była najważniejsza. Uważała, że nauka nie ma być użyteczna, a przynajmniej nie musi. Jest poznawaniem i rozpoznawaniem. To wystarczy. Nigdy nie byłem dobry z chemii, ale kiedy Aneta Groszyńska zabrała mnie do Muzeum Skłodowskiej-Curie, czytałem te nazwy pierwiastków, te wzory na radioaktywność i pomyślałem, że to jest poezja Skłodowskiej-Curie! Ona sama lubiła wiersze, rozczytywała się w Asnyku. I napisała, że gdyby nie nauka, zostałaby poetką.

Asnyk, kolejny patron gablotek... Jeszcze w moim pokoleniu męczono go na szkolnych akademiach, a tu jakoś porusza.

Bo też Skłodowska czytała go żarliwie. Siedziała jako guwernantka na wsi polskiej, w jakimś zapadłym szlacheckim dworku, gdzie ogólnie pogardzano nauką. Nie pozwalano jej studiować jako kobiecie. Wydawało jej się, że tak już będzie zawsze. I czytała tego Asnyka, który jej świecił jak latarnia w ciemną noc. I dźwięczał w żyłach jak muzyka The Doors nastolatce z domu z zasadami.

Jak to było przepuścić Skłodowską przez siebie, wcielić się w nią?

Kiedy piszę, próbuję się stać postaciami, które piszę, na ile to jest możliwe. Wszystkimi po kolei. Nawet epizodycznymi. Nie potrafię pisać inaczej. I nocami, od północy do czwartej, piątej rano, albo czasem w dzień od dwunastej do siedemnastej, stawałem się Marią. Ale też nie chciałem, żeby z tego niechcący wyszła sztuka o mnie, tylko żeby to był rzetelny monodram biograficzny. Wpadłem na pomysł jej niewysłanych listów do samej siebie, ale to jeszcze nie była ta iskra. Wreszcie siadłem i zacząłem zapalać zapałki, i trzymać je aż do poparzenia palców. I pomyślałem, że ona też tak robiła. I że ten sam ból palców czujemy. I że jest. Przyszło. Sama Skłodowska pewnie by mnie wyśmiała. Wprawdzie łaziła trochę na seanse spirytystyczne razem z Piotrem, ale szybko doszła do wniosku, że to nieporozumienie. Ja też bym nie przesadzał – jej duch mnie nie nawiedził (to już prędzej pisząc o Morrisonie, prosiłem go „Mów do mnie!"), po prostu starałem się wykonać ćwiczenie i wyobrazić sobie, co bym czuł i myślał jako młoda Marysia czy stara schorowana Maria. W ramach ćwiczeń mało też spałem. (*śmiech*)

To pogadajmy o innych jeszcze ćwiczeniach, czyli o warsztatach pisania, które prowadzisz od lat. W tegorocznej finałowej piątce Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej były dwie twoje wychowanki!

To prawda, choć Iwona Korszańska chodziła też na zajęcia do Mateusza Pakuły a Sandrę Szwarc prowadził Kuba Roszkowski. Mam dużo warsztatów i myślę, że nadciąga fala piszących kobiet – w niektórych grupach są wyłącznie studentki i jest w nich moc. Nie wiem, może przyjdzie czas, kiedy faceci w ogóle nie będą obecni w dramatopisarstwie. A może po prostu są znacznie mniej zainteresowani warsztatami u Pałygi. Lubię robić te warsztaty. Dużo z nich biorę. Zawsze gadamy o tym, czego kolejni nowi nie lubią w teatrze, a co lubią, co jest dla nich ważne, a co stało się nieważne. Najfajniejsze są studentki zbuntowane, w typie młodej Marysi Skłodowskiej, które wykonują zadania jakoś zupełnie inaczej.

Jakie zadania?

Wymyślam różne prace domowe, ale staram się nie podsuwać gotowych recept, nie formatować im głów, jak to robi Royal Court. A takie gotowe recepty chociażby na konstrukcję sztuki są bardzo kuszące, bo szybko przynoszą efekt: refen, zwrotka, refren, zwrotka, na koniec przywalić, na początku też przyładować. Działa niezawodnie. Miałem to szczęście, że na stażu w Royal Court trafiłem do grupy, która się przeciwko takiemu formatowaniu zbuntowała. Druga zasada, której pilnuję, to przestrzegać, by nikt nie pisał jak Pałyga.

Tylko co to właściwie znaczy? Piszesz bardzo różnie.

Jak się zdarza, że ktoś wyraźnie naśladuje na przykład *W środku słońca*[1], to mówię, że nie o to mi chodzi na warsztatach.

Ba, najłatwiej rozstrzelić czcionkę... Więc o co na nich chodzi?

Warsztaty służą różnym rzeczom, niekoniecznie temu, żeby co sezon pojawiało się pięćdziesięciu nowych autorów, choć może nie byłoby to złe. Ale to jest zawsze ciekawy, praktyczny problem: jak coś pokazać, coś uruchomić, coś w studentach odpalić, pokazać przejścia, ale jednocześnie nie ciągnąć innych po swoich śladach. Jak znosić granice i zachować granice. Rozhuśtać pewne rzeczy i zatrzymać się w porę.

Trzeba być kimś między terapeutą a księdzem z oazy. No, guru trzeba być...

Nie ukrywam, że kiedyś mnie to bardzo kręciło, sama myśl, że tak można z ludźmi. Teraz mniej.

Rozmawiała Justyna Jaworska

1 Druk. „Dialog" nr 1/2014.

Poparzona

• MAŁGORZATA SZPAKOWSKA •

To było w Paryżu, latem 1992 roku. Radio podało sensacyjną wiadomość: zapadła decyzja o przeniesieniu prochów małżonków Curie do Panteonu. Pierre jak Pierre, ale Maria... Przejęta dziennikarka aż krzyczała: pierwsza kobieta w Panteonie! Jakaż to zachęta dla innych kobiet, jakie spełnienie ich marzeń! Kilka lat później państwo Curie istotnie spoczęli na wzgórzu świętej Genowefy; kolejny zaszczyt, oczywiście zasłużony, ale mało użyteczny.

Piekielnie pracowita, zacięta, konsekwentna. Z opowieści rodzinnych wyniosłam dwie anegdoty o pannie Skłodowskiej. Że Maria, kiedy na początku w Paryżu mieszkała w nieopalanym pokoju, w nocy na cienką kołdrę kładła krzesełko. I że jedna z jej sióstr, nie pamiętam, Dłuska czy Szalayowa, mówiła o niej z dumą: ona się nie ubiera, ona się odziewa. Po latach niezbyt skutecznie próbowano czynić z niej bohaterkę masowej wyobraźni, wybierając to, co najmniej istotne: nieudane zaręczyny jeszcze w Polsce czy wdowi romans, który omal nie odebrał jej drugiego Nobla. Ale nie tak łatwo wbudować sensacyjną dramaturgię w życie spędzone w laboratorium. „Dzień w dzień, od rana do nocy mieszam wielką chochlą w wielkich kotłach, w których bulgocze bagnista maź. / Biegam od kotła do kotła i mieszam w gęstej mazi chochlami. / To jest moja praca" – mówi bohaterka monodramu Artura Pałygi w jednym ze swoich „zupełnie nieznanych listów". A gdzie indziej: „układam nienapisane listy, bo mam zajęte ręce. / Z poparzonymi palcami". Wyczerpana, przy kotle z uranową smółką, z obolałymi rękami, w kolejnych ciążach; „Najsilniejsze odczucie, jakie odczuwam, to zmęczenie".

Motyw zmęczenia przewija się przez wszystkie monologi Marii. Ale to nie jest narzekanie ani skarga. Jeśli już – to wskazanie ceny, jaką trzeba zapłacić za to niezmierzone szczęście, jakim będzie osiągnięcie celu. Autorowi udała się rzecz rzadka: napisał wiarygodną pochwałę mozolnej, wytężonej pracy. Istny produkcyjniak: kobieta walczy z oporem materii. Ta materia jest nie tylko oporna; my wiemy, że jest także mordercza, że w końcu kobietę zabije, a w każdym razie zniszczy jej zdrowie i skróci życie. Czy było warto? Oczywiście, odpowiada kobieta. Po to żyję. Odkrycie promieniotwórczego polonu opiewa trawestując świętego Pawła: „Miłość nie pyta, czy jest pożyteczny, nie oczekuje, że będzie komuś, czemuś służył, nie próbuje wprzęgnąć go w zaprzęg jakichś pragmatycznych sił. / Miłość zadowala się jego istnieniem". A czy byłoby warto, gdyby się nie powiodło? Gdyby nie było polonu i radu, rewolucji w chemii, podwójnego Nobla i długiej listy doktoratów honorowych?

Tak, odpowiedziałaby bohaterka monodramu. Było warto. Motywem przewodnim tej sztuki nie jest ani poświęcenie, ani sława; motywem przewodnim jest dzielność. Mówi Maria: „Skoro zakładam, że ja się nie mylę i że nie mylą się urządzenia pomiarowe, a wynik mojej pracy na tych urządzeniach nie zgadza się z rzeczywistością, to oznacza, że myli się rzeczywistość, a nie ja. / Lub że rzeczywistość jest jednak czymś innym niż myślałam". I dalej: „Ja ją chwyciłam za mordę". To bardzo specjalny rodzaj odwagi: przeciwstawić się dotychczasowemu stanowi wiedzy, a także (to znowu słowa bohaterki) przekonaniom ludzi, których się szanuje i lubi. I bardzo specjalny rodzaj uporu, który każe przez lata powtarzać doświadczenia, ponawiać próby, i znowu je ponawiać, a jeszcze wychowywać dzieci, opłakiwać męża, żyć po prostu. Bohaterka nie podpisała paktu z diabłem (choć bodaj miała ochotę), nie dostała żadnej gwarancji, że się uda, że jej wysiłek nie pójdzie na marne. Inaczej niż my, nie mogła być pewna wygranej. A przecież, gdyby przegrała, odwaga, upór i dzielność liczyłyby się tak samo. Tylko nikt by o nich nie wiedział.

Sztuka zbudowana jest z jedenastu monologów, z dziesięciu „nieznanych listów" kierowanych przez bohaterkę do samej siebie. Właściwie jest to rodzaj poematu, w którym opowieść o latach dziecinnych przeplata się z wzorami odczynników chemicznych, badanie radioaktywności z poronieniem, a rozpacz po śmierci męża z programem wychowania córek („Nie poślę ich do szkoły. / Szkoła jest zbrodnią. / Szkoła jest największym barbarzyństwem naszych czasów"). Biografia w zasadzie urywa się w roku 1911, kiedy to Marii Curie nie przyjęto do Akademii („Nie przyjmiemy pani do Akademii Nauk, pani Curie, bo nie ma pani penisa, a warunkiem przyjęcia do Akademii Nauk jest posiadanie penisa") i kiedy przyznano jej drugiego Nobla, jednak w atmosferze skandalu („Taki list dostałam. / Naprawdę. / Mogę pokazać. / Powinien być w archiwach noblowskiej akademii. / Chcemy uniknąć sytuacji, gdy król Szwecji musiałby publicznie uścisnąć dłoń cudzołożnicy. / Taki list"). Pominiętych zostało dalszych dwadzieścia kilka lat: utworzenie Instytutu Radowego w Paryżu, rodzaj pogotowia radiologicznego dla żołnierzy w czasie pierwszej wojny światowej, udział w powstaniu Instytutu Radowego w Warszawie. W monodramie jest już tylko choroba popromienna: „Jestem radem. / Świecę. / Ładnie świecę".

Myślę, że ta konstrukcja nie jest przypadkowa: oto lata wielkiej pracy uwieńczyła wielka sława, jednak mocno zaprawiona goryczą. Ale przecież nie o tę sławę chodziło, nie o sukces i nie o majątek – jak wiadomo, państwo Curie zrezygnowali z opatentowania swoich odkryć („I potem wielkie firmy wyrosłe na produkcji radu, i wielkie pieniądze. I żebrać, żebrać na gram radu, żeby miał instytut"). W tej opowieści nagrodą, jedyną, która coś znaczy, są same odkrycia, niepowtarzalny moment, w którym hipoteza znajduje potwierdzenie.

JAROSŁAW SOKÓŁ *PROMIENIOWANIE. SCENY Z ŻYCIA MARII SKŁODOWSKIEJ-CURIE* – MONODRAM EWY WENCEL, PRZEDSTAWIENIE IMPRESARYJNE. WARSZAWA 2015, KONSULTACJE I OPIEKA ARTYSTYCZNA MICHAŁ KWIECIŃSKI, FOT. ANDRZEJ WENCEL

I prawdę mówiąc, nie potrafię wskazać tekstów literackich, które próbowałyby ten moment uchwycić. Natchnienie poetyckie – owszem, tak („Ja mistrz, wyciągam dłonie, / Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie / Na gwiazdach...”); ale czy ktoś opisał przeżycie Newtona, kiedy mu się równanie ułożyło w dwumian? (Przypominam, że jabłko spadło mu na głowę w innej sprawie.) Są oczywiście biografie badaczy i odkrywców pisane na wzór *Łowców mikrobów*; kilka takich poświęcono również bohaterce *W promieniach*, w tym książkę jej własnej córki. Ale poemat?

Inna rzecz, że biografie cieszą się dziś w teatrze powodzeniem. Zwykle jednak jest to albo wariacja wokół czyjejś twórczości, albo opis jakiegoś kluczowego wydarzenia; gorzej, jeśli tylko materiał dydaktyczny. Tu inaczej. Nie da się przysposobić na scenę dzieła pod tytułem *Recherches sur les substances radioactives*, a przynajmniej ja sobie takiego spektaklu nie wyobrażam; z drugiej strony wgłębianie się w życie prywatne Madame Curie niemal nieuchronnie prowadzi do kiczu. Pean na cześć nauki, wysiłku badawczego wydaje się rozwiązaniem całkiem szczęśliwym. Zwłaszcza że autorowi udało się bardzo prostymi środkami sporo opowiedzieć również o postawie życiowej swojej bohaterki, o jej stosunku do rodziny, do tradycji, do Polski. O tym, jak bardzo uwierała ją krajowa rzeczywistość – i ta prowincjonalno-dworkowa („jak mogą tak swoje życie marnować ci ludzie, tę wyjętą z wieczności chwilę, którą dano im do dyspozycji”), i ta polityczna („Wiesz dlaczego polon? / Przeciwko Ruskim. / Boże, jak ja ich nie cierpię! / Uciekłam przed nimi do Francji, żeby móc oddychać, pracować, żyć”). O upojeniu wolnością, kiedy już wyrwała się do Paryża: „Nigdy potem nie byłam tak zupełnie, w pełni, absolutnie wolna”. O zbrzydzeniu tradycją romantyczną: „Nie cierpię romantyzmu! / Tych wzdychań, spojrzeń, tego hu hu, wygrażania metafizyczną szablą, tej krwi”. I o metafizycznej próżni, w której żyła świadomie, z własnej decyzji, pod pustym niebem, skoro za przedustawną harmonią natury nic się nie kryło, a nowo odkryty pierwiastek, który „świecił sam z siebie, bo taka jest jego przyrodzona moc”, nie okazał się ognistym krzakiem. Raczej przeciwnie.

W monodramie Pałygi osiemnastoletnia Maria zapala zapałkę, czeka, aż się dopali do końca. Ile bólu potrafi wytrzymać? „Zniosę ból” – mówi. „Patrzę, jak płoną mi palce. / Swąd skóry. / W bólu znikam. / Jest tylko wola.” Może to przede wszystkim o to chodziło?

♦

Nasza Wielka Rodaczka. I nawet nie wiadomo, jak się nazywała i pod jaką literą alfabetu jej szukać. Polski paternalizm uznaje dziś za normę pierwszeństwo nazwiska ojcowskiego przed mężowskim: Skłodowska-Curie. Tradycja francuska w zasadzie jest odwrotna: Marie Curie née Skłodowska, Marie Curie-Skłodowska. Jako Curie-Skłodowska występuje też w polskich encyklopediach przedwojennych. Sama podpisywała się raz tak, raz tak, a czasem tylko nazwiskiem męża. Więc nie ma co wytaczać armat przeciw uniwersytetowi w Lublinie.

Oddziel-ny

• PIOTR ROWICKI •

PIOTR ROWICKI

Skarpetki Leopolda T.

OSOBY:

• Leopold Tyrmand
• Rycerze Kiszonych Ogórków/Rycerze Steka & Burgera
• Bufetowa
• Fryzjer
• Konferansjer
• Robotnik
• Hodowca trzody chlewnej
• Zetempowcy
• Kolarz
• Mówca
• Chuligani
• Kierownik basenu
• Tłum
• Chłopak
• Wiśka
• Bogna
• Towarzysz I
• Towarzysz II
• Mężczyźni
• Kobieta
• Amerykanie
• Amerykanka
• Kelner
• Demonstranci

Scena 1

Mikroskopijny pokój, Leopold Tyrmand ubiera się.
Jednocześnie pali papierosa, prasuje, poprawia fryzurę i podchodzi do ukłonów. Przed lustrem odbywa się konkurs na Tyrmanda Roku. Tyrmand jest jedynym kandydatem i nieustannym zwycięzcą.

Głos konferansjera Tytuł „Mister Elegancji" otrzymuje: Leopold Tyrmand, Warszawa.
Tyrmand kłania się i wraca do ubierania.

Głos konferansjera Grand Press dla najlepszego dziennikarza sportowego otrzymuje: Leopold Tyrmand, Warszawa.
Tyrmand kłania się i wraca do ubierania.

Głos konferansjera Złote pióro dla literackiego odkrycia sezonu: Leopold Tyrmand, Warszawa. A także, skoro już tu pan jest: Tytuł „Playboy of the Year", Platynowa Filiżanka dla najlepszego bywalca kawiarni, Złoty Krawat, Ikona Stylu, Srebrny But, Brązowy Saksofon, Diamentowa Rakieta oraz Tyrmand of the Europe i The Best Tyrmand of the World, a także Mister Cięta Riposta, Mister Warszawa i Mister Po Prostu Mister, jednym słowem: Leopold Tyrmand, Warszawa.

Tyrmand (*jest gotowy, ubrany, uczesany. Wygląda idealnie. Kładzie się do łóżka*)
Nikogo nie ma. Nikogo.
Tylko ja i sufit. Ja i łóżko. Ja i ja.
Ja, ja, ja.
Jaja.
Wśród ludzi, z kobietą, w kobiecie, to i tak sam.
Sam, sam, sam!
Jestem sam.
Ja tu sam.
Sam na sam.
Samozagłada.
Samochód.
Samogwałt.
Samowar.
Jestem Lolek i jestem sam.
Jestem nikim.
Szarym, małym, nieznanym nikim.
Mister Nobody.
Helloł, mister Nobody. Jak się pan czuje?
Nijak.
Czuję się nijak.
Co ja mam robić, z życiem, z czasem, z kobietami?
Pieprzyć jak leci. Wszystko?
Dwa razy po piętnaście minut, a co potem?
O czym mówić? Jak do nich mówić? Po co?
Co potem?
Basen, kort, kawiarnia, kino.

Kawiarnia, kort, kino, basen.
Ściana. Podłoga. Sufit.
Ile można?
Ile można wytrzymać?
Cały czas sam.
Jestem królem towarzystwa, bez towarzystwa.
Samotnym kowbojem na dzikim wschodzie.
Guru, którego nikt nie słucha.
Bokserem, którego wszyscy biją.
Mówcą, który nic nie mówi.
Pisarzem, który nie pisze.
Jestem pijakiem, dziwkarzem i kłamcą.
Okłamuję sam siebie, onanizuję się i rzygam na widok alkoholu.
Nikomu nie ufam.
Kocham się.
Nienawidzę się.
Tak wiele rzeczy potrafiłbym dobrze robić.
Tak wiele rzeczy potrafiłbym spieprzyć.
Gdybym tylko chciał.

Scena 2

Pokój Tyrmanda jest kontenerem zrzuconym w centrum Warszawy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Gdzieś z tyłu buduje się Pałac Kultury, jeżdżą tramwaje, pijani robotnicy piją, chuligani chuliganią a prostytutki czekają na klientów.

Tyrmand (*wychodzi na spacer*) Ci tam zagubili na jakimś zakręcie dziejów kontusze, sukmany, husarskie pióropusze i ułańskie amaranty. Przeistoczyli się w naród w beretach, w deszczowych płaszczach do kostek i z teczkami zamiast szabli w rękach.
Pojawiają się Rycerze Kiszonych Ogórków. Ubrani źle. Kufajki, berety. Rycerze Kiszonych Ogórków dokonują husarskiego ataku wyciągniętymi ogórkami na opustoszały sklep mięsny.

Rycerze Ogóraaaaaaaaaaaa!

Tyrmand Pędzą do tych swoich flaków, żeberek, gotowanej kapusty, do tych mazowiecko-wędliniarskich bufetowych, które obściskują przed powrotem do żony.

Rycerze Ogóraaaaaaaaaaaa!

Tyrmand Rycerze kiszonych ogórków, pomidorowej i nóżek w galarecie. Husaria salcesonu. Kawaleria z taniej jatki.
Rycerze maszerują nieudolnie. Jeszcze gorzej śpiewają.

Rycerze
To nie zakręt dziejów
Przyjacielu.
Chlup, chrup, siup, łup!
To nasze życie
Taki krój, takie szycie

Chlup, chrup, siup, łup!
Pod tym beretem
Pod kufajką, pod płaszczem
Z tą teczką, z tym ogórkiem kiszonym
Nasz los, nasze dzieci, nasze żony
Chlup, chrup, siup, łup!

Bufetowa (*pojawia się*) Panie ładny, chodź tu pan, dotknij, zobacz, się przekonaj. Pyzy gorące, flaki. Co pan ma do mnie? Że za bufetem? Że z drugiej strony. Pyzy gorące, flaki.

Rycerze Chlup, chrup, siup, łup!

Bufetowa Ja ładna, ja powabna, ja zgrabna, ja wszystkim do ręki pasuję, ja się łatwo obściskuję, a pan wielki inteligent tylko patrzy, tylko się ślini i po cichu marzy. Pyzy gorące, flaki.

Rycerze Chlup, chrup, siup, łup!

Bufetowa A jakby mnie gdzie indziej postawić, fartuch zdjąć i włosy zrobić, pyzy gorące, flaki, to byłabym jak Marilyn. Jak Marilyn stałabym nad szybem wentylacyjnym a powiew metra zrobiłby swoje. I cały świat zobaczyłby moje uda i moje majtki. I byłoby kino. I zdjęcia, i wywiady, i alkohol lepszy lałby się strumieniami i to nie ja musiałabym nalewać, ale mnie by nalewano.

I woziliby mnie otwartym samochodem, po szerokich ulicach, po szerokim świecie, tam i z powrotem.

Tyle że u nas nie ma jeszcze metra, majtki białe ciężko dostać, a na nogach od stania porobiły mi się żylaki.

No co się pan tak gapi?

Pyzy gorące, flaki.

Rycerze z przyjemnością obściskują Bufetową. Bufetowa z przyjemnością daje się obściskiwać.

Rycerz

A pan, panie Tyrmand, panie redaktorek.
Możesz mnie skoczyć na pukiel.
Mi jest dobrze w tym, co mam.
W berecie mi jest do twarzy.
Taką mam twarz.
I szarość lubię. W modzie jest.
Dużo szarości, wszędzie.

A jak mi się dobrze przyjrzeć, jak mi zdjąć beret, uczesać, przystrzyc, ogolić, to wykapany ze mnie Marlon.

Jechałbym motorem Marszałkowską, w skórzanej kurtce, na prawo most, na lewo most, ludzie jak barany stoją na przystankach, a ja bym tylko docisnął gaz, ja bym tylko papierosa wetknął, o tak, w kącik ust i już.

I już.

Marilyn, kochanie, przejedziesz się ze mną motorem?

Bufetowa Marlon, z tobą zawsze.

Rycerz Pojedziemy do Tłuszcza.

Bufetowa Lepiej powiedz: Miami.

Rycerz Pojedziemy do Miami, przez Tłuszcz, Kobyłkę, Zagościniec.

Bufetowa Pojedziemy.

Rycerz Tymczasem podaj mi śledzia. I do tego seta! (*klepie Bufetową w pośladek*)

Tyrmand Nie rozumiem, skąd u was ta nienawiść do oryginalności, wesołości, jasności?

Rycerz Stąd, że my lubimy szare kolory i oczy szare, i dni, i sos szary, i zająca szaraka, i szare spodnie, i buty, płaszcz, koszulę szare. Szarość jest piękna. A ta wesołość to już nas całkiem denerwuje, tu nie ma nic do śmiechu. Tu jest Polska.

Tyrmand Niedługo wszyscy będziecie wyglądać jak pięćset milionów Chińczyków. A gdzie ekscentryczność?

Rycerz Ekscentryczność? Tu.

Rycerze Kiszonych Ogórków wkładają kapelusze, marynarki, przemieniają się w jazz-band. I zaczynają grać jak zawodowcy.

Rycerz Wieczorami w Klubie Hutnika gramy sobie dla przyjemności, bo przyjemność jest dla nas najważniejsza. Bo przyjemność jest dla mas najważniejsza. Bo przyjemność to jest to!

Tyrmand Nie wierzę. Tego nie ma. Hutnicy jazzmani? Nie. Przestańcie, słyszycie? Was nie ma!

Rycerz

Cigarettes and whiskey
and wild, wild women
they're driving me crazy
they drive me insane…

Najlepsi muzycy to niewolnicy.

Skąd się wziął blues?

Dlaczego czarni na plantacjach grali tak świetnie? Bo grali z serca, o niedoli, smutku, łzach, grali o miłości i nienawiści.

A my to kto?

Biali niewolnicy, z plantacji Wola, plantacji Ursus, plantacji Praga. Bat trzymają panowie w KC.

Oni nie kochają jazzu.

My kochamy jazz!

Cigarettes and whiskey
and wild, wild women...

Tyrmand Skąd to znacie?

Rycerz My tego nie znamy, my to tylko śpiewamy, dla przyjemności…

Cigarettes and whiskey and wild, wild women.

No, dość tego dobrego, była Ameryka, były cygara, a teraz czas do roboty, tramwaj piąta czterdzieści, pan siada, panie redaktorze, pan się nie boi.

Rycerze

Hej, junacy – ej, chłopcy, dziewczęta,
Do roboty! Do roboty!
Jedno hasło jak rozkaz pamiętaj:
Do roboty! Do roboty!

Scena 3

Wsiadają wszyscy do tramwaju. Potworny ścisk.

Tyrmand Tramwaj warszawski – jego naturą jest brud i zapuszczenie. Jego przeznaczeniem wyzwalanie ludzi z instynktu wzajemnej nienawiści. Tam! W tej bramie: pierwszy pocałunek!

Pasażerowie Tam?

Tyrmand pokazuje, gdzie miał miejsce jego pierwszy pocałunek. Wszyscy pasażerowie patrzą. Zaraz potem wracają do poprzedniej pozycji.

Tyrmand Najmiłościwszy chrześcijanin przeistacza się w warszawskim tramwaju w czystą biologię i zło. Pierwszy haust wódki! W tej!

Pasażerowie Tej?

Tyrmand Wyszukana nietolerancja bliźniego, niewyczerpany leksykon wyzwisk stanowią jego kulturę. Silniejszy w pysku i łokciu jest jego pozytywnym bohaterem, dumą jego folkloru. Tam seks. Ta brama.

Pasażerowie Pierwszy?

Tyrmand Pierwszy, drugi, trzeci.

Pasażerowie A tam?

Tyrmand Tam nie ma żadnej bramy.

Robotnik A pan, panie redaktorek, możesz mnie skoczyć na pukiel. Mi jest dobrze w tym tramwaju. Wygodnie mi i ciepło. Taki mam dojazd. I kolor jego lubię. Czerwony. W modzie jest. Dużo czerwieni, wszędzie. I jakoś to będzie, panie redaktorek.

Tyrmand Przekonujemy się w nim codziennie, jacy jesteśmy, w chwili gdy najbliższy bliźni demoluje nam śledzionę, masakruje nerki, unicestwia czar dopiero co kupionego płaszcza. W tej bramie pierwszy raz dostałem po mordzie.

Pasażerowie A on?

Tyrmand To była ona. Tramwaj gasi brutalnie przepiękny połysk żarliwie wyczyszczonych butów, gniecie na miazgę wiezione dla dzieci ciastka.

Robotnik A pan, panie redaktorek, możesz się zamknąć? Pan nie masz dzieci, pan mieszkasz w centrum i nie dojeżdżasz, pan nie spawasz, rano nie wstajesz, nie pocisz się, nie nachylasz, nie dźwigasz, pan leżysz i pachniesz, więc zamknij się pan, leż i pachnij. Kiedy my w trudzie, smrodzie i znoju budujemy to, co budujemy.

Tramwaj zatrzymuje się. Wszyscy wysiadają.

Tyrmand A co wy tu właściwie budujecie?

Robotnik Pałac.

Tyrmand Pałac?

Robotnik Pałac. Wart Pac Pałaca. A pan myślałeś, że co? Że tylko domy, że tylko mosty, że tylko komitety i szalety? Nie, panie kochany, my tu w środku naszej socjalistycznej ojczyzny zbudujemy taki pałac, taki pałac, że wy inteligenci się ze szczęścia pozesrywacie. I każden jeden, ja, pan, pan i pani, będzie mógł przyjść z ulicy i tu być, i tu mieć, co zechce. Bo to będzie, nie w pięć, nie w dziewięć, pałac kultury oraz nauki. I każden jeden będzie miał kultury potąd, po dach, po szyję. A teraz wybaczcie, towarzyszu redaktorze, czeka na mnie sześćset procent normy! Niech się mury pną do góry…

Z głośnika umieszczonego na słupie słychać komunikat: Prezydium Rządu powzięło uchwałę o dodatkowej pomocy dla hodowców trzody chlewnej.

Idzie Hodowca z jedną trzodą chlewną.

Hodowca Panie Poldku, pan kupi kawałek świni. Całej nie mogę, zakontraktowana, ale kawałek bardzo proszę, jak leci, którego odkroić?

Znowu omunikat: Pod Krakowem rozpoczęto największą inwestycję, którą postawił sobie za cel plan sześcioletni – Nową Hutę. Młodzi junacy z zapałem i entuzjazmem…

Hodowca Może podgardla, dla narzeczonej?

Tyrmand Po ile?

Hodowca Dla pana, panie Poldku, jak za darmo.

Tyrmand Nie chcę. Czy ja wyglądam na kogoś, kto potrzebuje świni? Całe to miasto, cały ten kraj jest jedną wielką, włochatą, śmierdzącą i chrząkająco-gulgoczącą świnią. Odpieprz się pan.

Hodowca Tak, tak, to racja. Świnia świni dupę ślini.

Tyrmand I my też ześwinieni, obrośnięci szczeciną, skórą grubą, ze spuszczonymi uszami i małym dyndającym ogonem taplamy się w błocie od rana do wieczora, bo my, polskie świnie, wiemy, że to nie nasza wina, że to oni, że to w Jałcie, że to Niemcy, że to Ruscy rozpieprzyli nam ten nasz Paryż Północy, oni nam z naszych jezior uczynili taplawiska, zamiast wód, zamiast Zopott, zamiast Baden-Baden mamy gnojowiska.

Czy pan mnie rozumie? Czy pan mnie słyszy?

Gdzie pan z tą świnią? Gdzie pan idzie?

Hodowca odchodzi.

Scena 4

Tyrmand (*kładzie się na łóżku*) Po co wstawać? Wszystko można załatwić z samym sobą, leżąc na wznak, z rękami pod głową, i odmawiając dalszego udziału.

Komunizm zjada Polskę. Ymcę przejęła Liga Przyjaciół Żołnierza. Czy żołnierze w ogóle mają przyjaciół?

Walczą z nami brutalnie, wymyślnie i prostacko. Jesteśmy dla nich bandą akowców, wywrotowców, reemigrantów, którzy otrzymali przydziały mieszkalne na rozkaz Wall Street. Watahy zetempowców biją w werble…

Zastęp Zetempowców w strojach organizacyjnych idzie równym krokiem, wystukując na bębnach rytm. Dziewczyny dekorują Tyrmanda chustami.

Tyrmand O wy, komuniści z Kobyłki, Tłuszcza i Wygwizdowa.

Zetempowcy My! My! My!

Tyrmand O wy, którzy wyłączacie mi wodę, światło, włamujecie się do pokoi, wynosicie łóżka, wyrzucacie ubrania przez okno.

Zetempowcy To nie my! To nie my! To nie my!

Tyrmand To kto?

Zetempowcy To oni! To oni! To oni!

Tyrmand Odmawiam dalszego marszu.
Zetempowcy Szu! Szu! Szu!
Tyrmand Jest mi z wami nie po drodze.
Zetempowcy
Spośród zgliszcz i gruzów wstał, jak szczęścia świat,
Świt jasnych tęsknot i w przyszłość idących lat.
Na próżno wróg niósł głód i śmierć,
Znów wzywa nas radosna pieśń:
Do szeregu! Do szeregu!
Tyrmand Przed szereg. Za szereg. Ale nigdy do szeregu.
Zetempowcy
Do szeregu! Do szeregu!
Tyrmand Czy ja mówię niewyraźnie? Nie po drodze mi. Z waszą partią, z waszym planem, z waszymi wielkimi budowami. Z waszymi śpiewami, ze wszystkim.
Zetempowiec A myślisz, że my to lubimy, że my tego chcemy? Że mamy jakiś wybór? My nawet butów nie mamy porządnych, a ty nam każesz jeździć cadillakiem.
Taki jesteś wielki antykomunista, forsę bierzesz, nic nie robisz i nawet śpiewać nie chcesz, wiesz co, pierdol się!
Niech leży i gnije, chodźcie, chłopcy, dziewczęta! Do roboty!
Zetempowcy Do roboty!
Tyrmand Czy wy w ogóle wiecie, kto to był Dostojewski? Ani be, ani me, ani kukuryku?
Zetempowcy Beeeeeeeeeeee!
Tyrmand Zbrodnia i kara.
Zetempowcy Meeeeeeeeeeee!
Tyrmand Mann. Goethe. Tołstoj. Shakespeare.
Zetempowcy Beeeeeeeeeeee!
Tyrmand Wracajcie do swoich krów, waszych zagród, opłotków, macior, chlewów, po co tu przyszliście, kto wam kazał?
Zetempowcy Meeeeeeeeeeee! Beeeeeeeeeeee! Kukurykuuuuuuuuuuuu!
Tyrmand próbuje iść w drugą stronę, ale Zetempowcy ciągle chodzą za nim.
Tyrmand siada na łóżku, Zetempowcy robią sobie przerwę na papierosa. Pojawia się Fryzjer.
Fryzjer Witam pana redaktora, dawno pana nie było. Proszę, zapraszam. Co słychać? Jak strzyżemy?
Tyrmand Równo, panie Mieciu, równo.
Fryzjer Widzę, że humorek dopisuje panu redaktorowi, oj dopisuje.
Tyrmand Eks, eksredaktorowi… (*w oczekiwaniu na Fryzjera ćwiczy przed lustrem*)
Kurrrrrlandia.
Kurrrrrlandczyk.
Jestem z Kurlandii. Kurlandczyk z Kurlandii.
Szlachcic kurlandzki. Kurlandzki szlachcic.
Moja rodzina wywodzi się ze szlachty, ze szlachty kurlandzkiej.
Kurrrrrlandia. Kurrrrlandczyk.

Fryzjer Co pan mówi? Z posady pana usunęli, kto śmiał? Mój Boże, za porządnych ludzi się wzięli czy co?
Tyrmand Dobra moje w Kurrlandii. Rodzina moja z Kurlandii. Kurlandio, ojczyzno moja. Ja Kurlandii synem. Szkoda gadać…
Fryzjer A pewnie, że szkoda. Mój szwagier, ten to miał nieszczęście…
Dalszej części opowieści Fryzjera nie słychać. Odgłosy Wyścigu Pokoju. Szaleńczy doping tłumu.
Wokół łóżka Tyrmanda jeździ kolarz z Wyścigu Pokoju. Jest bardzo zmęczony. Upada. Wstaje.
Tyrmand Zjeżdżaj stąd! Nie masz gdzie jeździć? Tu jest zakład fryzjerski.
Zetempowcy (*wiwatują*) Pokój! Pokój! Pokój! Rower! Rower! Rower!
Kolarz pedałuje w miejscu.
Tyrmand (*pali papierosa. Bierze „Trybunę Ludu". Czyta*) „Przodujący spółdzielcy, oborowy Wł. Drąg, brygadzistka polowa M. Pikon, jej syn Marian i córka Helenka, w spółdzielczej oborze, do której udali się w późnych godzinach wieczornych, aby obejrzeć cielę, którego stan budził obawy. Jak się okazało nieuzasadnione".
Zetempowcy Cielę! Cielę! Cielę! Niech żyje! Niech żyje! Niech żyje!
Kolarz (*przestaje pedałować*) A ja?
Zetempowcy Też! Też! Też!
Kolarz Ale co?
Zetempowcy Niech żyje! Niech żyje! Niech żyje!
Kolarz Panie Tyrmandzie, panie pisarzu drogi, niech pan piórem opisze mój trud, moje dla ojczyzny pedałowanie, murarz mury zbuduje, górnik węgiel wydobędzie i jakoś to będzie.
Tak dla wspólnej korzyści
I dla dobra wspólnego
Wszyscy muszą pracować,
Mój maleńki kolego.
Tyrmand Coś ty powiedział? Maleńki? (*nokautuje Kolarza jak rasowy bokser*)
Fryzjer Daj pan spokój! Szkoda brylantyny!
Tyrmand (*ostrzyżony. Z brylantyną na głowie idzie w miasto. Wyciąga Iphona najnowszej generacji i robi sobie selfie*) Warszawa, rok pięćdziesiąty któryś, jakaś ulica. Jakiś ja. Wrzucam na fejsa.
New look. New style. New design.
Nowy ja. Nowy Świat. Nowa dziewczyna.
Ja i gruz. Ja i baba z czosnkiem. Ja i tramwaj. Dwadzieścia pięć z napisem: Kawęczyńska.
Ja i chłopak na rowerze.
Ja stoję, on jedzie.
Ja i suszące się pranie.
Ja i pies. Ja i pałac.
Ja i tłum. Tłum i ja.
Ja i ja.
Ja zamyślony. Ja tajemniczy. Ja palę.
Ja idę. Ja patrzę. Ja stoję.
Ja i dziewczyna w mini.

Ja i autobus: Powsin.
Ja i Chłodna. Ja i Hoża. Ja i Wiejska.
Leopold Tyrmand udostępnił album zatytułowany: Leopold Tyrmand.
Nie da się. Nie ma mnie.
Ktoś mi wykasował profil.
Ktoś mi zablokował dostęp.
Zmienił hasło.
Sieć padła. Albo nie powstała.
Całkowity brak wi-fi.
Nikt nie ma konta. Instagrama. Twittera. Komputera. Prądu. Sensu.
Zero komentarzy. Zero udostępnień. Zero znajomych. Zero wiadomości.
(przewija wiadomości na Iphonie. Wyrzuca go. Idzie dalej, śpiewając)
Hej, junacy – ej, chłopcy, dziewczęta
Rośnie nam dziś Polska jak wiosenny łan,
Sen prostych ludzi stojących u szczęścia bram.
Nasz jasny sen – to wielki lot,
To kłos i stal – to sierp i młot.
Do traktorów! Do traktorów!
Niech się święci pokój, praca i plan!
Hej, junacy – ej, chłopcy, dziewczęta...

Scena 5

Tyrmand idzie, podciągając nogawki i strasząc kolorowymi skarpetkami w paski, przechodnie uciekają, kobiety piszczą, zakrywając dzieciom oczy.

Tyrmand Straszna broń – skarpetki, broń o niesłychanym zasięgu, tylko dlatego, że istnieją idioci, którzy zakazują noszenia takich, zaś domagają się noszenia innych. Posłusznym budują pałace kultury, nieposłusznych tępią.
Ja im tymi skarpetkami pokazuję język. Ciemiężcy w operetkowych mundurach, najchętniej spaliliby mnie na stosie. Za parę lat przyjmą je bezboleśnie, zaczną je nosić. Skarpetki przenikną do ich obrazu świata, powoli, nieznacznie, a razem z nimi abstrakcyjne malarstwo, jazz. Chociaż… może się mylę, może zaczną od kołnierzyków…
Pojawia się mówca komunistyczny, w typie Gomułki.

Mówca Pan się myli, towarzyszu Tyrmand. Wasze skarpetki, wasze paski na skarpetkach to symbol, symbol zła, które nagromadziło się w naszym życiu. Wasze paski są głębokim wypaczeniem wolności człowieka i wpływają na brak poszanowania praw obywatela, w praktyce są to śmierdzące skarpetki, które nie znajdują miejsca w naszej rzeczywistości.
Kierownictwo partii nie chce i nie będzie narzucać narodowi koloru ani wzoru skarpetek. Zwracamy się z całym zaufaniem do swojej klasy robotniczej, do inteligencji, do chłopów. Mówimy im: mamy potężne moce produkcyjne w przemyśle odzieżowym i stać nas na zwykłe czarne skarpetki bez żadnych imperialistycznych udziwnień.

Rodacy, dość wiecowania i manifestacji! Czas przejść do codziennej pracy, ożywionej wiarą i świadomością, że partia zespolona z klasą robotniczą i narodem poprowadzi Polskę po nowej drodze do socjalizmu w normalnych, przyzwoitych, czarnych skarpetkach, bez żadnych cholernych pasków!

Tyrmand (*zostawia coraz bardziej rozemocjonowanego Mówcę*) Nikt nie będzie mi mówić, co mam na siebie włożyć. Jak zechcę, cały będę w paskach, w prążkach, wstążki sobie przyczepię do ucha i dzwonki, a włosy sobie pomaluję na zielono w różowe kropki. Co was to obchodzi!
Pojawiają się Chuligani.

Chuligan Patrzcie, bikiniarz!
Chuligan Pedał. Zwykły pedał.
Chuligan Fircyk w zalotach.
Chuligan Angielski goguś. Jak pachnie. Wąchaliście go?
Chuligan Aha, wielki świat.
Chuligan Hmmm, Paryż.
Chuligan Panie lord, czym żeś pan się tak spryskał, co?
Chuligan Buty!
Chuligan Krawat!
Chuligan Włosy!
Chuligan Spodnie!
Chuligan Koszula!
Chuligan Aligant, chcesz w mordę?
Chuligan My chuliganimy, owszem, zdarza się ten i ów po twarzy od nas dostanie, czasem coś się ukradnie, coś podpali, coś podwędzi, ale my przynajmniej skarpety mamy porządne, czarne i bez żadnych pasków.
Tyrmand Nie chuligańcie, chuligani. Ja jestem bokseł, pijak i dziwkarz.
Chuligan Poseł?
Chuligan Bokseł?
Chuligan A co to?
Tyrmand Bokseł. Tłenowałem boks!
Chuligan Panowie, zejdźmy mu lepiej z drogi. To prawdziwy bokseł! Nie słyszycie?
Chuligan To Zorro!
Chuligan Powiedz: Zorro.
Chuligani pokładają się ze śmiechu.
Tyrmand Pętaki! Tchórze! Prostaki!
Chuligan Obraził nas. On nas obraził.
Chuligan Śmiertelnie. My jesteśmy porządne łobuzy, a nie jakieś francowate wymoczki. A żeż ty!
Tyrmand Bijcie. Ale to będą ciosy w powietrze, patrzcie, mnie tu nie ma, ja nie istnieję. Wymyśliłem się. Sam siebie. A tak naprawdę ktoś taki nie istnieje. Nie ma nikogo o takim imieniu i nazwisku, o takich butach, o takim krawacie, o tak wąskich spodniach, o tak modnej koszuli, o takich myślach, o takiej rozpaczy. Nie ma, nie ma, nie ma.
Chuligan I co z nim? Faktycznie, jakby jakiś taki przezroczysty.
Chuligan Ręki szkoda.

Tyrmand Byłem mały, brzydki, nieśmiały, zamknięty. Nosiłem szare spodnie i miałem szarą twarz. Byłem Żydem, miałem inne nazwisko, byłem smutny, byłem Francuzem, byłem nijaki, byłem nikim, aż któregoś dnia przejrzałem. Zobaczyłem siebie, jakiego jeszcze nie ma, i stworzyłem siebie, bo kto, jeśli nie ja!
Kupiłem brylantynę, kupiłem okulary i kazałem w koszuli dosztukować kołnierz, buty dałem do podbicia, spodnie do zwężenia, myśli wymieniłem, zainteresowania, nazwisko, rodzinę, kraj, miasto, znajomych i jestem. Tu i teraz. Bijcie, jak chcecie.
Chuligani znudzeni odchodzą.
Chuligan Stary nie truj, ale truje.
Chuligan Kogo to obchodzi, co za nudziarz. Gdybym takiemu przywalił, toby mi ręka uschła. A tfu!
Tyrmand Nie to nie. Może następnym razem. (*zakłada czepek. Pływa*)
Pochód dziewczyn w kostiumach.
Głos z radia
Bella, bella donna, wieczór taki piękny,
Chodźmy więc nad morze do maleńkiej kawiarenki.
Będziemy w altance pili słodkie wino,
I całując cię z uśmiechem powiem: „Ach, bambino".
Kierownik basenu Leżak dla pana Leopolda.
Pojawia się leżak. Tyrmand kładzie się.
Kierownik basenu Szampanskoje igristoje dla pana Leopolda.
Tyrmand pije.
Głos Lolek, opowiedz nam o Zachodzie!
Głos Właśnie, powiedz coś.
Tyrmand Ach, Zachód, Zachód.
Głos O tak, tak.
Głos Jeszcze, jeszcze powiedz.
Tyrmand Zachód, Zachód.
Głos O tak, tak.
Głos A jak na Zachodzie wysmarkuje się nos?
Głos No i w co?
Tyrmand Nos na Zachodzie wysmarkuje się tak.
Głos O tak, tak.
Tyrmand pokazuje.
Ktoś przynosi rakiety do tenisa.
Tyrmand (*wstaje, zaczyna grać*) Bekhend! Zachód, kochani, tym się charakteryzuje, że leży zasadniczo na zachodzie. I to jest w nim najpiękniejsze.
Głos Cudownie! A co się pije na Zachodzie?
Głos I jak? Powiedz jak?
Tyrmand Forhend! Na Zachodzie pije się tak. I przeważnie, co tu dużo mówić, jest to dobry, zachodni alkohol.
Drop shot!
Passing shot!
As!
Głos Brawo as!

Tyrmand A teraz opowiem wam o Ameryce.
Wszyscy Ameryka. Ameryka. Ameryka.
Głos Ma widzenie.
Tyrmand Ja, biedny Polak, patrzę na Amerykę.
I widzę ją. Widzę ją wielką.
Tak wielką, że aż strach.
Widzę miejsce nieograniczonych możliwości, gdzie każdy może zacząć od nowa, stary, młody, głupi, brzydki, każdy ma szansę na pracę, karierę, dobrobyt i wolność.
Patrzę i widzę siebie wysiadającego ze statku, idącego nadbrzeżem, jedną ulicą, drugą.
Nowy Jork. Nowy Świat. Nowe Życie.
Wsiadam do taksówki i jadę do pracy.
Ja, Leopold Tyrmand, zostanę amerykańskim windziarzem, najszczęśliwszym windziarzem na świecie.
Jeszcze dziś złożę podanie o paszport.
Wy też złóżcie.
Wyjedźmy, razem, wszyscy.
W Ameryce jest wiele wysokich budynków.
Wiele wind. I wiele możliwości.
Wszyscy zostaniemy szczęśliwymi amerykańskimi windziarzami.
Wszyscy powoli się rozchodzą. Odgłosy pochodu, wiwatującego tłumu.
Tłum Młodzież! Partia! Młodzież! Partia!
Tyrmand Gdzie idziecie? Jeszcze nie skończyłem.
Gdzie wszyscy poszli?
Dlaczego nikt mnie nie słucha?

Scena 6

Tyrmand bierze rakietę do tenisa i idzie na pochód pierwszomajowy.
Pochód defiluje przed trybuną honorową, na której stoją pół-ludzie, pół--trupy w futrzastych czapach i mundurach obwieszonych medalami.
Pochód niesie transparenty: SOCJALIZM PRZYSZŁOŚCIĄ ŚWIATA, NAPRZÓD MŁODZIEŻY ŚWIATA, POLSKA WEŁNA, ZAKŁAD SZKLARSKI, NIECH ŻYJE PZPR.
Tyrmand (*rozwija swój transparent: WIĘCEJ KOLORU!*) Koloru! Koloru! Koloru!
Towarzysze z trybuny zaczynają się niepokoić.
Towarzysz I A ten czego znowu?
Towarzysz II Zdaje się, że to przedstawiciel przemysłu włókienniczego. Domaga się więcej farb kolorowych. Mamy przejściowe braki.
Towarzysz I Chodźcie do nas, towarzyszu. Do mikrofonu. Powiedzcie, co wam leży na sercu… śmiało, śmiało.
Tyrmand (*wchodzi na trybunę honorową, przemawia, jakby był pierwszym sekretarzem KC*) Ludu Warszawy i całej Polski! Towarzysze i obywatele! Jak co roku, w dniu święta pracy wyszliśmy dzisiaj na ulice i place naszych miast, aby zamanifestować nasze przywiązanie do najszlachetniejszej, ogólnoludzkiej idei socjalizmu, naszą wolę do pracy

i walki o wcielenie tej idei coraz szerzej i głębiej w praktykę naszego życia, ja to wszystko rozumiem, bardzo dobrze, wcielajmy, działajmy, budujmy, ale dlaczego tak fatalnie ubrani?
Dlaczego tacy pomięci? Pozgniatani.
Spójrzcie na swoje buty. Na spodnie.
Co to za krój! Co to za kolor? Co to za materiał.
Czy w takich koszulach, w tych złachanych sweterkach z poprzecieranymi rękawami chcecie stać się symbolem wielkiej idei socjalizmu?
Tego chcecie?
Oglądać was będą miliony widzów na całym świecie. I co sobie o was pomyślą…
Totalne bezguście. Brak smaku. Brak wyczucia.
Taki komunikat pójdzie w świat:
Warszawa jest źle ubrana.
Warszawa fatalnie się nosi.
Ta bohaterska, waleczna Warszawa to jeden wielki fashion from Raszyn!
Dość tandety!
Dość bylejakości w modzie!
Niech się święci elegancja!
Razem, głośno, wszyscy: Ele-ga-ncja!
Ele-ga-ncja! Ele-ga-ncja!
Tłum cichnie. Towarzysze skonsternowani. Słychać buczenie i gwizdy. Towarzysze z trybuny zaczynają się niepokoić.

Towarzysz I Prowokator. Może by go tak…

Towarzysz II Eeeee, po co. Niech sobie chodzi. Jeden taki kolorowy. Nikomu nie zaszkodzi.

Towarzysz I Ani nie pomoże.

Towarzysz II Dokładnie. Nie pomoże. Nie zaszkodzi. Niech sobie chodzi.

Towarzysz I Chodźcie sobie, chodźcie sobie, towarzyszu.

Towarzysz II Byle powoli.
Ktoś intonuje Międzynarodówkę. Tyrmand salwuje się ucieczką. Gdzieś w bocznej ulicy, gdzie nie ma pochodu, spotyka nastolatka ubranego jak bikiniarz.

Chłopak (*śpiewa*)
Mam dziesięć złotych, idę do kina,
w drodze mnie łapie Heine-Medina,
Heine-Medina, Heine-Medina, jazz! (*wygina się jakby był z gumy. Wyciąga płyty zza pazuchy*)
Szanowny pan sobie życzy muzykie?

Tyrmand Nie, dziękuję.

Chłopak Za dziękuję nic się nie kupuje. Towar pierwsza klasa. Boogie-woogie, na dancingi i prywatki… Żyletki, nylonowy grzebień, a może oryginalny amerykański proszek do prania?

Tyrmand Daj mi spokój. Im to powiedz. Ja niczego nie potrzebuję.

Chłopak A może… Wiśka, Wiśka, pokaż się panu…
Pojawia się prostytutka. Idą do Tyrmanda.
Prostytutka kładzie się do łóżka z Tyrmandem. Nastrojowe światło.

Wiśka Powiem ci coś.
Kiedy kraj leżał w gruzach, ja też leżałam w gruzach.
Kiedy powstawały pierwsze bloki z betonu, dawałam na betonie.
Pod Trasą Wuzet. Na Emdeemie. Na Starówce.
Kiedy kraj potrzebował dewiz, dawałam za dewizy.
Kiedy powiedziano: cały naród buduje swoją stolicę, podjęłam wyzwanie.
Na trzy zmiany, w błocie, na mrozie, w barakach na Jelonkach, w hotelach robotniczych, na stancjach.
Zawsze na pierwszej linii, ręka w rękę, udo w udo, pierś przy piersi.
I wiesz co?
Kiedyś, tu na tym placu, stanie pomnik, postument z moich rozłożonych nóg.
Każdy, kto tylko zechce, będzie mógł między nie wejść i tam zostać, na wieki, wieków amen.
Jeden szczegół nie daje Tyrmandowi spokoju. Przerażająco brudne nogi Wiśki.

Tyrmand (*przynosi miskę, klęka, myje nogi Wiśki*) A teraz wynocha!

Scena 7

Przed sklepem mięsnym.
Ludzie w kolejce wachlują się, wycierają. Jest duszno i nerwowo. Ekspedientka otwiera drzwi. Tłum napiera do środka. Tyrmand wchodzi jako ostatni. Wbiega jeszcze jeden mężczyzna. Tyrmand uprzejmym gestem przepuszcza go.

Mężczyzna A pan co? Nie stoi?

Tyrmand Owszem.

Mężczyzna A jak nie starczy?

Tyrmand Nawet nie wiadomo, co jest, więc nie ma sensu się martwić, czy starczy. Może nic nie ma? Trzeba być dobrej myśli.

Mężczyzna Pan to masz do życia podejście.

Tyrmand Powiem panu coś. Wstałem rano, włączyłem radio, powiedzieli, że Hillary i Norgay zdobyli Mount Everest. Proszę pana szanownego, osiem tysięcy pięćset dziewięćdziesiąt osiem metrów.

Mężczyzna No i co?

Tyrmand Jak sobie pomyślałem, że mój Everest to dwie godziny walki na łokcie w kolejce przed sklepem, to mi się odechciało, rozumiesz pan?

Mężczyzna Co jest?

Kobieta Pasztetowa. Po ćwierć kilo dają.

Tyrmand Nie mówiłem! Mount Everest!
Pojawia się Bogna, całuje Tyrmanda w policzek.

Tyrmand Gdyby mogła, nosiłaby ze sobą zmięte prześcieradło do szkoły, żeby każdemu pokazać i opowiedzieć. Kocha mnie…

Bogna Co?

Tyrmand Nic, nic.
Co nas łączy? System skomplikowanych odpowiedzialności – trochę obowiązku, trochę satysfakcji, trochę zależności.
Z radia słychać Mazurek Chopina. Tyrmand z Bogną w sklepie mięsnym.

Tyrmand Niegdyś popularny dziennikarz i publicysta, beniaminek „Przekroju", imprez jazzowych i świetnie zbudowanych dziewczyn, a także kobiet o bujnej urodzie, adresat licznych listów od czytelników, wyróżniający się sposobem ubierania, krytyk teatralny, łzą ci zachodzi oko, w chwili bezsiły i nędzy nie ma kto ci podać szklanki wody. Pośród akcesoriów udanego na ogół życia zabrakło ręki żony, matki, dziecka, a więc w istocie jesteś żebraczym strzępem człowieka, co teraz dostrzegasz całkiem wyraźnie…

Bogna Nic nie rozumiem.

Tyrmand Czego znowu?

Bogna Dlaczego Gombrowicz był zdegenerowany?

Tyrmand Kotku, nie ja tak uważam, tylko w twoim beznadziejnym podręczniku tak napisano. Powinnaś myśleć samodzielnie, to, że jakiś dureń coś napisał, nie znaczy, że tak to jest.

Bogna Ale co ja mam mówić w szkole… jak mnie zapytają?

Tyrmand Powiedz, że ten zgnilec żydowsko-murzyńsko-seksualny, agent amerykańskiego kapitału Gombrowicz jest mimo wszystko wspaniałym pisarzem. W razie czego powołaj się na mnie…

Nagle radio zaczyna nadawać skoczną melodię, coś zakazanego, amerykańskiego. Piosenka wprowadza w kolejce nastrój taneczny. Ludzie łączą się w pary, tańczą. Wszyscy zapominają o bożym świecie.

Tyrmand zdenerwowany mizernym poziomem tańców ciągnie zdezorientowaną ekspedientkę na środek. Tańczą boogie-woogie. Uczestnicy są pod wrażeniem. Otaczają Tyrmanda i partnerkę kołem, klaszczą.

Scena 8

Sklep mięsny na oczach widzów staje się Spatifem. Lokalem dla artystów. Pojawia się pianino. Ktoś tańczy. Ktoś pije.

Tyrmand Spatif jest wesołą barką z boazerii, która płynie po Oceanie Smutku. Sami zdolni, utalentowani i wszyscy pijani. Zimne potrawy, ciepła wódka, fachowcy od rozrywki, spece od obrazu, słów i dźwięków. Same skurwysyny. Gardzę nimi.

Mężczyzna Patrzcie, Tyrmand! Hej, Lolo!

Kobieta Do nas! Tutaj!

Mężczyzna Bardzo zdolny.

Mężczyzna Niestety.

Kobieta Pisane mu jest mnóstwo pieniędzy i kobiet, piękne mieszkanie, samochód, a nawet trochę sławy. O wiele więcej, niż mu się należy.

Mężczyzna Od czubka głowy po pięty cały sztuczny i wymyślony.

Kobieta Wszyscy jesteśmy wymyśleni, przebrani, udajemy artystów, aktorów, filmowców. Robimy miny, jakbyśmy coś mieli do powiedzenia, jakbyśmy na kogoś ważnego czekali, jakbyśmy nie byli tacy beznadziejni i nudni.

Mężczyzna Tak, tak, my udajemy, ale on naprawdę w to wszystko wierzy.

Mężczyzna On się rozminął z krajem, z czasem, z powołaniem.

Kobieta Ze sobą najbardziej się rozminął.

Mężczyzna Je śledzia, a uważa, że to homar.

Mężczyzna Syrenkę chciałby zamienić na Pontiaca. Z całą pewnością nosi piżamy ze swoimi inicjałami. L.T.

Kobieta A o czym on pisze?

Mężczyzna On w ogóle nie pisze. Tylko straszy. Obiecuje.

Mężczyzna Ciągle twierdzi, że coś robi, że zaczyna, że kończy, że jest w środku. Że ma koncepcję, że wziął zaliczkę.

Mężczyzna Że musi się zebrać, że nie ma czasu. Że zabrakło papieru. Że mu nie idzie. Że musi poprawić.

Mężczyzna Biedaczek. Topi się w gnojówce na peryferiach Europy i świat nigdy nie dowie się, jaki jest naprawdę wspaniały.

Mężczyzna Ważne rzeczy robi się tylko na wschód albo na zachód od nas. Tu nic się nie robi. Tu pije się ciepłą wódkę i się czeka.

Kobieta Na co?

Mężczyzna Na zrazy z kaszą.

Mężczyzna Mały Żydek, który udaje wielkiego Polaka. Pełen żółci, jadu i nienawiści.

Tyrmand Mam propozycję z filmu.

Mężczyzna Brawo!

Tyrmand Dużo płacą.

Mężczyzna Co zrobić.

Tyrmand Ale tego nie wezmę. Piszę powieść.

Mężczyzna Brawo!

Kobieta No wreszcie!

Tyrmand Mam koncepcję. Wziąłem już zaliczkę.

Mężczyzna Wspaniale!

Tyrmand Muszę się zebrać. Nie mam czasu. Kelner, poproszę kieliszek hennessy.

W ostateczności niech będzie ciepła wódka. Albo gorzka herbata.

Mężczyzna Zajebie się. Gówno napisze, a nie powieść.

Kobieta Nie tacy próbowali.

Tyrmand Akcja się będzie działa tu i teraz, szeroka panorama, bardzo szeroka panoramiczna panorama, wielowątkowa narracja… całe mnóstwo różnych bohaterów.

Słyszę, jak do mnie mówią, muszę tylko zapamiętać i zapisać. Zapamiętać i zapisać. Słowo po słowie.

W miarę opowiadania Spatif zamienia się w gabinet pisarza. Na stoliku zamiast butelek pojawia się maszyna do pisania. Gasną wszystkie światła. Pali się tylko lampka nad stolikiem. Cichnie muzyka. Słychać tylko jednostajny odgłos pisania.

Mężczyzna (*nalewa wódkę do dwóch kieliszków, pije sam i zagryza kanapką*) Słyszysz mnie? Wariacie? Napij się ze mną wódki.

Tyrmand Ja piszę.

Mężczyzna Tak jest. Ty piszesz. Ja piję.

Tyrmand Bo mam kuku na muniu...

Mężczyzna Gdybyś był mądry, dawno byś prysnął. Co cię tu trzyma?

Tyrmand Walka.

Mężczyzna Umywalka?

Tyrmand Tu mam poczucie, że mogę coś zrobić, mogę ukradkiem wciskać im kij w szprychy…

Mężczyzna Facet w wieku trzydziestu czterech lat, z jedną nędzną książczyną, bez pozycji, nazwiska, może uważać swoje życie za zmarnowane…

Tyrmand Mogłem zostać w Norwegii, byłbym dzisiaj urzędnikiem, z gromadką dzieci, samochodem i tak dalej. Tylko po co? Zobacz to. (*podaje Mężczyźnie kartki maszynopisu*)

Mężczyzna (*czyta fragment*) To gówno! Fałszywe, kolorowe gówno! To jest antyprawda. To jest kolorowa baśń o kurwach i łotrach. Nawet chamstwo pod twoim piórem staje się barwne. Co to ma wspólnego z komunizmem? Nic. Komuniści zamienili wszystko w gnój. Tych kilku dziennikarzy, artystów i ich ekskluzywne naczynia seksualne, wobec otchłani gówienności, mizerii, mazi, która okleja i osmradza wszystko. Gdzie to wszystko jest? Głupek!

Tyrmand Ale bardzo utalentowany…

Pojawia się Bogna.

Bogna Poszlibyśmy gdzieś…

Tyrmand (*nie odrywając się od pisania*) Ale gdzie?

Bogna Do kina…

Tyrmand Nie.

Bogna Czemu?

Tyrmand Za ciemno. Nie będę mógł pisać.

Bogna Kochaj się ze mną.

Tyrmand Nie teraz.

Bogna Pożałujesz.

Tyrmand Nie teraz.

Bogna Nie słuchasz mnie. Myślisz tylko o sobie. Jesteś stary, brzydki i nienawidzę cię. Znajdę sobie chłopaka w moim wieku i przyprawię ci rogi, baranie! Słyszysz mnie? Powiedz coś. Idę sobie i nigdy nie wrócę. To koniec. Wielki pan pisarz, w sztukowanej koszuli, w pożyczonym płaszczu i na proszonym obiedzie. Jesteś nikim. Zero!

Myślisz, że pozjadałeś wszystkie rozumy, że jesteś lepszy, bo byłeś na Zachodzie i masz paski na skarpetach?

Komu chcesz zaimponować? Czym?

Jesteś pusty i nijaki. Piszesz nijakie zdania. Nijakie wyrazy, nawet litery masz koślawe. Kropki dobrze nie umiesz postawić.

Niczego dobrze nie umiesz.

Na jazzie się nie znasz. Kompletnie!

Masz szczęście, że oni też się nie znają, inaczej by cię wyśmiali.

Jesteś ignorantem. Nadętym bufonem.

Nie podobam ci się, trudno, zawsze miałeś dziwny gust.

A taki mogłeś być fajny. Gdybyś tylko chciał.

Tyrmand Nie teraz. (*przestaje pisać. Rozciąga się*)

Nagle fanfary. Dzwony. Werble. Półnagie dziewczyny wnoszą na tacy koronę i wkładają ją Tyrmandowi na głowę.

Tyrmand Świat zwariował? Czy ja? Książkę można dostać tylko spod lady, sam widziałem wczoraj ogonek na Marszałkowskiej, pytam, co tu dają. Facet przepitym głosem wyjaśnił: „Złego" – jednego na ryło. Czytają mnie warszawskie lolity i cinkciarze, zacne damy i playboye, surowi urzędnicy i Gombrowicz. Tego chciałem?

Konferansjer A teraz bez jaj, całkiem poważnie, autorem bestselleru roku zostaje, kto, właśnie, właśnie, Leopold Tyrmand, za powieść „Zły". Wielki nakład, wielka kasa, wielki pisarz.

Tyrmand zostaje celebrytą. Pozuje na ściance. Błysk fleszy.

Tyrmand Gdybym urodził się trochę później, jutrzejszy dzień zacząłbym w telewizji śniadaniowej, obstawiałbym wszystkie programy o modzie, o trendach, gustach, smakach, byłbym heteroseksualnym Jacykowem albo Michaśką. Trwałbym w nudnym związku, no, może od czasu do czasu kogoś bym bzyknął dla odmiany, ale raczej bez szaleństw, bez ustawek.

Do tego, dwa magazyny o książkach w prywatnych stacjach, własny program o jazzie w telewizji publicznej, no i prasa, felietony, o tym i owym, wywiad rzeka raz do roku, może jakieś eseje, oczywiście jakieś blogi, podróżniczy, kulturalny, polityczny. No i książki. Dużo fabuły.

Coś ze sportem bym też chciał robić, tenis, boks, narty, no i samochody, w TVN Turbo może, może nawet cyklicznie.

Konferansjer Ale co teraz, panie Tyrmand?

Tyrmand Teraz rekord.

Konferansjer Jaki rekord?

Tyrmand Opel Rekord.

Kochani, kocham samochody.

Nigdy się z tą miłością nie kryłem, dziś zaś chciałem z dumą ogłosić, że właśnie zostałem ambasadorem marki Opel Rekord Polska.

Przyjemność z prowadzenia samochodu takiego jak Opel Rekord, stworzonego dla kierowcy, należy zaś zarówno do historii, teraźniejszości i – mam nadzieję – przyszłości motoryzacji. Czego sobie i Państwu życzę. (*macha kluczykami, odchodzi*)

Słychać donośny klakson. Warkot silnika.

Scena 9

Pożegnanie Tyrmanda z krajem. Tyrmand wsiada na statek.

Słychać orkiestrę wojskową grającą hymn Polski.

Tyrmand Jeździłem jakiś czas, po Krakowskim Przedmieściu, po Nowym Świecie, moim nowym oplem rekordem, zwalniałem przy kawiarniach, gdzie siedzieliście wy, literaci od siedmiu boleści. Jeździłem codziennie, z uchylonym oknem, z łokciem na zewnątrz, z dziewczyną wewnątrz, ale w końcu, w końcu przyszedł ten czas, kiedy powiedziałem dość.

Opel wypuścił nowy model, a moje dwie kolejne książki leżą w szufladzie.

Nie stać was na nie. Nie stać was na prawdę.

Nie stać was na mnie.

Wczoraj odebrałem paszport.

Jeszcze za mną zatęsknicie.

Przyjaciele hipsterzy, z placu Zbawiciela, bywalcy Charlotty, Planu B., Studia i Karmy, ja wasz praojciec mówię wam, noście się modnie,

bądźcie kolorowi, pamiętajcie o rurkowych spodniach, o oprawkach okularów, kraciastych koszulach.
Bądźcie niezależni, ironiczni i alternatywni. Nieszablonowi.
Pieprzcie mainstream.
Znajcie wszystkich, których znać należy.
Czytajcie wszystkich, których czytać należy.
Bywajcie tam, gdzie bywacie.
Projektujcie projekty, ogarniajcie tematy.
Mówcie szybko i dużo.
Jedzcie w ładnych miejscach na ładnych talerzach.
Pijcie bombillę na bazie yerby i kardamonową latte. Pijcie piwo z regionalnych browarów.
Strzyżcie się i gólcie, zapuszczajcie brody, bądźcie sobą, nawet jeśli wydaje się wam, że jesteście nikim.
Nawet jeśli naprawdę jesteście nikim.
Bądźcie sobą.

Scena 10

Ameryka. Tyrmand obładowany bagażami wysiada ze statku.

Tyrmand Zachód, Zachód…
Najbardziej wysunięty na zachód Zachód.
Zachodni wiatr. Gwiaździsty sztandar powiewa.
Dumnie łopocze. Na każdym płocie i dachu.
Kraj wolnych i dzielnych ludzi.
Miał być jazz, seks, boks.
Miały być whisky, cygara, barbecue.
Miała być miłość, lepsze życie.
I wszystko jest.
Good morning America!
Bagażowy odbiera bagaż.

Tyrmand (*dostaje do ręki kieliszek z palemką. Od razu jest w środku przyjęcia na stojąco. Literuje swoje nazwisko*) T. Y. R. M. A. N. D.
Wszyscy biją brawo.

Tyrmand Naprawdę nie trzeba. To tylko nazwisko: T. Y. R. M. A. N. D.

Amerykanin Jeszcze! To takie zabawne!

Amerykanin On jest taki zabawny.

Amerykanka Z takiego dziwnego kraju.

Tyrmand P. O. L. A. N. D. T. Y. R. M. A. N. D.

Amerykanin Przezabawny.

Amerykanka Cudownie dowcipny. Jak on się nazywa?

Tyrmand T. Y. R. M. A. N. D. P. O. L. A. N. D.
Byłem mały, brzydki, nieśmiały, zamknięty w małym mieszkaniu, w małym kraju, któregoś dnia spakowałem walizki i wsiadłem na statek, przepłynąłem wielką wodę, zostawiłem szare spodnie i szarą twarz, zostawiłem wszystko, by mieć wszystko, bo kto, jeśli nie ja, kiedy, jeśli nie teraz.
God bless Tyrmand in America!

Amerykanin Genialny.

Amerykanin I do tego zabawny.

Amerykanin My Amerykanie jesteśmy nieskomplikowani.

Tyrmand To bardzo szlachetne we współczesnym świecie, który razi już całym swym zagmatwaniem. W swym pragmatyzmie prostotę uważacie za walor, nie za mankament; co daje się uprościć, podlega udoskonaleniu, więc skłaniacie się ku wszelkim uproszczeniom. Obserwując życie w krajach komunistycznych, odbieracie społeczeństwo albo jako z gruntu skomunizowane, albo jako całkowicie zniewolone przez komunistów. W rzeczywistości sytuacja jest trochę bardziej skomplikowana. Potem zachodzicie w głowę, dlaczego nie zorientowaliście się, o co chodziło.

Amerykanin Have a nice day.
Amerykanie odchodzą.

Tyrmand Jak „have a nice day”? A kontrargumenty, a dyskusja, a spór? Ja nie chcę mieć miłego dnia, ja chcę mieć ciekawy dzień. Dlaczego pan mnie nie słucha, mówię do pana. Chcę się z panem pokłócić o pryncypia.

Amerykanin Have a nice day.

Tyrmand Przecież to nic nie znaczy. Pan w ogóle nie życzy mi miłego dnia, pan życzy mi jak najgorzej, pan mnie obraża i jeszcze się uśmiecha. (*odstawia kieliszek i siada do stołu*)
Podchodzi kelner.

Tyrmand Chcę coś zjeść.

Kelner Proszę bardzo. Co pan sobie życzy?

Tyrmand A co jest?

Kelner Wszystko.

Tyrmand Poproszę w takim razie ziemniaki.

Kelner Jak szanowny pan życzy sobie ziemniaki? Pieczone? Frytki? Ubite? Gniecione? Tłuczone? Czy gotowane? Po rosyjsku, po libańsku, z Irlandii Północnej czy przetarte przez portorykańskie sitko? Może purée? Purée z masłem po francusku, ze śmietaną po włosku, purée z mlekiem, purée z mlekiem skondensowanym, purée z mlekiem kozim. A może w ogóle mleko kozie?

Tyrmand Wiesz co? Pierdol się! Razem z tymi swoimi ziemniakami.

Kelner Dobrze, proszę pana. Jak pan sobie życzy. Będę się pierdolił razem z moimi ziemniakami, a panu życzę have a nice day. Bo mi za to płacą. Ustaloną stawkę za godzinę. I klient jest moim bogiem, w tym czasie. Potem też powiem panu, żeby się pan pierdolił, ale na razie: have a nice day.

Tyrmand I tak jest ze wszystkim. Cały czas. Jakie spodnie pana interesują? Długie, krótkie, do kolan? Z mankietami czy bez? Na guziki czy na zamek? Ile kieszeni? I w którym ze stu trzydziestu siedmiu odcieni, jakimi dysponujemy? To samo ze sprzętem lotniczym, sałatkami, ubezpieczeniem na życie, szamponami i dziwkami. Wszyscy mają wszystko w nieograniczonej ilości. Kurwa jego mać!
Człowiek nie może spokojnie żyć w takiej mnogości.
Człowiek nie może wytrzymać ze świadomością nieskończoności.

Chcę, żeby możliwości się wyczerpały!
Czy to takie trudne?
Proszę o zwykłe ziemniaki z sosem i kawałkiem mięsa, o zwykłe spodnie, koszulę i buty, proszę o zwykłą dziewczynę, która zrobi ze mną to, co zwykle dziewczyna robi zwykłemu chłopakowi.
Pojawiają się amerykańscy Rycerze Steka & Burgera. Ubrani dobrze. Uczesani dobrze. Zadowoleni.

Rycerze (*zaczesują się za pomocą grzebienia i jednym gestem zamawiają steka & burgera*) Stekaaaaaaaaa!

Tyrmand Pędzą w tych swoich fordach, cadillacach, buickach, dodgach, z piskiem opon, z rykiem czterolitrowych silników, nie troszcząc się o nikogo i o nic oprócz własnego brzucha.

Rycerze And burgeraaaaaaaa!

Tyrmand Rycerze czerwonego mięsa, pieczonych indyków i syropu klonowego. Kowboje wołowiny. Kawaleria z walmartu.
Pojawia się amerykańska bufetowa.

Bufetowa Kotku, chodź tu do bejbi, dotknij, kiss me, zobacz i się przekonaj. Steki, burgery, whisky. Co masz do mnie, bejbi? Że za bufetem? Że z drugiej strony. Steki, burgery, whisky.

Rycerze Oł jeaaa, oł jeaaa, oł jeaa!

Bufetowa A jakby mnie gdzie indziej postawić, fartuch zdjąć i włosy zrobić, steki, burgery, whisky, to byłabym jak Marilyn.
Jak Marilyn stałabym nad szybem wentylacyjnym, a powiew metra zrobiłby swoje. I cały świat zobaczyłby moje uda i moje majtki. I byłoby kino. I zdjęcia, i wywiady, i alkohol lepszy lałby się strumieniami i to nie ja musiałabym nalewać, ale mnie by nalewano.

Tyrmand I woziliby panią otwartym samochodem, po szerokich ulicach, po szerokim świecie, tam i z powrotem.

Bufetowa I tak mnie wożą. Tam i z powrotem. Tam i z powrotem. Już mi się od tego rzygać chce. Wolę domek z ogródkiem i żeby nigdzie się nie trzeba było ruszać.

Rycerz Marilyn, kochanie, przejedziesz się ze mną motorem?

Bufetowa Marlon, z tobą nigdy.

Rycerz Pojedziemy do Tłuszcza. Chciałem powiedzieć Miami. Tymczasem nalej mi whisky. I do tego wielkiego, krwistego steka! (*klepie Bufetową w pośladek*)

Tyrmand Nie rozumiem, skąd u was ta gigantomania? Wielkie budynki, wielkie steki, wielkie frytki, wielkie samochody i wielkie dekolty wielkich kobiet. Czy nie może być coś małego, niepozornego, coś skromnego?

Rycerz Nie! My lubimy wielkie rzeczy i domy wielkie, i garaże, a w garażach wielkie samochody, w nich nasze wielkie dzieci, które zajadają wielkie potrójne burgery.
Tu jest, koleś, Ameryka. Wielki kraj. Wielkie możliwości.

Tyrmand Niedługo wszyscy będziecie wyglądać jak jedna wielka middle-class. Na każdej głowie ta sama fryzura, dziura w dżinsach dokładnie w tym samym miejscu. Sprawia wam radość, że wyglądacie wszyscy jak z fabryki Forda, te same solidne buty, te same kapelusze, tak samo się za głośno śmiejecie i tak samo kłamiecie. A gdzie ekscentryczność?

Rycerz Ekscentryczność? Tu.
Rycerze Steka & Burgera przemieniają się w zespół country. Grają jakiś popularny utwór country, Tyrmand zniesmaczony wychodzi.

Scena 11

Tyrmand przyłącza się do demonstracji.

Demonstranci Marks! Engels! Dieta! Yoga! Marks! Engels! Dieta! Yoga!

Tyrmand Precz z komuną! Precz z komuną!

Demonstrant Co on chrzani?

Demonstrant Wynoś się stąd! Nie potrzebujemy tu takich.

Demonstrant Czekajcie, ja mu wytłumaczę. Komunizm jest wspaniałą, wzniosłą ideą, czystą i bardzo ludzką w zamyśle. Można ją sprowadzić do najprostszego i najpiękniejszego postulatu, by wszyscy ludzie byli braćmi. Dlatego mówimy: bracie, chodź z nami przeciw tym kapitalistycznym świniom, przeciw wojnie, wyzyskowi, przeciw niesprawiedliwości.

Demonstranci Ho Szi Min! Ho Szi Min! Ho Szi Min!

Tyrmand Jesteście naćpani!

Demonstranci LSD! LSD! LSD!

Tyrmand Cisza! Uspokójcie się. Przyjechałem z komunistycznego kraju. Zza żelaznej kurtyny. Jesteście naiwni. Nic nie wiecie. Nic. Komunizm to czyste zło. Absolutne zło! To jest dopiero wyzysk, niesprawiedliwość. W latach trzydziestych Rosjanie zgładzili około czterech milionów chłopów ukraińskich. Po ostatniej wojnie wybili Tatarów krymskich i prawie połowę ludności Litwy. Ci ludzie mają krew na rękach. To mordercy!

Demonstrant Pan jest zaślepiony nienawiścią do Związku Radzieckiego, nie można panu ufać. Nikt normalny w to nie uwierzy.

Tyrmand Wygodniej jest wierzyć, że marines zabijają małe dzieci w Wietnamie. To można zobaczyć na własne oczy w każdym dzienniku telewizyjnym.

Demonstrant Komunizm to jedyna siła zdolna zmienić świat!

Tyrmand To niech zacznie od siebie.

Demonstrant To znaczy, że ty też chcesz mordować małych Wietnamczyków?

Demonstrant To konserwa! Wapniak!

Demonstrant Zakuty łeb!

Demonstrant Zapisz się do Ku Klux Klanu.

Demonstrant Stary, nie truj, ale truje.

Demonstrant Kogo to obchodzi, co za nudziarz. Gdybym takiemu przywalił, toby mi ręka uschła. A tfu!

Demonstranci Marks! Engels! Dieta! Yoga! Marks! Engels! Dieta! Yoga!
Demonstracja odchodzi.

Tyrmand (*zostaje sam. Owija się amerykańską flagą. Nuci hymn*)
Oh, say can you see, by the dawn's early light,

What so proudly we hailed at the twilight's last gleaming?
Postanowiłem bronić Ameryki przed nią samą.
Przed jej elitą intelektualną.
Przed jej głupotą.
Przed jej zaślepieniem.
Whose broad stripes and bright stars, through the perilous fight.
Ja, Leopold Tyrmand, z dniem dzisiejszym zostaję pierwszym obrońcą Ameryki. Robota ogromna, ale takież i widoki na sukces.
O'er the ramparts we watched, were so gallantly streaming?
And the rockets' red glare, the bombs bursting in air,
Gave proof through the night that our flag was still there.

Scena 12

Ameryka. W tle typowy amerykański dom. Typowo amerykańskie ogródki. I Tyrmand pchający przed sobą typowy wózek z bliźniakami.

Konferansjer Niestety aktualnie nie mamy dla pana żadnych nagród. Nie mamy dla pana żadnych wyróżnień. Żadnych propozycji, płatnych ani staży.
Nic nie mamy dla pana. I co gorsza, pan również nic dla nas nie ma. Nudzi nas pan. Wnerwia, żeby nie powiedzieć gorzej.
Panie Tyrmand, jest pan dupkiem.
Wkurwia pan nas.
Proszę do nas nie dzwonić. Rozumie pan?
Don't call us we call you.
Co znaczy w dowolnym tłumaczeniu: pieprz się frajerze, mamy lepszych, chcemy lepszych, nie rokujesz, nie będziemy w ciebie inwestować.
Nic nie będziemy z tobą robić.
Czy to jest jasne?
Coca-cola to jest to!
Ameryka to jest to!
Tyrmand to nie jest to!

Tyrmand Może chociaż Ojciec Roku?

Konferansjer Nothing. Mister Tyrmand.

Tyrmand Miesiąca? Tygodnia? Father of the day? Kocham Amerykę!

Konferansjer Ameryka nie kocha pana.

Tyrmand Kocham Amerykę, która nie istnieje.

Konferansjer To pan nie istnieje.

Tyrmand (*odchodzi, pchając wózek. Nuci hymn*) Jestem Lolek i jestem sam.
Widać jego kolorowe pasiaste skarpetki. Wszyscy przechodnie, których mija, mają identyczne.

Koniec

ROZMOWA Z
Piotrem Rowickim

Król hipsterów

Pisał pan na rozmaite tematy, także te zadane, ale mam wrażenie, że postać Tyrmanda jest panu szczególnie bliska, choć nie był to facet jednoznacznie sympatyczny. Łatwo było wejść w jego skórę?

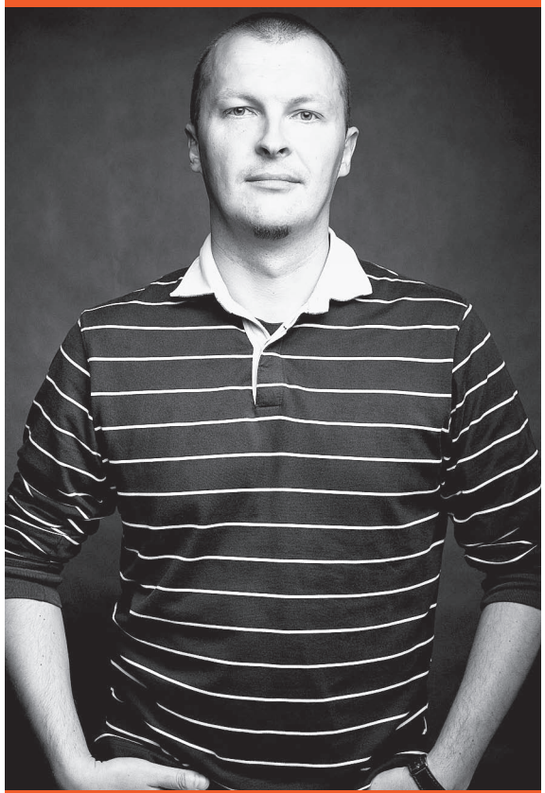
Tak. Tyrmand nie był zadany ani zlecony. Tyrmand był gdzieś z głowy. Z fascynacji, zachwytu nad dziełem i autorem. Z pewnej nawet obsesji. Mam kilku takich autorów i parę książek, które nie dają mi spokoju. Jednym z nich jest Tyrmand i – co chyba widać i słychać w sztuce – jego *Dziennik 1954*. Przeczytałem go po raz pierwszy dawno temu, nic nie wiedząc na temat autora. Fantastyczna książka, pomyślałem, nikt tak nie pisał o tamtych czasach, o tamtym roku, zdawać by się mogło mrocznym, stalinowskim, depresyjnym. *Dziennik* był zaprzeczeniem martyrologicznych polskich opowieści. Był o miłości do kobiet, do muzyki, do ubrań, do życia. Był inteligentny, dowcipny, zgryźliwy, szyderczy, przenikliwy, dalekowzroczny. O życiu w komunizmie, o upadku narodu i obyczajów, o chamstwie, o tym, do czego to wszystko zmierza. No i ten główny bohater, co za gość, po prostu król życia. Teraz wiem już trochę więcej o autorze, o jego sile autokreacyjnej i o tym, że niektóre fragmenty prawdopodobnie pisane były znacznie później. Wiem też, że Tyrmand nie był tak dowcipny i tak genialny, jak się przedstawiał. I może dlatego, że wyzbyłem się pewnych młodzieńczych iluzji i naiwności, sztuka nie powstawała na kolanach. Momentami obchodzę się z autorem *Złego* dość brutalnie, żeby nie powiedzieć paskudnie.

Tymczasem pański bohater stał się modny (zatryumfował zza grobu, można powiedzieć) i wznowiono mu już chyba wszystko, łącznie z dawnymi felietonami.

I bardzo dobrze. Popieram tę modę, bo dziś mało mód na mądre rzeczy, a już moda na literaturę to ewenement.

Ja chyba najbardziej lubię „Filipa" i „Życie towarzyskie i uczuciowe".

Filip to druga po *Dzienniku* rzecz, która przetrwała próbę czasu. Znakomity materiał na film. Nigdy natomiast nie udało mi się przebrnąć przez *Złego*. Może i jest dobry, ale ja nie widzę tam dla siebie nic ciekawego. Wydaje mi się, że Tyrmand również nie miał do niego nabożnego stosunku. To była książka, która miała mu dać sławę i pieniądze. I dała.



FOT. PATRYCJA MIC

Piotr Rowicki (ur. 1975) jest dramatopisarzem i prozaikiem, autorem kilku kryminałów i kilkunastu książek dla dzieci. Jego sylwetkę prezentowaliśmy szerzej przy okazji druku *Matek* („Dialog" nr 10/2012), wystawionych w Teatrze Nowym w Zabrzu (reż. Katarzyna Deszcz, 2013) i nagrodzonych tam Nagrodą Publiczności na festiwalu Rzeczywistość Przedstawiona. W tym samym roku Teatr Polski w Poznaniu pokazał *Piszczyka* (pisanego z Janem Czaplińskim) w reż. Piotra Ratajczaka, który pracował też z Piotrem Rowickim przy *Niewiernych* (Teatr Łaźnia Nowa, 2012), *Tato nie wraca* (Teatr WARSawy, 2013), *Reisefieber, czyli podróż w nieznane* (Teatr Polski w Poznaniu, 2015), *Sambie de mineiro* (z Arkadiuszem Buszko, Teatr im. Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2014, tam też rok później zrobili *Miasto duchów*) i ostatnim monodramie *Wojna to tylko kwiat* (Teatr WARSawy, 2016), a także przy adaptacjach między innymi *Dziewczyn do wzięcia* (Teatr Powszechny w Warszawie, 2014). Dwa lata temu za tekst *Oblężenie* Rowicki został po raz drugi laureatem konkursu Metafory Rzeczywistości, sztukę wystawiła Joanna Zdrada w Teatrze Polskim w Poznaniu.

Robi się teraz z Tyrmanda patrona „hipster-prawicy". To są trochę żarty, ale mam wrażenie, że płomienna przemowa do hipsterów z pańskiej sztuki jest na serio. Jakoś mnie to wzruszyło, bo ze stylizującej się młodzieży łatwo się śmiać, trudniej ją docenić za odwagę i wysiłek autokreacji. Nie mówiąc już o tym, że to właśnie ona chodzi do teatru...

Tak, to bardzo poważny żart i mam nadzieję, że tak zostanie odczytany. Taki trochę zgryźliwy i szyderczy apel w stylu Tyrmanda, który mówi: „Strzyżcie się i gólcie, zapuszczajcie brody, bądźcie sobą, nawet jeśli wydaje się wam, że jesteście nikim. Nawet jeśli naprawdę jesteście nikim. Bądźcie sobą". Wyobraziłem sobie, kim byłby i co robiłby Leopold Tyrmand dziś. Doszedłem do wniosku, że byłby bardzo szczęśliwy, bogaty i sławny z jego talentem do autokreacji w czasach permanentnej autokreacji, spokojnie mógłby ścigać się ze Szczepanem Twardochem na coraz to nowsze i bardziej wypasione fury. Byłby królem hipsterów, kreatorem, celebrytą, blogerem, twarzą kolorowych pism, komentatorem spraw wszelkich i niekoniecznie zajmowałby się polityką. Przypuszczam też, że nie miałby nic wspólnego z dzisiejszą prawicą. Wyśmiałby ją i wyszydził jak komunizm.

A gdyby to jego wyszydzono?

Uważam, że Tyrmand miał pecha, nie trafił na odpowiedni czas ani miejsce. Ani w Polsce, ani w Stanach. Nie pasował nigdzie, odstawał, tu zbyt kolorowy, tam zbyt czarno-biały. Tak naprawdę nie wiem, może to, co sobie wyobraziłem, jest kompletną bzdurą i Tyrmand do dzisiaj też by nie pasował.

Za to jego Ameryka przyszła do nas, nie ma pan wrażenia?

To ciekawe pytanie, nie pomyślałem o tym. Tylko która Ameryka? Ta od Rycerzy Steka & Burgera? A może ta, w której każdy windziarz jest najszczęśliwszym człowiekiem na ziemi i tylko krok dzieli go od bycia milionerem? Dumna, wolna, miejsce nieskończonych możliwości czy może raczej ta mniej przyjazna, z nocnym ogniskiem i dziwnymi panami w spiczastych kapturach? Tyrmand został przez Amerykę odrzucony, bo był dla lewicującej i zafascynowanej komunizmem inteligencji tamtejszej zbyt konserwatywny, zachowawczy, wręcz wsteczny. Pisał o swoim rozczarowaniu amerykańską tandetą, pogonią za pieniędzmi, samochodami i generalną tandetą i głupotą. Nie tak sobie ją wyobrażał, kiedy był jeszcze w Warszawie. Jego inteligencja, błyskotliwość, humor, polot nie były w Ameryce nikomu do niczego potrzebne. On jako osoba, jako pisarz, dziennikarz nie był potrzebny. Myślę, że taka Ameryka, jaką on sobie wyśnił i wymarzył, nigdy nie istniała i nigdy nie będzie istnieć.

Radosław Paczocha miał takiego pecha, że napisał swoją sztukę o Broniewskim tuż po publikacji biografii Mariusza Urbanka i potem musiał się tłumaczyć, że nie zrobił jej adaptacji. Pan robi adaptacje, choćby filmów. Jaki jest pański patent na to, żeby się odbić od źródeł?

O Tyrmandzie Urbanek również napisał, więc może ja też powinienem się wytłumaczyć, że nie robiłem w tym wypadku adaptacji. Jeśli już, to adaptację życia Leopolda Tyrmanda. Są tam sytuacje, miejsca i osoby, które nie miały miejsca i są wytworem mojej wyobraźni. Co nie oznacza jednak, że są niemożliwe i wykluczone.

Patentu na adaptacje nie posiadam. I nie ze wszystkich jestem zadowolony. Za każdym razem jest to całkiem inna praca. Osobiście wolę tworzyć coś z niczego, od nowa. I nie mieć nad sobą terminów, recenzentów, reżyserów, zleceniodawców. To jednak jest jakaś blokada w podświadomości: chęć napisania czegoś zgodnego z oczekiwaniami. Wtedy naprawdę łatwo się wyłożyć. Niemniej dzisiejszy polski teatr jest zdominowany przez adaptacje i sztuki oparte na inspiracjach filmowych czy książkowych. Chcąc robić cokolwiek i istnieć jako autor, podejmuję się adaptacji i bywa, że jest to działanie bardzo twórcze i rozwijające. Tak było na przykład przy ostatniej pracy nad reportażami Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć.*[1] Nie wiem, czy w ogóle można nazwać to adaptacją, powstali bohaterowie i sytuacje, których w książce nie ma. Są skompilowani, połączeni z kilku bohaterów, wymieszani, a czasem wymyśleni całkiem od nowa. Historie są w duchu tych reportaży i z nich czerpią, ale sztuka teatralna idzie dalej, bardziej wykrzywia rzeczywistość, bardziej tumani, bardziej przestrasza i chyba bardziej śmieszy.

Rozmawiała Justyna Jaworska

1 Por. artykuł Jacka Sieradzkiego *Kontrwspólnoty*, „Dialog" nr 5/2016. (Przyp. red.)

Zamiast

• PEDRO PEREIRA •

A może, myślał Pereira, powinienem swoje skromne Dialogowe kolumny poświęcić na recenzowanie, a nawet bardziej opisywanie życia teatralnego w Polsce? Żeby dodać tę wątłą przestrzeń do nieistniejącej przestrzeni w wysokonakładowych dziennikach i tygodnikach? Do tych pięciolinijkowych notatek w „Polityce" czy „Newsweeku" (którego Pereira w duchu nieodmiennie i złośliwie nazywał nesquikiem, naruszając w ten sposób dobra dwóch korporacji jednocześnie), do tych coraz rzadszych przejawów zainteresowania tym, co się dzieje w sztuce, przez gazety, a zwłaszcza „Gazetę". Wiadomo, że lepsze jutro było wczoraj, ale żeby do tego stopnia? Nic, nicość i marność. A tymczasem u konkurencji kwitnie! W dziennikach nienaszych i odrzecznościach recenzje wypełniają całe kolumny. Długie, dokładne, pełne mowy nienawiści, ale przecież nie każdy ją słyszy, przecież dla niektórych brzmi to jak muzyka harmonijna i miodopłynny szum.

Jeśli nadszedł czas bicia się w piersi, to media powinny bić się w nie co najmniej Sorokinowym lodowym młotem. Co ma staruszek napisać? Że takie będą Rzeczypospolite, jakie młodzieży chowanie? Nie, Pereira nie wystawi się na patetyczną śmieszność. Ale, no właśnie, co mają zrobić jego ulubione nauczycielki z kołobrzeskich liceów, o których Pereira często myśli z największym szacunkiem, bo dawno temu spotkał się z nimi? Te, które chciałyby wiedzieć, żeby uczniom przekazać, a nie mają skąd się dowiedzieć? Bo może nie chcą wciąż jeszcze czytać tekstów pana Porąbały albo pani Podmajteckiej? Nie chcą, ale muszą? Licząc więc na to, że w szkolnych bibliotekach może gdzieś jeszcze pokutuje stary jak Pereira „Dialog", mały przyczynek ku polepszeniu spraw, zdarzenie tak małe, że nikt pewnie go nie odnotuje, a ważne i krzepiące, więc odnotować trzeba.

W warszawskim Teatrze Ochoty urządzono konkurs dla młodych dramaturgów, a właściwie dramatopisarzy. Ponieważ do Ochoty nie w modzie chodzić, a z dramaturgami same kłopoty (kto i po co), tym bardziej ciekawie opisać wynik tego zmagania. Wybrano teksty trojga. Jeden znany z „Dialogu" ze wspaniałych *Niesamowitych braci Limbourg*[1] Beniamin Bukowski, dwójka pozostałych debiutująca – Alicja Kobielarz i Grzegorz Staszak, wszyscy diablo młodzi. Każdy z laureatów dostał po pół godziny, reżysera i aktorów. Rzecz ogląda się, wędrując po kuluarach teatru, w kolejności losowej. Wszystkie trzy małe sztuki są autotematyczne, to znaczy dotyczą natury teatru i aktorstwa, próbują, nie pierwszy wszak raz, zdefiniować rzeczy od nowa. Zresztą kiedy z dystansu starości (najpierw Pereira chciał napisać wyższościowo „wyżyn", ale zaraz pomyślał jednak demencyjnie i użył słowa „odmęty", pozostał więc przy obiektywnie bezpiecznym dystansie) patrzy się na młody dzisiejszy teatr, widać wyraźnie, że potrzeba powrotu do początku jest bardzo mocna i nieomal powszechna.

Bukowski pokazał nam garderobę w dziecięcym teatrze zasiedloną przez dwie aktorki grające motyle ogony w sztuce, w której główną rolę i wielką improwizację pasikonika dzierży Przemysław Bluszcz (wiemy to z inspicjenckich zapowiedzi). Siedzimy razem z nimi w ciasnej garderobie i obserwujemy wieczny konflikt między starą i młodą aktorką, przy czym ani młoda ani stara nie ma szans na spełnienie w zawodzie, chociaż młoda ma jeszcze na to nadzieję. Scena jest melodramatyczna i poruszająca. Z powodu bliskości aktorek i z powodu bliskości teatralnych lęków o niespełnieniu wypychanych wciąż złudzeniami wielkich ról, które nigdy nie nadejdą. Pereira pomyślał też, że nawet jeśli nadejdą, to nikt ich nie opisze, a w związku z tym w efekcie wielkimi rolami się nie staną. Kobielarz zabiera nas do innej garderoby, w której tak zwany stary aktor przygotowuje się do wyjścia na scenę w roli Makbeta. Ma za partnera początkującego młodego aktora, którego młodość to nie tylko inne podejście do roli, ale także do aktorskiego etosu rozmienionego na serialowe drobne i castingi. Pereira nie ma zwyczaju spoilerować, więc zmilczy tajemnicę finału. I wreszcie Staszak, który Pereirze podobał się najbardziej. Tym razem lądujemy w teatralnym foyer. Wśród nas jest też para w średnim wieku wieczorem w teatrze świętująca rocznicę ślubu. Ale żona nie jest zadowolona, bo to nie Narodowy, bo sztuka nieznanego młodego autora, a jej opis w programiku to bełkot, rozpętuje się małżeńskie piekło powściągane tylko naszą obecnością. Po trzecim dzwonku jednak, kiedy rozpocznie się sztuka, którą usłyszymy z taśmy, banalny małżeński konflikt zostanie podniesiony do rangi tragicznej przez wspaniale przepisany tekst znawców zagadnienia, czyli antycznych Greków.

Zwróćcie na tych troje uwagę. To oni będą decydować o waszych nowych snach. Tymczasem dobranoc.

1 Druk. w „Dialogu" nr 12/2015. (Red.)

Felieton

BENIAMIN MARIA BUKOWSKI / GRZEGORZ STASZAK / ALICJA KOBIELARZ *TRIATLON*, TEATR OCHOTY, WARSZAWA 2016, REŻ. ADAM NALEPA / ANNA WIECZUR-BLUSZCZ / IGOR GORZKOWSKI, FOT. TOMASZ SŁUPSKI

Nawozy sztuczne

Peda-gogika teatru: cele

• DOROTA OGRODZKA •
• CHRISTOPH NIX •
• MAGDALENA SZPAK •

REDAKTORKA GOŚCINNA: DOROTA OGRODZKA

Pedagogika teatru jako sztuka

• DOROTA OGRODZKA •

1.

Kuratorzy Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na okoliczność czasowego zamknięcia instytucji – jako że doraźna siedziba ma już być zlikwidowana, a nowa wciąż czeka na ukończenie – zaplanowali mocny finał złożony z trzech wystaw[1]. Jedną z nich nazwali, w nawiązaniu do użytkologicznych koncepcji Stephena Wrighta, *Robiąc użytek*. Ekspozycja to potężny zbiór „raportów" – krótkich przedstawień projektów sztuki społecznej i zaangażowanej z najróżniejszych zakątków Europy i świata. Spektrum prezentowanych działań i przedsięwzięć jest ogromne. Od długofalowych procesów, po jednorazowe interwencje. Od efemerycznych, performatywnych zdarzeń, których jedyną formą przetrwania w czasie jest dokumentacja wideo lub audio, po artefakty wytwarzane wspólnie ze społecznościami lokalnymi. Od działań publicznych, które mocno wpisują się w aktywizm polityczny lub filozofię ruchów miejskich, po krytyczne, konceptualne for-

Autorka jest pedagożką teatru, reżyserką, performerką, badaczką i animatorką kultury. Przez cztery lata pracowała w Teatrze Polskim w Bydgoszczy, gdzie założyła i prowadziła Młodą Scenę, realizowała spektakle i warsztaty. Obecnie współpracuje z teatrem jako kuratorka. Wymyśla i realizuje autorskie projekty twórcze, teatralne, edukacyjne, performerskie. Współtworzy Kolektyw Terenowy, Performerię Warszawy i Slot Art Festival. Współpracuje stale z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę" i Instytutem Teatralnym. W IKP UW pracuje nad rozprawą doktorską i prowadzi zajęcia.

O pedagogice teatru Dorota Ogrodzka pisała w „Dialogu" nr 4/2016 w tekście *Odsłaniając rusztowanie*. (Przyp. red.)

1 *Robiąc użytek*, *Chleb i wino*, *Po co wojny są na świecie?* – te trzy wystawy zamykały działalność Muzeum Sztuki Nowoczesnej w dotychczasowej siedzibie. *Robiąc użytek*, 19 lutego – 1 maja 2016, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Kuba Szreder.

my, poddające oglądowi bieżące problemy kulturowe czy społeczne.

To, co łączy wszystkie prace, to ich wykraczanie poza porządek estetyczny, próba badania tego, na ile sztuka jest skuteczna w swoim oddziaływaniu, na ile może – jak piszą kuratorzy – „stwarzać sytuacje, które umożliwiają użytkowanie nie tylko pojedynczej osobie, ale i całym grupom użytkowników". Chodzi o użytkowanie przestrzeni, języka, praw obywatelskich, ciała. Prezentowani twórcy nie godzą się na to, by „pozostawiać sztukę tylko w sferze estetycznej kontemplacji". Chcą za jej pomocą nakłuwać zbyt gładkie powierzchnie zbiorowych przekonań, ideologii, publicznych przyzwyczajeń, praktyk, sposobów myślenia. Używają sztuki do wskazywania najbardziej gorących miejsc we współczesnych konfliktach i współczesnych dyskusjach. Odwołując się do języka performansu, sztuk wizualnych, nowych mediów, fotografii oraz rozmaitych narzędzi bliskich animacji kultury podają w wątpliwość pojęcia, gesty, mechanizmy społeczne, które często wydają się naturalne lub neutralne. Są wśród nich prace, które wyśmiewają konsumpcjonizm i drwią z samozadowolenia Unii Europejskiej, pokazując jednocześnie jej kolonialne ambicje. Inne aranżują okazje do spotykania się ludzi i wymiany oraz dowartościowania ich doświadczeń lub wprost są próbą wprowadzenia jakiejś praktyki społecznej uznanej przez autorów za potrzebną (jak na przykład w przypadku projektu Women on Waves, w którym autorzy organizują na obszarze oceanu nienależącym do żadnego państwa pływającą stację przeprowadzania legalnej aborcji). Są też takie, które krytykują systemy polityczne i gospodarcze, formułują mocne zarzuty wobec polityki społecznej, edukacji, prawa pracy lub sposobu traktowania imigrantów. Interweniują w sytuacjach budzących ich niezgodę lub wymagających zmiany. Przyglądają się podejrzliwie sensom konstruowanym przez edukację, prawo, religię. Wprawiają je w ruch, bawią się ich formą, profanują – by użyć słownika Giorgio Agambena, który tłumaczy kategorię profanacji jako zabawę, ale i używanie, korzystanie, sprawdzanie możliwości, wywrotowe przesuwanie sensów.[2]

Sztuka używana jest więc tu jako narzędzie, za pomocą którego można przyglądać się rzeczywistości społecznej i politycznej, ale także dekonstruować ją i fantazjować na jej temat, podając tym samym w wątpliwość obecny kształt świata i próbując tworzyć alternatywne rozwiązania.

Wśród prezentowanych na wystawie strategii i sposobów działania nie brak przykładów, które korzystają z języka performansu. Przedsięwzięcia o charakterze teatralnym są tu jednak niemal nieobecne. Pojawia się jedynie Augusto Boal z Teatrem Uciśnionych,[3] ale właściwie tylko jako przyczynek, jedna z pozycji w katalogu prac, który sam w sobie jest osobnym prezentowanym projektem. Czemu tak jest? Być może to przypadek – konieczność dokonania kuratorskiego wyboru może skutkować przeoczeniem, zresztą z założenia oznacza niekompletność, otwartość ekspozycji. Jednak można również domniemywać, że z jakichś powodów zabrakło we współczesnym teatrze dobrych przykładów, które oprócz deklarowanego społecznego zaangażowania byłyby realnie działaniami „poszerzającymi użytkowanie". Współczesny teatr, choć deklaruje zaangażowanie i zainteresowanie

2 Por. Giorgio Agamben *Profanacje*, przełożył Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

3 W „Dialogu" pisaliśmy o Augusto Boalu i Teatrze Uciśnionych między innymi w tekście Frances Babbage *Augusto Boal i Teatr Uciśnionych*, przełożył Grzegorz Ziółkowski, nr 12/2012. (Przyp. red.)

społeczno-polityczne, rzadko wychodzi poza ramy instytucjonalnych, bezpiecznych rozwiązań, a nawet jeśli to robi, to często pozostając w innych bezpiecznych ramach – dzieła sztuki odizolowanego od realnego kontekstu. Przełamywanie hierarchicznych podziałów na odbiorców i współtwórców zdarza się w przypadku realizacji teatralnych – repertuarowych czy rezydencyjnych – niezwykle rzadko lub prawie wcale.

Gdyby sięgnąć jednak do specyficznego obszaru teatru współczesnego: do pedagogiki teatru, okazałoby się, że przykładów nie brakuje. Pedagogika teatru w mocny i wyrazisty sposób dostarcza inspirujących i skłaniających do żywotnej dyskusji przykładów teatralnego działania, w których ów czynnik społeczny, polityczny, wspólnototwórczy jest kluczowy. Pedagogika teatru rozumiana jako proces współtworzenia sytuacji, warsztatowa praca wokół pojęć i współczesnych tematów, zabawa połączona z krytycznym namysłem jest bohaterką tego numeru „Dialogu". W tekstach opisujących konkretne projekty oraz filozofię pedagogiczno-teatralnego działania prezentujemy ją jako żywotny obszar współczesnych praktyk teatralnych, żywotny obszar sztuki.

2.

Z perspektywy zwrotu społecznego w sztuce, prezentowanego między innymi na wystawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nie sposób patrzeć na pedagogikę teatru poza polem sztuki.

W 1998 roku Nicolas Bourriaud – francuski krytyk i teoretyk – zwrócił uwagę na proces zmian dokonujących się w sztuce współczesnej. Zmianę opisał za pomocą terminu „estetyka relacyjna", i tak zatytułował również swoją książkę[4]. Bourriaud wskazuje nie tylko na wzmagającą się w latach dziewięćdziesiątych tendencję do zainteresowania artystów sprawami społecznymi. Twierdzi, że zasadnicza zmiana i specyfika nowej sztuki polega na tym, że częściej niż dzieła wytwarza ona relacje i sytuacje. Doprowadzanie do spotkań ludzi, którzy być może nigdy by się nie spotkali, aranżowanie sytuacji konfrontacji, wymiany, współbycia i współpracy jest w tym ujęciu nie tylko procesem dochodzenia do jakiegoś rezultatu, ale nim samym. Wspólne sadzenie ogrodu społecznego, poprzedzone partycypacyjnym procesem jego projektowania, spotkania mieszkańców przy podwórkowej fontannie, która wytwarza bryzę, robienie przewodnika po okolicy – to wszystko może okazać się ekwiwalentem dzieła sztuki, sztuką per se. Zjawisko przemieszczania akcentów i przedefiniowywania dzieła sztuki znane jest od dawna – jego źródeł można upatrywać w sytuacjonizmie czy dadaizmie europejskim. Jak pisał już w latach siedemdziesiątych polski teoretyk sztuki Jerzy Ludwiński, „w epoce postartystycznej sztuka nie tylko promieniuje na inne obszary życia, praca artysty nie zawsze materializuje się w postaci dzieła sztuki, a sama sztuka często dzieje się w skali rzeczywistej zamiast jedynie wytwarzać modele sytuacji"[5]. Akcenty tego typu pracy rozłożone są inaczej, inny jest też punkt wyjścia i założenia, a rola artysty ulega wyraźnym, choć nie zawsze jednoznacznym przedefiniowaniom. Twórcy przestają być dysponentami całkowitej wiedzy i egzekutorami wizji. Raczej – jak pisała Claire Bishop – „próbują

4 Zob. Nicolas Bourriaud *Estetyka relacyjna*, przełożył Łukasz Białkowski, MOCAK, Kraków 2012.

5 Cyt za: *Epoka postartystyczna*, materiały wystawy *Robiąc Użytek*, opracowali Sebastian Cichocki i Kuba Szreder, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2016.

dowiedzieć się tak wiele, jak to możliwe, o kulturowych i politycznych historiach ludzi, z którymi pracują, a także ich partykularnych potrzebach i umiejętnościach. Ich tożsamość artystyczna częściowo bazuje na umiejętności otwartego i aktywnego słuchania"[6]. Podobnie jak tożsamość pedagogów teatru.

Okazuje się, że sztuka – tak postrzegana – zmienia więc nie tylko przedmiot swojego zainteresowania i pracy, nie tylko swoje narzędzia, mechanizmy i status, ale także rdzeń swojej definicji i cel swego istnienia.

Biorąc pod uwagę te zjawiska, które nie są już pierwszymi jaskółkami zmian, lecz dobrze opisanymi i mającymi długą tradycję tendencjami, można powiedzieć, że pedagogika teatru to jeden z elementów szerszego współczesnego krajobrazu.

Czym innym bowiem jest pedagogika teatru, jeśli nie wytwarzaniem sytuacji spotkania, używania, konfrontacji? Teatr staje się w działaniach pedagogiczno-teatralnych nie tylko komentatorem życia publicznego, ale laboratorium społecznych relacji. Wprawianie w ruch kluczowych pojęć i kategorii przybliża pedagogikę teatru do sztuki krytycznej, w której proces zadawania pytań oraz wielość możliwych odpowiedzi udzielanych na różne sposoby, w różnych formach i rozmaitych działaniach staje się czasem finalnym efektem, kluczową wartością. Krytyczne myślenie idzie w parze z zabawą sensami, ich odważnym, często wywrotowym przemieszczaniem oraz uruchamianiem doświadczenia i oddawaniem uczestnikom inicjatywy i odpowiedzialności za przebieg procesu. Dzieje się tak zarówno w pracy prowadzącej do stworzenia spektaklu, jak w trakcie warsztatów do spektakli i podczas spotkań warsztatowych z dziećmi, rodzicami, młodzieżą lub aktorami.

W pedagogice teatru jednym z celów i istotnych założeń jest rezygnacja z jednoznacznego schematu odbiorca-nadawca na rzecz współuczestnictwa. Włączanie do wspólnego teatralnego działania (także w instytucjach) osób, które w tradycyjnym podziale sztuki zamykane są na widowni lub wręcz wykluczane poza nią – jak na przykład dzieci, osoby niepełnosprawne, seniorzy, osoby z niewielkich miejscowości, lub osoby niewykształcone – to sedno działań mających podważyć jednoznaczność autorstwa i narracji, ale i mechanizmy konstruowania wiedzy i władzy. W pedagogiczno-teatralnym warsztacie, w procesie tworzenia spektaklu czy dramaturgii nieustanne zadawanie pytań, próba szukania innego spojrzenia, sprawdzanie i wywracanie na nice okazują się najbardziej twórczymi narzędziami pracy.

Przed wszystkim zaś pedagogika teatru służy powstawaniu doświadczenia i relacji. Po pierwsze z sobą samym/samą, gdy w toku warsztatu uczestnicy mogą – niekiedy po raz pierwszy – konfrontować się z własnym myśleniem, emocjami, reakcjami, przekonaniami, strategiami działania. Po drugie z innymi – bo grupa, społeczność zawsze są środowiskiem i kontekstem działania. Po trzecie: ze światem i tym, co przynosi w wymiarze społecznym, politycznym, kulturowym, lokalnym. Pedagogika teatru realizuje wprost założenia sztuki relacyjnej.

3.

Zadziwiające wydaje się, jak rzadko, przynajmniej na polskim gruncie, próbuje się ją umieszczać w takim kontekście i jak rzadko docenia się ją jako niekończący się, otwarty zbiór przemyślanych i żywych strategii, autorskich praktyk, oryginalnych projektów. Jedną z przyczyn wydaje się hegemoniczny charakter samej sztuki współczesnej, a szczególnie teatru, który jawi się jako swoista twierdza o ograniczonym i skrupulatnie reglamentowanym dostępie oraz anachronicznym i protekcjonalnym definiowaniu swojej roli.

Kuratorzy wystawy *Robiąc użytek* stworzyli listę tagów, które pełnią rolę drogowskazów po wystawie, ale i stanowią słownik współczesnych zjawisk w sztuce. Pojawia się tam hasło gmachów pojęciowych, które wyjaśniane są jako „zbudowane z reguł pojęcia, za pomocą których dyscyplinowana jest relacja pomiędzy dziełem sztuki, jego autorem, instytucją, w której dzieła są kolekcjonowane czy pokazywane, oraz widzem, który je ogląda. Gmachy pojęciowe stoją na filarach-koncepcjach, które podtrzymują zinstytucjonalizowane życie artystyczne. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje figura autora czy też status dzieła sztuki jako obiektu, który należy celebrować"[7]. Współczesny teatr również pełen jest takich pojęciowych gmachów. Wśród nich najbardziej monumentalnymi i nienaruszalnymi są figura reżysera, ale i fantazmat reżyserskiej wizji oraz wciąż mocny rozdział na scenę i publiczność, tych, którzy ze sceny mówią i na niej działają, i tych, którzy temu się przyglądają, nie zawsze otrzymując, czy dając sobie prawo do jakiegokolwiek zbliżania się (nie tylko fizycznego, ale i emocjonalnego, doświadczeniowego) do materii teatru. Sztuka pozostaje obiektem, który należy celebrować. A to, co się celebruje, nie może być dotykane, używane, podawane w wątpliwość, kwestionowane ani wprowadzane w dialog.

Pedagogika teatru, która próbuje rozbroić gmachy pojęciowe teatru, sama pozostaje niekiedy w ich cieniu, jest niezauważalna, marginalizowana, infantylizowana. Traktowana z nieufnością właśnie dlatego, że mogłaby im zagrozić, rozsadzić ich fundamenty. Krytyczny potencjał wynika z jej zainteresowania aplikowaniem wyobraźni do rzeczywistości społecznej, odnoszeniem tego, co estetyczne, do tego, co polityczne. Pedagogika teatru jest więc dla teatru współczesnego tym, czym projekty opisywane na wystawie *Robiąc użytek* lub komentowane przez Nicolasa Bourriauda są dla sztuki współczesnej – wirusem, inspiracją, wprawiającym w ruch impulsem. Sam pedagog teatru ma szansę infekować i zarazem twórczo zapładniać instytucję. Będąc osobą z wewnątrz, może próbować przyglądać się relacjom, układom, mechanizmom pracy instytucji, sposobom komunikowania się z odbiorcami i konstruowanym przekazom, pilnując, by zbytni komfort i samozadowolenie nie przerodziły się w hermetyczność języka czy pełen hipokryzji rozdźwięk między deklaracjami czy ideami ilustrowanymi w spektaklach a realną polityką instytucji, sposobem, w jaki komunikuje się z widzem lub jak jest zarządzana. Łatwo jest przecież przygotowywać spektakle o sprawiedliwości społecznej, krytyczne wobec kapitalizmu czy postulujące hasła równości i podmiotowości. Trudniej te same hasła wcielać w praktykę, szukając na przykład sposobów na zmianę relacji i warunków pracy osób tworzących instytucję. Pedagog czy pedagożka teatru może traktować kontekst instytucjonalny jako główny przedmiot krytycznego

6 Claire Bishop *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przełożył Jacek Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 53. W „Dialogu" drukowaliśmy rozdział tej książki *Teatralizując życie*, nr 11/2015. (Przyp. red.)

7 Materiały do wystawy *Robiąc użytek*, plansza *Gmachy Pojęciowe*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2016.

WYSTAWA *ROBIĄC UŻYTEK. ŻYCIE W EPOCE POSTARTYSTYCZNEJ*, MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ, WARSZAWA 2016, KURATORZY: SEBASTIAN CICHOCKI, KUBA SZREDER, FOT. BARTOSZ STAWIARSKI/MSN

namysłu, jako punkt wyjścia do projektowania warsztatów – nie tylko dla widzów, ale i dla współpracowników, jako inspirację do tworzenia projektu czy spektaklu. Podobnie jak artyści sztuki współczesnej coraz częściej pytają o rolę i sposoby uprawiania sztuki we współczesnym świecie, tak i pedagodzy teatru, przyglądając się samemu teatrowi i sposobom jego uprawiania i finansowania, mogą stanowić dla niego wyzwanie. Jednocześnie pozostając w kontakcie z zewnętrzem – publicznością, społecznością lokalną – wciąż są łącznikiem między światem artystycznej realizacji a rzeczywistością, w którą ta realizacja ma być aplikowana.

Jednak, aby to się stało, pedagogika teatru musi zostać uznana za pełnoprawnego partnera gry, a jej potencjał twórczy doceniony i dowartościowany. Ten proces wymaga czasu. Podobnie jak w sztuce współczesnej zmiana nie dokona się zapewne jednorazowo, w sposób oczywisty i bezspornie. Język teatru współczesnego zmienia się, ale paradygmat, według którego funkcjonuje, wydaje się dobrze utrwalony. Coraz częściej teatr przygląda się sam sobie, dopuszcza doświadczenie widza jako kluczowy budulec spektaklu i sięga do performatywnego przełamywania spójności narracji. Jednak jeśli chodzi o to, jak pracować z amatorami, w jaki sposób konstruować działania społecznie zaangażowane, inkluzywne, emancypacyjne i realnie poszerzające sytuację uczestnictwa czy użytkowania – tego teatr powinien uczyć się od jednego ze swoich obszarów – pedagogiki teatru. Doświadczenia i refleksje są w zasięgu ręki.

4.

Oczywiście koncepcja estetyki relacyjnej sama w sobie nie jest wolna od pułapek. Niezwykle przenikliwie tropi je Claire Bishop – współczesna krytyczka sztuki, która w swojej śmiałej, niedawno w Polsce wydanej książce *Sztuczne piekła* bezlitośnie punktuje Bourriauda oraz innych licznych piewców estetyki relacyjnej, zwrotu społecznego i sztuki partycypacyjnej. Claire Bishop nie godzi się przede wszystkim na to, by włączając sztukę w pole kultury uczestnictwa wyrywać ją z porządku estetycznego i tym samym odmawiać możliwości jej oceny w kategoriach artystycznych. Pedagogika teatru choć często korzysta z działań warsztatowych i dowartościowuje proces, nie rozdziela tego, co pedagogiczne, od tego, co artystyczne. Językiem i terenem działania jest teatr – teatralny montaż, różne teatralne tradycje, techniki, znaki, sposoby konstruowania sensów, angażowania ciała, języka, improwizacji – wszystkie te elementy nie są jedynie narzędziem dochodzenia do jakiejś nadrzędnej wiedzy, ale nierozłącznie związaną z tematem formą. W myśl klasycznej formuły Marshalla McLuhana przekaźnik jest przekazem. Pedagogika teatru bez teatru nie wydarzyłaby się nigdy. Może być odnoszona do kategorii estetycznych i przez ich pryzmat mogą też być oceniane czy komentowane konkretne rozwiązania i propozycje. Choć nie zawsze ta ocena ma dla twórców i uczestników działań znaczenie, to jednak jest możliwa.

Claire Bishop zwraca też uwagę na zagrożenia płynące z deklaracji demokratyzowania sztuki, czynienia z niej procesu włączającego, decentralizującego władzę artysty. Pokazuje, jak te pozornie emancypacyjne mechanizmy mogą stać się przykrywką dla faktycznego wzmacniania władzy i opresji lub tworzenia rodzaju wentylu bezpieczeństwa dla sfrustrowanego społeczeństwa, bez realnego prowadzenia do zmiany. Czy relacyjność

ma być przykrywką dla politycznej nieskuteczności, a nawet bezsilności sztuki społecznej? – pyta Claire Bishop. Czy mamy ją z tej bezsilności rozgrzeszać, czy raczej powinniśmy szukać sposobów na to, by łączyć wartość estetyczną, relacyjną gęstość spotkania z ładunkiem krytycznym, który może zostać jakoś jednak uruchomiony?

Te pytania pojawiają się niezwykle żywo w obszarze działań pedagogiczno-teatralnych. Czy pedagog teatru, współpracując ze szkołą i nauczycielami, może projektować działania, podając w wątpliwość obecny system edukacji i jego filozofię? Czy natykając się na konflikt w trakcie warsztatu prowadzonego dla grupy współpracowników lub społeczności lokalnej, może zaproponować teatralne narzędzia pracy z głosem, ciałem, przestrzenią i tekstem jako sposób przyjrzenia się temu konfliktowi i podejmowania prób jego detonacji lub choćby nazwania? Czy powinien być wirusem w instytucji teatralnej i rodzajem inspirującego krytyka, który wskazującego na przykład na płytkość deklaracji programowych, które ograniczają się do przebudowy repertuaru, a nie oznaczają przebudowy relacji wewnątrz instytucji i otwartości instytucji na środowisko, społeczność lokalną i różnorodne głosy widzów? Czy wspólne performatywne działanie, kiedy ludzie poznają się ze swoimi sąsiadami lub choćby rówieśnikami, którzy myślą, żyją i postrzegają świat inaczej, jest już działaniem społecznie i politycznie realnym, czy jedynie chwilowym spotkaniem i czy ta chwilowość rzeczywiście nie ma znaczenia? Te i inne znaki zapytania to lista najbardziej palących pytań w sztuce współczesnej, jeśli wierzyć kuratorom wystawy *Robiąc użytek* oraz prezentowanym przez nich twórcom. Czy teatr naprawdę zadaje je sobie z uważnością i na serio? Czy tylko wykorzystuje je w swoich programach do spektakli, programach dobrze skrojonych i przepełnionych modnymi, lewicowymi hasłami?

Być może to właśnie pedagogika teatru jest w teatrze obecnie miejscem, gdzie te dylematy są najbardziej żywe i mają najistotniejszy wpływ na podejmowane praktyki, język i estetykę. Tu, w żywym procesie, niejednoznaczność i wyzwania płynące z tych wątpliwości mają realny wpływ na sposób pracy. Mają szansę wybrzmieć i spotkać się z różnymi odpowiedziami i reakcjami w toku pracy z uczestnikami, którzy zostają dopuszczeni do głosu i usłyszani w trakcie warsztatów, ich propozycje i decyzje wzięte pod uwagę w trakcie konstruowania dramaturgii, ich wątpliwości i często sprzeczne opinie – zderzone i w tym zderzeniu docenione. Siła pedagogiki teatru polega na łączeniu teatru z żywym, często także trudnym, doświadczeniem pozateatralnym widzów, uczestników działań, społeczności. Na badaniu – często nieoczywistym w swoim przebiegu i wynikach – skuteczności sztuki. Wreszcie na wypracowywaniu form pogranicznych, które łączą zaangażowanie i zainteresowanie społeczne z eksperymentem estetycznym, a działania emancypacyjne, inkluzywne, krytyczne, prowokacyjne z wartością spotkania, współbycia z innymi ludźmi.

W pedagogice teatru jest miejsce na proces bez scenariusza, pracę na żywym dzianiu się i sytuacjach wydarzających się między ludźmi. Oczywiście, tego typu zjawiska zdarzają się w teatrze instytucjonalnym oraz jego repertuarowych produkcjach, a tym bardziej w pracy grup alternatywnych nastawionych na wypracowywanie własnego języka i tworzenie spektakli. Jednak w pedagogice teatru walor demokratyczny polega na tym, że rola reżysera, prowadzącego, dramaturga nie opiera się na hierarchicznym fundamencie wizji i władzy, lecz związana jest z uważnym obserwowaniem, słuchaniem, sprawdzaniem, proponowaniem sytuacji, w których do głosu dochodzi podmiotowość uczestników-współtwórców. Dramaturg, który jest pedagogiem teatru, musi pozostawać w procesie wciąż uważny, gotowy na zmiany i nasłuchujący. Stabilność tworzących się sensów, jeśli naprawdę tworzymy je z uczestnikami, wystawiona jest na nieustanne negocjacje, ataki, podejrzliwość, próby zmian. Dzięki temu dialogiczny i dialektyczny charakter spektaklu czy akcji powstającej w toku procesu pedagogiczno-teatralnego może zostać wyprowadzony z realnej sytuacji rozmowy i sporu, a nie być tylko spreparowanym obrazem, tworzonym przez jedną wyobraźnię.

5.

Pedagogika teatru w swoim założeniu oznacza formę otwartą, scenariusz podatny na uzupełnienie, improwizację, realizację site-specific. Jak większość projektów prezentowanych na wystawie *Robiąc użytek*, tak i wiele działań, warsztatów, projektów pedagogiczno-teatralnych, także opisywanych w tym numerze, to wynik spotkania bardzo konkretnej grupy, miejsca, okoliczności, czasu. Jeśli zdarza się gotowy scenariusz, to jest on jedynie ramą, zestawem propozycji, które i tak dopiero w zderzeniu z konkretem kulturowo-przestrzennym i przede wszystkim z jednostkową, podmiotową wyobraźnią stają się żywą materią teatru, działania performatywnego.

W sztuce współczesnej formuła instrukcji działania pojawia się coraz częściej – w literaturze, sztuce wizualnej, w sztukach performatywnych. Uczestnictwo widza staje się komponentem dzieła sztuki lub raczej – procesu sztuki. Wystarczy sięgnąć do zbioru wierszy – instrukcji Jiřiego Kollara, Yoko Ono czy też spacerologicznych projektów Judith Cardiff. Pedagogika teatru, gdy operuje scenariuszem działania czy warsztatu, także uznaje go jedynie za punkt wyjścia – możliwy do przekształcania, deformowania, twórczego recyklingu, przefiltrowania. Wszystkie te zabiegi konieczne są po to, by uruchomić proces sztuki. Scenariusze pedagogiczno-teatralne są tekstami o niejednoznacznym charakterze: można traktować je jako libretto realizowanego spektaklu, przyczynek do warsztatu, punkt wyjścia do akcji performatywnej, treningu, procesu dłuższej pracy z grupą lub pracy indywidualnej. Można traktować je serio lub próbować się nimi bawić, profanować, doświadczać, zmieniając kolejność, testując różne interpretacje niedoprecyzowanych słów. Można próbować ich używać.

Tak jak sztuki. Tak jak wszystkie narzędzia pedagogiki teatru. Sztuka może być używana. Pedagogika teatru oznacza używanie.

Nauka stawiania pytań

• CHRISTOPH NIX •
Przełożyła Magdalena Szpak

Trzeba zdejmować maski rzeczom
tak samo jak ludziom.
Michel de Montaigne

1.

Kiedy człowiek milczy? Kiedy przestaje mówić? Kiedy podmiot powstrzymuje się od wszelkich form wyrazu? Czy wtedy, gdy nie nauczono go, jak się wypowiadać? Wtedy, gdy nigdy nie nauczył się mówić? Wtedy, gdy jest głupi?

Autor studiował nauki polityczne i prawo. Następnie występował jako aktor w Berliner Ensemble, kierował Theater Nordhausen, Staatstheater Kassel. Uczeń Petera Palitzscha, autor licznych powieści. Jest dyrektorem Teatru w Konstancji oraz profesorem na Uniwersytecie w Bremie, gdzie wykłada prawo karne dla nieletnich.

Pierwodruk: Christoph Nix *Theaterpädagogik oder müssen wir nicht erst einmal die herrschende Pädagogik infrage stellen?*, w: *Lektionen 5. Theaterpädagogik*, herausgegeben von Christoph Nix, Dietmar Sachser i Marianne Streisand, Theater der Zeit, Berlin 2012. Tekst skrócono.

Wiele z obecnie formułowanych myśli na temat pedagogiki teatru, to, czego jako pedagodzy teatru uczymy i jak dzisiaj działamy, jest ściśle związane z działalnością pochodzących z Ameryki Łacińskiej Paulo Freirego i Augusto Boala, którzy sformułowali koncepcję Pedagogiki Uciśnionych i Teatru Uciśnionych i zainicjowali ich działanie w praktyce. Wydaje mi się jednak, że dzisiaj coraz bardziej pozbywamy się istoty tamtego działania: coraz mniej jest w nas radykalizmu w myśleniu oraz sceptycyzmu w pracy pedagogiczno-teatralnej. A przecież sceptyczny stosunek do rzeczywistości jest warunkiem ukształtowania się krytycznej świadomości.

2.

Podstawowe pytanie, jakie zadał sobie niegdyś Paulo Freirego, to pytanie o źródło niemocy i bierności uciśnionych. Moglibyśmy dodać, idąc tym tropem: jaka jest dzisiaj przyczyna paraliżu aktywności w szkołach podstawowych, źródło apatii w gimnazjach czy też bezczynności licealistów przy jednocześnie ciągle wzrastającej presji na ich osiągnięcia? Freire dokonuje tutaj podstawowego rozpoznania i możemy się zastanowić, czy z jego myśli wynika coś dla nas. Otóż kultura milczenia ludności latynoamerykańskiej jest skutkiem permanentnego ucisku. Kultura milczenia nie wynika bowiem z apatii mas czy głupoty, która prowadzi do panowania elit, ale właśnie jest skutkiem tego panowania – to ono sprawia, że masy popadają w apatię. Teoria naturalnej podległości uciśnionych to często pojawiające się w ustach elit świadome kłamstwo, a więc mit, jeden z wielu mitów, które służą usprawiedliwieniu kolonializmu i panowania klasy wyższej. Taka narracja przynosi efekty, ponieważ uciśnieni uwewnętrzniają sobie te mity i narasta w nich depresja i lęk, wpajane im przez władzę. Proces ten dotyka wszystkich, którzy są uważani za głupich, którzy nie są wzorowymi uczniami, którzy nie staną się członkami elit: wszyscy oni przejmują mit o własnej głupocie. Freire twierdzi, że ważnym instrumentem tej kulturalnej inwazji, tej okupacji świadomości uciśnionych przez mit bycia ofiarą, jest właśnie edukacja, w najszerszym sensie tego słowa: zarówno instytucjonalny sposób kształcenia, jak i nieformalne procesy nauczania, które przebiegają w atmosferze przemocy i lęku.

Ale w jaki sposób można odnieść tę myśl Paulo Freirego do naszej kultury? Co ma ta teoria wspólnego z naszymi, tak przecież rozwiniętymi, strukturami kulturowo-politycznymi, z otwartością ścieżek kształcenia w systemie szkolnym? Teoria Paulo Freirego o kulturze milczenia nie jest żadną nowością. To interesujące rozwinięcie myśli, którą sformułował Dietrich Bonhoeffer w książce *Widerstand und Ergebung* (Opór i kapitulacja).

3.

Głupota jest szczególną formą oddziaływania okoliczności historycznych na ludzi, czynnikiem psychologicznym, który towarzyszy okolicznościom zewnętrznym. Jeśli zastanowimy się nad tym głębiej, okaże się, że każdy silny zewnętrzny przejaw władzy, czy to natury politycznej, czy religijnej, pociąga za sobą głupotę dużej części społeczeństwa. Tak, wydaje się to społeczną i psychologiczną regułą. Władza jednych potrzebuje głupoty drugich. Ten proces nie polega jednak na tym, że pewne, także intelektualne, zdolności ludzkie nagle zanikają lub przestają działać, ale przebiega w taki sposób, że pod obezwładniającym naciskiem władzy człowiek zostaje obrabowany ze swojej wewnętrznej samodzielności i że – mniej lub bardziej świadomie – rezygnuje z szukania i przyjmowania własnej postawy wobec nadanej mu z góry sytuacji życiowej.[1]

Z tego wynika, że edukacja musi najpierw zapanować nad tymi sektorami życia publicznego, które są autonomiczne. Freire twierdzi: „Wychowanie nigdy nie może być neutralne. Albo jest instrumentem służącym wyzwoleniu człowieka, albo instrumentem jego oswojenia, tresury do poddania się uciskowi”[2]. Ta myśl brzmi jak stara śpiewka – możemy ją odnaleźć w języku lat sześćdziesiątych i nic się nie zmieniło w jej emancypacyjnej czy wręcz rewolucyjnej treści.

4.

Proces uczenia się nie polega według Paulo Freirego na pożeraniu wiedzy

1 Dietrich Bonhoeffer *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, Kaiser Verlag, München 1970, s. 17.
2 Paulo Freire *Padagogik der Unterdruckten*, Rowohlt, Reinbeck 1973, s. 12.

z obcego źródła, ale na postrzeganiu własnej sytuacji życiowej jako problemu czy kwestii, które można podejmować. Rozwiązaniem tego problemu jest refleksja i działanie. Mając to w pamięci, możemy wnioskować, że nauczanie nie polega na programowaniu, ale na problematyzowaniu, nie na udzielaniu odpowiedzi, lecz na formułowaniu pytań, nie na ujednolicaniu poglądów uczniów i wychowawcy, lecz na prowokowaniu młodych ludzi do samodzielnego formułowania myśli. W takim ujęciu sytuacja pedagogiczna, sytuacja w klasie szkolnej ulega gruntownej zmianie. Nie ma tutaj mowy o zastanym i niepodlegającym zmianie podziale ról między nauczycielem i uczniem. Materiałem do pracy, do nauki jest sytuacja życiowa ucznia i jego postrzeganie tej sytuacji ze wszystkimi w niej tkwiącymi sprzecznościami: jego własnymi słowami, wartościami, sądami i uprzedzeniami. Problematyzując w ten sposób świadomość ucznia, nauczyciel nieodzownie staje się ze swojej strony uczniem uczniów. Tak jak w pewnym sensie uczeń staje się nauczycielem nauczyciela, ponieważ punktem wyjścia do pracy jest własne doświadczenie ucznia, treścią nauczania jego własne problemy i ich rozwiązanie, które może znaleźć tylko on sam. Mówimy zatem o uczeniu w dialogu, o realiach życiowych ucznia i możliwościach zmiany. Dialogiczny proces nauczania to rozmowa, to myślenie sprzecznościami.

5.

Kiedy dzisiaj czytam jeszcze raz pisma Paulo Freirego, odkrywam niewiarygodną jasność, której nie powinno się mylić z naiwnością, ale która przypomina o tym, kim powinni być pedagodzy i pedagożki teatru: powinni być antypedagogami, przeciwnikami zamkniętego systemu myślenia, powinni otwierać ludzi na procesy myślowe w bezpiecznych, autonomicznych przestrzeniach. Nie powinni być neutralnymi przekaźnikami wiedzy, pracownikami public relations, przyjmującymi wygodne pozycje wobec nauczycieli, dyrektorów szkół i rodziców:

> Nauczyciele, profesorowie, wychowawcy nie są technokratami, nie są żadnymi neutralnymi intelektualistami – są przede wszystkim politykami i artystami – nawet wtedy, kiedy często nie są tego świadomi. Innymi słowy, działalność i zadania pedagoga są i zawsze będą polityczne, czy jest on tego świadomy, czy nie. Moim zdaniem, pedagog jest dobrym pedagogiem, kiedy rozumie, że jego działanie jest zawsze działaniem politycznym, i stopniowo zaczyna postrzegać swoje zadania w coraz bardziej świadomy i zaangażowany sposób. To nie znaczy jednak, że ma prawo w swojej politycznej świadomości i zaangażowaniu skłaniać uczniów do przejęcia swojej postawy, opinii czy przekonań. Próbowałem żyć w takim zaangażowaniu. Nie wiem, czy mogę wam powiedzieć: „Jestem rewolucyjnym pedagogiem". Być może nie mogę tak jeszcze o sobie powiedzieć. Ale to zaangażowanie uzasadnia wszystkie moje przemyślenia, starania, moje działanie. Chciałbym jeszcze powiedzieć coś à propos roli pedagoga jako polityka i artysty. Pedagog nie nosi w sobie walizy z wiedzą, żeby się nią dzielić z tymi, którzy jej jeszcze nie dostali. Ale pedagog jest w ciągłej wymianie, w procesie rozwoju ze swoimi uczniami. Dlatego planu nauczania nie powinien sporządzać tylko sam nauczyciel, plan nie jest jego własnością, ale powinien powstawać we współpracy nauczyciela i uczniów. Innymi słowy, edukacja jest zawsze aktem rozpoznania, szczególną teorią kształcenia, która jest realizowana w praktyce.[3]

6.

Wróćmy na chwilę do osiemnastowiecznej Europy. To Europa rewolucji,

3 Tamże.

literatury i oświecenia. To epoka, w której narodził się współczesny teatr i napisano liczne klasyczne teksty dramatyczne, epoka, w której swój początek mają wszystkie nasze opinie na temat edukacji. Neil Postman pisze o trzech zalążkach myśli, związanych z wychowaniem i procesem szkolnego kształcenia, jakie się wówczas pojawiły.

Pierwsza – to konsekwencja odkrycia dzieciństwa i myśl, że podstawą dla programu szkolnego jest zrozumienie istoty dzieciństwa, różnych etapów, przez jakie przechodzi dziecko w procesie rozwoju.

Druga to teza, że wykształcony naród jest największym zasobem dla państwa i – tak można by rozwinąć tę myśl – powinniśmy, w miarę możliwości, robić wszystko, żeby wykształcony naród w tym państwie został.

Trzecia interesuje mnie najbardziej, a jest to mianowicie założenie, że wykształcony człowiek potrzebuje własnego rozumu i musi praktykować sceptyczne postrzeganie świata.

7.

Jeśli postawimy pytanie o postawę duchową priorytetową dla epoki oświecenia, to odpowiedź brzmi: sceptycyzm, wątpliwość, dystans, przemyśliwanie, niedowierzanie. Nowocześni pedagodzy używają zwrotu „krytyczne myślenie" i zaczynają tę historię znowu spłaszczać i umniejszać. Mieliśmy dobre powody, żeby ideę oświecenia w kształceniu czy też ideę sceptycyzmu zapakować w pudełko z mottami i cytatami historycznymi, ponieważ my także wiemy, że są one niebezpieczne:

> Gdybyśmy pozwolili naszym dzieciom myśleć krytycznie, a nawet zachęcali je do tego, prawie na pewno doprowadziłoby to do kwestionowania autorytetów. Niewątpliwie bowiem krytyczne myślenie, a więc sceptycyzm, mogą zachwiać koncepcję kształcenia jako budowania zasobów narodowych, ponieważ swobodnie myślący naród może odrzucić cele swojego państwa i zaburzyć gładkie funkcjonowanie jego instytucji.[4]

Neil Postman wspomina o tym w swojej książce, co więcej, twierdzi, że zadanie pedagogiki polega na skoncentrowaniu się na rozwoju dziecka, a nie na tematyce nauczania. Priorytetem w procesie pedagogicznym jest stawianie ciągle nowych problemów do rozwiązania, zastanawianie się, jak można sprawić, żeby proces uczenia się był łatwiejszy, a nie nad tym, ile zmieści się w głowie i pasuje do ciała.

Prawdziwie oświecona pedagogika sceptycyzmu nie jest pożądana także przez wielu rodziców, ponieważ zawiera w sobie ryzyko, że dzieci zaburzą spokój domowy, i sugeruje przyjęcie założeń, które nie dają żadnej gwarancji wymiernego sukcesu. Ale właśnie podjęcie ryzyka, jego zaakceptowanie jest w istocie źródłem demokracji. Ryzyko emancypacyjnego wychowania polega na tym, że może obrócić się przeciwko wychowawcy, ojcu, matce, państwu.

Jak można uczyć rozsądku i sceptycyzmu, pasji i przyjemności? Postman twierdzi, że nauczyciele zazwyczaj nie są do tego przygotowani. Jeśli przyjrzymy się pedagogom po pięćdziesiątce, reprezentują raczej zupełnie przeciwny sposób nauczania.

8.

Zapytano Augusto Boala, czy Teatr Uciśnionych [...] w ogóle ma dziś rację bytu. Augusto Boal odpowiedział kiedyś nieco przesadnie: „Myślę, że tak, bo każdy ma w swojej głowie gliniarza".

Na początku pracy trzeba postawić sobie właściwe pytanie. Pytanie do pedagogów teatru brzmi: z jakimi for-

4 Neil Postman *Die zweite Afklarung. Vom 18. ins 21. Jahrhundert*, Berlin Verlag, Berlin 1999, s. 112.

mami ucisku mamy do czynienia dzisiaj, w dwudziestym pierwszym wieku, w demokratycznie pojmowanym społeczeństwie? Czy słowo „ucisk" jest tylko dawną metaforą? Jeśli spróbujemy sformułować kanon zasad pedagogiki teatru, musimy od razu zwrócić uwagę na braki w nauce i praktyce. W nauczaniu pedagogiki teatru brakuje dziś filozofii wyzwolenia, teorii i postawy duchowej, która formuje się wbrew procesom afirmacji dokonywanym przez sztukę i społeczeństwo. Taki pogląd na uczelniach wyższych ustępuje miejsca pragmatycznym narzędziom aktorskim. Ale w jaki sposób można nazywać próby emancypacji podejmowane na gruncie pedagogiki teatru?

9.

Neil Postman ma dla nas pierwszą, całkiem prostą propozycję natury metodycznej: „Nie jest ona szczególnie kontrowersyjna i często nie jest traktowana poważnie. Myślę o możliwości uczenia dzieci sztuki stawiania pytań. Nikt nie będzie oponował, jeśli powiem, że cała nasza wiedza jest efektem stawiania pytań. Czy nie powinniśmy uczyć w szkole, że pytanie jest najważniejszym narzędziem, które człowiek ma do dyspozycji?".

„Jakieś pytania?" – często słyszymy tę formułę i widzimy, że jest ona retoryczna, że ten, kto się nią posługuje, nie chce żadnych pytań. Koniec z pytaniami!

Jeszcze raz Postman: „Co się dzieje, kiedy uczeń, który kończy kurs historii, zapyta: czyja to jest historia? Co się dzieje, kiedy uczeń, któremu podano szereg faktów, zapyta: co to jest fakt? Czym różni się fakt od opinii? Kto o tym decyduje? Wtedy oczywiście uczy się on nie tylko historii, definicji i faktów, ale również uczy się, skąd ta wiedza pochodzi i dlaczego tak się dzieje. Ten model nauczania jest warunkiem do podejmowania refleksji i do przyjęcia postawy z niej wynikającej, czyli sceptycyzmu"[5].

Ale sceptycyzm nie jest obiektem zainteresowania szkoły jako instytucji. Szkoła chce, żeby uczniowie dawali odpowiedzi zamiast stawiania pytań, chce kształcić uczniów, którzy nie podają w wątpliwość rzeczywistości i nie eksperymentują. W miejsce jakości pytań pracuje nad liczbą odpowiedzi. Tak wygląda obowiązujący system kształcenia, któremu pedagogika teatru musi się przeciwstawić. I do czego wracamy? Cóż, wracamy do początku, do niezałatwionych spraw od czasów, kiedy Sokrates uczył stawiania pytań. Wracamy do radykalnego myślenia Sokratesa, który przechadzał się z Eurypidesem po agorze. Wracamy do Eurypidesa, pierwszego greckiego dramatopisarza, który uwolnił się od bogów, stawiając w centrum swojej twórczości coś, czym zajmujemy się do dzisiaj, bez czego w ogóle nie możemy żyć, czyli konflikty między ludźmi. Kiedy próbujemy je nazywać, mogą być owocne. Kiedy pozwalamy im nabrzmiewać, mogą nas zniszczyć.

Zakończę zatem słowami Augusto Boala: „Jeśli nie ma konfliktu, nie ma teatru".

5 Tamże.

Doświadczaj

• MAGDALENA SZPAK •

Spośród szerokiego wachlarza idei, które można wskazać jako specyficzne i konstytutywne dla podejścia i praktyki określanych przez nas mianem pedagogiki teatru, szczególnie interesująca i wyróżniająca wydaje się kategoria doświadczenia. Przyglądając się konkretnym modelom działania, które uznaję za formy emblematyczne, spróbuję pokazać, w jaki sposób doświadczenie pojawia się w pedagogice teatru jako jeden z głównych punktów odniesienia. Doświadczenie w pedagogice teatru często łączy się z zabawą, refleksją, poznawaniem innych perspektyw, spotkaniem, kontaktem z innymi rozmaitymi osobami. Tak rozumiane, nie mogłoby się wydarzać bez dążenia do demokratyzowania relacji i przestrzeni. Korelacje tych idei być może pozwolą przybliżyć samo pojęcie pedagogiki teatru w rozumieniu Stowarzyszenia Pedagogów Teatru oraz filozofię działania, jaka się za nimi kryje.

Na doświadczeniu (a właściwie na doświadczaniu przez uczestników) oparte są konstruowane przez pedagoga teatru sytuacje, które składają się na cały proces i różne jego formy. Mowa tu zarówno o jednorazowym spotkaniu z grupą dzieci, młodzieży, dorosłych, rodzin, czyli o warsztacie (jak na przykład Warsztaty Otwarte w TR Warszawa do spektakli z repertuaru Teatru czy Teatranki, czyli warsztaty pedagogiczno-teatralne prowadzone dla rodzin wokół konkretnych tematów, realizo-

Autorka jest pedagożką teatru i menedżerką kultury. Pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie współtworzy Dział Pedagogiki Teatru. Jest prezeską Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Prowadzi warsztaty dla edukatorów, nauczycieli, artystów, dzieci i młodzieży.

wane przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego we współpracy ze Stowarzyszeniem Pedagogów Teatru), jak i o długofalowej pracy z konkretnym zespołem osób, której efektem może, choć wcale nie musi, być spektakl/pokaz pracy (przede wszystkim mam tu na myśli tak zwane Młode Sceny, grupy młodzieży pracujące na scenach Teatru Polskiego w Bydgoszczy, Teatru im. Fredry w Gnieźnie czy Teatru Polskiego w Poznaniu).

Doświadczenie zewnętrzne czy też po prostu zmysłowe jest często elementem sytuacji projektowanych przez pedagoga teatru. Jednak szczególnie istotne jest w kontekście naszych rozważań doświadczenie wewnętrzne, introspekcyjne, poddane refleksji. Pedagogika teatru nie poprzestaje na angażowaniu się w sytuację, tworzeniu ram twórczych działań, ale dąży również do namysłu, możliwości nazywania tego, co się wydarza, zadaje pytanie o to, jakie znaczenie dla konkretnych osób ma udział w sytuacji zaprojektowanej przez pedagoga teatru. Doświadczenie w działaniu pedagogiczno-teatralnym przeżywa się na ogół w grupie lub wobec grupy. Dlatego ważne jest nie tylko uświadomienie sobie własnych procesów poznawczych, ale też porównanie własnej perspektywy odbioru rzeczywistości z perspektywą, jaką przyjmują inni uczestnicy wspólnego działania.

Szczególnie sprzyja takiemu procesowi warsztat pedagogiczno-teatralny, którego punktem wyjścia jest często spektakl (warsztat funkcjonuje wówczas jako forma wprowadzenia we wspólne działanie po obejrzeniu przedstawienia), ale inspiracją dla niego może być inne dzieło sztuki, problem, sytuacja, kwestia ważna dla danej grupy. Skonstruowany przy uwzględnieniu pewnej dramaturgii – rozgrzewka, integracja grupy, praca indywidualna i grupowa wokół tematu, omówienie – warsztat pedagogiczno-teatralny może być zaproszeniem uczestników do sporu, do wybrzmienia różnych stanowisk. Ma skłonić do działania za pomocą języka teatru. Owo działanie jest pretekstem do rozmowy, do formułowania myśli, do szukania argumentów, do rzadkiej dziś formuły konfrontacji, która nie jest tylko prezentacją i obroną własnego stanowiska, ale twórczą wymianą i dialogiem opartym na wspólnym doświadczeniu, zaprojektowanym przez pedagoga teatru i współtworzonym przez uczestników.

Przywołuję kategorię doświadczenia z kilku powodów. Pierwszy wiąże się z wzajemnym wpływem pedagogiki teatru i teatru współczesnego. Są to obszary rozwijające się w korelacji: zmiany zachodzące w języku współczesnego teatru i w postrzeganiu jego odbiorcy wpływają na język pedagogiczno-teatralny i vice versa. O wzajemnych kierunkach tego oddziaływania pisze teoretyk pedagogiki teatru, Florian Vassen:

> zasadniczo przyjmuje się, że współczesne formy teatru z jego wielopostaciowością środków teatralnych, z podkreślaniem braku perfekcji, chóralnym procesem i sposobami mówienia, z rozproszeniem ról i użyciem multimediów, krótko mówiąc, że estetyczne trendy współczesnego teatru wpłynęły na rozwój pedagogiki teatru. Coraz bardziej staje się jednak widoczne, że pedagogika teatru nie tylko takie sposoby uprawiania teatru zna i praktykuje od lat, ale że jej specyficzne połączenie estetycznych, społeczno-kulturalnych i pedagogicznych elementów ze swojej strony zmienia sam teatr i prowadzi do nowych eksperymentalnych praktyk zarówno w teatrologii stosowanej, jak i w praktyce teatralnej.[1]

1 Florian Vassen *Theater +- Theaterpädagogik*, w: *Lektionen 5. Theaterpädagogik*, herausgegeben von Christoph Nix, Dietmar Sachser, Marianne Streisand, Theater der Zeit, Berlin 2012, s. 54-55.

Z tymi zmianami, jakikolwiek nadamy im wektor, łączy się wzrost roli doświadczenia widza, związany ze zmianą jego pozycji w odbiorze przedstawienia. Warto przywołać tu Heinera Müllera i jego kategorię „widzącego widzenia", w myśl której każdy widz przychodzi na spektakl ze swoim własnym aparatem percepcyjnym. W tym ujęciu to odbiorca w dużej mierze jest twórcą dzieła, ponieważ to on decyduje o tym, na którym elemencie się koncentruje i jak dzięki temu kreuje wydarzenie artystyczne. Patrzenie oznacza tworzenie – świadomość tego zjawiska może wspomóc aktywność widza, któremu przestaje wystarczać „połykanie" tego, co mu w teatrze zostaje podane na tacy. Z takiego postrzegania widza wywodzi się pole wspólne dla pedagogiki teatru i teatru współczesnego, gdyż w pedagogice teatru to widz – który staje się uczestnikiem aktywnie tworzącym i zaangażowanym – jest centralnym punktem odniesienia działań.

Z jednej strony takie podejście zaowocowało w teatrze rozwojem rozmaitych strategii angażowania widza w rzeczywistość spektaklu. Z drugiej zaś – doświadczenie i wiedza tak zwanych zwykłych ludzi zyskały swoje miejsce na scenie w postaci formuły ekspertów codzienności, proponowanej przez grupę Rimini Protokoll.[2] Pedagogika teatru korzysta z tych strategii i odwrotnie – zasila nimi teatr. Używa języka teatru współczesnego, mocniej jednak akcentując i szanując podmiotowość uczestników – co przejawia się w unikaniu sytuacji instrumentalnego ich traktowania – czy dążenie do refleksji i autorefleksji.

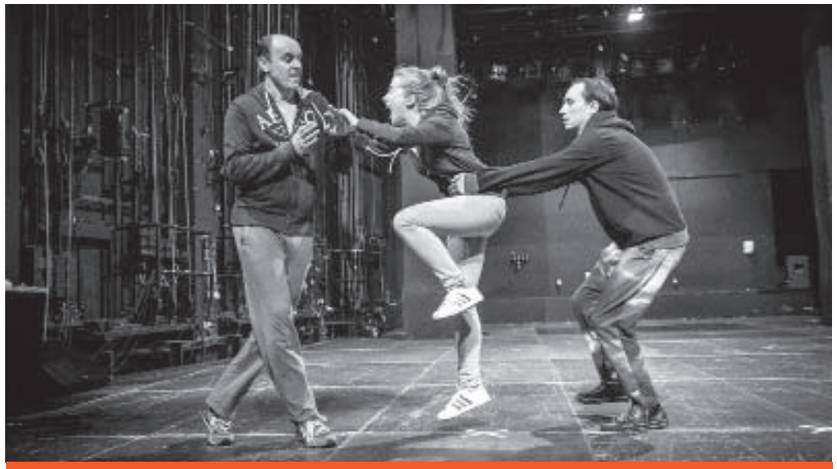
Warto zatrzymać się chwilę nad kwestią różnorodności perspektyw odbiorczych. Projektowanie doświadczenia samo w sobie jest sytuacją twórczą, wymagającą od projektującego intelektualnego zaangażowania, uwzględnienia licznych kontekstów, z których szczególnie istotna wydaje się specyfika grupy, dla której się dany warsztat przygotowuje. W pracy pedagoga teatru nie idzie bowiem o wypracowanie sztywnego wzoru scenariusza, który będzie po wielekroć powielany, ale o stworzenie elastycznej struktury, która może być każdorazowo inaczej realizowana, wypełniana działaniem i dopasowywana do konkretnej grupy odbiorców.

Z kim pracuję? Jakie doświadczenia ma ta konkretna grupa widzów? Jak mogę się tego dowiedzieć? Jaki wątek może być dla nich szczególnie interesujący? Jaki wybrać punkt wyjścia? Te i inne pytania są zarzewiem intelektualnej pracy, którą za każdym razem wykonuje pedagog teatru, projektując warsztat.

W tym kontekście spróbujmy przyjrzeć się kilku sposobom projektowania doświadczenia, rozpoznawania i korzystania z potencjału warsztatowego, uwzględniającym specyfikę grupy widzów. Jako przykład pojawia się projektowanie warsztatów do spektaklu *Ewelina płacze* w reżyserii Anny Karasińskiej z TR Warszawa (2016) – różne kierunki i opcje, które może pedagog teatru wybrać.

Spektakl oparty jest na fortelu: aktorzy obsadowi TR Warszawa – Maria Maj, Rafał Maćkowiak i Adam Woronowicz grają nieznanych aktorów wcielających się w Maj, Maćkowiaka i Woronowicza. Towarzyszy im Ewelina Panowska, która na scenie ma zastąpić Magdalenę Cielecką. W przedstawieniu napięcie buduje się pomiędzy wyraźnie wybrzmiewającym ironicznym stosunkiem do wizerunku samej instytucji,

2 Zob. Miriam Dreysse, Florian Malzacher *Rimini Protokoll. Na tropie codzienności*, przełożyli Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Ha!art, Kraków 2011.



ANNA KARASIŃSKA *EWELINA PŁACZE*, TR WARSZAWA, 2015, REŻ. ANNA KARASIŃSKA, FOT. MARTA ANKIERSZTEJN/TR WARSZAWA

WARSZTAT DO SPEKTAKLU *EWELINA PŁACZE* DLA OPIEKUNEK Z ZESPOŁU ŻŁOBKÓW M.ST. WARSZAWY, TR WARSZAWA, 2016, FOT. ALEKSANDRA REBIZANT/TR WARSZAWA

ale i wizerunkiem „modnych" aktorów, a mocno zaznaczonym tematem aspiracji młodych ludzi marzących o karierze twórcy, aktora, autora i fantazjujących na temat tej kariery.

W warsztatach przygotowywanych dla widzów, którzy oglądają ten spektakl w siedzibie TR Warszawa, głównym tematem może być mit TR Warszawa – jako wyrafinowanego, intelektualnie odważnego teatru z zespołem znanych i interesujących aktorów. Jakie skojarzenia budzi takie miejsce? W jaki sposób jest postrzegane, jakie etykiety mu nadajemy? Na ile jest hermetyczne, modne, na ile okazuje się miejscem, które wytwarza statusy i pozwala swoim bywalcom poczuć się lepiej? Jak można się do niego odnieść z pozycji widza? W jaki sposób rozłożyć tę sytuację na czynniki pierwsze, aby się jej dokładnie przyjrzeć? Jak rozbraja ją spektakl?

Zupełnie innej perspektywy będziemy szukać, kiedy to samo przedstawienie będzie prezentowane gościnnie, poza siedzibą, w miejscowości X, dla widzów, dla których hasło TR Warszawa może oznaczać po prostu „teatr z Warszawy" i którzy nie mają żadnych szczególnych skojarzeń. Odwołanie się do *Bachantek* Krzysztofa Warlikowskiego (2001) czy *Bzika tropikalnego* Grzegorza Jarzyny (1997) będzie tutaj nie na miejscu, bo widownia ta raczej nie miała szans na osobiste doświadczenia z repertuarem TR. Wówczas trzeba poszukać innej formuły, która okaże się interesująca i żywa dla lokalnej publiczności. Dlatego tutaj podczas warsztatu punktem wyjścia może stać się wyobrażone spotkanie z ulubionym/znanym aktorem, próby wcielenia się w niego, zastąpienia go w jakiejś sytuacji, ale też szereg ćwiczeń i zadań poddających refleksji to, w jaki sposób budujemy swój wizerunek, swoją fasadę, swoją medialną obecność. Jakie refleksje przynosi ze sobą takie działanie? Czy uczestnicy dobrze czują się w cudzej skórze? Jakie są stereotypy w postrzeganiu „tych, którzy są znani"? Jak wygląda dzisiaj model budowania popularności? Na czym opierać się może wizerunek, status, tożsamość publiczna? To są pytania, które mogą zbudować przestrzeń do równie bogatych refleksji.

Ta sama *Ewelina płacze* prezentowana na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych – Festiwalu Sztuki Aktorskiej – miałaby jeszcze inny potencjał. Grupa widzów uczestnicząca w warsztatach mogłaby zadać sobie pytanie, co to dziś znaczy być aktorem? Co to znaczy w spektaklu? Co znaczy dla mnie jako widza? Co znaczy dla mnie, który wcielam się w ulubionego aktora? A co znaczy dla Adama Woronowicza, który gra nieznanego aktora pretendującego do grania Woronowicza właśnie? Jest to też potencjalnie punkt wyjścia do pracy z kategorią roli społecznej, maski i innych tematów, które przynoszą namysł antropologiczny, socjologiczny czy związany z przyglądaniem się rozmaitym strategiom komunikacyjnym i ich konsekwencjom.

Wreszcie odmienny charakter mógłby mieć z kolei warsztat do tego samego przedstawienia dla aktorów-edukatorów albo osób zakorzenionych w środowisku teatralnym, edukatorów w teatrach, którzy chcieliby przez uczestnictwo w przykładowym warsztacie do spektaklu sami poznać formułę takich działań. Dla nich punktem wyjścia do działania mogłaby być sytuacja castingu, która jest im przecież bliska. Jak rozbroić tę sytuację? Jak ją obnażyć? Jak wykorzystać jej teatralny, performatywny, dramaturgiczny potencjał? Czy warsztatowa sytuacja castingu może być przyczynkiem do tworzenia tekstu, improwizacji, wymyślania twórczych

i otwierających zadań dla uczestników? Mnożą się pytania i perspektywy.

Od wyboru nici dramaturgicznej zależy zaprojektowanie doświadczenia, które służy nam jako jądro warsztatu. Jednak zanim dojdziemy do sedna, każdy z tych wątków tematycznych może zostać wprowadzony już w początkowym działaniu, czyli rozgrzewce lub treningu. Poza przygotowaniem grupy do akcji, wprowadzeniem jej w przestrzeń warsztatu, ośmieleniem jej, zintegrowaniem, zbudowaniem przyjaznej i bezpiecznej atmosfery chodzi o zogniskowanie energii, wyobraźni i myślenia wokół tematu. Może się to zdarzyć w drobnych z pozoru ćwiczeniach i zabawach uruchamiających ciało, głos i wyobraźnię w kontekście interesującego nas tematu. Kolejne działania w rozgrzewce są powiązane ze sobą, jedno wynika z drugiego, czego doświadczyliśmy w jednym z nich, służy nam jako budulec do przeprowadzenia kolejnego zadania. W ten sposób przygotowujemy grunt do kluczowego doświadczenia, które jest centralnym punktem warsztatu i które służy rozbudowanemu omówieniu.

Wróćmy do samej kategorii doświadczenia. Kolejny powód do jej przywołania to pojawienie się i rozwój nurtu empirycznego w szeroko pojętej edukacji i rozwoju alternatywnych wobec tradycyjnego modelu kształcenia pomysłów. Christoph Nix w swoim tekście *Nauka stawiania pytań*[3] wskazuje na widoczny w edukacji odwrót od pracy nad obcą treścią ku dowartościowaniu doświadczenia uczniów (czy też – w przypadku pedagogiki teatru – uczestników działania). Cały proces edukacji jest tutaj rozumiany nie jako przekazywanie wiedzy ex cathedra, ale jako wymiana między uczestnikami tego procesu, nie wyłączając osoby prowadzącej. Jej zadaniem jest stworzenie takich ram doświadczenia, które umożliwiają podjęcie tematu przez każdego na jego własny sposób. Prowokowanie do zajmowania własnego stanowiska i zachęta do formułowania własnych opinii w sporze – dialogu z innymi uczestnikami, stają się podstawą procesu rozwojowego. Pedagog teatru nie występuje jako ktoś, kto wie i ma przekazać tę wiedzę innym – chodzi raczej o wspólne odkrywanie, zdobywanie wiedzy w procesie doświadczania, autorefleksji i wymiany.

Sytuacja doświadczenia pedagogiczno-teatralnego, korzystając z języka teatru współczesnego, powstaje w relacji partnerskiej, a nie hierarchicznej, z uwzględnieniem szacunku dla podmiotowości uczestników działania. Ma pozwolić na uruchomienie własnej refleksji na jakiś konkretny temat, uświadomienie jej sobie samemu, ma umożliwić jej sformułowanie wobec innych. Takie doświadczenie wspiera formowanie własnego „ja", które zostaje poddane procesowi rozwoju i kwestionowania w dyskusji z innymi „ja", w zderzeniu perspektyw, w próbie spojrzenia z innego punktu widzenia. Doświadczenie w pedagogice teatru ma sprawić, że porzucimy na chwilę własny punkt widzenia na rzecz innego lub przyjrzymy się jednej sytuacji w konkretnych kontekstach. Takie doświadczenie ma stawiać pytania, a nie dawać gotowe odpowiedzi.

Doświadczanie projektowane w warsztacie pedagogiczno-teatralnym, polegające na konfrontowaniu ze sobą różnych perspektyw, pozwala również uruchomić metarefleksję uczestników. Czym jest fakt i czym się on różni od opinii? Z jaką narracją mam do czynienia? Jaką narrację tworzę, jaką tworzą inni uczestnicy działania? Uświadomienie sobie, że mój punkt widzenia jest jednym z wielu możliwych do przyjęcia, pozwala na poszerzenie horyzontów intelektualnych, ale również na ukonstytuowanie się podmiotu w konfrontacji z innymi perspektywami, sięgnięcie do źródeł swoich przekonań. Chodzi o poczucie sprawczości i wpływu na rzeczywistość, jaki mogę mieć jako ukonstytuowany podmiot.

3 Druk. w tym numerze „Dialogu". (Przyp. red.)

Charakterystyczne dla warsztatu pedagogiczno-teatralnego jest to, że sama refleksja może być często zaprojektowana w sposób performatywny, to znaczy, że performatywna akcja, działanie mogą stwarzać przestrzeń do wypowiedzi. Można ją sobie wyobrazić jako działanie, które skłania uczestników i prowadzącego do pogłębienia namysłu nad sytuacją, w jakiej znajduje się konkretna grupa. Wyobraźmy sobie zadanie w sali, które polega na zaprojektowaniu przez uczestników – za pomocą na przykład taśmy malarskiej – własnych tras, będących wizualną próbą przedstawienia własnego procesu – na przykład procesu twórczego: od początku wspólnej pracy w trakcie warsztatu do obecnego momentu, w którym postawione zostaje zadanie. Każdy buduje tę drogę samodzielnie, prowadzi linię taśmy, która jest bardzo plastycznym materiałem i można z niej wykleić dosłownie wszystko. Chodzi o poziom symboliczny – droga prosta, kręta, poszarpana, w jednym kierunku, zmierzająca do kilku punktów…

Kolejnym zadaniem jest zaznaczenie na tej drodze kluczowych momentów, według przyjętej przez siebie strategii, systemu oznaczeń. Performatywne przechodzenie tej drogi, wybieranie gestów, które wykonujemy w kluczowych momentach może służyć skupieniu uwagi, autorefleksji. Oglądanie innych osób przechodzących swoją drogę również może przynieść cenny materiał do dyskusji w temacie: jak widzą to inni? Co ludzie czytają z mojej symbolicznej wypowiedzi? W ten sposób samo działanie, doświadczanie zanurzenia się w pamięć, w konkretne wydarzenia, wspomnienia są procesem uruchamiającym refleksję, którą w omówieniu możemy podzielić się z innymi uczestnikami, jeśli tego chcemy. Może też stać się bazą do dalszych improwizacji, budowania tekstu, pogłębiania skojarzeń i pracy nad ich scenicznym rozwijaniem.

Mając w pamięci idee, łączące się z doświadczeniem, zabawą, demokratyzacją procesu pracy, pedagog teatru staje przed ogromnym wyzwaniem, połączonym z dylematami, które na co dzień towarzyszą mu w pracy. Jak zbudować ramy doświadczenia bez uciekania się do manipulacji uczestnikami, nie wpuszczając ich w sytuację, w której nie chcieliby się znaleźć? W jaki sposób może stworzyć przestrzeń w warsztacie pedagogiczno-teatralnym do wypowiedzi uczestników bez forsowania własnych przemyśleń i koncepcji? Jak odpowiadać na oczekiwania uczestników procesu edukacyjnego, którzy chcą otrzymać wiedzę przekazywaną ex cathedra? Praca pedagoga teatru jest nieustannym odpowiadaniem sobie na te pytania w procesie, tworzeniem własnego ja. I pewnie dlatego jest tak fascynująca.

Współpraca: Agnieszka Szymańska

Peda-gogika teatru: próby

• AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA, PIOTR MORAWSKI •
• ANNA ROCHOWSKA •
• DOROTA KOWALKOWSKA •
• DOROTA OGRODZKA, SEBASTIAN ŚWIĄDER •
• JUSTYNA CZARNOTA / ALICJA MORAWSKA-RUBCZAK / DOROTA OGRODZKA / ANNA ROCHOWSKA / JUSTYNA SOBCZYK / IGOR STOKFISZEWSKI / MAGDALENA SZPAK •

REDAKTORKA GOŚCINNA: DOROTA OGRODZKA

Dwór – teatr – władza: sztuki działania

• AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA •
• PIOTR MORAWSKI •

PERFORMATYWNOŚĆ DWORU

Ze słowem „dwór" nieodmiennie kojarzy się dworskość; słowo „kurtuazja", trącące przecież fałszem, też pochodzi od francuskiego „un court", czyli dwór. Teatr dworski to teatr ufundowany na dworskich konwenansach, teatr, który miał bawić – wprawiać w zdumienie i osłupienie, miał oczarowywać nie wprowadzając przy tym poważnych tematów.

Tyle tylko, że to jedynie fasada. Konwenanse i kurtuazja zasłaniają to, co jest istotą funkcjonowania dworu. Dwór to bowiem laboratorium ludzkich zachowań charakterystycznych dla społeczności, w których hierarchie ustanawiane są w wyniku negocjacji. To prawda – z jednej strony dwór był silnie zhierarchizowany – Norbert Elias w opisie królewskiego wstawania z łóżka pokazuje do przesady rozbudowany ceremoniał królewskiej pobudki:

Agata Pietrzyk-Sławińska jest absolwentką kulturoznawstwa i animacji kultury w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Jest specjalistką do spraw edukacji, koordynatorką edukacyjnych działań teatralnych w Ośrodku Edukacji Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

kolejność wchodzenia do królewskiej sypialni tworzy hierarchię.[1] Z drugiej

1 Zob. Norbert Elias *Court Society*, UCD Press, Dublin 2006. Rozdział poświęcony królewskiej pobudce i wstawaniu z łóżka w przekładzie Anny Kryczyńskiej-Pham opublikowany został w tomie *Antropologia widowisk*, pod redakcją Agaty Chałupnik i innych, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

W ramach cyklu Dwór – teatr – władza od stycznia do maja 2015 roku odbyło się pięć spotkań w Starej Kordegardzie w Łazienkach Królewskich:

- Performatywność dworu
- Architektura teatralna czy inżynieria społeczna?
- W masce czy bez maski
- *Odprawa posłów greckich*: dwór a sprawy publiczne
- Teatr Stanisława Augusta: między dworskim a publicznym

Dodatkowo 31 maja 2015 roku przeprowadziliśmy skróconą wersję warsztatu Dwór – teatr – władza w Teatrze Polskim w Bydgoszczy w ramach cyklu Historia. Polityka. Teatr – czyli programu warsztatów dla praktyków: nauczycieli, pedagogów teatru, instruktorów i animatorów kultury.

Prowadzący: Agata Pietrzyk-Sławińska i Piotr Morawski

jednak strony – poza uprzywilejowanymi, którzy dostępują zaszczytu ubierania władcy – dwór to zbiorowisko ludzi o zbliżonym do siebie statusie. Hierarchie trzeba tu każdorazowo uzgadniać. Performatywność dworu polega więc w dużej mierze na ciągłym ustanawianiu hierarchii, a zatem tworzeniu rozmaitych relacji władzy.

Łukasz Górnicki – autor *Dworzanina polskiego* (1566) – rysując sylwetkę idealnego dworzanina bierze pod uwagę i dworskość, i kurtuazję. Jego bohaterowie – bo utwór ma konwencję rozmowy czy raczej gry towarzyskiej – zgromadzeni w podkrakowskim Prądniku notable, snując opowieść o dworzaninie, dochodzą jednak do zaskakujących wniosków. Ich zdaniem dworzanin powinien bowiem być w istocie kimś przeciętnym. Średniakiem – ani zbyt wysokim, ani zbyt niskim, ani zbyt urodziwym, ani zbyt brzydkim; dworzanin nie powinien być nadto wykształcony, nie powinien jednak również być nieukiem; nie powinien za bardzo błyszczeć dowcipem, lecz powinien umieć zabawić towarzystwo etc.

Dworzanin polski wprowadza nas niepostrzeżenie w system nie tylko dworskich powiązań, lecz także w uniwersum zachowań ludzkich. By przetrwać, dworzanin nie powinien być zbyt błyskotliwy, bo to budzi zawiść; podobnie jak bycie zbyt sprawnym czy zbyt wyedukowanym. I odwrotnie – dla nierozgarniętych czy pozbawionych gracji też nie ma miejsca na dworze.

Dworzanin polski to tekst pokazujący bardzo precyzyjnie, na czym oparte są mechanizmy władzy w nieformalnych grupach. To w istocie utwór o konformizmie zachowań społecznych. Bycie średniakiem to bowiem nic innego jak

świadectwo konformizmu i poddania się władzy większości.

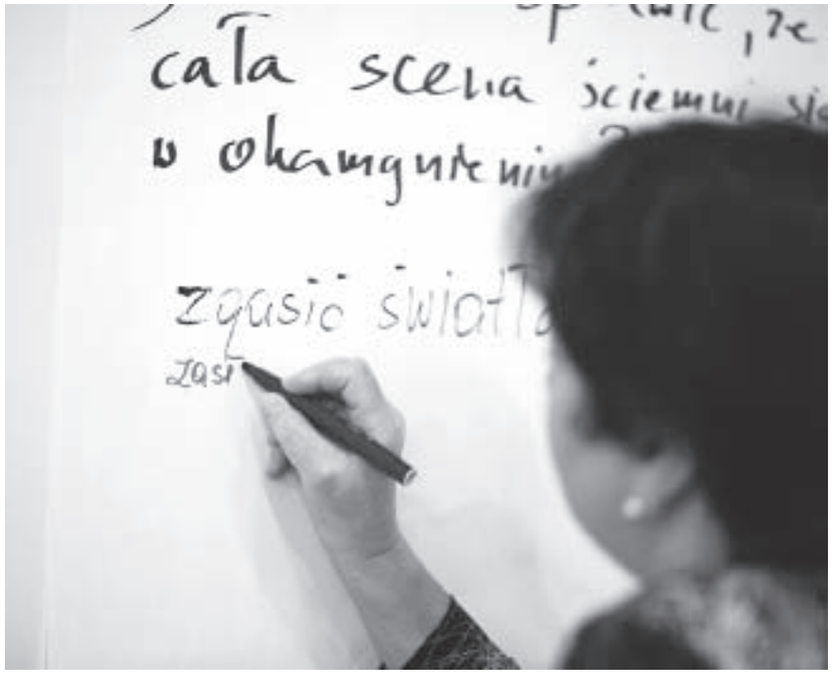
Podczas warsztatu *Performatywność dworu* – pierwszego z cyklu edukacyjnego Dwór – teatr – władza skierowanego do grupy dorosłych, którzy zdecydowali się przyjść do Starej Kordegardy w Łazienkach Królewskich (wstęp był wolny, byliśmy otwarci na wszystkich, którzy mieli chęć uczestniczyć w spotkaniu) – poprosiliśmy uczestników, by stanęli w linii prostej na środku prostokątnego pola ograniczonego taśmą. Uczestnicy na ogół się nie znali. Na kartkach mieli wypisane pytania inspirowane postulatami z *Dworzanina polskiego*, jak na przykład: „czy jesteś wysoka/wysoki?" „czy jesteś niska/niski?", „czy jesteś atrakcyjna/atrakcyjny", dobrze wykształcona/wykształcony?, błyskotliwa/błyskotliwy? etc. Uczestnicy czytali pytania po cichu i – każdy z nich we własnym tempie – dawał odpowiedź: pozytywna – krok do przodu, negatywna – krok wstecz. Po skończonym ćwiczeniu okazało się, że uczestnicy – kilkanaście nieznających się wcześniej osób – stanowią zwartą grupę, która stoi mniej więcej w połowie pola. Jedynie dwie osoby zdecydowanie odstawały od grupy, wyraźnie dając na pytania odpowiedzi pozytywne.

Dwór wymusza zachowania konformistyczne; grupa uczestników – choć nikt z nich nie znał odpowiedzi pozostałych osób lub mógł się ich tylko domyślać – nie rozproszyła się. Innym wariantem ćwiczenia byłoby czytanie pytań na głos, co stworzyłoby sytuację bardziej opresyjną, w której uczestnicy musieliby również konfrontować się z odpowiedziami innych i do nich dostosowywać własne. Pewnie z perspektywy uczestników łatwiej byłoby po prostu porozmawiać o pytaniach, jakie zadaliśmy, jednak ćwiczenie fizyczne, zaangażowanie ciała uruchomiło dodatkowe możliwości: uczestnicy mieli nie tylko szansę intelektualnego podejścia do problemu konformizmu, lecz także doświadczenia „bycia w grupie". To chyba nie przypadek, że spośród uczestników uformowała się zwarta grupa – łatwiej mieć zdanie odrębne w dyskusji niż wyjść (dosłownie!) poza – choćby i doraźną – wspólnotę niezaangażowanych; złamać solidarność grupową. Przekraczanie tego typu barier – również fizycznych i przestrzennych – było jednym z celów tego ćwiczenia.

ARCHITEKTURA TEATRALNA CZY INŻYNIERIA SPOŁECZNA

W swoim traktacie *Praktyka budowania scen i machin teatralnych* (1638) Niccolò Sabbatini poucza między innymi: jak przedstawić raj; jak można sprawić, by pojawiły się delfiny lub inne potwory morskie, które pływając rozpylają wodę; jak można sprawić, że cała scena ściemni się w okamgnieniu; jak można sprawić, że człowiek zmieni się w kamień lub coś podobnego oraz jak i w jakiej kolejności rozsadzić widzów. Mimo że tekst jest raczej zbiorem precyzyjnych instrukcji scenograficznych i żmudnie przygotowanych opisów, autor zaś z największą starannością prowadzi czytelnika od punktu A do B, podejmowane przez Sabbatiniego tematy prowokują i pobudzają wyobraźnię. Wystarczy przecież na końcu każdego z wyżej wymienionych podtytułów dodać znak zapytania, aby z instrukcji stały się wyzwaniami, a z cytatów punktem wyjścia do dyskusji o teatrze jako konstrukcie estetycznym i społecznym.

Warsztaty Dwór – teatr – władza stały się dla nas przestrzenią do takiego właśnie eksperymentu. Podczas spotkania zatytułowanego *Architektura teatralna czy inżynieria społeczna?*,



w ramach którego skoncentrowaliśmy się na traktacie Sabbatiniego, zaprosiliśmy uczestników i uczestniczki do prostego ćwiczenia. W przestrzeni warsztatowej rozmieściliśmy kartki z pytaniami – czy też zmienionymi na pytania podtytułami poszczególnych rozdziałów *Praktyki*…. Nie informując naszych gości, skąd zaczerpnęliśmy pomysły, poprosiliśmy ich, aby puścili wodze wyobraźni i zaproponowali własne rozwiązania dla tego typu scenicznych przemian. Uczestnicy podeszli do zadania z pewnym rozbawieniem, ale i zaangażowaniem. Jako raj proponowali między innymi ustawić na scenie dwoje ludzi (Adama i Ewę) i koniecznie dużo zieleni, na pytanie o ściemnienie sceny proponowali zgasić światło lub rozkazać widzom zamknąć oczy w tym samym momencie, a kwestie zamiany człowieka w kamień rozwiązali charakteryzacją lub po prostu unieruchomieniem aktora.

Ich odpowiedzi skonfrontowaliśmy z tekstem Sabbatiniego, który na przykład wobec kwestii zamiany człowieka w kamień pisze: „kiedy nadejdzie czas wykonania tej operacji, pod sceną umieszcza się człowieka, który – gdy dostanie znak, że osoba mająca się przemienić znalazła się w wyznaczonym miejscu – podniesie powoli kij i materiał; w tym samym tempie osoba ta będzie się pochylać i wznosić kij, podciągając materiał, sprawiając wrażenie, że właśnie podlega przemianie”[2]. Dodatkowo cały opis przedstawiony jest graficznie i rozpisany w punktach od A do L. To zestawienie dwóch zupełnie różnych języków pomogło nie

2 Niccolò Sabbatini *Praktyka budowania scen i machin teatralnych*, przełożyła Anastazja Kasprzak, słowo/obraz terytoria 2008, s. 145; kolejne cytaty – s. 94, 106.

CYKL SPOTKAŃ DWÓR – TEATR – WŁADZA, MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE W WARSZAWIE, 2015, PROWADZĄCY: AGATA PIETRZYK-SŁAWIŃSKA, PIOTR MORAWSKI, FOT. PAWEŁ CZARNECKI/MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

tylko zrekonstruować nam to, jakie wyzwania stały przed siedemnastowiecznymi scenami i realizatorami spektakli, ale też pokazało, jak od czasów dawnych „czarodziejów sceny" zmienił się sposób traktowania iluzji teatralnej, która, jak wynikało z odpowiedzi uczestników, straciła sporo ze swojej dosłowności.

Zanim jednak Sabbatini przystąpi do opisywania machin i dekoracji, poucza, jak należy urządzić samą scenę. Wymaga to nieco wysiłku, teatr dworski zakochał się bowiem wówczas w perspektywie zbieżnej: należało więc starannie wymierzyć odległości, wyznaczyć środek i linie zbieżne, by uzyskać efekt iluzji – krajobrazu zbiegającego się ku środkowi sceny.

Inżynieria sceniczna nie pozostała bez wpływu na porządek społeczny. Sabbatini sam zdaje sobie z tego sprawę, gdy pisze o rozmieszczeniu osób na widowni. I tak: „należy wybrać miejsce znajdujące się najbliżej jak to możliwe punktu odległości i tak wysoko nad poziomem sali, że wzrok siedzącego będzie na tej samej wysokości, co punkt zbiegu, żeby wszystkie rzeczy narysowane w obrębie sceny były lepiej widoczne niż z każdego innego miejsca". Takie miejsce jest na całej widowni tylko jedno i należy się księciu. To już odsłania relacje władzy, jakie panują na widowni. Dalej – powiada Sabbatini – najmniej ważne osoby należy usadzić w pierwszym rzędzie, skąd słabo widać to, co dzieje się na scenie. „Idiotów i plebejów" każe zaś Sabbatini posadzić po bokach „z tego powodu, że machiny czasem bywają widoczne z tych miejsc", a więc efekt iluzji zostaje rozbity.

Widownia jest więc niejako odwzorowaniem porządku panującego na scenie – z jednym jedynym miejscem w samym centrum przeznaczonym władcy i najgorszymi miejscami po bokach, lepszymi w środku. Odtwarza się tu zatem raz po raz dworska hierarchia, a inżynieria sceniczna staje się naraz inżynierią społeczną.

W pierwszej części ćwiczenia, do którego zainspirował nas właśnie wywód Sabbatiniego, poprosiliśmy uczestników o wybranie sobie miejsc, z których będą oglądać wyświetlany na ekranie film. We wskazanej przez nas (przypadkowej) kolejności uczestnicy – jedna osoba po drugiej – ustawili krzesła, a następnie na nich usiedli. Powstała luźna konstelacja, która nie układała się w żaden spójny system – miejsca zajmowane były przeważnie jak najbliżej środka, jeden z uczestników ustawił swoje krzesło dalej, lecz na stole. W drugiej części poprosiliśmy uczestników, by na ustawionych wcześniej siedziskach usadzili siebie nawzajem. W czasie warsztatu prowadzonego przez nas w Łazienkach uczestnicy (słabo znająca się, nieco przypadkowa grupa) byli dla siebie raczej uprzejmi, sadzając innych w możliwie dogodnych miejscach; okazując sobie sporo kurtuazji, sami analizowali proces grupowy, który dział się w tej sytuacji. Doświadczenie pokazuje jednak (ćwiczenie to realizowaliśmy także w ramach cyklu Historia. Polityka. Teatr w Teatrze Polskim w Bydgoszczy), że to z pozoru proste ćwiczenie skłania czasem uczestników do bardziej zdecydowanego testowania grupowych relacji – do konfrontowania się z istniejącą hierarchią lub do próby jej utwierdzania. Warto przy tej okazji wspomnieć o sile ćwiczeń teatralnych. Ich wspominany już wymiar cielesny i przestrzenny pozwala na uchwycenie tego, co nieoczywiste i podskórne, także w relacjach międzyludzkich.

W MASCE I BEZ MASKI

Maska była gatunkiem typowo dworskim. W widowisku tym członkowie elity w odpowiedniej oprawie scenicznej przebierali się za postaci mitologiczne i alegoryczne. Wystarczy wspomnieć znamienną scenę z filmu *Król tańczy* Gérarda Corbiau, w której młody Ludwik XIV symbolicznie ustanawia swoją władzę, pojawiając się na scenie jako słońce – punkt odniesienia dla pozostałych aktorów – innych członków dworu odgrywających cnoty.

Podczas warsztatu *W masce czy bez maski* – kolejnego z cyklu Dwór – teatr – władza – chcieliśmy wspólnie z uczestnikami zastanowić się właśnie nad kwestią hierarchii dworskiej, konfrontując ją z porządkiem mitologicznym i współczesnymi zachowaniami społecznymi. Wiedząc, że Zeus jest przecież tylko jeden, poprosiliśmy uczestników, aby ze spisu podstawowych bóstw greckiego panteonu wybrali sobie jedno, z którym się utożsamiają, które coś o nich opowiada. Tę część zakończyliśmy krótkimi uzasadnieniami wyborów. W kolejnym etapie to my wylosowaliśmy uczestnikom przypadkowe postaci, a następnie zaproponowaliśmy, by weszli w indywidualne dyskusje z poszczególnymi członkami grupy. Zadanie było takie, aby w rozmowach pozostać w narzuconych rolach greckich bóstw i przedyskutować z partnerem/partnerką wzajemne relacje i zależności (na przykład relacje pomiędzy Zeusem i Herą, Zeusem i Ateną, Zeusem i Posejdonem, Ateną i Herą etc.) – słowem ustalić hierarchię w parach i w grupie. Podsumowując zadanie, rozmawialiśmy o kwestiach dominacji, władzy (w tym obawie przed przybraniem roli Zeusa i zbytnią przewagą nad innymi) oraz obowiązujących teraz i kiedyś porządkach społecznych. Trudno po dłuższym czasie przytaczać konkretne wypowiedzi uczestników czy analizować sytuacje grupowe, dość powiedzieć, że nasza dyskusja unaoczniła, iż owe maski czy role więcej o nas mówią, niż zakrywają. I tak też było w przypadku teatru i społeczeństwa dworskiego. Doświadczyliśmy tego we wspólnym działaniu.

TEATR – MUZEUM – EDUKACJA

Warto poświęcić chwilę samej formule zajęć i zastanowić się nad możliwościami łączenia teatru i muzeum w poszukiwaniu nowych sytuacji edukacyjnych. W Łazienkach Królewskich, w zbudowanej na skarpie Starej Oranżerii, mieści się osiemnastowieczny Teatr Królewski. Ten budynek oraz kontekst królewskiego mecenatu teatralnego były dla nas wystarczającym pretekstem do rozmowy o teatrze dworskim, jego uwarunkowaniach i źródłach. Przedmiotem naszego zainteresowania były jednak nie dawne sale widowiskowe i zdarzenia historyczne, lecz specyficzne sytuacje teatralne i rozmaite, a przy tym trudno uchwytne, mechanizmy społeczne i kulturowe. To, co chcieliśmy przekazać, wykraczało daleko poza użyte przez nas teksty kultury, które stały się punktem wyjścia do działań warsztatowych.

Jak piszą Małgorzata Ludwisiak i Jarosław Suchan, w muzeum – a nasze zajęcia odbywały się właśnie w muzeum – obiekt (a przy tym, jak się wydaje, związana z nim wiedza) ulega „muzeifikacji" i w efekcie jedynie „poświadcza, że coś kiedyś się wydarzyło"[3].

3 Małgorzata Ludwisiak, Jarosław Suchan *Muzeum jako narzędzie edukacji* w: *Edukacja poprzez kulturę. Kreatywność i innowacyjność*, pod redakcją Doroty Ilczuk i Sławomira Ratajskiego, Polski Komitet do spraw UNESCO, Warszawa 2011, s. 240; kolejne cytaty – s. 238 i 240. Książka dostępna jest w internecie pod adresem: http://www.unesco.pl/sourcesedu/index-1.html.

Proces ten powoduje, że prezentowane dzieła postrzegane są przez odbiorców jako odległe historycznie i mentalnie. Konstatacja ta wydaje się właściwa także w odniesieniu do szerzej pojętego klasycznego schematu edukacyjnego (szczególnie w odniesieniu do edukacji humanistycznej), w którym bierny odbiorca dowiaduje się o tym, co działo się w przeszłości, poznając przy tym wybrane teksty kultury i sztuki – przykłady będące reprezentantami swoich czasów. Tymczasem autorzy tekstu *Muzeum jako narzędzie edukacji* za Nelsonem Goodmanem zwracają uwagę, jak ważne w muzealnym procesie edukacyjnym jest „dopilnowanie, aby dzieła oddziaływały", to znaczy aktualizowały się w świecie współczesnego odbiorcy.

Szukając odpowiedzi na potrzebę owego aktualizowania się dzieła w sytuacji muzealnej (aktualizacja rozumiana jest tu jako „proces odkrywania, nadawania dziełu znaczeń istotnych z naszej współczesnej perspektywy w całym jego kontekście historycznym"), autorzy sięgają do pojęcia „happeningu", gdzie „odbiorcy nie przedstawia się tego, co zdarzyło się kiedyś i gdzie indziej, lecz pozwala samemu uczestniczyć w wydarzeniu".

W swoim wywodzie autorzy odnoszą się przede wszystkim do prezentowanych w muzeach dzieł sztuki, wskazując, że ich potencjał edukacyjny – „rozwijanie w odbiorcy twórczego myślenia, aktywnej postawy wobec rzeczywistości, niezależności w sądach oraz odpowiedzialności za budowany – sobie i innym – obraz świata" – wynika z samej ich natury, a proces szeroko rozumianej edukacji muzealnej jest tylko swoistym powrotem do przypisanych im wartości.

Wydaje się jednak, że podobne zabiegi muzeifikacji odbywają się także w stosunku do dawnego teatru i zaświadczających o nim tekstów kultury i także ten schemat potrzebuje przełamania. Proces to o tyle złożony, że sytuacja teatralna i związane z nią relacje społeczne wykraczają poza konkretne artefakty czy opisy spektakli i niezwykle trudno jest doświadczyć na nowo teatru w całej jego złożoności – relacji sceny i widowni, hierarchii, międzyludzkich zależności i wielu innych budujących go czynników. W przypadku cyklu Dwór – teatr – władza użycie narzędzi performatywnych – angażujących ciało, dziejących się w danej sytuacji grupowej – wydaje się więc podwójnie uzasadnione, a wykład o *Dworzaninie polskim*, opowieść o tym, w jakie postaci mitologiczne wcielali się członkowie dworu, czy lektura traktatu Sabbatiniego mogły być dopiero punktem wyjścia do dalszych edukacyjnych poszukiwań. W owych poszukiwaniach bardzo ważne wydaje się korzystanie z perspektywy pedagogiki teatru, która daje prawo do angażowania widza i czerpania ze współczesnych form teatralnych jako narzędzi pracy z uczestnikami.

W tym kontekście zaproponowane przez nas ćwiczenia wydają się swego rodzaju wytrychami. Pozwalają one otworzyć hermetyczną sytuację edukacyjną na widza, który z biernego odbiorcy staje się aktywnym współtwórcą. Z naszych doświadczeń wynika, że próba zmierzenia się z historią teatru za pomocą ćwiczeń teatralnych jest o tyle udana, o ile uczestnik może wejść w nią z całym swoim indywidualnym doświadczeniem i kreatywnością. Dzięki temu każdy warsztat zawiera w sobie pewną dozę eksperymentu, improwizacji i niewiadomej, która sprawia, że dane dzieło, tekst kultury czy temat nie traci na sile i aktualności, realizując się na nowo w ludzkich działaniach i dyskusjach

Wróćmy zatem do samego cyklu Dwór – teatr – władza, którego głównym celem było opracowanie materiału historycznego w taki sposób, by go nie tylko zaktualizować, lecz także wytworzyć sytuacje, w których mógłby on służyć jako scenariusz zachowań międzyludzkich. Wyszliśmy bowiem z założenia, że dwór jest swoistym laboratorium takich sytuacji, spróbowaliśmy więc w taki sposób aranżować opisane w tekstach relacje międzyludzkie i przestrzenne, by uczestnicy mogli rozpoznać stojące za nimi mechanizmy władzy, w których sami uczestniczą. Opresyjne zachowania, które wymusza tak dwór, jak i teatr, a w szczególności teatr dworski, stały się później przedmiotem dyskusji.

Bo w istocie najbardziej chodziło chyba o ostatni człon tytułowej triady, a dwór i teatr stały się poręcznymi narzędziami, by nie tylko o władzy mówić, lecz by pokazać, a nawet więcej – by dać uczestnikom odczuć – sposoby jej ustanawiania w grupie; a następnie poddać to doświadczenie krytycznej refleksji. Historyczne teksty posłużyły za scenariusze całkiem współczesnych performansów, a historyczne modele performatywne i teatralne do zdiagnozowania i ujawnienia ukrytych mechanizmów władzy. Jeśli zatem mówimy o edukacji, która aktualizuje treści historyczne, należy koniecznie powiedzieć o jeszcze jednym aspekcie edukacyjnym, wiążącym się już nie tyle z przekazywaniem wiedzy, ile z uczeniem się – jak powiedziałby Michel de Certeau – „sztuk działania"[4], zachowań, za pomocą których można stawić opór opresyjnym praktykom – tym systemowym oraz wynikającym z codziennych relacji międzyludzkich. Sztuki działania polegają właśnie na deszyfrowaniu sytuacji i na reagowaniu na nie. W tym przypadku chodziło o dekodowanie sytuacji społecznych jawnie bądź ukrycie przemocowych i umiejętne zachowywanie się względem nich.

Temu służyło projektowanie przestrzeni teatralnej widowni zgodnie z zaleceniami Sabbatiniego, przestrzeni, która w najbardziej jaskrawy sposób ujawnia budowaną w grupie hierarchię; temu służyło przyjmowanie ról antycznych bóstw wraz ze stojącą za nimi jasno określoną hierarchią. Wreszcie temu miało służyć ujawnienie konformistycznych zachowań wpisanych w tekst Górnickiego.

Dlatego właśnie tak istotna była praca fizyczna z uczestnikami; nieraz stawialiśmy ich w sytuacjach dla nich niekomfortowych lub jawnie opresyjnych. Czasem opresję budowała też sama grupa. Wszystko to jednak po to, by takie sytuacje nazwać i umieć się do nich adekwatnie odnieść. Jeśli więc mowa o edukacji, to także o edukacji społecznej, dla której teatr może być skutecznym medium.

Dawny teatr i współczesny performans w przestrzeni muzeum, jak się okazało, nadają się do takich działań doskonale.

4 Zob. Michel de Certeau *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przełożyła Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

TR 2.0 – więcej niż widz!

• ANNA ROCHOWSKA •

Autorka jest pedagożką teatru, kierowniczką Działu Edukacji TR Warszawa – w którym pracuje od 1996 roku, członkinią Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. W TR Warszawa prowadzi i inicjuje szereg projektów z zakresu pedagogiki teatru – dla różnych grup odbiorców: dla dzieci, młodzieży, studentów, dorosłych i seniorów, jak również dla osób z niepełnosprawnościami sensorycznymi dbając o ich pełny dostęp do kultury.

1.

Na jesieni 2016 roku mija dziesięć lat od rozpoczęcia działań z zakresu pedagogiki teatru w TR Warszawa. Jednak początków działań edukacyjnych w TR należy upatrywać dużo wcześniej – w 1996 roku, jeszcze w dawnym Teatrze Rozmaitości.

Ówczesny dyrektor naczelny, Bogdan Słoński, przyjąwszy do pracy dwie studentki Wiedzy o Teatrze w Akademii Teatralnej, zaproponował nowatorskie jak na tamte czasy działania z zakresu promocji teatru: wykłady dotyczące spektaklu, dodawane w pakiecie z grupowymi, szkolnymi biletami na przedstawienie.

W repertuarze był między innymi *Proces* Kafki w reżyserii Henryka Baranowskiego. Jeszcze dziś pamiętam siebie, jak z przejęciem opowiadam o Baranowskim i Kafce młodzieży zgromadzonej w górnym foyer teatru. To nie był ani mój ulubiony autor, ani spektakl nie był największym dokonaniem tego reżysera. Ot, przedstawienie w stylu wczesnych lat dziewięćdziesiątych. Po wykładzie podeszła do mnie nauczycielka, uścisnęła mi dłoń i powiedziała: „Widać, że pani kocha Kafkę".

I jeszcze jedno wspomnienie, dwa lata wcześniejsze. Na trzecim roku studiów Jerzy Koenig pytał każdą swoją studentkę i każdego studenta, kim chce być w przyszłości. Traktował to bardzo poważnie. Skrupulatnie zapisywał wszystkie odpowiedzi i mówił, że ma cały zeszyt z odpowiedziami wszystkich osób kończących studia na Wydziale Wiedzy o Teatrze. Jednym odpowiedź przychodziła z łatwością: „dyrektorem teatru w Katowicach", „antykwariuszem w Augustowie", „reżyserem teatralnym" etc.; inni potrzebowali czasu do namysłu. Mnie przychodziło to chyba z największym trudem. Wreszcie przyciśnięta do muru przez słynny wzrok profesora patrzącego znad okularów wydusiłam: „Chcę być przydatna". Brzmiało to bardzo naiwnie i pozytywistycznie. Być może było w tym coś z asekuracji. Ale gdyby mnie dziś profesor z tego pragnienia odpytał, czyż nie mogłabym odpowiedzieć, że w latach dziewięćdziesiątych zawód pedagoga teatru nie był znany w Polsce, a w teatrach właściwie nie istniały działy edukacji?

2.

Wiele lat spędziłam w jednej instytucji kultury i dzięki temu miałam możliwość badać nie tylko charakter oferty artystycznej teatru, lecz także przyglądać się publiczności TR Warszawa. Badać jej preferencje, wiek, wykształcenie i dostosować do naszej widowni edukacyjne propozycje programowe. Dopracowaliśmy się przez lata kilku ważnych dla nas zasad działania z widzami i na rzecz widzów.

Po pierwsze, działania edukacyjne opierają się na repertuarze i innych wydarzeniach artystycznych realizowanych w teatrze, skierowane są do jego widzów i spójne z estetyką TR.

Po drugie, z uwagi na to, że widzowie TR Warszawa chcą czegoś więcej, niż tylko być odbiorcami teatru, chcą działać i poprzez działania performatywne docierać do najważniejszych dla siebie sensów oraz poszerzać konteksty spektakli – projektując warsztaty dajemy uczestnikom zdarzeń możliwość pracy z ciekawymi twórcami i dobrymi pedagogami teatru. Współpracujemy zarówno z twórcami, którzy są związani z naszą instytucją, jak i z pedagogami, między innymi ze Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Bardzo ważna jest dla nas jakość proponowanych działań i przecieranie nowych ścieżek. Robimy to małymi krokami, sprawdzamy, co działa, wyciągamy wnioski. Projekty udane staramy się rozwijać, te, które uznamy za nieudane – zmieniać.

Po trzecie, przyświeca nam przekonanie (i doświadczamy tego na co dzień), że najciekawsze jest to, co każdy z uczestników i twórców nosi w sobie. Przy projektowaniu i realizowaniu działań chcemy dawać uczestnikom możliwość tworzenia i wymiany myśli oraz doświadczeń. I może właśnie tu należy zaznaczyć, że nazwa „edukacja" nie jest w naszym przypadku najszczęśliwsza. Chyba że potraktujemy ją jako edukowanie siebie nawzajem. Traktujemy uczestników podmiotowo i projektujemy zdarzenia tak, aby pozwolić wybrzmieć różnym punktom widzenia. Nie staramy się forsować wizji reżysera za wszelką cenę. Pedagogika teatru jest przesiąknięta myśleniem podmiotowym i demokratycznym. Nie mamy monopolu na prawdę i ciekawi jesteśmy, co myśli i jak czuje się każdy z uczestników naszych zdarzeń. Wielogłos jest ciekawszy od brzmienia jednolitego tonu.

Po czwarte – wierzymy, że naszym odbiorcom warto dawać zadania trudne i wymagające. Czasem więc zapraszamy na warsztaty do spektakli publiczność „za młodą" – licealną lub gimnazjalną. Wychodzimy z założenia, że należy pokazywać publiczności spektakle, które są dobre, ważne,

mówią coś o świecie i o nas samych – póki istnieją, dzieją się, są. Wiadomo bowiem, że życie spektakli jest krótkie – kilka, w najlepszym razie kilkanaście lat. Warto zobaczyć niektóre dzieła sztuki teatru nawet „za wcześnie", aby móc później, w dorosłości, do tego doświadczenia się odwołać.

Otwartość i wspólnotowość to hasła, które towarzyszą nam w planowaniu działań edukacyjnych. Projektujemy zarówno dla tych, którzy są naszymi widzami od dawna i znają doskonale nasz repertuar, jak i dla tych, którzy podchodzą do nas z rezerwą i wątpliwościami, czy TR to jest teatr dla nich.

Dobrym przykładem takich działań są Warsztaty Otwarte, a szczególnie Warsztaty Otwarte+. Te ostatnie powstały jako wynik i rozwinięcie projektu realizowanego w 2015 roku we współpracy z Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę", które wówczas do swojego programu seniorskiego Archipelag Pokoleń zaprosiło trzy warszawskie instytucje kultury, w tym między innymi TR. Seniorzy – liderzy Archipelagu – po zapoznaniu się z wszystkimi trzema instytucjami podzielili się na podzespoły. Współpracując z liderami z rozmaitych instytucji, poznali profil i działalność przez siebie wybranej, a następnie określili swoje oczekiwania względem nich. W naszym teatrze powstał pomysł wspólnego przygotowywania Warsztatów Otwartych – otwartych dla wszystkich, bez wskazywania wieku odbiorców. Daje to w efekcie bardzo ciekawą wymianę międzypokoleniową.

Elżbieta Kisielewska, jedna z uczestniczek Archipelagu Pokoleń, na pierwszym spotkaniu grupy seniorów w teatrze podzieliła się dawnym doświadczeniem z TR: „Teatr nowoczesny

GRUPA LIDERÓW PROGRAMU ARCHIPELAG POKOLEŃ, PRACUJĄCA W TR WARSZAWA, GRUDZIEŃ 2015, FOT. KRZYSZTOF PACHOLAK/TOWARZYSTWO INICJATYW TWÓRCZYCH „Ę"

dla osób 50+ nie jest łatwy do przyjęcia, co przetestowałam na sobie wiele lat temu, kiedy po premierze *Bachantek* w Teatrze Rozmaitości (obecnie TR Warszawa) wyszłam z teatru zdruzgotana. Ja, absolwentka pierwszej w Polsce teatrologii u wspaniałego profesora Edwarda Csató i wieloletnia kierowniczka literacka teatru, byłam kompletnie zdezorientowana. Natłok agresywnych, «nadwyrazistych» obrazów, ostrych świateł i dojmującej muzyki wobec minimalnej ilości «normalnie» prezentowanego tekstu spowodował, że mój mózg otrzymał totalny cios. Doznał głębokiego urazu – estetycznego, mentalnego, wszelakiego. Ugięłam się wtedy pod nim, psychicznie skopana"[1].

Po wspólnej pracy i doświadczeniach związanych z udziałem w projekcie napisała jeszcze: „Parę lat później, kiedy jako osoba 50+ zaczęłam być podmiotem akcji międzypokoleniowych, nazwałam to teatralne doświadczenie «międzypokoleniowym szokiem estetycznym». […] Przypomniałam sobie siebie, dla której musiało upłynąć nieco czasu, abym zrozumiała, że krzyk Niemena to nie jest zwykły wrzask. Że to rodzaj muzyki, której zadaniem nie jest być lekką, łatwą i przyjemną dla ucha. […] Ale oto, co się zdarzyło po paru latach życia bez teatru. Znalazłam się w «normalnym», dobrym teatrze na dobrej sztuce w znakomitej obsadzie, świetnie wystawionej. I – szok. Cóż z tego, że zrozumiałam ją od początku do końca i z powrotem, skoro okazała się kompletnie obojętna".

Relacja Elżbiety Kisielewskiej i innych uczestników warsztatów potwierdza naszą intuicję dotyczącą budowania przestrzeni rozmowy i uświadamia, jak ważny jest czas poświęcony na spotkanie z drugim człowiekiem, na rozmowę, działanie teatralne. Pozytywny oddźwięk widzów dorosłych i dojrzałych pokazuje nam z całą mocą, że nie ma widzów „za starych" na TR, że jest to teatr działający na zmysły, emocje, uczucia. Warto zatem na tę silną dawkę emocji przygotować się w bezpiecznych warunkach, gdzie jest czas na wątpliwości, zadawanie pytań, poszukiwanie własnych odpowiedzi.

I jeszcze jeden fragment z cytowanego już artykułu Elżbiety Kisielewskiej: „Jarzyna i Warlikowski wtargnęli do polskiego teatru, narzucając swoją, własną, absolutnie autorską formę. Emocje spektaklu tworzą głównie poprzez budowanie niezmiernie sugestywnych obrazów. Składa się na nie sugestywna gra aktorska, ale specyficzna i bez psychologizowania. Oraz oryginalnie kształtowana przestrzeń sceniczna, niezmiernie bogate światło, sugestywna muzyka i multimedia. Ogromna wyobraźnia, wrażliwość plastyczna i muzyczna sprawiają, że siła obrazu nigdy nie jest słabsza od siły tekstu, a często go przewyższa. Tak więc kod teatralny w nowoczesnym teatrze jest zdecydowanie inny niż w teatrze tradycyjnym. Zaakceptowanie tej różnicy to pokonanie pierwszej bariery. A kolejne? Bądź, widzu, otwarty, odbieraj emocje, jakie serwuje ci reżyser, przeżywaj to, co ci narzuca. Poddaj się jego wyobraźni, idź za nią. Stań się jego partnerem w teatralnej przygodzie".

Warsztaty Otwarte są naprawdę otwarte – może zgłosić się na nie każdy widz TR – licealista, student, osoba pracująca, pełnosprawna i niepełnosprawna, osoba na emeryturze. W zgłoszeniach na warsztaty wielokrotnie padają pytania, jakie warunki trzeba spełnić, by móc wziąć w nich udział. Doświadczenie aktorskie czy teatralne nie jest tu obligatoryjne ani nawet

1 Elżbieta Kisielewska *Teatr nowoczesny dla osób 50+ nie jest łatwy do przyjęcia*, www.teatrdlawas.pl, dostęp: 9 kwietnia 2016; kolejne cytaty – tamże.

oczekiwane. Potrzebna jest przede wszystkim otwartość na doświadczenie nowego. Przez Warsztaty Otwarte w ciągu ostatnich trzech lat przewinęło się ponad trzysta pięćdziesiąt osób. Dla niektórych to jednorazowa przygoda, dla innych – regularne i oczekiwane spotkania w TR.

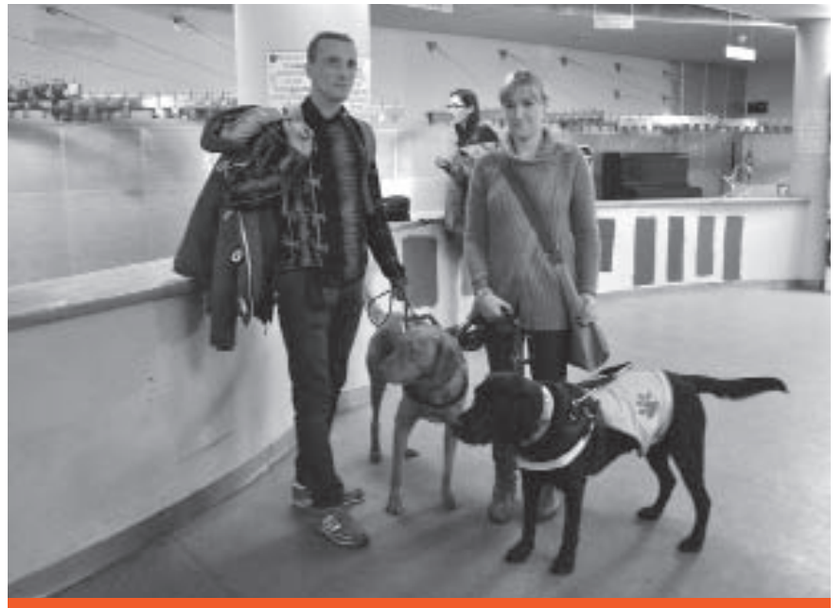
3.

Uczestnikami wydarzeń edukacyjnych i odbiorcami sztuki teatru są także osoby niepełnosprawne sensorycznie, czyli osoby z dysfunkcją wzroku i słuchu. Program realizowany już czwarty rok, pod nazwą TR Bez Barier, zakłada stworzenie audiodeskrypcji do każdego spektaklu z repertuaru (mamy już osiemdziesiąt procent tytułów z repertuaru TR i przygotowujemy nowe premiery), czytanie audiodeskrypcji podczas spektaklu, przygotowywanie i prezentowanie polskich napisów dla osób niesłyszących, jak również – co jest naszą specjalnością od 2013 roku i pierwszego projektu „bezbarierowego" – warsztaty wprowadzające do spektaklu. W ich trakcie osoby z dysfunkcjami sensorycznymi wchodzą na scenę, mogą dotykać scenografii, rekwizytów, usłyszeć kilka słów o spektaklu. Poza tym podstawowym wprowadzeniem zawsze proponujemy uczestnikom warsztatu działania performatywne – takie same jak dla pełnosprawnych widzów, z tą różnicą, że dostosowane do możliwości uczestników.

I tak na przykład podczas warsztatów do *Oczyszczonych* przygotowaliśmy monolog z *Łaknąć* Sarah Kane, który rozpoczyna spektakl – zarówno w wersji drukowanej, jak i alfabetem Braille'a. Dzięki temu monolog ten mógł być odczytywany i używany w improwizacji przez wszystkich uczestników. Na warsztaty przychodzą zarówno osoby niesłyszące, niewidome, jak i w pełni sprawne. Mają one dzięki temu także walor integracyjny. Ośmielają wobec siebie nawzajem. Każdego wieczoru w ramach programu TR Bez Barier oklejamy teatr plakatami z informacją, iż „z radością informujemy o tym, że ten konkretny spektakl jest opatrzony audiodeskrypcją i polskimi napisami". Po czterech latach stałej praktyki w tym obszarze stało się to już normą w TR i wiemy, że ta praktyka rozszerza się na inne teatry. Daleko nam jeszcze do ideału, ale przynajmniej wiemy, ile jest jeszcze do zrobienia. Poza tym mamy już wielu przyjaciół wśród osób niewidomych i niesłyszących i oni także mówią nam, czego potrzebują w teatrze, a co im nie odpowiada.

Scena przy Marszałkowskiej 8 jest dostępna dla osób poruszających się na wózkach, osób niewidomych i niedowidzących, osób głuchych oraz niedosłyszących. Jesteśmy teatrem niemal bez barier. Nasz teatr mieści się w kamienicy wybudowanej w 1936 roku, teatr zajmuje część parteru i podziemia. Pracujemy w ciasnej przestrzeni, którą trudno zmienić i dostosować do potrzeb wszystkich osób. Nie wszystkie bariery jesteśmy w stanie już dziś zlikwidować, jednak bardzo nam na tym zależy i pracujemy nad społeczną zmianą w tym kierunku.

Po trzech latach współpracy z Fundacją Kultury Bez Barier oraz naszymi widzami wiemy, jak dużo jest jeszcze do zrobienia i coraz pewniej czujemy się w planowaniu przyszłości bez ograniczeń w odbiorze sztuki dla wszystkich. Wyzwaniem na najbliższy czas jest udostępnianie całego repertuaru, więcej niż raz na miesiąc, osobom z niepełnosprawnościami sensorycznymi, zamontowanie pętli indukcyjnej, pozwalającej słyszeć dźwięk z mikrofonu, czy zapewnienie tłumaczenia migowego obok polskich napisów. Ciągle pracujemy nad szczegółami, które dla osób niepełnosprawnych sensorycznie są czasem kluczowe przy decyzji wyjścia z domu do TR. Te działania, których zasadniczym celem jest praktykowanie dostępności i realne umożliwianie wszystkim osobom obecności w instytucjach kultury, też są elementem filozofii pedagogiki teatru.



FOYER TR WARSZAWA PRZED SPEKTAKLEM Z AUDIODESKRYPCJĄ, CZYLI TR BEZ BARIER, WARSZAWA 2013, FOT. MALWINA SZUMACHER/TR WARSZAWA

4.

Część działań dedykujemy konkretnym grupom wiekowym czy społecznym. Poza uczestnikami Warsztatów Otwartych mamy także propozycje dla młodzieży licealnej i gimnazjalnej (edukaToR), młodzieży z mniejszych ośrodków, która przez znaczne oddalenie miejsca zamieszkania ma utrudniony dostęp do kultury (Otwarte TR – projekt w ramach programu Kultury Dostępnej), rodziców małych dzieci oraz samych dzieci (Mama, tata do teatru!), grup przedszkolnych i szkolnych oraz grup terapii zajęciowej i świetlic środowiskowych (starTeR). Co ciekawe, w działaniach edukacyjnych najrzadziej uczestniczą ci, którzy wydawaliby się tymi widzami, do których teatr często kieruje swój przekaz, czyli studenci. To dla nich organizujemy specjalne premiery studenckie, to ta grupa licznie zasiada na widowni teatru. Ale na warsztatach bywa rzadko.

Dla każdej z grup odbiorców szukamy odpowiednich działań i sprofilowanych propozycji.

Projekty, które programujemy i realizujemy, można podzielić także w inny sposób, nie tylko ze względu na różne grupy odbiorców, lecz także na wydarzenia otwarte dla wszystkich – jedno-

razowe oraz na cykle warsztatowe kończące się pokazem pracy. Naszą ambicją i pragnieniem jest dawanie młodym ludziom narzędzi teatralnych, którymi będą mogli inspirować się w swojej przyszłej pracy artystycznej, jak i dawać impuls do twórczej i krytycznej odpowiedzi na temat spektakli/tekstów z TR Warszawa. Przykładami takich projektów, które dają młodzieży szansę na ich własną wypowiedź twórczą, były w szczególny sposób: TRwizja oraz TR/TiSZ; było i będzie: Lato w Teatrze. W naszym przypadku to dwutygodniowe półkolonie teatralne realizowane w ramach programu Instytutu Teatralnego. Do udziału w tworzeniu spektaklu inspirowanego książką Mirosława Nahacza *Niezwykłe przygody Roberta Robura* oraz najnowszą premierą TR pod tytułem *Robert Robur* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego zaprosimy grupę złożoną z młodych ludzi z niepełnosprawnościami oraz osoby pełnosprawne.

Dzięki współpracy przy wspomnianym projekcie Archipelag Pokoleń – odkryliśmy i ośmieliliśmy się pójść jeszcze krok dalej: wsparliśmy merytorycznie, organizacyjnie i promocyjnie projekt jednego z naszych widzów i uczestników działań warsztatowych. Od marca do czerwca 2016 roku pod naszymi auspicjami rozwijał się projekt Wojciecha Chmielewskiego pod tytułem *Historie osobiste*, zakładający teatralną, wspólnotową pracę na bazie doświadczeń i historii uczestników, którymi zechcieli się w trakcie rozwoju projektu między sobą podzielić. Finałową akcją projektu *Historie osobiste* był czterdziestoośmiogodzinny dyżur uczestników projektu pod nazwą Pogotowie Osobiste. W specjalnie zaaranżowanej przestrzeni Studia MDM przy Marszałkowskiej 9/15 (które to Studio zostało nam użyczone przez CSW na czas trwania projektu) uczestnicy projektu wraz z organizatorami – Wojciechem Chmielewskim oraz Radosławem Kaliskim dyżurowali, czekając na osoby, które chciałyby opowiedzieć swoją osobistą historię. W zaproszeniu na ten performans Wojciech Chmielewski pisał: „Dyżur jest sytuacją najprostszą z możliwych: człowiek czeka na człowieka gotowy, by go wysłuchać".

5.

Działania edukacyjne w TR Warszawa rozwijają się od dwudziestu lat, dojrzewają w dialogu ze spektaklami teatru przy Marszałkowskiej 8. Na początku w programie oferty edukacyjnej pojawiały się działania najbliższe profilowi instytucji, czyli te przeznaczone dla młodzieży, czyli dla widzów takich przebojów jak *Bzik tropikalny* w reżyserii Grzegorza Horsta (Grzegorza Jarzyny), *Magnetyzm serca* w reżyserii Sylwii Torsh (Grzegorza Jarzyny) czy *Testament psa* w reżyserii Piotra Cieplaka. Po latach spotkania te przekształciły się w dwu-, trzygodzinne warsztaty edukaToR, które adresujemy do grup szkolnych (gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych). Mają za zadanie wprowadzać w świat spektaklu, niejako rozszerzyć kontekst, czasem wprost przygotować do odbioru przedstawienia.

Następnie rozpoczęliśmy realizację warsztatów dla dzieci – do dziś funkcjonujące warsztaty starTeR. Te nie są już tak „naturalne" w TR. Nie mieliśmy i nie mamy jak dotąd repertuaru dla dzieci. Za to cieszymy się bardzo ciekawą, pełną niespodzianek i labiryntów przestrzenią przy Marszałkowskiej 8, która daje nieograniczone możliwości pedagogom teatru. Odbywały się tu teatralne podchody, zwiedzanie kulis teatru, zabawy oparte na improwizacji, warsztaty z teatru cieni czy

W ciągu dziesięciu lat TR Warszawa wypracował kilkanaście formatów, które rozwijają się wraz z rozwojem teatru i zmieniają pod wpływem samych uczestników – dzięki nim i dla nich. To między innymi TR Bez Barier, Mama, tata do teatru!, Mazowsze TR w 2015 roku i Otwarte TR w 2016 – w ramach programu Kultura Dostępna, edukaToR, starTeR, TR/TiSZ, POZA TR, TRwizja, Historyczno-teatralne warsztaty TwóRcze, Warsztaty Otwarte, Premiery studenckie. Bardzo ważne w działalności Działu Edukacji w TR Warszawa jest partnerstwo z fundacjami, stowarzyszeniami, instytucjami, które myślą podobnie i mają podobne cele. Wśród najbliższych partnerów są między innymi Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, Fundacja Kultury Bez Barier, Uniwersytet Dziecięcy, Towarzystwo Inicjatyw Twórczych „ę" z ich flagowym projektem dla seniorów Archipelag Pokoleń.

z teatru przedmiotu, a nawet warsztaty choreograficzne. Za każdym razem podążamy za grupą – jej potrzebami i temperamentem, to dotyczy zresztą wszystkich działań, dla wszystkich grup. Inaczej pracujemy z przedszkolakami, inaczej z grupami z klas IV-VI. Odmienne zadania projektujemy dla zaawansowanych teatralnie, inne dla osób, które nigdy w teatrze nie były. Najważniejszy przy warsztatach starTeR jest kontakt z nauczycielem czy opiekunem grupy i rozmowa na temat uczestników. W marcu bieżącego roku jedna z pracowniczek TR i jednocześnie wolontariuszka w ośrodku dla uchodźców nieopodal Warszawy zaproponowała przyjazd dzieci z ośrodka na zajęcia do teatru. Rozmowa o możliwościach poznawczych i zainteresowaniach dzieci, które nigdy nie były w teatrze i dla których ośrodek jest tylko przejściowym miejscem zamieszkania i przystankiem na długiej drodze, była bardzo ważna w projektowaniu programu warsztatów dla tej grupy. Ostatecznie wszystkie plany na działania musiałyśmy zmienić pod wpływem nastroju i zmęczenia dzieci, które nawet nie potrafiły dobrze porozumiewać się między sobą. Najprostsze teatralne zabawy, takie jak wspólne powtarzanie gestów, lustrzane odbicia czy zadania dźwiękowe, okazały się odkrywcze dla uczestników, zaangażowały wszystkie dzieci, także te najbardziej z początku niechętne.

Nawet najmłodsi i ich rodzice znajdą coś dla siebie. Program Mama, tata do teatru! to projekt dla rodziców małych dzieci, którzy chcą chodzić do teatru dla dorosłych, a nie mają z kim zostawić swoich małych dzieci, ale też chcą dać im równie fajne, choć kompletnie inne teatralne przeżycie. Mama, tata do teatru! to nie jest przechowalnia dla dzieci, to zaplanowane i realizowane według przemyślanego scenariusza zabawy teatralne. Projekt rozszerzyliśmy także o współpracę z opiekunkami warszawskich żłobków publicznych – opiekunki biorą udział w cyklu warsztatów, podczas których prezentujemy im teatralne modele zabawy z dziećmi. Po odbyciu warsztatów opiekunki wspólnie z Działem Edukacji współtworzą warsztaty dla najmłodszych, które mó-

WARSZTATY MAMA, TATA DO TEATRU!, TR WARSZAWA, 2016,
FOT. ALEKSANDRA REBIZANT/TR WARSZAWA

wią o teatralnych zawodach. Współpraca opiera się na wymianie doświadczeń z zakresu opieki nad małymi dziećmi – poczynając od tego, jak opiekunki przytulają i mówią do najmłodszych, a kończąc na próbach wypracowania prostych spektakli dla dzieci i z ich udziałem. Nasza oferta działań edukacyjnych została stopniowo rozszerzona dla nowych grup odbiorców – dorosłych, niepełnosprawnych sensorycznie oraz seniorów. Jeśli dzisiaj widz TR Warszawa weźmie do ręki miesięczny folder repertuarowy, znajdzie w nim informacje nie tylko o repertuarze, lecz także o różnorakich działaniach z zakresu pedagogiki teatru.

6.

Za cztery lata stanie na placu Defilad nowa siedziba teatru kierowanego od 1998 roku przez Grzegorza Jarzynę. Projektowi architektonicznemu, a także programowi przyświecają hasła – Mobilność, Otwartość, Wspólnotowość. Te wartości, które określają zarówno nasze działanie, wyrosły między innymi także z programów edukacyjnych TR Warszawa. Projekt służący przygotowaniu się do przejścia do nowego budynku nazwaliśmy TR 2.0. TR 2.0 służy zaprojektowaniu nowej siedziby, rozwojowi naszego zespołu, wybudowaniu i przeprowadzeniu się z Marszałkowskiej 8 do nowego, dużo większego niż obecnie budynku na placu Defilad, tuż obok nowego budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej. To, co jest dla nas największym wyzwaniem, to przygotowanie i przeprowadzenie tej zmiany wspólnie z naszymi stałymi widzami, a także zaproszenie do wspólnej podróży nowych odbiorców. Dlatego tak kluczowe dla naszego teatru są działania edukacyjne. Właśnie teraz.

Dla TR 2.0 poszerzenie grona widzów, w tym dotarcie do wykluczonych i niekorzystających z oferty programowej instytucji kultury, stanowi istotny cel, dlatego zróżnicowana i wyróżniająca się oferta edukacyjna dla różnych grup odbiorców jest tak bardzo ważna w całej wizji nowego TR. Program, manifest teatru zawiera w sobie wszystkie założenia i praktykę edukacji. Już dziś działamy w duchu otwartości (wręcz dosłownie w ramach Warsztatów Otwartych), mobilności i wspólnotowości TR 2.0. To nasze DNA.

Edukacja stała się podglebiem dla koncepcji rozwoju tego miejsca. Chcemy być teatrem, do którego nikt nie będzie się bał wejść, by z niego korzystać i w nim tworzyć – ani osoby starsze czy niepełnosprawne, ani rodzice z dziećmi czy młodzież, ani obcokrajowcy, a na spektakle zaczną chodzić także osoby ze spektrum autyzmu i osoby z niepełnosprawnością intelektualną. Planujemy realizację wszystkich naszych flagowych programów, ich rozwój, poszerzenie pola edukacji o nowe grupy odbiorców kultury. Dwie sale przeznaczone do działań edukacyjnych umożliwią nam planowanie i realizację wielu zdarzeń, na które teraz z racji ograniczonej przestrzeni i niewielkiej liczby osób pracujących w Dziale Edukacji nie możemy sobie pozwolić. TR Bez Barier rozwinie się pod względem liczby spektakli z udogodnieniami dla osób z niepełnosprawnościami sensorycznymi.

Chcemy być nadal przydatni.

Bieg długodystansowca, czyli pedagog teatru na etacie

• DOROTA KOWALKOWSKA •

WALKA O MUR GRANICZNY

Przyszli wówczas, w listopadzie, jeszcze nieufni, zalęknieni, ostrożni. Niektórzy po raz pierwszy w życiu w teatrze.

Autorka jest pedagożką teatru w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu; koordynuje i kuratoruje działania edukacyjne, prowadzi warsztaty dla młodzieży i nauczycieli. Publikowała w „Alternatives théâtrales", „Dialogu", „Dwutygodniku", „Notatniku Teatralnym", „Res Publice Nowej".

– No i co? Śmiali się, byli wzruszeni, bili brawa? – pytam.

– Nie. Na początku siedzieli z kamiennymi twarzami, nieruchomo. Nie śmiali się – nie wiedzieli po prostu, czy można, czy wypada.

– A potem, dyrektorze? Miejscowy recenzent napisał przecież: „Publiczność aktywnie uczestniczyła w spektaklu"?

– Edukacja teatralna nastąpiła błyskawicznie. Podczas scenicznej walki o mur graniczny stali się jej aktywnymi kibicami, żeby nie powiedzieć uczestnikami. Nigdy w życiu autor-hrabia nie przypuszczał, że na jego *Zemście* publiczność do szlachciurów wodzących się za łby będzie wołała: w czapę go! W bufet! W ucho! Mocno, żeby popamiętał skubaniec – taka bowiem była reakcja widowni w chwilach szczególnej emocji.[1]

„Edukacja teatralna nastąpiła błyskawicznie" – to zdanie Adolfa Chronickiego, jednego z dyrektorów wałbrzyskiej sceny, wydaje się dziś, z perspektywy przeszło pięćdziesięciu lat działania instytucji, prorocze. I nie ze względu na – opowiedzianą dość przekornie – edukację pierwszych wałbrzyskich widzów, zapowiadającą późniejsze nowatorskie sposoby ich przygotowania, lecz na rozpoznanie istoty pedagogiki teatru w doświadczeniu. Spontaniczna reakcja widzów w walce o mur graniczny, podczas której z gapiów zamieniają się w uczestników, ma znaczenie symboliczne. Kibicowanie jednej ze stron, internalizacja konfliktu i włączenie się w akcję przesuwają linię podziału między sceną a widownią, między zdarzeniem a przeżyciem. Bitwa o kawałek ściany toczy się w przestrzeni osobistego zaangażowania, które poszerza pole oddziaływania spektaklu i pozwala wyjść poza jego ramy. Widz poprzez swój wyjątkowo ekspresyjny i naiwny udział w walce o mur Fredry demontuje znacznie większy mur: teatralnej konwencji i ustalonego schematu odbioru. W tym sensie założycielska dla Teatru *Zemsta* staje się metaforą odbywającego się przez lata w Wałbrzychu procesu przesuwania granic, „wywoływania chwil szczególnych emocji", które gromadzą „aktywnych kibiców" – uczestników. Z tej perspektywy buńczuczny okrzyk „W czapę go!", będący mało wysublimowaną, lecz pełną zaangażowania ingerencją w nie do końca rozumianą przez odbiorców teatralność, brzmi jak wyzwanie rzucone… teatrowi. Wyzwanie, by wyjść z bezpiecznie wydzielonego pola gry do widza i pomóc mu w rozpoznaniu języka i formy teatralnej poprzez zakotwiczenie w doświadczanej sytuacji.

Edukacja teatralna nastąpiła błyskawicznie, ale ścieżka jej rozwoju bywała kręta i zawiła, zależnie od podejścia zmieniających się dyrektorów i zapału pracowników. Rozwijała się zazwyczaj pod pieczą kierowników literackich i auspicjami dyrektorów, z udziałem chętnych aktorów i wybranych twórców. Przyjmowała różne formy – od edukacji artystycznej młodzieży, przez projekty pozwalające poznać teatr „od kuchni", warsztaty „od widza do aktora", zajęcia teoretyczne, debaty, spotkania, inicjatywy teatralno-społeczne, kontekstowe happeningi do spektakli (dalece wykraczające poza samą promocję), uruchamiając w końcu dużo szersze, wręcz systemowe, myślenie o pedagogicznej powinności teatru.

Jedyny teatr dla dorosłych w mieście – miejscu pozbawionym kulturalnych tradycji i uniwersytetu, o robotniczym charakterze i trudnej historii, nie ma innej szansy na tworzenie ambitnego repertuaru i bezkompromisowość artystyczną oraz, co należy podkreślić – obecność i zainteresowanie widza (nie tylko festiwalowego) niż dogłębne, długofalowe, powszechne i holistyczne działania pedagogiczno-teatralne, poszerzające spotkanie widza z teatrem i teatru z widzem. Ta, zdawałoby się mało odkrywcza myśl, potrzebowała czasu, by w pełni stać się przeświadczeniem i przyjąć określony kierunek działań. Tym, co pomogło jej się uformować, była klęska. Klęska urodzaju!

Kiedy, za dyrekcji Sebastiana Majewskiego, wałbrzyski teatr święcił tryumfy na najważniejszych festiwalach w kraju, krytyka ogólnopolska odkrywała nowe ważne nazwiska reżyserów, a Monika Strzępka własnoręcznie upychała widzów podczas prezentacji na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych – w tym samym czasie spektakle prezentowane w siedzibie odnotowywały bardzo niską frekwencję. Zewsząd nagrody, a w Wałbrzychu walka o widza i pustki na widowni. To był moment trudnego rozpoznania, kiedy – jak wspomina Danuta Marosz – „zdaliśmy sobie

1 Katarzyna Migdałowska *Błyskawiczna edukacja*, w: *Szaniawski. Monografia Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu 1964-2015*, pod redakcją Doroty Kowalkowskiej, Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego, Wałbrzych 2015, s. 78.

Wśród inicjatyw pedagogicznych realizowanych w wałbrzyskim teatrze przed 2002 rokiem warto wymienić: Ogólnopolski Festiwal Sztuk dla Dzieci i Młodzieży oraz Tydzień Pracy Teatralnej w Szkołach (pomysł zrodził się w Gdańsku w Centrum Edukacji Teatralnej), a także późniejsze, liczne cykle warsztatów i kompleksowe kilkumiesięczne programy skierowane do młodzieży (Akademia Wrażliwości, Teatralna [de] KONSTRUKCJA, TLeN – Teatralne Lekcje [Nie]obowiązkowe). Warto wspomnieć, że przez pewien okres po 2002 roku w Szaniawskim rozwijał się Teatr Integracyjny – projekt wykorzystujący teatr jako płaszczyznę integracyjną i wsparcie podmiotów działających na rzecz rodzin i osób zagrożonych marginalizacją społeczną z powodów ekonomicznych i innych. Od września 2015 roku, pod wodzą artystyczną dyrektora Macieja Podstawnego, rozwijany jest obejmujący cały sezon program kompleksowego przygotowania widza BĄDŹ EDU!, stanowiący nie tylko gruntowne uzupełnienie repertuaru, ale także znamionujący filozofię teatru, według której edukacja nie jest działaniem dodatkowym, lecz jednym z głównych filarów działalności.

sprawę, że biegniemy za szybko. Widz za nami nie nadąża i dlatego biegniemy sami". Skupiony na twórczości bez taryf ulgowych, teatr stracił z pola widzenia lokalnego odbiorcę, a rozdźwięk między recepcją w Wałbrzychu i „resztą świata", przekładający się na frekwencję i entuzjazm widzów, wzmagał w całym zespole poczucie dezorientacji.

Kolejny dyrektor, Piotr Ratajczak, próbował wejść w bliższy kontakt z widzem za pomocą „dostępniejszego repertuaru", ale poszukiwania sposobu na zadzierzgnięcie relacji z odbiorcami trwały dalej. W tym czasie odbyło się wiele wzbogacających spotkań z pedagogami teatru[2] oraz nowe doświadczenia pedagogiczne, w których jako kierownik literacki z odpowiedzialnością edukacyjno-koordynacyjną miałam swój udział. Były to między innymi: Teatralne Spięcie, Z ogniem w głowie – spotkania z niemiecką dramaturgią dla młodzieży[3], Teatr Polska, okazjonalne warsztaty do spektakli. Nowa pedagogika teatru przesączała się na wałbrzyski teren, aż przesączyła się skutecznie. Kiedy we wrześniu 2015 roku Maciej Podstawny został szefem artystycznym wałbrzyskiej

2 Mowa głównie o pedagogach ze Stowarzyszenia Pedagogów Teatru oraz z Instytutu Teatralnego, między innymi Dorocie Ogrodzkiej, Sebastianie Świądrze, Justynie Czarnocie, z którymi wałbrzyski teatr współpracował, odbywając bardzo cenną wymianę refleksji, doświadczeń i inspiracji.

3 Zainicjowane w 2014 roku wydarzenie poświęcone niemieckiej dramaturgii dla młodzieży, promujące nowe teksty i strategie tworzenia teatru dla nastolatków. Druga edycja projektu, z udziałem specjalistów z Niemiec i Polski, konfrontująca doświadczenia obu krajów w tworzeniu teatru dla młodzieży, prezentująca nowe formy teatralne i sprofilowane praktyki pedagogiczne odbędzie się w dniach 18-22 października 2016, w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu. Kuratorkami są Iwona Nowacka i Dorota Kowalkowska.

sceny, stworzenie stanowiska pedagoga teatru było już postanowione. Zgodni, że możliwie kompleksowa edukacja powinna stać się drugą nogą, na której stoi teatr i dzięki której ma szansę pójść w nowe rejony, zaczęliśmy projektować przestrzeń działań opatrzonych hasłem pozytywnej propagandy: BĄDŹ EDU! W grudniu 2015 r. powstało nowe stanowisko: pedagog teatru.

W nowym, poszerzonym zespole merytorycznym podsumowaliśmy dotychczasowe szeroko pojęte działania edukacyjne, animacyjne i tak zwane „okołoteatralne", konstatując z radością (i zdziwieniem nowego dyrektora), że oferta jest bogata i nowoczesna, ale – i tu już bez radości – niewypromowana i nieregularna. Zdywersyfikowaliśmy więc nasze myślenie o edukacji, adresując działania do nowych, dotąd pomijanych grup odbiorców (dzieci, seniorzy), prowadząc warsztaty do spektakli, budując koncepcję kontekstualizacji premier (przedpremierowe spotkania i warsztaty z twórcami spektakli, tworzenie podstron edukacyjnych do premier, wideoartów w miejsce i jako wsparcie dla tradycyjnych form programowych), poszerzając spektrum działań interdyscyplinarnych (taniec, film, literatura), wchodząc w ścisłą współpracę z nowymi środowiskami (oświata, instytucje kultury). Jako fundamentalny cel postawiliśmy sobie towarzyszenie widzowi w procesie doświadczania i poznawania teatru, które opiera się na wzajemnej wymianie i ciekawości, skoncentrowanej na indywidualności i podmiotowości widza oraz rozpoznawaniu swojej tożsamości w tożsamości miejsca. BĄDŹ EDU! to nie tyle nazwa konkretnego programu działań, co dewiza teatru – by uczyć się razem z widzem, by przez teatr poznawać świat i siebie nawzajem. Do urzeczywistniania takiej idei gotowy jest pedagog teatru, który pełni rolę teatralnego satelity.

KIM PANI JEST ALBO FAZA PRZYPISU

Teatralny satelita krąży wokół teatru i sporządza mapę. Najpierw sam musi zostać zmapowany – zarówno przez widzów, jak i zespół współpracowników, którzy poznają nową funkcję i nowe zależności. Jeśli prowadzi warsztaty do spektaklu, na przykład w szkole, szansa, że zostanie zapytany, czy jest aktorem i poprowadzi zajęcia z dykcji, jest ogromna. Na początku więc pedagog teatru musi się przedstawić, czyli – mówiąc poważnie – zdefiniować swoją rolę i pomóc innym w rozpoznaniu idei pedagogiki teatru. Musi dać przypis, który może być metaforą fazy rozpoznawania nowoczesnej pedagogiki teatru w Polsce.

W Wałbrzychu pedagożka teatru (która przepoczwarzyła się z funkcji kierowniczki literackiej, koordynującej także zadania edukacyjne) współpracuje ściśle z dyrekcją i kierownikiem literackim nad ogólną koncepcją programu. Takie kolektywne programowanie nie tylko poszerza optykę, lecz zwiększa także relacyjność między działaniami artystycznymi i edukacyjnymi, pomaga wspólnie obierać kierunki działań i pilnować spójności filozofii tworzenia teatru i kontaktu z widzem. W Niemczech, gdzie pedagogika teatru jako dyscyplina rozwija się od dziesięcioleci, pedagog teatru w wielu instytucjach zastępuje dramaturga, wchodząc ze swoimi pomysłami i kompetencjami w rolę kuratora (współtworzącego projekty edukacyjno-artystyczne,czytania),współ-

autora koncepcji,[4] animatora, osoby będącej często z widzem w bezpośrednim kontakcie, poznającej jego środowisko (na przykład szkoły, uniwersytety trzeciego wieku, przestrzeń publiczna), poglądy, teatralne pragnienia i rozczarowania. Dzięki takiej kolektywnej formule tworzenia teatru, wiążącej się z obecnością na pierwszych i później – generalnych próbach spektakli, dzięki poznawaniu scenariusza w fazie pierwszej i ostatniej, rozmowom z twórcami spektaklu i śledzeniu koncepcji na różnych jej etapach powstawania – pedagog teatru ma szansę zaprojektować sytuację twórczą[5], wyrastającą z języka i formy teatralnej, które może poznać od podszewki i znaleźć w nich szczeliny otwarte na perspektywę indywidualną widza. Wchodząc w działanie twórcze z widzem w obszarze wybranego spektaklu, ma możliwość sprawdzenia tego, jak dany temat, forma, komunikat działają na odbiorcę, jak spektakl rezonuje, jak w czasie zmienia się jego recepcja, które miejsca są najbardziej czułe i uruchamiają wyobraźnię; czy i w jaki sposób angażuje.

Takie praktyki dostarczają twórcom teatru informacji, których zwykła rozmowa pospektaklowa nie wydo-

4 W Polsce ciekawym i świeżym przykładem takiego przesunięcia jest współpraca reżysera Roberta Jarosza i pedagożki teatru Justyny Czarnoty, którzy od niedawna wspólnie opracowują koncepcje przedstawień dla dzieci i praktykują nowe sposoby myślenia o komunikacji z widzem. Przykładem takiego działania jest między innymi instalacja artystyczno-edukacyjna *Ściana, która łączy*, zaprezentowana na 7. Międzynarodowym Karnawale Dzieci w Wenecji – La Biennale di Venezia.

5 „Projektowanie sytuacji twórczych" to określenie zapożyczone od Marii Parczewskiej i Janusza Byszewskiego, wybitnych pedagogów sztuki, twórców Laboratorium Edukacji Twórczej w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie.

WARSZTATY W RAMACH PROGRAMU TEATR POLSKA DO SPEKTAKLU TEATRU DRAMATYCZNEGO W WAŁBRZYCHU *WAŁBRZYCH UTOPIA 2.039*, DZIERŻONIÓW 2014, FOT. RAFAŁ DEPA

będzie. O tym, co najbardziej podlega internalizacji oraz – jaki potencjał performatywny i twórczy uruchamia się w widzach. W końcu – kim są widzowie, gdy się angażują, improwizują, bawią w teatr. Takie spotkania, będące istotą pedagogiki teatru, potrafią odsłonić i uruchomić niespodziewane reakcje i odsłonić pewne społeczne mechanizmy, które później warto poddać z uczestnikami analizie. Jak podczas warsztatu do spektaklu *Cynkowi chłopcy* (reż. Jakub Skrzywanek, Teatr Dramatyczny, Wałbrzych 2016), opowiadającego o wojnie, kiedy biorący w nim udział uczniowie gimnazjum, poproszeni o stworzenie portretu wojny, pokazali żołnierzy robiących sobie selfie nad ludzkimi zwłokami.

Pedagog teatru pełni więc zarazem rolę utylitarną i działa w służbie spektakli, z drugiej – współtworzy platformę do dialogu, z którego płyną społeczne obserwacje, zasilające autorefleksję teatru, rodzą się nowe sytuacje dramaturgiczne, wypływają spontaniczne reakcje i zachowania, określające generowane przez działanie procesy grupowe i indywidualne. W tym sensie praktyki pedagogiczno-teatralne mogą stawać się lustrem i jednocześnie – w sposób bezpośrednio nieodczuwalny, pozwalają ewaluować pracę teatru. Pedagogika teatru wyrasta także z dostrzeżenia pewnej luki i zachęca do – niezbyt lubianego w Polsce, a mocno związanego z kulturą niemiecką – myślenia, wedle którego krytyka przeprowadzana jest z wnętrza kultury.

WIRUS

Taką rolę pełni pedagog teatru w instytucji. Wirus idei potrafi zarazić innych i zachęcić ich do uczestnictwa w poszerzaniu pola gry. Przenosi się na

WARSZTATY PO CO DO TEATRU? W RAMACH PROGRAMU EDUKACYJNEGO TEATRALNA [DE]KONSTRUKCJA VI, ZESPÓŁ SZKÓŁ NR 5, WAŁBRZYCH 2014, FOT. DOROTA KOWALKOWSKA

nauczycieli na warsztatach, po których przyprowadzają uczniów na spektakle (kochany wirus!); potrafi dopaść aktorów, z których jedni z pewną dozą niedowierzania, zdziwienia i czasami zazdrości (w mniemaniu środowiska teatralnego często funkcjonuje powszechna opinia, że warsztaty mogą prowadzić tylko dyplomowani aktorzy, a zajęcia odbywające się w teatrze powinny być skoncentrowane na edukacji artystycznej) początkowo się dystansują, a drudzy z ciekawością podglądają pedagoga w akcji, zaprzęgając ideę pedagogiki teatru do swojego repertuaru poszukiwań twórczych.[6] Inni dzielą się z wirusem doświadczeniem[7] i kibicują, sami uczestnicząc w warsztatach i łamiąc konwencję ról. Zawodowi aktorzy, ludzie różnych zawodów, teatralni wyjadacze i naturszczycy – wszyscy mają szanse spotkać się w jednej, demokratycznej przestrzeni, w której produkowane przez instytucję statusy zostają zrównane i zawieszone, wraz z rządzącą teatrem klasowością. To projekt uspołecznienia teatru, w którym twórcy i widzowie poznają się, zmniejszając uświęcony teatralnym snobizmem i instytucjonalną hierarchicznością dystans. Dlatego tak istotne jest poszerzanie i różnicowanie możliwości spotkań z twórcami, które czynią z nich partnerów we wspólnej wymianie myśli i emocji oraz – co wyjątkowo istotne – uświadamiają odpowiedzialność za teatr. Teatr, który nie jest woskową figurą do oglądania, ale żywym organizmem. Takim, który nie boi się wyjść poza swoje, doskonale rozpoznane i bezpieczne terytorium, na przykład na poligon sal gimnastycznych w przeszło dwudziestu miejskich szkołach, grając dla nich darmowy spektakl[8]. Albo na sceny domów kultury w małych polskich miastach, pozbawionych dostępu do teatru repertuarowanego (program Teatr Polska). Łączy się z innymi środowiskami twórczymi i proponuje działania na pograniczach, sojusze z tańcem (program Myśl w Ruchu), artystyczną popularyzację czytelnictwa i najnowszej literatury faktu (cykl czytań Czarne na biało). Idea uspołecznienia i uspołeczniania to idea pedagogiki teatru, otwierającej teatr na doświadczenie pochodzące spoza, z zewnątrz. Dlatego zadaniem pedagoga jest wpuszczanie społecznego wirusa do wnętrza instytucji, tropienie utopii i anarchii, które często nie przynoszą dochodów ani efektów w trybie natychmiastowym, lecz jako długofalowe działanie, wpływające na budowanie publiczności, łączące w sieć ludzi, instytucje i terytoria, dają duże zyski – od frekwencyjnych, przez społeczne po symboliczne. To wpuszczanie do teatru krwi innej niż teatralna, udostępnianie przestrzeni na realizacje cudzych pasji, z których teatr może wampirycznie czerpać słodycz (przykładem jest uruchomiony w tym sezonie cykl spotkań filmowych prowadzonych przez wałbrzyskich nauczycieli-kinomaniaków, czyli DKF „Smejlis et Cetera").

6 Prowadzone w wałbrzyskim teatrze działania pedagogiczno-teatralne, zainspirowały aktorkę Sarę Celler-Jezierską, do udziału w artystycznych rezydencjach organizowanych przez Centrum Edukacji Obywatelskiej, z projektem skierowanym do dzieci.

7 Wiele działań z ducha dzisiejszej pedagogiki teatru kilkanaście lat temu w Wałbrzychu realizował aktor Ryszard Węgrzyn, który współtworzył teatr integracyjny w świetlicy środowiskowej założonej przy „Dramacie", zainicjował działanie młodzieżowej grupy teoretyków teatralnych Cienie Teatru, wydających gazetę „Nieregularnik Teatralny", prowadził zajęcia teatralno-wychowawcze w szkołach.

8 Był to spektakl wyreżyserowany przez Magdalenę Miklasz *Tutaj jest wszystko*, który został zrealizowany dzięki udziałowi Teatru Dramatycznego w Konkursie im. Jana Dormana, organizowanym przez Instytut Teatralny. Wałbrzyski teatr odwiedził przeszło dwadzieścia szkół w Wałbrzychu i regionie, zagrawszy w ciągu pół roku dla blisko dwóch tysięcy dzieci.

Sytuacje otwarcia, które teatr zawsze deklaruje jako swoje ulubione, bywają czasami dla niego ryzykowne. Twórcy w otwartych konfrontacjach z widzami, aktorzy w rozmowach często zmuszeni są do wyjścia poza swoją strefę komfortu, który daje sobie zasłuchany tylko w siebie teatr. Sytuacje prowokowane przez pedagogikę teatru mogą zdemolować albo skonsternować teatr,wytrącając go z elitarystycznego samouwielbienia i łamiąc „terror wtajemniczonego kręgu". Mobilizują do porządkowania świadomości – w czym biorę udział i jak opowiadam o tym innym. Patronami tak pojmowanej pe-

WARSZTAT CHOREOGRAFICZNY Z PAWŁEM SAKOWICZEM DO SPEKTAKLU *SCHUBERT. ROMANTYCZNA KOMPOZYCJA NA 12 WYKONAWCÓW I KWARTET SMYCZKOWY*, TEATR DRAMATYCZNY, WAŁBRZYCH 2014, FOT. DANUTA KOCAN/ TEATR DRAMATYCZNY, WAŁBRZYCH

dagogiki teatru mogliby zostać Monika Strzępka i Paweł Demirski, twórcy o fundamentalnym wpływie na dzisiejszą kondycję i świadomość Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu.

W pedagogice nie chodzi tylko o to, by widz zrozumiał teatr, ale by teatr rozumiał widza. Jeśli będzie podejmował takie próby, poznawał jego język, nie odgradzał się, gdy ten go nie rozumie, ale szukał miejsc styku, szansa teatru na zawirusowanie widza rośnie (a wraz z nim rośnie frekwencja i zainteresowanie spektaklami). Trzeba jednak pamiętać, że nie stanie się to od razu. To proces długofalowy, który wymaga dużej inwestycji energetycznej w znajdowanie nisz społecznych i powoływanie działań udostępniających kulturę (BĄDŹ EDU! Rozszerzenie teatru – projekt realizowany w ramach programu Kultura Dostępna) tym, którzy z powodów ekonomicznych lub społecznych mają do niej dostęp ograniczony. Takich przedsięwzięć, otwartych i bezpłatnych, a także wykraczających poza pole ściśle teatralne i sprawdzone grono odbiorców[9] Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu realizuje wiele, zwiększając kapitał społeczny kultury.

PRZESUNIĘCIE PERSPEKTYWY

W ciągu jednego sezonu teatralnego obecność stacjonarnego pedagoga teatralnego przyniosła już dzisiaj dostrzegalne zmiany. Do teatru przybyli nowi widzowie, przywiedzeni nie tylko ciekawością przesuniętego wektora poszukiwań repertuarowych, ale także nową ofertą zdarzeń wpisanych w blok BĄDŹ EDU! (bezpłatne czytania, warsztaty, pokazy filmowe, spektakle w szkołach, współpraca z nauczycielami, systemy patronackie w szkołach, biforki i afterki, czyli wstępy do spektakli i rozmowy po spektaklach z widzami, z udziałem twórców etc.). W teatrze kipi od wydarzeń, a oferta jest zróżnicowana, opisana przystępnym językiem i z charakterystyczną dla teatru dozą dystansu oraz nierzadko absurdalnego poczucia humoru. Widzowie je rozpoznają i najwidoczniej lubią, bo coraz liczniej gromadzą się w przestrzeni foyer, która jest stałym miejscem zdarzeń „okołoteatralnych". W ciągu kilku miesięcy zespołowi udało się wytworzyć bardzo wspólnotową i zapraszającą atmosferę, można by rzec – domową. Miękkie fotele wciągają widzów, którzy wracają na spektakle i coraz częściej – nie sami. Foyer, jako miejsce zdarzeń „edu", staje się łącznikiem między orbis interior i orbis exterior widza.

Podobnie pedagog teatru, który łączy miejsce oswojone z nieznanym, ukonstytuowany porządek z chaosem. Pedagogika teatru to filozofia, wedle której obie te przestrzenie mogą się jak najdalej przenikać, a ład powinien być ciągle nakłuwany. Także porządek instytucji teatralnej, która być może, przy entuzjazmie wspierających dyrektorów i pracowników, nie błyskawicznie, ale z przekonaniem zamienia się w instytucję… teatralno-pedagogiczną?

9 W bieżącym sezonie wałbrzyski teatr rozpoczął współpracę z Wydawnictwem Dwie Siostry w ramach nowego projektu SIOSTRanki – czytań dla dzieci połączonych z warsztatami plastycznymi prowadzonymi przez wybitnych ilustratorów. To kolejne przedsięwzięcie, po kilkunastoletniej przerwie, skierowane do dzieci, a więc szukanie nowego odbiorcy, jakim jest dziecko i rodzina, a zdarzenia familijne tego typu to w Szaniawskim nowość.

Zabawy

Zabawa jest jedną ze strategii działań pedagogicznych, która w równym stopniu może angażować dzieci, jak i dorosłych. Przedstawiamy więc dwa materiały – tekst Doroty Ogrodzkiej na temat Teatranków, które były kierowane do dzieci i ich rodziców oraz scenariusz Sebastiana Świądra, który proponuje zabawę dla dorosłych.

Redakcja

Zabawa przeciw grawitacji

• DOROTA OGRODZKA •

Kiedy w 2009 roku w Instytucie Teatralnym rozpoczynaliśmy Teatranki – zabawy teatralne dla dzieci i rodziców wydawało się, że wkraczamy na nieznany grunt. Choć już wtedy nie brakowało propozycji twórczego spędzania czasu dla najmłodszych, to jednak sytuacji, w których kluczowa byłaby współobecność i wspólne działanie dziecka z rodzicem, nie aranżowano wówczas zbyt często w instytucjach kultury, sztuki, czy miejscach edukacyjnych. Teatranki pomyślane były od początku jako zaproszenie dla dużych i małych, a świadomość wynikających z nagromadzenia potencjalnych trudności okazała się motorem napędowym dla wyobraźni twórców zajęć. Pierwszym krokiem była próba stworzenia wspólnego, angażującego pola – zbioru tematów, które byłyby interesujące i dla małych, i dla dorosłych uczestników, oraz sytuacji, w której doszłoby do realnego spotkania i zabawy. Na początku, przy pierwszych teatrankowych zdarzeniach, choć świeżość i entuzjazm pedagogów teatru były ogromne, wydawało się to zadaniem karkołomnym.

Otwieramy drzwi do teatralnej sali, dzieci natychmiast wbiegają do środka. Niektóre zaglądają niepewnie, z nabożnym zdumieniem, inne śmiało i w mgnieniu oka zajmują miejsce na środku wielkiej, jasnej plamy, którą tworzy rzucone z reflektora światło. Jeszcze inne bez wahania chwytają poduszki i zaczynają układać z nich wieżę, mur czy inną zupełnie bezkształtną konstrukcję. Są i takie, które nieco przestraszone chowają się za krzesłem lub nogą rodzica i śledzą uważnie działania kolegów, z przejęciem i niepewnością. Feeria emocji, od zdziwienia, po nie-

wytłumaczalny wręcz entuzjazm. Jedno, czego wówczas nie da się zaobserwować wśród maluchów, to obojętność. Wszyscy są jakoś zaaferowani. Choć sala jest niemal pusta i tylko nieliczne rekwizyty czają się w kątach i na parapetach, to już od pierwszych minut rozpoczyna się działanie. Mali aktorzy – bo stają się nimi od razu, sami nie będąc tego nawet świadomi – natychmiast tworzą w polu sceny nową rzeczywistość. Biorą do rąk znalezione przedmioty, zauważają innych i próbują komunikować się, choć niektórzy dobrze jeszcze nie mówią. Gonią za światłem, stają w jego centrum, przyjmują wyszukane pozy, to znów celowo chowają się, znikają. Robią miny. Kryją się, zamykają oczy, by nie było ich widać. Od razu tworzą sytuacje, które mają w sobie zalążek teatru, jego nieśmiałe przeczucie. Obserwuje się ich z przyjemnością.

Co innego dorośli. W ich ciałach od początku, jeszcze przed wejściem, zapisany jest – niczym niemy manifest – dystans. Niektórzy charakterystycznym gestem lekko popychają dzieci do przodu, sami bezpiecznie obstawiają tyły, zajmują z góry upatrzone pozycje, z których łatwo będzie dokonać niepostrzeżonej dezercji. Inni mają w oczach ciekawość, jednak wydaje się być ona uwięziona w poważnej i nieprzejednanej formie – pancerzu dorosłości. Potencjalna ochota do wygłupu, zabawy, eksperymentu kryje się często za kostiumem neutralności i maską precyzyjnie wypracowanej powagi, która hamuje każdy ryzykowny ruch. Taki mógłby się zdarzyć w przypadku zbytniego otwarcia się, zdradzenia zainteresowania czy – nie daj Boże – zbyt szybkiego i pewnego wkroczenia na salę. Gdy rodzice widzą swoje dzieci, swobodnie eksplorujące sytuację, nie raz wyrywa im się uciszające psykanie lub karcące przywoływanie: „nie ruszaj, chodź tu, jeszcze się nie zaczęło, słuchaj pani!". Nie wszyscy oczywiście formułują takie komentarze, jednak te szeptane zakazy dają się wyraźnie usłyszeć jako swoiste libretto pierwszej sceny. Czekają na domniemany, wyobrażony początek, licząc na to, że zaraz się zacznie ta „właściwa", uporządkowana część i będą mogli spokojnie oddalić się do swoich, bardziej przewidywalnych i odpowiednich zadań.

Tuż po wejściu na salę, w pierwszym odruchu, niektórzy dorośli rozglądają się za krzesłami, niektórzy na nie opadają. Opadają – to właściwe słowo, adekwatnie podkreślające związek z bezwzględną siłą grawitacji. W to opadanie wpisana jest pewna kategoryczność, bezwład i przyzwyczajenie, które można by nazwać wyuczonym nieuczestnictwem. Gdy prosimy, by wstali, by przyszli na środek, stanęli w kole razem ze swoimi dziećmi, które niecierpliwie i w podekscytowaniu przyglądają się wszystkiemu i przebierają nogami, w dorosłych oczach pojawia się zdziwienie, niedowierzanie, w niektórych także uciecha i miłe zaskoczenie, u wielu jednak coś, co przypomina mieszankę zażenowania i obawy. Na początku niechętnie, z rezerwą, opuszczają bezpieczne rewiry widowni i stają w końcu z nami, w kole, licząc na to, że za chwilę będzie im dane wrócić na – jak się chyba im wydaje – odpowiednie dla ich wieku i sytuacji miejsca.

Ta surowa ocena dorosłych jest oczywiście nie do końca sprawiedliwa. Sam fakt, że przyszli, świadczy o chęci i potencjale zaangażowania. Spotyka się i takich, którzy z łatwością i radością odnajdują się na teatralnej sali. Bardzo szybko zresztą okazuje się, że poważny kostium łatwo jest zdjąć, a pod neutralną maską kryją się podekscytowane oczy. Ale o tym dowiadujemy się dopiero po chwili. Wejściowe, zachowawcze reakcje zazwyczaj nie rokują na początku za dobrze. Jednak rokowania nie mają tu żadnego znaczenia, ustępują zadziwiająco szybko wobec

angażującej, wciągającej i emocjonującej mocy zabawy i teatru.

Na początku Teatranków całkiem serio mówimy, że nie są to warsztaty dla dzieci. „Jeśli na to się nastawialiście, to pomyliliście adres i godzinę" – komunikujemy zebranym bezczelnie i natychmiast wyczuwamy w atmosferze pewną konfuzję. „To są warsztaty dla dzieci z dorosłymi i dorosłych z dziećmi" – dodajemy stanowczo. Ta stanowczość będzie nam towarzyszyć przez cały czas trwania warsztatów i choć egzekwowana z życzliwością, troską i uwagą na potrzeby, chęci, możliwości i lęki uczestników, to jednak bardzo konsekwentnie i z przekonaniem, że gra jest warta świeczki.

Skąd ta stanowczość? Skąd ta konfuzja? Z przekonania o tym, że nie ma nic bardziej serio niż zabawa, a to ona jest właśnie żywiołem napędowym, teatralnym rdzeniem naszych spotkań. W ponowoczesnym zachodnim społeczeństwie zabawa traktowana jest często z przymrużeniem oka i dystansem jako rozrywka i czynność praktykowana w czasie wolnym. Prawo do niej mają dzieci, ludzie młodzi i wypoczywający. Postrzegana jest ona jako pewien luksus, przywilej czasu wolnego, nagroda za dobrze wykonaną pracę lub co najwyżej sposób regeneracji sił. W przypadku dzieci także, jako sposób nabywania wiedzy i doświadczenia – pożyteczna o tyle, o ile pewnego dnia zaowocuje w „prawdziwym życiu". Bowiem zabawa to, w potocznym języku, „tylko zabawa" – rzeczywistość wyimaginowana i niepoważna.

Z takim myśleniem o zabawie dyskutuje jednak Johan Huizinga – jeden z najważniejszych teoretyków kultury zajmujących się tym zagadnieniem. Huizinga formułuje nawet pojęcie homo ludens[1], które oznacza człowieka bawiącego się. Wskazuje tym samym na tożsamościotwórczą i kulturotwórczą rolę zabawy. Widzi w niej źródło wszelkiej twórczości, żywotności społeczeństwa, a przez to szalenie poważną, istotną siłę. Powaga zabawy wiąże się z koniecznością uznania pewnych reguł, które decydują o ramach stwarzanego w trakcie igraszek świata czy sytuacji. Ten, kto się bawi, musi wierzyć w to, w co się bawi i w jaki sposób to robi – twierdzi Huizinga. Inaczej nie jest możliwe zaangażowanie i satysfakcja. Opis ten przypomina do złudzenia słowa Jeana Duvignaud odnoszące się do teatru. Pisze on o umowie społecznej, która jego zdaniem jest podstawą skuteczności i siły teatru.[2] Zarówno performerzy, aktorzy, ludzie działający, jak i widzowie muszą uwierzyć w kreowany język i sytuacje. Inaczej ich spotkanie nie ma żadnego sensu. Teoria Huizingi może w szczególny sposób odnosić się więc do teatru i jego źródeł. W tradycji europejskiej początków i genezy teatru często upatruje się w rytuale. W tej perspektywie jednak drugim biegunem kulturowym, równie żywotnym, okazuje się zabawa i rozigranie. To z ludycznego żywiołu wyłania się sytuacja performatywna. Przy zawieszeniu dystansu i nieufności ciało, głos, energia zbiorowa, wyobraźnia i nieoczywiste użycie języka, kostiumu, przedmiotu może zostać wprawione w ruch.

To właśnie ma miejsce w trakcie Teatranków. Od 2009 roku formuła właściwie się nie zmienia, choć różne są jej odsłony, a rok temu projekt przeniósł się do LUB/LABu i jest realizowany przez Stowarzyszenie Pedagogów Teatru przy współpracy z Instytutem Teatralnym. Razem z uczestnikami podejmowaliśmy już najróżniejsze tematy: od społeczno-kulturowych takich jak praca w korpo-

1 Zob. Johan Huizinga *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przełożyli Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.

2 Zob. na przykład Jean Duvignaud *Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze*, przełożył Leszek Kolankiewicz, „Dialog" nr 9/1990.

TEATRANKI, INSTYTUT TEATRALNY, WARSZAWA 2012, PROWADZĄCY: DOROTA OGRODZKA, SEBASTIAN ŚWIĄDER, FOT. MARTA ANKIERSZTEJN/IT

racji, służba zdrowia, turystyka, starość, edukacja na uniwersytecie czy gender po teoretyczno-teatralne odnoszące się do konkretnych kategorii i pojęć takich jak laboratorium teatralne, scenografia, lalka, aktor, widownia czy happening. Pracujemy często również w odniesieniu do tematów bliskich wyobraźni dzieci, przenosząc się w kosmos lub na bezludną wyspę. W nieoczywisty sposób próbujemy szukać drogi do wspólnego działania małych i dużych oraz aranżujemy zabawowe rozsadzanie tematów. W tych, które intuicyjnie bliższe wydają się dorosłym, staramy się szukać dziecięcej perspektywy i interpretacji. Te, które pozornie mogą być bardziej atrakcyjne dla dzieci, traktujemy jako prowokację dla statyczności i dystansu dorosłych. We wszystkich ważne jest dla nas wspólne eksperymentowanie z działaniem, zadawanie w praktyce pytania o to, co mogłoby się wydarzyć, a potem: jak można by to było zrobić jeszcze inaczej.

Dobrym przykładem mogą być dwa scenariusze, pozornie z dwóch różnych biegunów: *W krainie Dinozaurów* – zajęcia autorstwa Pauliny Andruczyk i Karoliny Pluty oraz *Korpo-teatranki* Doroty Ogrodzkiej i Sebastiana Świądra. Dinozaury to postaci często pojawiające się w dziecięcej wyobraźni i tworzonych dla dzieci narracjach. Uruchamiają fantazje o przeszłości i początkach naszego świata, wprowadzają też język baśniowy. Temat lokuje się na pograniczu mitu i nauki, fantazji i badania. Można zakładać, że zainteresowanie dinozaurami dla większości dorosłych zapośredniczone jest jedynie przez dziecięcą fascynację. Z kolei rzeczywistość korporacji wydaje się nie mieć nic wspólnego z doświadczeniem dziecka. Oba tematy stawiają wyzwanie będące centrum teatrankowej filozofii – jak doprowadzić do spotkania dużych i małych, jak i jednym, i drugim otworzyć pole do doświadczenia, które stanie się punktem wyjścia do refleksji, pozwoli uruchomić emocje, wyrazić ważne myśli?

Inspiracją do zajęć o dinozaurach była książka *Dinotopia,* w której ojciec i syn przypadkowo lądują na wyspie, na której żyją dinozaury i ludzie. Życie na wyspie jest zorganizowane na zasadach współpracy i płynie w atmosferze przyjaźni pomiędzy dwoma gatunkami. I jedni, i drudzy mają równe prawa, choć nie zawsze się rozumieją, to jednak zasady współbycia są przyjęte przez wszystkich. Taka narracja okazuje się punktem wyjścia do zabawy w budowanie osad i społeczności, w których każda osoba ma możliwość wyrażać i realizować swoje potrzeby. Ustalanie zasad komunikacji mieści w sobie, jak się okazuje, pomysły, wiedzę i punkt widzenia zarówno dorosłych, jak i dzieci, jednocześnie ujawnia rozmaitość oczekiwań i umożliwia lepsze poznawanie się rodzin. Można powiedzieć, że opowieść o nieprzystawalności świata dinozaurów i ludzi jest swoistą metaforą różnic w postrzeganiu świata przez dzieci i dorosłych, ale i ludzi w ogóle. W trakcie zajęć, podobnie jak w opowieści o wyspie, jedni i drudzy próbują wynegocjować wspólne zasady, prawa i reguły świata, zadbać o siebie, ale i usłyszeć coś o innych, spełnić swoje fantazje, ale też zastanowić się nad tym, jak znaleźć miejsce dla idei wnoszonych przez inne osoby. Teatralne ćwiczenia angażujące ciało, prowokujące do podejmowania improwizacji, językowych i ruchowych gier, wymyślania strategii działania stają się sposobem na wspólne kreowanie rzeczywistości. Uczestnicy wymyślają i testują zasady obowiązujące w miastach, w których i dinozaur, i człowiek może dobrze się poczuć.

Z kolei teatralne zmierzenie się z tematem korporacji miało wprowadzić przede wszystkim perspektywę ironii, dystansu i karnawałowego odwrócenia do doświadczenia wielu dorosłych

uczestników. Ta wywrotowość stała się możliwa właśnie dzięki dziecięcej „niewiedzy" i pozornej nieprzystawalności tematu do sposobu pojmowania świata przez małych uczestników warsztatów. Dziecięca gotowość do naruszania reguł, brak oporu przed łączeniem rzeczy oraz wrażliwość na performatywne elementy rzeczywistości takie jak strój, przestrzeń, gesty okazały się tu kluczowe – pozwoliły na krytyczne i dowcipne przyglądanie się biurowym hierarchiom, zachowaniom i sposobom działania oraz czynienie z nich pola wygłupu, gry a przez to prowokowanie dorosłych do namysłu nad swoją codziennością. Szukamy skojarzeń, najbardziej szalonych i niepoprawnych rozwiązań: jak może wyglądać biuro, czy plecy rodziców mogą stać się biurkiem? Jakie departamenty czy działy będą pracować w ramach naszej firmy? Jakie absurdalne procesy biurokratyczne będziemy w niej przeprowadzać? W jakiej sprawie można napisać podanie? Z czego zrobimy pieczęć? Jakim krokiem poruszają się pracownicy giełdy, jakiego języka używają i jak ten język można przetworzyć, do czego wykorzystać? Czy jest przepis na udane wystąpienie? Wszystkie te pytania stają się punktem wyjścia do prostych zabaw w parach lub grupach. Dużo jest improwizacji, w trakcie której powaga dorosłego świata wywrócona zostaje na nice, a alternatywne rozwiązania, na które natykają się uczestnicy, pozwalają na przyglądanie się z ukosa codzienności, własnym wartościom, przyzwyczajeniom, przekonaniom oraz społecznym praktykom.

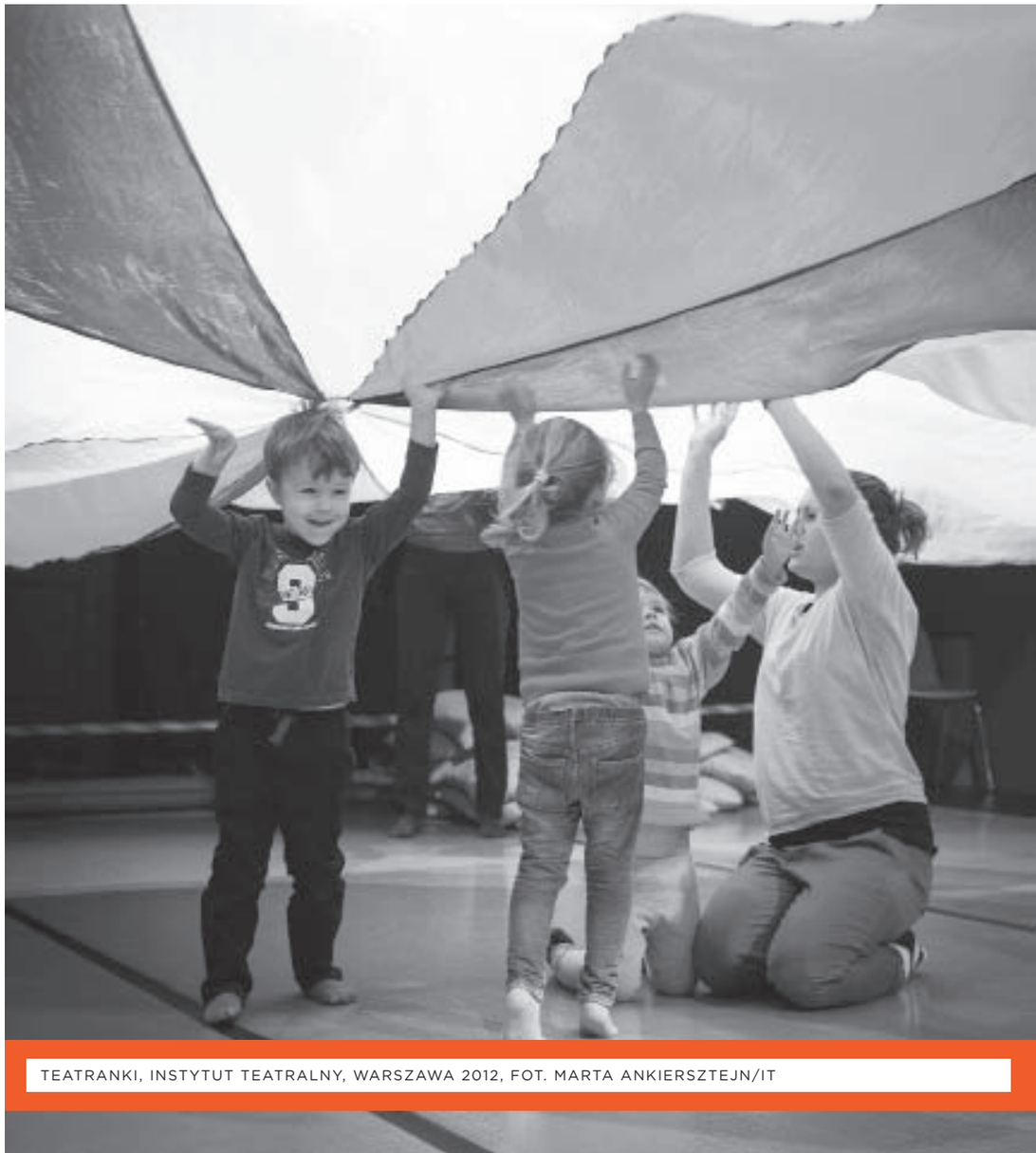
Przychodzi na myśl inne określenie skojarzone z zabawą – tym razem wprowadzone przez włoskiego filozofa Giorgia Agambena – profanacja. Agamben definiuje ją jako naukę „igrania z istniejącymi formami rozdziału", jest czymś więcej niż „zwykłym obalaniem lub znoszeniem separacji – to poszukiwanie dla niej nowych zastosowań"[3]. Profanowanie jest dla niego też tożsame z używaniem, wprawianiem w ruch, sprawdzaniem, co się wydarzy, gdy zrobimy coś zupełnie inaczej. Profanując, stajemy się przewodnikami nowej taktyki, przestajemy naśladować. Teatranki to próba szukania różnych dróg tego przewodnictwa, czasem przekornej zmiany ról. Oddanie roli szefa dziecku, eksperymentowanie z różnymi zadaniami, negocjowanie zasad współdziałania, próby używania dobrze znanych elementów rzeczywistości w inny, niecodzienny sposób, przemieszczanie sensów, nadawanie nowych znaczeń to tylko niektóre z teatrankowych strategii i zaproszeń do zabawy, która staje się sposobnością na robienie rzeczy „na opak", otwiera przestrzeń do przekraczania granic, łamania schematów, niespełniania oczekiwań.

To sprawia, że szczególnie wychodzący z zajęć dorośli wydają się wyraźnie podekscytowani możliwością przeżycia emocji i sytuacji, których nie spodziewali się na warsztatach dla dzieci. Zabawa okazuje się bowiem doświadczeniem pozwalającym nie tylko na wspólną przygodę rodzica i dziecka, spotkaniem, które może być przyczynkiem do pogłębiania wzajemnego zrozumienia, więzi i przyjemności z bycia razem. Jest ona też polem doświadczenia osobistego, w toku którego człowiek – zarówno mały, jak i duży – dowiaduje się czegoś o sobie, o swoich myślach, pragnieniach i reakcjach. W tej perspektywie nawet odmowa działania, strach przed wykonaniem jakiegoś ćwiczenia, opór przed położeniem się na podłodze lub przysłowiowe już „opadanie na krzesło" nie są bez znaczenia. Każdy z tych elementów może zostać w trakcie warsztatu wykorzystany jako punkt wyjścia do zabawy, figla, performatywnej

3 Giorgio Agamben *Profanacje*, przełożył Mateusz Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 110.

akcji, a przez to uszanowany. Dlatego, pomimo całej swojej powagi i konieczności zaangażowania, żywioł zabawy nie wyklucza, nie dzieli uczestników na kreatywnych i mało twórczych, na źle i dobrze bawiących się. Pozwala każdemu na jego lub jej własne przeżywanie sytuacji. Rolą pedagoga teatru jest rozszerzanie pola gry. Tak, aby każdy został włączony i mógł zostać przyjęty, choćby jako ten, który tym razem nie ma ochoty na wyprawę w kosmos, tworzenie alternatywnego świata korporacji czy przemianę w dinozaura.

Współpraca: Aleksandra Antoniuk



TEATRANKI, INSTYTUT TEATRALNY, WARSZAWA 2012, FOT. MARTA ANKIERSZTEJN/IT

SEBASTIAN ŚWIĄDER

Zabawy z samym sobą

Każdy z nas w dzieciństwie jest właścicielem teatru. Ma swój teatr, chociaż wcale o tym nie wie. Bawi się. Ta zabawa to naturalne, niewyuczone zajęcie, dla dorosłych często błahe i niepoważne, dla nas dzieci jest niezwykłą i trudną pracą myśli.

Krystyna Miłobędzka *Gdzie baba siała mak*

Ten scenariusz składa się z szeregu zadań do wykonania. Mogą kojarzyć się z zabawami, które prawdopodobnie pojawiały się już w naszym życiu, w dzieciństwie. Jednak napisany został z myślą nie o dzieciach, a o dorosłych. Jednocześnie zadania nie służą rozpamiętywaniu przeszłości, nostalgii i zdziecinnieniu. Ich celem nie jest infantylizacja czynności w naszym dorosłym życiu. Próbujemy jedynie za ich pomocą dotrzeć do mechanizmu i struktury zabawy, który łatwo jest utracić z biegiem lat. Zabawy, która pozwala twórczo reagować na rzeczywistość, odkrywać ją na nowo i przetwarzać według własnego planu. Tej samej zabawy, którą powoli zaczynaliśmy ukrywać przed dorosłymi, wstydząc się przed nimi naszej wyobraźni. Aż do czasu, kiedy być może zniknęła na chwilę z naszego życia.

ZABAWA 1

Przypomnij sobie marzenie z dzieciństwa. Spróbuj je zrealizować. Możesz wykonać je częściowo lub jedynie symbolicznie. Sprawdź, czy ciągle ci zależy na tym samym? Czy to, co robisz w dorosłym życiu, jest już spełnieniem twoich najdawniejszych pragnień? Z czego zrezygnowałeś/aś?

ZABAWA 2

W dowolnej czynności, działaniu, sytuacji pomiń początek i koniec, zajmij się tym, co w środku. Poprzestawiaj kolejność. Wymieszaj.

ZABAWA 3

Wyznacz sobie czas, w trakcie którego będziesz uważnie przypatrywał się temu, co dzieje się wokół ciebie. Spróbuj zapisać wszystkie swoje obserwacje na kartce. Zabawa jest najciekawsza, jeśli wykonamy ją w miejscu, gdzie można spotkać dużą liczbę ludzi: na miejskim placu, na dworcu kolejowym, w poczekalni. Powtarzaj zabawę regularnie, o stałej porze dnia. Możesz stopniowo zwiększać czas przeznaczony na wykonanie zadania.

Zadania należy wykonać z pełną powagą, dosłownie lub po swojemu, przekształcając je tak, jak najbardziej nam to odpowiada.

Scenariusz i zawarte w nim instrukcje można realizować na wiele sposobów. W większości przypadków odnoszą się do konkretnych czynności, które w swoim życiu być może wykonujesz rutynowo i bez refleksji. Zabawy mają sprowokować do zmiany reguł, przestawienia akcentów, czasem porzucania lub przejmowania nowych struktur.

Zabawy można przeczytać w całości, od pierwszej do ostatniej. Można zignorować dodatkowe opisy, które właśnie czytasz (didaskalia), lub przeczytać je później, w innym czasie. Można nagrać całość i odsłuchiwać w wolnej chwili. Można pociąć tekst na mniejsze fragmenty, schować je do kieszeni, wyciągać losowo i wykonać wtedy, kiedy poczujemy, że nadszedł dla nich odpowiedni moment. Można też ich także nie wykonywać, pozostawiając całość wyobraźni i rozważając jedynie możliwe sposoby realizacji.

Część opisanych w scenariuszu zadań uruchamia perspektywę odkrywcy, badacza, ucznia. Przyjmujemy za ich pomocą rolę kogoś, kto dziwi się zastanym światem, próbuje go uporządkować. Z chaosu spraw i zdarzeń stara się wydobyć strukturę. Kolejne zabawy pokazują, że nie ma jednego sposobu na uporządkowanie

ZABAWA 4

Wykonaj dobrze ci znaną, rutynową czynność, zmieniając stopniowo każdy z elementów składowych. Przygotowując ulubioną potrawę, zamień kolejność wrzucania składników, zamień dobrze ci znane narzędzia i naczynia na inne. Zastąp jedne składniki innymi. Eksperymentuj ze sposobem podania.

ZABAWA 5

Studiując słowniki, stwórz zupełnie nowe, nieistniejące słowo. Postaraj się je wpleść w jedną z czekających cię tego dnia konwersacji. Zrób to naturalnie, bez zawahania. Sprawdź reakcję. W razie pytań o znaczenie, miej gotową odpowiedź.

rzeczywistości. Dziecko w zabawie może tworzyć nieskończoną liczbę porządków, którymi stara się zrozumieć i porządkować świat. Dorośli próbują znaleźć jedną, uniwersalną regułę. Tracą tym samym przyjemność z obcowania z wielością.

Gdybyśmy mogli przejrzeć dokładną mapę przedstawiającą ludzki mózg, okazałoby się, że pojawia się na niej wiele obszarów nienazwanych. Są jak nieodkryte lądy, które domagają się dopiero dokładnego zbadania i opisania. Dziś wiemy, że duże obszary zewnętrznej istoty szarej aktywują się, spalając olbrzymie ilości tlenu podczas bardzo konkretnych czynności. Badanie za pomocą rezonansu magnetycznego jest w stanie wykazać, który fragment kory mózgowej rozgrzewa się niemalże do czerwoności podczas podróżowania, jedzenia deseru, a który uruchamia się, gdy wspominamy dom rodzinny. Wiele z tych obszarów potrafimy aktywować intuicyjnie już w bardzo wczesnym okresie swojego życia. Ale z biegiem lat bardzo łatwo tracimy do nich dostęp. Jednym z najbardziej narażonych na utratę swoich naturalnych funkcji fragmentów kory mózgowej jest ten, który odpowiada za uważność i spontaniczne reagowanie na bodźce. Umiejscowiony w części podkorowej mózgowia, jest też nazywany potocznie „korą dzieciństwa". W wielkim skrócie, to właśnie ten niewielki fragment mózgu można nazwać źródłem dziecięcej reakcji na rzeczywistość. To

ZABAWA 6

Wymyśl własną teorię naukową. Przekonaj do niej innych.

ZABAWA 7

Wyjaśniając rzeczywistość, posługuj się modelami. Spróbuj rysować to, czego nie jesteś w stanie wytłumaczyć. Eksperymentuj z formą. Modele możesz wykonać z plasteliny, znalezionych przypadkowo przedmiotów, klocków, jedzenia.

ZABAWA 8

Zamień jedno narzędzie swojej pracy na drugie. Im bardziej odległe od tego, co jest niezbędne do ukończenia jakiejś czynności, tym lepiej. Zatańcz esej. Zaśpiewaj obraz. Opowiadaj smaki. Zagraj tabelkę z excela.

właśnie tam podsycana jest nasza twórcza obecność w świecie. Tylko odpowiednia pielęgnacja albo próby świadomego rozognienia tego obszaru mogą uchronić go przed dewastacją w dorosłym życiu. Receptą na zachowanie jego wszystkich niezbędnych funkcji może być stymulacja za pomocą zadań, które znajdują się w tym scenariuszu. Dużą rolę gra w tym miejscu konsekwencja. Żeby utrzymać wysoką aktywność tej części mózgu, należy wykonywać losowo wybrane zabawy nie mniej niż trzy razy tygodniowo przez okres najbliższych sześciu miesięcy. Po tym czasie należy zwiększyć częstotliwość wykonywania zadań przez kolejne pół roku. Dla lepszej efektywności cykl należy kontynuować, używając scenariusza przez następne lata.

Dla kogo przeznaczony jest ten scenariusz? Stała praktyka może okazać się niezbędna dla tych, którzy w swojej pracy szukają nowych przestrzeni do ekspresji. Nie dotyczy to wyłącznie artystów. Obok reżyserów i aktorów, zabawami mogą zainteresować się nauczyciele, dyrektorzy instytucji, pracownicy biurowi. Scenariusz sprawdzi się w takich obszarach pracy, w których innowacja jest konieczna.

Pedagodzy i pedagożki teatru z zasady reagują twórczo na otaczającą ich rzeczywistość. Dla nich scenariusz może stać się kolejną, interesującą formą treningu.

ZABAWA 9
Przedłuż trwanie jakiejś wybranej czynności. Zbadaj jej granicę. Sprawdź, czy istnieje jej kres. Wykonuj ją w tym przedłużonym trybie.
ZABAWA 10
Pobaw się rytmem wybranej czynności. Zmień częstotliwość jej wykonania. Przyśpiesz, zwolnij, rozciągnij, zagęść.
ZABAWA 11
Wykonaj jedną prostą czynność bardzo powoli.

Pamiętam z dzieciństwa zabawę, w trakcie której można było zauważyć wyraźnie wydłużający się czas. Pijąc herbatę, czułem w całym swoim ciele, jak rozciągają się drobinki świata, powietrze gęstnieje, zegar w środku głowy z wielkim trudem przestawia swój mechanizm. Wydawało się, że rzeczywistość utrzymuje normalne tempo. To tylko moje ciało zwalniało. Jedynym sposobem na ten dziwny stan było gwałtowne przyśpieszenie. Szybkie wypicie herbaty, błyskawiczne zamieszanie łyżką. Po chwili czas wewnętrzny i zewnętrzny zestrajał się na nowo.

ZABAWA 12
Wyznacz przestrzeń – scenę, w której wykonujesz swoje codzienne obowiązki. Oznacz ją i oddziel od pozostałego terenu. Nie przekraczaj jej granic.
ZABAWA 13
Przekrocz granice wytyczone przez ciebie do wykonania codziennych obowiązków.
Mogą to być granice przestrzenne, czasowe. Umowne lub fizyczne i namacalne.
ZABAWA 14
Naucz kogoś wykonać jakąś czynność pierwszy raz.
ZABAWA 15
Naucz się nowej, prostej umiejętności od kogoś innego. Wydobądź od uczącej cię osoby całą dostępną jej wiedzę w danej dziedzinie.
ZABAWA 16
Spróbuj przedłużyć moment zasypiania, wykonując wbrew własnemu ciału prostą czynność. Mimo zamykających się oczu czytaj książkę, spróbuj napisać tekst, narysuj coś.

ZABAWA 17
Przyjrzyj się temu, co znajdziesz spontanicznie w kieszeni. Co ten przedmiot mówi o posiadaczu? Spróbuj odpowiedzieć na to pytanie, wykorzystując jedynie fizyczne właściwości przedmiotu do opowieści o jego właścicielu. Opowiedz historię sobie lub komuś innemu.
ZABAWA 18
Wykonaj tylko część założonego planu, świadomie i z wielką skrupulatnością. Resztę pomiń.
ZABAWA 19
Zniszcz coś z premedytacją. Czerp radość z tej czynności.
ZABAWA 20
Wybierz się na spacer. W momencie wyjścia z domu uruchom w głowie narrację z perspektywy trzeciej osoby. Spróbuj opisywać rzeczywistość na bieżąco. Jeżeli masz w sobie dużo odwagi, wypowiedz narrację na głos.
ZABAWA 21
Podczas spaceru spróbuj w niewielkiej odległości iść dłuższą chwilę za jedną, wybraną osobą. Naśladuj jak najdokładniej kroki, posturę, prędkość.
ZABAWA 22
Idź na spacer. Nie zakładaj z góry celu i kierunku, w którym pójdziesz. Pozostaw to intuicji.
ZABAWA 23
Idź na spacer. Nie zakładaj z góry celu i kierunku, w którym pójdziesz. Pozostaw to losowi. Rzuć monetą za każdym razem, gdy musisz podjąć jakąś decyzję.
ZABAWA 24
Twórz listy przedmiotów, czynności, planów. Nie kończ ich na ostatnim punkcie, zawsze próbuj dopisać o jeden więcej.
ZABAWA 25
Twórz puste miejsca
.....
ZABAWA 26
Zapełniaj puste miejsca
.....
ZABAWA 27
.....
ZABAWA 28
.....
ZABAWA 29
.....

Autor jest pedagogiem teatru, animatorem kultury, performerem, aktorem amatorem i muzykiem. Członek Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Współpracuje ze Stowarzyszeniem Katedra Kultury, Towarzystwem Inicjatyw Twórczych „ę" i Instytutem Teatralnym. Współtwórca kolektywu artystycznego Performeria Warszawy. Członek sieci Latających Animatorów Kultury oraz Kolektywu Terenowego – grupy etnoanimacyjnej. Wymyśla i prowadzi warsztaty teatralne, muzyczne i performatywne, m.in. Teatranki – niedzielne warsztaty dla rodziców i dzieci w Instytucie Teatralnym. Fascynuje go odkrywanie nowych przestrzeni muzycznych i dźwiękowych, gra na skrzypcach, melodyce i instrumentach własnej konstrukcji.

Rozmowa Justyny Czarnoty, Alicji Morawskiej-Rubczak, Doroty Ogrodzkiej, Anny Rochowskiej, Justyny Sobczyk, Igora Stokfiszewskiego i Magdaleny Szpak

Daleki punkt dojścia

STOKFISZEWSKI: Zacznę może od dość banalnej, choć wciąż budzącej kontrowersje, konstatacji związanej z teatrem. Wszystkie moje doświadczenia i obserwacje prowadzą do konkluzji, że cokolwiek by deklarowali twórcy, nawet ci kojarzeni z ambicją działania na rzecz zmiany społecznej, ostatecznie celem teatru jest zbudowanie spektaklu, który posiada legitymację nade wszystko artystyczną lub estetyczną. Chciałem zapytać, co dla was jako pedagogów teatru jest celem pracy i do czego w teatrze używana jest pedagogika teatru?

CZARNOTA: Myślę, że możemy to zagadnienie omówić dwutorowo: porozmawiać o celach, które pedagodzy teatru stawiają sobie w pracy długofalowej, czyli zakończonej spektaklem, obojętnie, czy z udziałem amatorów czy profesjonalistów, a potem o celach pracy w podstawowej dla pedagogiki teatru formule warsztatu do spektaklu.

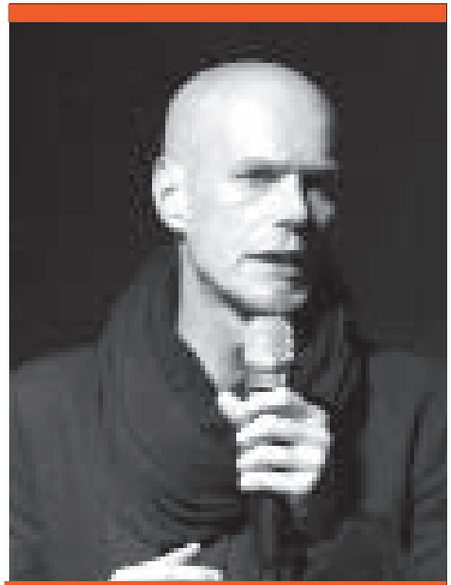
SOBCZYK: Ważne jest to, do jakiej instytucji jesteśmy zapraszani i po co. Bo pedagog teatru zawsze odbija się od tego, co zastaje w danym miejscu. Sprawdzamy, z kim dana instytucja współpracuje, czy jest widoczna w mieście, czy chce pogłębić relacje z jakąś grupą czy też otworzyć się na ludzi, którzy do tej pory do niej nie przychodzili, ustalamy, czy nasze działania mają być okazjonalne czy systematyczne i – co najważniejsze – oglądamy spektakle. Dopiero wtedy można sformułować najważniejszy cel i podzielić go na mniejsze. Na przykład w kontekście mojej działalności w Teatrze 21, gdzie aktorami są osoby z zespołem Downa, główną ideą jest dopuszczenie do głosu grona ludzi, którzy nawet nie myśleli o tym, że mogą się wypowiedzieć w swoim imieniu na scenie. Co więcej – takie odnoszę wrażenie – nawet nie było takiego oczekiwania ze strony społeczeństwa. I teraz tworząc spektakle, działania performatywne, tworząc książkę, prowadząc warsztaty – szukamy przełożenia tej idei na praktyczne rozwiązania.

Natomiast w miejscu naszego spotkania, czyli w Instytucie Teatralnym, gdzie pedagogika teatru jest rozwijana od dziesięciu lat, nasz cel widzimy trochę inaczej. Od początku mieliśmy głęboką świadomość tego, że teatry są instytucjami publicznymi, które mają misję publiczną i dobrze by było, gdyby z publicznością były w kontakcie. W pierwszych latach naszej działalności zaczęliśmy szukać i wyławiać osoby, dla których edukacyjny aspekt był równie ważny, a nawet ważniejszy niż produkt artystyczny, łączyć je, spotykać ze sobą, rozwijać ich umiejętności, wiedzę, wspierać twórczą i aktywną postawę. Teraz natomiast bardziej skupiamy się na pracy nad jakością szeroko pojętych działań edukacyjnych, by nie było to proste wyjaśnianie tego, co artyści mają na myśli, ale projektowanie sytuacji, w których to widzowie mają głos. Czyli i w pierwszym, i w drugim przypadku chodzi o otwieranie przestrzeni teatru na głos tych, którzy są mało słyszalni.

SZPAK: Szalenie ważne jest, obserwowalne od dłuższego czasu w teatrze, przesunięcie roli widza, który przestał być biernym obserwatorem, a stał się, jeśli nawet nie równorzędnym partnerem, to kimś ważnym, z którego strony może wiele wypłynąć dla spektaklu. Właśnie z odkrycia potencjału widzów korzysta pedagogika teatru. Inna sprawa, że wiele instytucji wydaje się tego potencjału nie zauważać – nadal celem jest spektakl, a nie to, co dzieje się podczas jego oglądania z ludźmi, jak oni go odbierają. Pedagogika – co już wcześniej podkreślała Justyna – to nie jest wyjaśnianie znaków. To zaproszenie widzów do rozmowy i do wymiany refleksji na temat obejrzanego przedstawienia. Nasze warsztaty nie dotyczą odgadywania tego, co artysta miał na myśli, ale skupiają się na wspólnym w grupie uruchomieniu dyskusji dotyczącej tego, jaki to, co płynie ze sceny, ma wpływ na mnie, jak odbija się w moim życiu, jak rezonuje z sytuacją społeczną w Polsce i na świecie.

ROCHOWSKA: Ja na przykład w TR Warszawa wdrażam różne formy edukacyjne od wielu lat. Wczoraj po spektaklu *Jezioro* Yany Ross rozmawiałam z aktorem, który dzielił się swoim zachwytem nad energią płynącą z widowni. Myślę sobie, że u nas w teatrze pedagodzy teatru mają swój udział w tym, że widownia lepiej chłonie to, co dostaje.

OGRODZKA: Dla mnie jako pedagożki teatru celem jest czynienie teatru przestrzenią publiczną i przestrzenią doświadczenia. I za tym kryje się szereg innych haseł: demokratyzacja, podmiotowość, zabawa. Stoi za tym założenie czy przekonanie, że teatr jest narzędziem badania świata, stawiania pytań i polem spotkania, a konsekwencją tego myślenia jest idea teatru jako miejsca dostępnego dla ludzi, którzy chcą w nim działać i za jego pomocą poznawać, diagnozować rzeczywistość, wzmacniać swoją świadomość i sprawczość oraz ten świat społeczny współtworzyć. Przestrzeń publiczna to miejsce kontaktu z innymi osobami – zarówno z ich obecnością, jak też z ich tożsamością, poglądami, perspektywą. W przestrzeni publicznej może dochodzić do spotkań, czyli również starć. Bliska jest temu idea konfliktu, który oznacza spór, twórcze zetknięcie, czasem bardzo trudne, ale jednak pozwalające zaistnieć bardzo różnym głosom. Czyli to, co powiedziała Justyna – możliwość pojawienia się niesłyszalnych dotąd w teatrze głosów. Jeśli chodzi o procesy pedagogiczno-teatralne, równie ważna jest idea poznawania siebie, kontaktu z samym sobą – uświa-



FOT. ZA ZGODĄ FUNDACJI GOSPODARKI I ADMINISTRACJI PUBLICZNEJ

Igor Stokfiszewski – badacz, dramaturg, uczestnik i inicjator działań z zakresu teatru społecznego, teatru wspólnoty i sztuki zaangażowanej. Współpracował m.in. z Teatrem Łaźnia Nowa (Kraków), Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Pontedera, Włochy), niemieckim kolektywem Rimini Protokoll oraz z artystami – Arturem Żmijewskim, Pawłem Althamerem, Jaśminą Wójcik i Katarzyną Górną. Członek zespołu Krytyki Politycznej, wykładowca Instytutu Studiów Zaawansowanych w Warszawie i Laboratorium Nowych Praktyk Tetralnych Uniwersytetu SWPS.

domienie sobie, co ja sam czy sama myślę o świecie, o sobie, o konkretnej sytuacji.

MORAWSKA-RUBCZAK: Dla mnie pedagogika teatru, zwłaszcza w instytucji, jest wielopoziomową wymianą. Lubię moment, kiedy dochodzi do odwrócenia zwyczajowej sytuacji i aktorzy spotykają się z publicznością, przestają mówić z wyższego poziomu, poznają widzów, zaczynają słuchać ich opinii. Podoba mi się rozumienie pedagoga teatru jako wiertła, które przewierca się przez różne struktury, zbiera rozmaite przestrzenie w teatrze, łączy kompetencje z obszarów: artystycznego, menedżerskiego, promocyjnego.

STOKFISZEWSKI: Interesuje mnie, w jaki sposób pedagogika teatru formułuje zaproszenie do współpracy dla aktora – i amatora, i zawodowca? W jaki sposób odpowiada na ciążenie ze strony instytucji do zachowania hierarchicznej struktury relacji?

OGRODZKA: Pedagogika teatru zawsze oznacza zaproszenie do uczestnictwa w pewnym procesie. Nie ma znaczenia, czy uczestnikami są profesjonaliści, czy amatorzy. Początkowa sytuacja może być różnie skonstruowana, są pewne założenia, pomysły, natomiast nie wiemy, jaki będzie efekt, konstelacja sensów. To zależy od tego, co się wydarzy w trakcie. To nie oznacza, że jako prowadzący czy reżyserzy przychodzimy z pustymi rękoma. Ja na przykład przynoszę zestaw materiałów, propozycji dramaturgicznych, inspiracji, obrazów, tekstów. Bardzo interesują mnie odpowiedzi uczestników na tę wstępną propozycję. Te odpowiedzi udzielane są na dwóch poziomach. Pierwszy to poziom dyskursywny i twórczy – wymieniamy się skojarzeniami, każdy przynosi swoje inspiracje, pracujemy improwizacją, czyli działamy przy użyciu ciała, głosu, sytuacji grupowej wokół tych materiałów. Równie ważne jednak jest to, co dzieje się w grupie, czyli poziom relacji. Bo wiadomo, że jak ludzie wchodzą ze sobą

w relacje, to pojawiają się konflikty. Poza tym uczestnicy różnie radzą sobie z sytuacją otwartą, w której nie wiedzą, jaki będzie finał. Poziomy, o których powiedziałam, współgrają ze sobą, co stanowi o podmiotowości uczestników procesu. Jako osoba pracująca z ludźmi nie skupiam się tylko na tym, co oni mają do dania w sensie narzędziowym, jak potrafią skonstruować scenę, jak napisać tekst. Interesuje mnie to, jak oni jako ludzie odnoszą do swojego życia temat, nad którym pracujemy, i dopiero potem – jak można to zbudować i wyrazić za pomocą teatru.

CZARNOTA: Tu pojawia się pytanie o sceniczne wykorzystanie pozyskanego w takiej pracy materiału. Czym praca reżyserujących pedagogów teatru różni się od działania reżyserów, którzy również odwołują się do hasła pracy w procesie, to znaczy, gdy jest on równie istotny, co efekt?

OGRODZKA: Wydaje mi się, że kluczem jest reagowanie na to, co się wydarza, gotowość na czytanie bieżących sytuacji i na dalsze korzystanie z nich, rozwijanie, montowanie. Nie wiem, jak wy się z tym macie, ale ja doświadczam wtedy poczucia nieustannego braku komfortu. Bo proces ma swoją dynamikę, niestabilność, niewiadomą, na które się godzimy, które są dla nas ważne i które chcemy uszanować. A jednocześnie jako reżyserzy-pedagodzy bierzemy odpowiedzialność za efekt właśnie. To ważne, ale też niezwykle trudne pytanie: na ile utopijne, a na ile realne jest mówienie o demokratyzacji, skoro zdarzają się sytuacje, kiedy decyzja o tym, jak będzie wyglądać ta czy inna scena, leży po mojej stronie, mimo że praca jest wspólna. Jeżeli rozmawiasz, tworzysz, działasz, w warsztacie czy w spektaklu, wokół tematów, które są istotne i żywe dla ciebie i dla twoich aktorów, to musisz się liczyć z tym, że oni wnoszą zupełnie inną perspektywę niż tę, z którą ty zaczynasz. Dla mnie najciekawsze jest to, w jaki sposób ten proces, jaki się wydarza, przełożyć czy ujawnić w spektaklu. Jak postawić aktorom zadania, by uruchomić ich wyobraźnię, ale i osobiste refleksje, prawdziwe reakcje, skojarzenia, które potem mogą stać się budulcem scenicznej formy. Wiem, że część reżyserów też tak robi – myślę tu na przykład o Olivierze Frljiciu – i postrzegam to jako jedno z zadań pedagogiki

Justyna Sobczyk – pedagożka teatru, reżyserka, kierowała działem Pedagogiki Teatru w Instytucie Teatralnym im. Z Raszewskiego. Założyła i prowadzi Teatr 21. Współkieruje studiami podyplomowymi Pedagogika Teatru prowadzonymi przez Instytut Teatralny i Instytut Kultury Polskiej UW. Współpracuje z licznymi teatrami. Lauratka Nagrody im. Konstantego Puzyny.

FOT. MIKOŁAJ STARZYŃSKI

teatru, by próbować opowiadać o tym, co się wydarza w trakcie procesu, by pokazywać, jak działa teatr w polu pracy.

SOBCZYK: Gdy zadałaś to pytanie, w pierwszej sekundzie pomyślałam, że jako pedagodzy teatru jesteśmy rozpoznawani jako ci, którzy pracują z amatorami. Ale od razu uświadomiłam sobie, że to nie jest takie proste, coraz częściej profesjonalni reżyserzy również zapraszają do współpracy amatorów… Teraz na gorąco próbuję znaleźć odpowiedź na pytanie, czy kiedy ktoś przychodzi do teatru i widzi dwa interesujące spektakle z amatorami, to jest w stanie powiedzieć, który z nich przygotował pedagog teatru, a który reżyser? Wydaje mi się, że coraz częściej na poziomie formy spektaklu może to być trudne do stwierdzenia, ale – tak mi się wydaje – obserwując próby, pracę nad spektaklem – już tak. Jakie konsekwencje dla aktorów ma fakt, że spektakl reżyseruje Justyna Sobczyk, która jest pedagożką teatru? Moje doświadczenie reżyserskie wynika z praktyki na polu pedagogiki teatru oraz czerpie z wieloletniej pracy z aktorami – osobami z niepełnosprawnościami. To przełożenie widzę tak: po pierwsze jestem ciekawa aktorów – jako osób, ciekawią mnie powody, dla których weszli w projekt, jakie mają przemyślenia na dany temat, obserwuję, jak się zachowują w relacji z innymi aktorami, spotykając się na scenie, jak przyjmują wyzwania, które zapraszają ich do osobistych wypowiedzi, co stanowi dla nich problem.

Dalej: nie zaczynam swojej pracy z wizją efektu. Przychodzę – jak Dorota – z materiałem wyjściowym i projektuję bezpieczną przestrzeń do wspólnych poszukiwań. W procesie pracy otwieram się na to, co wyniknie z naszego spotkania. Nie chcę wymyślać w swojej głowie scenariusza dla tego spotkania, uważam, że nie mam do tego prawa. Nie chcę mówić aktorom, co mają robić, za bardzo ciekawią mnie oni, ich perspektywa, spontaniczne reakcje, wspomnienia, skojarzenia i współdziałanie na scenie. Moją odpowiedzialność widzę w czujnym obserwowaniu tego, co dzieje się w pracy, w czytaniu tego, co robią aktorzy, i czerpaniu z ich pomysłów, rozwijaniu ich, łączeniu, budowaniu kontekstów, reagowaniu... To bardzo intensywny, wyczerpujący proces, dlatego współpracuję od lat w tej materii z dramaturżką Justyną Lipko-Konieczną.

CZARNOTA: To, co powiedziałyście z Dorotą, bardzo łatwo znajduje w mojej głowie przełożenie na pracę z amatorami. Co się dzieje, gdy pracujecie z profesjonalistami? Czy coś się zmienia?

MORAWSKA-RUBCZAK: Ja pracuję z aktorami zawodowymi nad spektaklami dla najnajmłodszych. Najpierw zajmowałam się tą dziedziną jako krytyk i teoretyk. Następnie zaczęłam reżyserować takie spektakle i dopiero to w pewien sposób uczyniło mnie pedagogiem teatru. Pracuję z aktorami, którzy często z tak maleńkim widzem nie mieli kontaktu. A dla mnie priorytetem jest traktowanie widzów podmiotowo, a nie przedmiotowo. Podstawą jest dla mnie zarażenie tym myśleniem aktorów. Do niedawna widz do lat trzech w teatrze się nie pojawiał. Żeby usiąść na widowni, trzeba było mieć określone kompetencje społeczne. A teraz masz takie maluchy i nie będziesz dla nich grał tak samo, musisz tę grupę rozpoznać, zbudować sposób nawiązywania z nią kontaktu. Więc moje próby zaczynam od obserwowania w żłobku tej grupy, której się teatralnie nie brało pod uwagę.

CZARNOTA: Czyli rozumiem, że specyfika twojej pracy z aktorami polega na konfrontowaniu ich z małymi widzami?

MORAWSKA-RUBCZAK: Z jednej strony tak, ale i zaczynamy od poznania teatru najnajowego – czym jest ten nurt w Polsce, a czym na świecie. Warsztatowo znajdujemy różne sposoby komunikowania się z dzieckiem, przygotowujemy się ruchowo, bo te spektakle, choć krótkie, półgodzinne, wymagają i kondycji, i stałej uważności. Aktorzy podczas prób szukają metod, by zachować na scenie swoją maksymalną obecność, mieć świadomość ciągłego bycia razem z widzem, nie wobec niego. To dla mnie bardzo istotne. Aktor musi wciąż poszukiwać kontaktu z widzem, być otwarty na niego, na jego reakcje, ale i na jego specyfikę.

OGRODZKA: Ja dużo pracuję z młodymi dorosłymi i młodzieżą, ale realizowałam też projekty łączone, zapraszając zawodowych aktorów. Czasem kończyło się ich lub moją z nich rezygnacją. Dla mnie to zetknięcie młodych adeptów z profesjonalistami pokazywało bardzo wyraźnie różnice w podejściu, w motywacjach i w traktowaniu teatru w ogóle. Przypomniała mi się teraz taka sytuacja, kiedy pracowałam z amatorami przy spektaklu *Oburzajcie się!* i zaprosiliśmy aktorów, którzy też mieli z nami działać, na próbę. Zaczynało się od rozgrzewki, co byli jeszcze w stanie zaakceptować, ale później dyskutowaliśmy temat i jedna osoba z profesjonalnego zespołu ze zniecierpliwieniem powiedziała, żebyśmy ich zawołali, kiedy zacznie się próba. Dla mnie niezwykłe było to, że wtedy jeden z młodych ludzi, z którymi pracowałam, powiedział: słuchajcie, próba już się zaczęła, to jest nasza praca nad teatrem, w teatrze. Tu akurat dyskusja dokonywała się w języku, ale ona może też rozgrywać się w ciele: w improwizacji, w działaniu. Nie wiem, czy spotkałyście się z takim zdaniem, ja kilkakrotnie, że aktor nie jest od myślenia, tylko od grania. To bardzo smutne… Zestaw technik i etos profesjonalizmu utwierdzany przez wiele teatrów instytucjonalnych, stają się często zasłoną, rodzajem bariery przed tego typu pracą, o której tu mówimy. Wracamy więc do podstawowego pytania: czym jest dla nas teatr i do czego służy? Czy chcemy ilustrować sytuacje, które są dane przez literaturę, bądź przez wizję reżyserską czy dramaturgiczną, czy też interesuje nas zderzenie różnych poglądów, myśli.

STOKFISZEWSKI: Rozumiem, że różnica zasadnicza w podejściach polegałaby na tym, że reżyser z dramaturgiem przychodzą z treścią i z tematem, i później aktorzy wchodzą w interakcje z tą sytuacją. Efekt jest co prawda wspólny, ale różnica między tym, z czym przychodzimy, a końcem, nie jest taka duża. A w przypadku wyłaniania się treści w pracy, o jakiej mówicie, wynikają one z interakcji podmiotów, a temat jest tylko punktem wyjścia. Chciałem w związku z tą interakcją podmiotów zapytać o rzecz następującą: w jaki sposób przepracowujecie sytuacje konfliktowe? Czy zdarzało wam się, że ostateczna wymowa przedsięwzięcia była różna od tego, jak wy percypujecie rzeczywistość? Jak przepracowujecie różnice i konflikty? Jaki macie stosunek do różnicy między przekazem wyłonionym ze wspólnej pracy, a tym, co wy same myślicie na opracowywany temat?

SOBCZYK: Tak, kiedy oddaje się przestrzeń tylu osobom, to rzecz jasna, otwiera się również przestrzeń dla sporu, konfliktu. Z perspektywy osoby prowadzącej od jedenastu lat jeden zespół złożony z ponad dwudziestu twórców, muszę przyznać, że to prawdziwe wyzwanie. Na pewno wspiera nas chęć dojścia do porozumienia, a jeśli jest ona ważna dla obu stron konfliktu, to łatwiej się dogadać. Oczywiście czasami, z racji bycia reżyserką, korzystam z zielonej karty, która daje mi możliwość ostatecznej decyzji. To na pewno jest potrzebne w przypadku podjęcia decyzji artystycznej. Myślę, że najlepszym sposobem na

radzenie sobie z konfliktem jest rozmowa, uważam, że twórcom często szkoda na to czasu, więc idą prostą drogą – nakazania komuś zrobienia czegoś, czego ta osoba nie chce, bądź rezygnują ze współpracy.

Teatr to przewrotne miejsce – z jednej strony to wspaniałe pole dla ekspresji „ja", a z drugiej strony to przestrzeń ciągłych negocjacji. Przywołam tu ostatnią akcję *Pesach to święto wolności!* w Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN, gdzie tematem była wolność. Ja nie potrafię i nie chcę ignorować rzeczy, spraw, wydarzeń, które się dzieją równolegle z naszą pracą artystyczną. W naszą ostatnią pracę – jak wirus – wdarło się wydarzenie pozasceniczne: w tym wypadku była to rozmowa Janusza Korwin-Mikkego z Piotrem Pawłowskim, prezesem Fundacji Integracja. Wypowiedź Korwin-Mikkego uderzała bezpośrednio w naszych aktorów, bo mówił on o osobach niepełnosprawnych, nazywając je imbecylami i debilami. Obejrzałam ten materiał i zadałam pytanie sobie i przyjaciołom z zespołu, co powinniśmy teraz zrobić. Czy ignorujemy to wydarzenie, czy na nie reagujemy. Zespół był podzielony, część osób uważała, że nie powinniśmy „infekować" naszej pracy, ale jednak zadecydowałam, że to zrobimy. To wydarzenie wydobyło ze słowa wolność słowo „ość" i pozwoliło jeszcze głębiej wolności się przyjrzeć. Justyna Lipko-Konieczna zadecydowała, że upublicznimy naszą mailową dyskusję, w której każde z nas przedstawiało swoje stanowisko i w której dochodziło do ostrej dyskusji i starć między nami. Istotne jest to, że wszyscy jednogłośnie zgodziliśmy się na zaprezentowanie naszej prywatnej korespondencji, ta forma pozwoliła wejść widzom w środek pracy, pełnej – w tym momencie – złości i konfliktu, a nam – pokazać, że to była decyzja trudna do podjęcia i nieoparta na jednomyślności.

STOKFISZEWSKI: Mówisz o sytuacji, kiedy konflikt przychodzi z zewnątrz. A co zrobić, kiedy konflikt światopoglądowy wydarzy się w środku zespołu, wśród uczestników procesu.

OGRODZKA: Dla mnie szukanie i dostrzeganie różnic – zwłaszcza kiedy to wchodzi w dyskusję z moim światopoglądem, z moim spojrzeniem na świat – ciągle stanowi wyzwanie. Podczas wypowiedzi Justyny zapisałam sobie takie hasło „widzieć dynamikę konfliktu jako jądro scenariusza dramaturgicznego". To duże zagadnienie, w jaki sposób wykorzystać konflikt czy różnice jako rodzaj dramaturgii, która może się ujawnić, a jednocześnie nie używać ludzi instrumentalnie, tylko dać im poczucie bezpieczeństwa. Bo kiedy okazuje się w zespole, w środku prób, że ktoś myśli inaczej, to on lub ona zaczyna ją ważyć, czy opłaca się zostać przy swoim zdaniu. Czy lepiej się nie ujawniać, schować, porzucić, dostosować? Więc trzeba zbudować atmosferę, by możliwa była wymiana opinii, czasem spór i opowieść

DOROTA OGRODZKA,
FOT. MIKOŁAJ STARZYŃSKI
NOTA BIOGRAFICZNA NA STRONIE 117.

o takim konflikcie poprzez teatr. Justyna wspomniała o przykładzie dyskryminacji płynącej z zewnątrz i o wewnętrznej niezgodzie na nią. Ale teraz myślę o sytuacjach, które nie są tak radykalne.

Na przykład podczas pracy wokół tematu kapitalizmu przy spektaklu *Skąpo* w Teatrze Polskim w Bydgoszczy moja pozycja startowa jest krytyczna, w dodatku – biorąc pod uwagę opinie mojego środowiska – ta pozycja jest czymś zrozumiałym. I zderzam tę perspektywę z młodymi ludźmi, którzy są na pierwszych latach studiów, i nagle się okazuje, że ich spojrzenie na to, jak powinny wyglądać rozwiązania ekonomiczne i wolny rynek, jest radykalnie różne od mojego. To jest też pytanie o aspekt pedagogiczny. Ja, reżyserując, daję sobie też prawo do wprowadzania pewnych ważnych dla mnie idei, na przykład lewicowych, społecznych, równościowych, wierząc, że są one jedną z sensownych wizji świata. Pytania, czy daję też dojść do głosu innym wizjom i wariantom, które jako żywo nie są moimi, budzą czasami mój opór wewnętrzny, ale są równie uprawnione, mają prawo być wyrażone. Mam świadomość, że moje spektakle ciążą czasem ku mojej perspektywie, staram się, by to było uczciwe, cały czas rozmawiając, omawiając, będąc przekonana, że ludzie są w tym procesie i idą ze mną, że idee, które im wrzucam, gdzieś rezonują i jeśli budzą ich opór, niezgodę lub sprzeciw, to w formie spektaklu ten głos też zostaje ujawniony. Nie mam stuprocentowej pewności, jak robić to w sposób dojrzały i partnerski, wciąż się uczę tego i testuję. Zdaję sobie sprawę, że w trakcie warsztatów mi to wychodzi, bo nie ma konieczności stworzenia spójnej wypowiedzi wobec widzów. Jestem w stanie stworzyć tę przestrzeń demokratyczną i wysłuchać wszystkich głosów, ale kiedy robimy spektakl, który podpisuję swoim nazwiskiem, to wszystko staje się bardziej problematyczne. Staram się jednak korzystać z dialogiczności teatru, możliwości budowania spektaklu w wielogłosie, korzystania z tego, że w pracy, w zespole różnie myślimy i odczuwamy.

ROCHOWSKA: Dorota powiedziała, że przestrzeń dialogu i rozmowy jest dużo łatwiejsza i bardziej naturalna podczas warsztatów niż przy produkcji spektaklu, gdzie musisz podpisać się swoim nazwiskiem. Ja bym powiedziała o sobie, że jestem prawicowa. Ale bardzo staram się w przestrzeni warsztatów otworzyć na wątpliwości, pytania, na inne spojrzenia. Jakbym miała zrobić spektakl – do czego zresztą wcale nie aspiruję i uważam, że nie mam do tego kompetencji – to myślę, że byłoby mi bardzo trudno z innymi od moich doświadczeniami uczestników…

MORAWSKA-RUBCZAK: Podczas warsztatów w teatrze również często konfrontuję się z grupami o innym niż mój światopoglądzie. Istotne jest dla mnie stwarzanie warunków do konfrontacji. Nie czuję, że moją rolą jest

ANNA ROCHOWSKA,
FOT. EWA ŁUCZAK
NOTA BIOGRAFICZNA NA STRONIE 148.

przekonanie uczestników do czegokolwiek. Staram się od razu szukać okazji do przekuwania ich opinii w działanie. I na przykład w ten sposób mogę podjąć podczas warsztatów do *Dziadów* Pawła Passiniego temat wspólnoty, a czuję, że gdybym brnęła w światopoglądowe dyskusje dotyczące wspólnoty, to moglibyśmy się pokłócić. Ale i podczas takich zajęć zderzenia światopoglądowe się zdarzają i uważam, że w wymianę zdań pomiędzy uczestnikami musimy wkroczyć wtedy, kiedy wkrada się agresja i dzieciaki siebie zaczynają nierówno traktować.

CZARNOTA: Właśnie, wreszcie pada, że nie wszyscy pedagodzy teatru przygotowują przecież spektakle. Część się zajmuje czymś zupełnie innym, a wiele aspektów, o których mówicie, zagadnienie podmiotowości, udzielania przestrzeni do wypowiedzi, budowania na konfliktach to są procesy charakterystyczne również dla przestrzeni warsztatowej.

SZPAK: Również w przypadku warsztatów aktualne pozostaje pytanie o projektowanie działania: na ile jestem otwarta, a na ile zapraszam ludzi do tego, by w gruncie rzeczy udowodnili moją tezę na jakiś temat czy potwierdzili moją opinię. I to również jest wielka praca: tak zaprojektować warsztaty, by otwartość prowadzącego czy prowadzącej była rzeczywista, a nie tylko deklaratywna. Żeby być ciekawym, co uczestnicy myślą o danym spektaklu, a nie mówić, co ja o nim sądzę.

CZARNOTA: Z moich obserwacji wynika, że wielu pedagogów teatru pracujących w instytucjach i w jakiś sposób uczestniczących w procesie powstawania spektaklu, czuje na sobie ogromną odpowiedzialność za szczegółowe, wielopoziomowe przekazanie wizji twórcy, co nie zawsze przekłada się na jakość samego warsztatu.

SZPAK: To zrozumiałe o tyle, że pedagog teatru często jest jedyną osobą, która może to zrobić, bo ma kontakt z publicznością. Staje się więc rzecznikiem spektaklu. Pytanie, na ile to jest potrzebne w kontekście założeń pedagogiki teatru, bo przecież mamy – powtórzę to raz jeszcze – budować sytuacje, w których widzowie są podmiotowo traktowani, jesteśmy ciekawi, co mają do powiedzenia, jak czytają kody. I tutaj nie może być gotowych odpowiedzi, więc funkcja rzecznika nie zdaje egzaminu. Kiedy zaczynałam prowadzić warsztaty po spektaklu, to wydawało mi się, że istotą takiego warsztatu jest naświetlenie jakiejś konkretnej rzeczy. Z czasem coraz więcej myślałam o tym, że to przecież moja jednostkowa perspektywa, z której projektuję doświadczenie dla ludzi i nie wiem, czy to taki dobry punkt startowy do tego, żeby oni podzielili się ze mną swoimi perspektywami…

STOKFISZEWSKI: A jest taki element wzbudzania u ludzi ich własnej opinii na dany temat? Jeśli temat jest zaopiniowany przez spektakl, ludzie zaś często nie mają lub nie chcą mieć zdania, czy pracujecie w kierunku ośmielenia ich do wyrobienia sobie indywidualnej opinii?

MAGDA SZPAK,
FOT. MARTA ANKIERSZTEJN
NOTA BIOGRAFICZNA NA STRONIE 131.

SZPAK: Ja bardzo dużo pracuję z wrażeniami. W tym, że komuś coś zapadło w pamięć, jest duży potencjał do dalszego działania. Staram się projektować sytuacje, które umożliwiają samodzielne myślenie, a potem stwarzam okazję, by konfrontować ze sobą myśli, skojarzenia, refleksje. Wtedy najczęściej się okazuje, że każdy z nas zobaczył trochę coś innego, i o tym można rozmawiać. To również z perspektywy osoby prowadzącej jest ciekawe, bo różnych rzeczy dowiadujesz się od ludzi, i to zmienia i wzbogaca również twój indywidualny odbiór.

SOBCZYK: Chciałabym podkreślić użyte przez Magdę słowo „samodzielność". To jest w ogóle określenie, które bym chętnie dodała do listy naszych celów i zadań, bo nieustannie stawiamy uczestników naszych działań w sytuacji artykułowania własnego zdania. Zobaczcie, jak to jest istotne na przykład dla nauczycieli, którzy stają przed wyborem zabrania uczniów na jakiś spektakl, uchodzący za trudny albo krytyczny w stosunku do rzeczywistości. Nauczyciele muszą wtedy przekonać dyrektora i rodziców, muszą umieć o tym mówić. Chociażby *Hymn narodowy* w Legnicy, gdzie teatr liczył na obecność licealistów na widowni, ale nauczyciele zaczęli się wycofywać. Pedagogika teatru często projektuje działania dla nauczycieli i innych osób, by ich wzmocnić w tym odbiorze. Próbujemy razem pewne rzeczy rozkodować, zadawać pytania, co znaczy, że na przykład ktoś pół spektaklu przeklina albo że jakaś postać przez cały spektakl milczy.

CZARNOTA: W twojej wypowiedzi pojawia się echo popularnej szczególnie wśród działów marketingu wizji pedagoga teatru jako cudotwórcy…

SOBCZYK: Daleka jestem od tego. Chciałam raczej podkreślić, ile taki pedagog musi mieć kompetencji. Projektując wspólnie z Instytutem Kultury Polskiej podyplomowe studia pedagogiki teatru, szczególnie mocno musimy się mierzyć z próbą dostarczenia ich wszystkim… Ale przede wszystkim pedagog teatru musi mieć otwartą postawę we współpracy z ludźmi.

Nawiążę jeszcze do bardzo ważnej dla mnie kwestii usamodzielniania się: to jest pytanie, czy teatrowi jako instytucji i każdemu z nas jako człowiekowi w ogóle na tym zależy. Na przykład w pracy z nauczycielami namawiamy ich, by odrzucili gotowe scenariusze i nie multiplikowali apeli i akademii, by zaczęli myśleć, w czym uczestniczą, co na poziomie symbolicznym znaczą ich gesty. Na przykład podczas pracy nad spektaklem *Ciało pedagogiczne* część uczestniczek-nauczycielek wycofała się, bo bały się krytycznego i nastawionego na autorefleksję sposobu pracy. Był moment, kiedy jedna z nauczycielek – kiedy dowiedziała się, że po spektaklu rozmowę będzie prowadziła Kazimiera Szczuka – postanowiła zrezygnować z udziału w projekcie. Na szczęście przyszła na kolejną próbę, żeby nam to powiedzieć otwarcie i bezpośrednio. Powiedziała, że czuje się wmanewrowana w jakiś lewicowy, feministyczny kontekst. Cała próba została przeze mnie zawieszona, by z nią o tym rozmawiać. I ona jednak została. Dostała przestrzeń w spektaklu, gdzie widać, że ma inne zdanie niż wszyscy. W takiej scenie, gdzie nauczycielki-aktorki stoją w szeregu i biegną w rytmie wyklaskiwanym przez publiczność. Ja stoję z boku i zadaję różne pytania, kto jest na tak, idzie krok w przód. Pytania są różne – o lata stażu w szkole, o dobry kontakt z dyrektorem, z uczniami, ich rodzicami, o to, kto wierzy w Boga, kto chodzi co niedziela do kościoła, albo czy

jest zadowolony/a z wyników wyborów prezydenckich. Każdy mógł zaprezentować publicznie swoją postawę i to okazało się dla uczestników projektu ważne. Udało się pokazać, że grupa jest zróżnicowana. Mam wrażenie, że nauczyciele biorący udział w projekcie usamodzielnili się, uwolnili swoje myśli na temat szkoły i konsekwencje tego były różne, również takie, że jedna z nauczycielek zrezygnowała z zawodu i wyemigrowała.

Alicja Morawska-Rubczak – pedagożka teatru, reżyserka tworząca w Polsce i za granicą spektakle dla najnajmłodszych (0-3 lat), badaczka – bez pamięci zakochana w teatrze dla dzieci. Pisze doktorat na UAM w Poznaniu. Jest członkiem zarządu Art Fraction Foundation z Poznania, należy do International Theatre for Young Audiences Research Network oraz Small Size Association. Z wyboru i z radością mieszka w Opolu.

FOT. ROMEK ROGALSKI

Nie wiem, czy to dobrze, czy źle. To nie są przecież moje decyzje, nie biorę za nie odpowiedzialności. To była praca z dorosłymi ludźmi.

OGRODZKA: Dużo rozmawialiśmy o teatrze, teraz znów wkroczyliśmy na teren szkoły. To są instytucje, mamy do czynienia z dwoma systemami. Pytanie, czy w interesie tych systemów jest mierzenie się z ideą wywrotową, nakłuwającą, wirusującą, jaką może być pedagogika teatru. Bo to się może okazać radykalne – gdy instytucja zaprasza wirusa, musi się liczyć z tym, że ten wirus jakoś zainfekuje system. Ale dla mnie osobiście krytyczne myślenie jest bardzo ważne. Bo ono ma wartość emancypacyjną, pozytywną, budującą, nie zakłada rozpadu, destrukcji czy wmanewrowania kogoś w sytuację, w której on nie chce być. Działając samodzielnie, każdy może zderzyć się z poglądami innych osób, zastanowić się– być może pierwszy raz w życiu – co na dany temat myśli, czy jakiś aspekt jest dla niego ważny. To jest bardzo uwalniające.

CZARNOTA: A to, o czym mówicie, to jest nie tyle samodzielność, ile samoświadomość. Ja bym broniła tego stwierdzenia, że samoświadomość jest trochę gdzie indziej niż poglądy…

SOBCZYK: Dla mnie jeden i drugi aspekt jest bardzo ważny. Ale chodzi mi o samodzielność na poziomie decyzji. W spektaklu Teatru 21 *Klauni, czyli o rodzinie. Odcinek 3* aktorzy skandują „nie ma wolności bez samodzielności!". Dzieci paradoksalnie chcą wolności, a z drugiej strony strasznie się denerwują, gdy mówisz, żeby zrobiły coś same. Bo są przyzwyczajone, że ktoś im pomaga, rozwiązuje za nie jakieś sprawy. Właściwie szybciej jest zrobić coś za nie, ale potem w życiu masz tyle sytuacji, kiedy ktoś robi coś za ciebie, a tak rzadko masz możliwość samodzielnego zabrania głosu… Zgadzam się, że nasze działania wspierają też samoświadomość. Mam przekonanie, że wspieramy, rozwijamy w ludziach postawę obywatelską, że oni mogą bardziej świadomie decydować o swoim uczestnictwie w kulturze i w rzeczywistości, że to od nich zależy, w czym uczestniczą, a w czym nie, gdzie słychać ich głos albo go nie słychać.

STOKFISZEWSKI: Osobiście postawiłbym na samodzielność, nie zaś samoświadomość. Socjologia podpowiada nam, że posługiwanie się metapoziomami jest uwarunkowane klasowo. Nie wszyscy są w stanie spojrzeć na siebie i ocenić siebie z dystansu, wszyscy natomiast są w stanie działać w zgodzie z własnymi przekonaniami i pragnieniami.

OGRODZKA: Zgadzam się i uważam, że zadaniem pedagoga teatru jest właśnie dokonanie rozpoznania uczestników jego lub jej warsztatów i wzięcie odpowiedzialności za ramę sytuacji. Na tym polega uważność w pracy pedagoga teatru. Dzielenie się swoim doświadczeniem, konfrontacja różnych narracji może się wydarzyć trochę niezależnie od ustytuowania klasowego. Moim zadaniem jest usłyszeć, z jakiej perspektywy mówią uczestnicy i zadbać o to, by rodzaj sytuacji, który zaproponuję, nie był dla nich krępujący, by nie wprowadzać języka, który nie jest ich. Myślę, że rolą pedagoga teatru zawsze jest uruchamianie w swojej głowie metapoziomu, nawet kiedy nie wprowadza tego języka do działania z uczestnikami. Na tym polega uznanie podmiotowości.

MORAWSKA-RUBCZAK: Skoro mówimy o odpowiedzialności pedagoga teatru, to chciałabym jeszcze poruszyć temat przeprowadzania widza dziecięcego przez trudne kwestie. Moje pierwsze doświadczenie pracy w Opolu dotyczyło spektaklu Mariana Pecki *Światełko* na podstawie *Pręcika* Maliny

Justyna Czarnota – pedagożka teatru, pasjonatka teatru dla dzieci i młodzieży. Od 2010 roku pracuje w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego, gdzie obecnie kieruje Działem Pedagogiki Teatru. Członkini Stowarzyszenia Pedagogów Teatru. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Realizuje autorskie projekty z zakresu edukacji oraz upowszechniania kultury.

Prześlugi. Po jednym z pokazów zaatakował mnie pediatra, który powiedział, że ja jako pedagog teatru nie powinnam dopuścić do tego, by w tym spektaklu padły słowa, że szpital jest białym miejscem, gdzie nie ma pościeli w paski i kwiatki. I starałam mu się wytłumaczyć, że to jest wizja artystyczna reżysera, wyprowadzona z tekstu zresztą, a ja jestem od tego, co dzieje się potem i nie mam prawa ingerować w wizje artystyczne.

SOBCZYK: A on był na warsztacie?

MORAWSKA-RUBCZAK: Nie, to była rozmowa zaraz po pokazie, choć temu spektaklowi rzeczywiście zawsze towarzyszyły warsztaty i one dotykały właśnie bieli i jej roli w świecie scenicznym. Ten lekarz rozżalony mówił, że oni robią wszystko, by oddziały pediatryczne nie kojarzyły się w taki sposób, jak to zostało przedstawione na scenie. Chodzi mi o to, jak nasza rola jest postrzegana, że ktoś mówi: „pani nie powinna dopuścić do czegoś takiego". Że mamy być takim strażnikiem…

SOBCZYK: Doświadczenie spektaklu, które ma prawo być różne, ma szanse być przetworzone podczas warsztatu. Właśnie taką sytuację pedagog teatru może super wykorzystać: dać dzieciakom przestrzeń do zmiany tego miejsca, przeobrazić tę biel, poprosić, by wyobrazili sobie, jak by to miejsce miało wyglądać… Mieliśmy podobny przypadek w Bydgoszczy, gdy graliśmy *Teatralny Plac Zabaw Jana Dormana*. Na tym spektaklu widownia jest podzielona na grupę niebieską i żółtą. Na scenie pojawiają się dwie kaczki. I jest fragment, kiedy dochodzi do konfliktu między tytułowymi kaczkami. Jedna z nich, żółta, pada od wyzwisk: „nie masz taty, nie masz iphona, jesteś z domu dziecka" (swoją drogą była to jedyna scena wzięta z cytatów opowiedzianych nam przez nasze dzieci). Aktorzy zadają wtedy dzieciom pytanie, która kaczka jest ładniejsza. I większość z grupy niebieskiej krzyczy „niebieska", choć parę osób już czuje, że sytuacja jest dość skomplikowana i widać, że woleliby być po tej drugiej stronie. I wracając do Bydgoszczy – jedna z pań zadzwoniła do dyrekcji z pytaniem, jak można było dopuścić na scenie do konfliktu kaczek i to tak zostawić. Była oburzona, że ze sceny nie zostało wyraźnie powiedziane, że takie zachowanie jest złe. Tu jest ważna rola pedagoga teatru, który podczas warsztatu dalej temat rozwija. My często korzystamy z rysunków dzieci, pytamy o scenę, która najmocniej została w pamięci. I w tym spektaklu często to jest ta właśnie scena.

STOKFISZEWSKI: Mówisz o doświadczaniu. Jakby warsztat, czy konstrukcja spektaklu były zaproszeniem widza do doświadczania, bycia w środku, nie zaś odczytywania znaków z perspektywy zewnętrznej, na chłodno.

OGRODZKA: Tak. Chodzi o uruchomienie doświadczenia związanego z relacjami, przestrzenią publiczną, społeczeństwem, tematami egzystencjalnymi. O gotowość do refleksji nad tym doświadczeniem. Fenomen żywotności teatru polega na tym, że charakter naszej rzeczywistości też jest performatywny: tworzą ją gesty, relacje, ciała, dyskursy, rozmaite praktyki, także zakazy i nakazy oraz nasz stosunek do nich. Nie uczymy się tego w szkole – program edukacji skonstruowany jest tak, jakby rzeczywistość miała charakter tekstowy lub ewentualnie wizualny. Tymczasem my wszyscy, jako istoty społeczne, performujemy – czy jesteśmy tego świadomi, czy nie. Nawet sytuacja szkolnej akademii jest konstrukcją performatywną. Jeśli zaś teatr jest pewnym modelem rzeczywistości publicznej, to próba zrozumienia mechanizmów teatralnych i performatywnych – właśnie mechanizmów, tego, jak coś jest zrobione, do jakich kategorii się odwołuje, jakie budzi reakcje i skojarzenia, a nie tego, co twórca miał na myśli – pozwala zrozumieć mechanizmy, rządzące rzeczywistością, w której żyjemy.

Warsztaty to nie tylko sytuacja rozmowy, ścierania poglądów, ale przede wszystkim sytuacja wspólnego działania. Podczas naszych spotkań ludzie mówią o tym, że rzadko mają możliwość uruchamiać własne ciała, głosy, dotyk, emocje w sytuacjach grupowych. Coś jest niesamowicie ważnego we wspólnym działaniu. To niezwykłe obserwować, że moje gesty, słowa, ruchy mają wpływ i znaczenie dla innych osób. Nawet jeśli jest to sytuacja laboratoryjna, w jakimś sensie świąteczna, zabawowa, to jest ona jednocześnie niezwykle realna, bo to są prawdziwi ludzie ze swoją fizycznością i wrażliwością. W trakcie warsztatów przechodzimy na inny poziom współbycia. Ja często pracuję z grupami, zespołami, które dobrze się znają – ze wspólnej pracy, ze szkoły, z innych kontekstów. Często po warsztacie powtarzają, że to było dla nich pierwsze tego typu doświadczenie, gdy mogli spotkać się ze sobą w innej sytuacji, nieinstrumentalnej. Ostatnio jedna uczestniczka powiedziała po kilkugodzinnym warsztacie, w którym uczestniczyła razem ze swoimi kolegami i koleżankami z pracy: spędzam z nimi codziennie osiem godzin a dziś pierwszy raz większości z nich patrzyłam w oczy lub mogłam ich dotknąć.

ROCHOWSKA: W tym kontekście warto podkreślić, że pedagog teatru może pełnić też funkcję ośmielacza, bo zaprasza do tego typu spotkań osoby, których do tej pory w danej instytucji nie było. W TR nowymi widzami są grupa seniorów i grupa osób niepełnosprawnych sensorycznie. To ludzie, którzy przez swoją wieloletnią nieobecność w teatrze teraz bardzo mocno w niego wchodzą. Te grupy się wciąż powiększają, dostaję sygnały od nich, że teatr jest fascynujący i ciekawy. A wiecie sami, że nasze spektakle nie są łatwe, opowiadają o eutanazji, o starości, o starzeniu się, o samotności… Seniorzy nawet uważają, że jestem za delikatna, że oni by chcieli jeszcze bardziej wprost o tym rozmawiać, to ich interesuje, dotyka, dotyczy.

SOBCZYK: W teatrze przez całe lata nie było pewnych grup osób, ich włączanie to jest nowy nurt, który pięknie się rozwija na świecie. Przez wiele lat teatr był kierowany do ludzi w pełni sprawnych, dysponujących wszystkimi zmysłami. Teraz wreszcie dostrzeżono, że widownia jest różnorodna; widać to również u nas na warsztatach. To stwarza zupełnie nowe sytuacje warsztatowe. Życie teatru i życie społeczne mogą biec równolegle. Ale też mogą się przecinać – na takim przecięciu powstał Teatr 21 i wiele innych tego typu zespołów na świecie. Teatr staje się przestrzenią, w której życie może się schować. W Europie Zachodniej teatry stają się swoistymi rezerwatami, bo coraz częściej tylko tam można spotkać się z osobą z niepełnosprawnością. Ponad dziewięćdziesiąt procent ciąż z zespołem Downa jest usuwanych. Dochodzi do tego, że szkoły specjalne są zamykane. Teatr daje im przestrzeń i narzędzia do mówienia o swojej obecności. My, pedagodzy i pedagożki teatru, staramy się uczestniczyć w życiu teatralnym, a z drugiej strony bacznie obserwujemy, co dzieje się w życiu społeczno-politycznym. Te oba porządki mają na siebie duży wpływ.

SZPAK: Zaczynaliśmy rozmowę od twierdzenia, że dla teatru celem jest spektakl. Podsumowując, powiedziałabym, że dla pedagogiki teatru spektakl nie jest finałem, ale początkiem działania. A nawet jeśli jest finałem, to stanowi raczej daleki punkt dojścia…

Narodowe warsztaty teatralne

• MAREK BEYLIN •

Podczas dyskusji o empatii w życiu publicznym, jaką zorganizowała Krystyna Duniec w Nowym Teatrze, najbardziej zaciekawiło mnie to, co o swej pracy z młodzieżą, właśnie uczeniu empatii, opowiadała Joanna Pawluśkiewicz. Uczeniu owocnym. Uczestnicy jej warsztatów wcielają się w role społeczne, które wcześniej uznali za obce i złe; odgrywają na przykład wyznawców prawosławia, ponieważ uprzednio uznali je za „psią wiarę". Te warsztaty opierają się na teatralnych technikach improwizacji i dają zaskakujące efekty: pozwalają tym młodym ludziom wczuć się w to, co wydawało im się wrogie oraz niepojęte, i zobaczyć w tym ciekawy, warty uznania świat. W przedsięwzięciu Pawluśkiewicz teatr okazał niespodzianą, bo bezpośrednią i natychmiastową siłę społecznego oddziaływania. Jak w marzeniach każdego twórcy. Toteż i ja pozwoliłem sobie na marzenia, gdy czytałem w „Dialogu" (maj 2016) interesującą dyskusję *Jakie wspólnoty*, a zwłaszcza wypowiedzi Anny Karasińskiej o polskich podziałach, gdy „po obu stronach konfliktu dokonuje się zawłaszczenie słuszności. Tylko my mamy słuszność, tylko nasza wizja, jak co ma wyglądać. […] Reszta powinna dać się uciszyć, bo i tak nie przynależy do tej wspólnoty, ponieważ to my definiujemy, czym jest taka wspólnota i jakie są jej cele, wartości". Karasińska ma sporo racji, w tym konflikcie żadna strona nie ma monopolu na wykluczanie, choć akurat jedna z nich dysponuje o wiele potężniejszymi narzędziami wykluczania i używa ich bez pardonu. Idąc więc za moim marzeniem, pomyślałem sobie, że Karasińska, autorka i reżyserka brawurowego spektaklu *Ewelina płacze* w TR Warszawa, opartego na grze wcieleń, mogłaby wraz z Pawluśkiewicz stworzyć narodowe warsztaty teatralne, podczas których nastąpiłaby gremialna zamiana postaw i pozycji społecznych. Zwolennicy partii rządzącej odgrywaliby jej przeciwników, wcielaliby się też w uchodźców i przygotowywali Paradę Równości. Natomiast przeciwnicy władzy weszliby w sytuację jej wielu zwolenników, choćby tych, którzy sytuują się na ekonomicznych marginesach polskich przemian. Takie warsztaty, marzyłem sobie, nie usunęłyby wprawdzie głównych przyczyn obecnego konfliktu, ale może przyczyniłyby się do tego, że jakaś część społeczeństwa inaczej spojrzałaby na zimną wojnę kulturową, która nas ogarnęła.

Szybko jednak zrozumiałem, że to marzenie zbyt skromne, wszak konfliktów i wzajemnych wykluczeń jest w Polsce znacznie więcej. Toczą się te nasze wojenki na zbyt wielu polach, by dało się je wyliczyć, cała Polska jest przeorana rozmaitymi okopami. I coraz więcej ludzi do tych wojenek dołącza, często wchodząc w podwójną rolę wykluczających i wykluczonych. Nie dziwi mnie to, bo choć możemy sobie w liberalnym duchu wyrzekać na wspólnoty społeczne czy narodowe, widząc w nich, zresztą trafnie, źródło rozmaitych opresji, to i tak nie zmienimy tego, że większość ludzi takich wspólnot pragnie, zwłaszcza w trudnych czasach. Toteż im więcej w społeczeństwie okopów i wykluczeń, tym silniejsze pragnienia, by schronić się w jakiejś wspólnocie, nawet jeśli to schronienie iluzoryczne. A gdy brakuje wspólnot przyjaznych i otwartych na innych, wtedy ludzie znajdują sobie wspólnoty wrogie światu, zwłaszcza że takich jest nadmiar.

Dlatego nie wystarczą warsztaty w sprawie jednego konfliktu. Do takiej pracy powinien przystąpić cały teatr – marzyłem sobie dalej. I byłby to prawdziwy teatr narodowy, rozprzestrzeniony w całej Polsce; teatr tworzący lepsze wspólnoty i dający każdemu chętnemu wgląd w jego „innych". Takie marzenia.

Front za miedzą

• OLGA MACIUPA •
• JOANNA WICHOWSKA •
• TETIANA LOGOIDA, KRZYSZTOF PUŁAWSKI •
• JACEK SIERADZKI •

OLGA MACIUPA

PRZEŁOŻYŁA MAŁGORZATA BUCHALIK

Sobowtóry

OSOBY:

• Tereza
• Beata
• Iliusza
• oraz sprzedawcy, ochroniarze, klienci, chór zza kulis

Centrum handlowe. Salon H&M. Przy manekinie stoją dwie dziewczyny, wyróżniające się w tłumie. W starych, pstrokatych ubraniach, w chustkach na głowie. Jedna z nich trzyma czarną reklamówkę Bossa, druga bazarową torbę na kółkach.

Beata No i mówiłam, żeby dać sobie spokój.

Tereza Za późno, już tu jesteśmy. No chodź. Nie ma odwrotu, nie mamy nic do stracenia. Wzięłaś ten spadochron?

Beata Wzięłam, wzięłam.

Podchodzą do dziewczyn, które mierzą jakieś swetry przed lustrem.

Tereza Ludzie kochani, nie bądźcie bez serca, pomóżcie biednym sierotom, biednym dziewczynom, dom nam się spalił, ojca zamknęli, jesteśmy z Zakarpacia, jesteśmy głodne, chce nam się pić, musimy zadzwonić. Wy tu w stolicy nie wiecie, co to nieszczęście, siedzicie sobie w restauracjach, przepijacie i przejadacie tyle pieniędzy i nikogo nie obchodzi, co się dzieje gdzieś tam, na końcu świata, na samym końcu kraju. Przyjechałyśmy, dotarłyśmy autostopem albo schowane na końcu wagonu, ale wiemy, że są na świecie dobrzy ludzie, którzy nam pomogli i jeszcze pomogą.

Beata A wy tu wszyscy jesteście bogaci, wyrzucacie pieniądze na te szmaty, to i nam możecie trochę dać.

Tereza Jesteśmy dobrymi ludźmi, fajnymi dziewczynami, tylko bardzo, bardzo biednymi.

Beata Nie jesteśmy jakimiś menelkami, tylko dwiema doświadczonymi przez życie dziewczynami ze wsi.

Tereza Pierwszy raz przyjechałyśmy do stolicy.
Beata Taką mamy ochotę na torcik kijowski.
Tereza I na kotlety po kijowsku.
Beata I nigdy nie widziałyśmy kasztanów.
Tereza I chłopcy w stolicy tacy przystojni.
Beata Żeby się tylko jakoś zaczepić, może ktoś wziąłby nas do siebie? Umiemy gotować i szyć, i prać, i zmywać.
Ludzie rozchodzą się, wszyscy omijają je szerokim łukiem.
Tereza Chodź tutaj, proszę, dobrze ci z oczu patrzy.
Łapią jakąś dziewczynę (może być z widowni).
Klientka Zostawcie mnie. Nic nie mam.
Tereza Chodź, chodź.
Klientka Nie muszę wam pomagać. Idźcie do Czerwonego Krzyża.
Beata Przecież to sekta!
Klientka No to idźcie do cerkwi.
Tereza Byłyśmy. Wyrzucili nas.
Beata Pop dał po łbie i wyrzucił.
Tereza No chodź, kup nam coś do jedzenia.
Beata A my zaśpiewamy ci piosenkę, ale taką prawdziwą, nie to amerykańskie gówno, co tu leci, z tym, no, didżejem.
Tereza Pani, pani, powróżyć, powróżyć, umiem wróżyć, widzę, co komu los przyniesie.
Klientka Przespał się z tą Zoją?
Beata Ten dupek przespał się nie tylko z Zoją, ale jeszcze z Zorianą, Lubą, Łesikiem i Mykołą.
Klientka Jesteście porąbane. Leczcie się na głowę.
Beata Sama jesteś porąbana. Patrz, po co ci ten szal, w szafie masz już pięć takich.
Klientka No to co, że pięć, może i pięć, ale ten mi się akurat spodobał.
Tereza Lepiej nam byś go dała. Jesteśmy swoje, swojskie dziewczyny, nie jak jacyś czarni czy inni ciapaci, tyle że przyjechałyśmy z daleka.
Tereza Zaczeeeekaj.
Klientka ucieka. Beata i Tereza łapią ją. Beata otwiera wielką torbę na kółkach, a Tereza wpycha do niej Klientkę.
Tereza Patrz, jaka świnia, trzymaj ten swój szalik, teraz będziesz tu siedzieć, jasne?
Klientka mówi coś, stara się wyleźć z torby, ale nie daje rady i nic nie słychać.
Podchodzi Iliusza.
Iliusza Dziewczyyyny! Skąd żeście spadły, takie porąbane?
Tereza A co, ty pewnie jesteś z Kijowa?
Iliusza A jak, z mieszkaniem i samochodem.
Tereza Dlaczego jesteś rudy?
Iliusza Złe pytanie. W waszej sytuacji trzeba pytać o markę samochodu.
Beata Nie znamy się na tym.
Iliusza Co za wiocha.
Tereza A ten samochód masz czarny?
Iliusza Co ja, Murzyn jestem? Mam białego merca i ajfona.
Tereza Ale jesteś rudy.

Iliusza Tak, jestem rudy. I zajebisty.
Beata U nas na dzielni, oj, na wsi, chłopaki by cię pobili.
Iliusza Jak ktoś ma kapuchę i znajomości, to go nie biją.
Tereza Cichcem by ci mordę zjechali, nikt by nawet nie wiedział – co, gdzie i jak.
Iliusza Coście się przyczepiły? Nie jestem jakiś kryminał, ciota, czarny albo z Kaukazu, tylko po prostu rudy, za to przy forsie. A wy co takie opalone, aż pomarańczowe?
Tereza Od pracy w ogrodzie.
Beata Całe lato zasuwamy w ogrodzie.
Tereza Dom nam się spalił.
Beata I to od popiołu.
Iliusza U nas panny chodzą na solarium, za konkretną forsę.
Beata A po co, co, my gorzej wyglądamy?
Iliusza Wiejskie kozy, co wy wiecie o życiu!
Tereza Zaprosisz nas na obiad?
Beata Dom nam się spalił, ojca zamknęli, jesteśmy z Zakarpacia, jesteśmy głodne, chce nam się pić, musimy zadzwonić.
Iliusza Do pracy iść nie chcecie?
Beata A kto nas niby weźmie?
Iliusza Mój stary jest posłem, coś się wymyśli.
Tereza A może kupisz nam jakieś ciuchy?
Iliusza Dziewczyny, jesteście dorosłe i samodzielne.
Beata Skąpiradło.
Iliusza Nie jestem skąpy, po prostu…
Tereza Jak tak, to zjemy, co Bozia dała.
Wyciąga z torby mleko w butelce po jakiejś wodzie mineralnej, kiełbasę, chleb i kiszone ogórki. Beata bierze szeroki szal, rozściela go na podłodze i kładzie na nim kurczaka.
Iliusza Ej, co jest, ogarnijcie się, zaraz was stąd wyrzucą.
Tereza Jesteśmy biedne, nie widzisz?
Beata Przyjechałyśmy z Zakarpacia. Dom się spalił, ojca zamknęli.
Tereza Nie dla nas torciki kijowskie.
Iliusza Zabierzcie stąd tego kurczaka.
Beata Jeszcze z pociągu nam został.
Tereza Jak nie weźmiesz do pociągu kurczaka, to nigdzie nie dojedziesz, za to z kurczakiem prosto do stolicy, na samiutki Chreszczatyk.
Beata Dom nam się spalił, ale kury przeżyły, tyle że już się nie niosą, to je zjadamy, widzisz. A takie były śliczne kurczaczki, tak słodko piszczały, i koguty piały, i kaczki kwakały, i gęsi gęgały. Taki mieliśmy dobry drób, a już brojlery to w ogóle. Jak wiozłyśmy na rynek, z miejsca rozkupili. A tutaj co? Nawet słoneczka nie ma, a wiesz, że kwiaty odwracają się do słońca, pąki mają takie okrągłe jak słoneczko, podobne, a tutaj tylko śmierć, zero słoneczka, zero trawy, ptaszki nie mają co jeść, a my zostałyśmy z martwymi kurami.
Iliusza Same kokosicie się tutaj jak kwoki, pieprznięte jesteście czy jak?
Beata A w pociągu jeden pan czytał gazety i mówił, że w Europie wszyscy są już jak my, ciągle się włóczą i jadą do stolicy szukać lepszego życia.
Iliusza Przecież nigdy tam nie byłyście.

Tereza Widziałyśmy w telewizji.
Iliusza A ja zjeździłem nie tylko Europę, byłem na wakacjach w Turcji, olinkluziw.
Tereza Daj kawałek kurczaka.
Beata Jakiego turczaka?
Tereza Co jest, nie słyszysz, co mówię, daj kawałek kurczaka!
Beata Jakiego kurczaka?
Tereza Daj kawałek kurczaka, idiotko, słyszysz czy nie?
Podchodzi Ochroniarz.
Ochroniarz Proszę wyjść i zapłacić za szalik.
Tereza Ale my nie mamy żadnego szalika, przyjechałyśmy z Zakarpacia, dom nam się spalił, ojca zamknęli, Czerwony Krzyż to sekta, z cerkwi nas wyrzucili, pierwszy raz jesteśmy w stolicy.
Ochroniarz Nic mnie to nie obchodzi, wynoście się, bo wezwę milicję.
Tereza Jak pan tak może, przecież jesteśmy sierotki, dwie siostrzyczki, same na świecie jak te marne trawki…
Ochroniarz Nie będę powtarzał.
Iliusza Zapłacę za szalik, zmykajcie, wiejskie głupole.
Idzie do kasy i płaci za szalik.
Beata Nogi ci będę całować, mój rudy książę!
Tereza (*do Ochroniarza*) A ty co, co się gapisz? Nigdy biednych ludzi nie widziałeś?
Beata W dupie był, gówno widział.
Ochroniarz No co, musiałem reagować!
Dziewczyny łapią go mocno, jedna knebluje mu usta, druga wiąże, potem chowają go do wielkiej torby na kółkach.
Wychodzą, idą do innego sklepu, na przykład do Zary.
Beata Co on się tak przyczepił?
Tereza A co za różnica? Za to jaka akcja!
Iliusza Macie, noście sobie ten szalik z tłustą plamą po kiełbasie.
Tereza O, dobra, ja będę nosić. Zamiast apaszki. Oddawaj.
Beata Nie, ja byłam pierwsza.
Iliusza Która z was jest starsza?
Tereza Ja!
Beata Nieprawda, ja jestem starsza!
Iliusza Nie róbcie bydła.
Tereza A prawda, że jestem ładniejsza?
Iliusza Obie jesteście pasztety.
Beata Chcę tę sukienkę, tę, o. Może ktoś się ze mną ożeni.
Tereza Taaa, kto by cię chciał!
Beata idzie do przymierzalni.
Tereza (*przegląda ubrania na wieszakach*) U nas to się głowę myło raz na tydzień, zaplatało warkoczyk i tyle, a tutaj trzeba myć codziennie. Ale tam musiałyśmy ciężko pracować. Wszyscy naokoło chleją, u sąsiadów śmierdzi. Miałyśmy z siostrą krowy, gęsi, kaczki, indyki, woziłyśmy mleko na rynek. Najlepsze gospodynie we wsi. I zimą czy latem to wszystko trzeba nakarmić. Krowy ryczą, świnie kwiczą, człowiek sam zjeść nie ma czasu. A tu chociaż życie zobaczę, wyrwałyśmy się z tego piekła, zrobię wszystko, żeby tutaj zostać. Mogę sprzedać wątrobę, mogę iść pod latarnię, wszystko zrobię, wszystko. Mogę sprzątać biuro twojego taty, mogę wam zmywać, gotować. Pomóż mi, Iliusza, dobry z ciebie chłopak.
Wchodzi Beata w sukience i w sweterku z napisem „Chicken".
Beata I jak wyglądam?
Iliusza Musisz się skonsultować z moim stylistą.
Beata A weź, zrób mi zdjęcie.
Chór zza kulis
Telefon twoich marzeń
Nokia XXXXXX
555555555
Tysięcy
Tysięcyyyyy
I jest twój
Nówka sztuka
Biały kolor modelu!!!
A teraz do hotelu!
Twój styl życia nazywa się doskonałość.
Beata Ej, no weź, kup mi tę sukienkę i ten sweterek!
Iliusza Okej, ale coś za coś.
Beata Masz mnie za taką idiotkę?
Tereza No, zrób mi dziecko.
Iliusza Gdzie?
Tereza Tutaj, będzie super, tak publicznie.
Iliusza Dziecinko, spokojnie, wszystko w swoim czasie. Kapitalizm wymaga ofiar.
Beata Że jak? Ktoś umarł?
Wchodzą do sklepu Home&You.
Beata Ale fajne rzeczy.
Tereza Takiej pościeli aż szkoda do seksu.
Beata Ty to zawsze tylko byś chowała do szafy, chowała i chowała, i cały nasz posag się spalił. Ani razu nie wytarłam się tym ręcznikiem od cioci, z delfinkiem, ze szklanek też nie piłam, aż w końcu tata je wytłukł. Wszystko upychałaś po szafkach, aż się spaliło.
Iliusza Daj już spokój.
Beata Cicho, rudy.
Iliusza Skończ z tym rudym, nie jesteś u siebie na wsi, jeszcze raz spróbujesz, będziesz żałować.
Tereza A ty co tak nie lubisz wsi? Mleko skąd pijesz? Jajka, masło, mleko, warzywa, koniaczek zakarpacki też lubisz łyknąć, co?
Iliusza Na śniadanie to ja jem łososia.
Beata Łosie jedzą łososie.
Iliusza Jesteście dwie Cyganki, przestańcie już nawijać.
Tereza Za to znamy przyszłość. Jak nam powiesz, gdzie można sprzedać nerkę, gdzie posprzątać, komu ugotować, to tak zakombinujemy, że będziesz miał jeszcze lepszego ajfona. (*wyciąga butelkę piwa, pije*)
Iliusza No i co robisz? Zaraz cię znowu wyrzucą, wstyd mi z wami dwiema.

Tereza Niech wyrzucają, a co, co oni tu mają za badziewie. Też mogę takie zrobić, moje ręczniki mają lepsze hafty niż to, co tutaj sprzedają. Przyniosę im swoje koszule, serwetki, ręczniki, to dopiero będzie coś.
Beata Niedługo wszyscy będą chodzić w tych haftowanych koszulach, jak na zachodniej Ukrainie, he-he.
Iliusza Ble, ale wiocha.
Beata Sam jesteś wiocha. Nic nie rozumiesz. Niedługo wszyscy będą chodzić w haftowanych koszulach i gadać tylko po ukraińsku.
Iliusza Weź, przestań. To niemodne. Przyjeżdżacie z zadupia i chcecie uczyć stolicę, co się nosi? To nie nasz styl. Jesteście w kulturalnym miejscu i nie ma co robić obciachu.
Tereza Kto umie czarować, śpiewać pieśni, kto mówi jak my, ten ma rację, bo szybciej niż Paryż pokryliśmy złotem kijowskie cerkwie, a teraz znów trzeba wszystkiego uczyć od początku, zero pojęcia o kulturze. Ale ciacho, patrz no, siostrzyczko, jakie fajne chłopaki tu się kręcą. (*wyciąga z torby na kółkach haftowane ręczniki i niesie do kasy*) Niech pani weźmie moje ręczniki, o, jakie ładne, sama haftowałam. Temi ręcami. Mam haftowane poduszki, powłoczki, serwetki z koralikami. W maki, w słoneczniki, wyszywane krzyżykiem i z cekinami. Mogę szyć na zamówienie, mogę haftować, mogę wam sprzątać sklep.
Iliusza nagrywa je na telefon.
Sprzedawczyni Przykro mi, nie zajmujemy się taką działalnością.
Tereza Daj ci, Boże, dobrego narzeczonego.
Beata No przecież przyjechałyśmy z Zakarpacia, dom nam się spalił, ojca zamknęli. To wszystko, co nam zostało, niech nas pani nie wyrzuca, niech nam pani pomoże, pani jest taka dobra, przecież widzę po oczach.
Sprzedawczyni Z tym to już nie do mnie. Nie sprzedajemy takich rzeczy.
Tereza A niby co sprzedajecie? Wszędzie to samo, wszystko na jedno kopyto, wszystkie te szmaty, jak sobowtóry jakieś, a tak to byście byli ekskluzywni.
Sprzedawczyni Idźcie stąd.
Beata Ale moja siostra robi te cuda sama, to byście mieli taniej. Po ile kupujecie te kosze, o te?
Sprzedawczyni To są kosze na bieliznę.
Tereza No i co za różnica, nauczyłyśmy się od Cyganów, upleciemy wam takie z wikliny. Po ile?
Sprzedawczyni Nie wiem, proszę rozmawiać z menedżerem.
Tereza Jak, jak? Nawet nie umiem wymówić takiego słowa.
Beata Menedżer to taki dyrektor.
Tereza A ty skąd wiesz?
Beata Widziałam w ogłoszeniu, że szukają tu menedżera do pracy.
Tereza Aha, czyli teraz nie macie menażyra. To nikt nic pani nie powie, niech pani ode mnie kupi.
Sprzedawczyni Ja tu o niczym nie decyduję, proszę wyjść. Kim wy w ogóle jesteście?
Beata Jesteśmy biedne sieroty z Zakarpacia. Ciągle mamy tam jakieś kataklizmy, osuwiska, powodzie, wycinka lasów, niedługo całe Karpaty się obsuną, telewizji pani nie ogląda czy jak, gazet pani nie czyta?

Sprzedawczyni Współczuję, ale to nie moja sprawa, są specjalne instytucje, które wam pomogą.
Tereza Ale my nie znamy stolicy, pierwszy raz tutaj jesteśmy.
Sprzedawczyni To nie moja sprawa i proszę więcej nie zaczepiać naszych klientów.
Beata Przecież my też jesteśmy waszymi klientkami.
Sprzedawczyni Jesteście wariatki, wynocha stąd.
Tereza Niedługo wszyscy będą tak chodzić, w tych haftowanych koszulach. Jeszcze pożałujecie, jak się zrobi moda!
Sprzedawczyni Wynocha stąd, to nie moja sprawa.
Tereza A właśnie że twoja. Co ty myślisz, że jakieś Cyganki jesteśmy, co?
Beata Jesteś Ukrainką czy nie? Nie chcesz pomóc swoim?
Tereza A jak ci wszyscy czarni tu przyłażą, to aż skaczecie naokoło nich jak małpy.
Beata pokazuje, jak skaczą.
Tereza Propagujecie tutaj Amerykę, a tam już by was z pracy wyrzucili, bo tam nikt nie patrzy, jak kto jest ubrany i jak mówi. Masz sowiecką mentalność, dziuniu. Wiesz, jak byś skończyła w cywilizowanym kraju? Dostałabyś wyrok za złamanie praw człowieka, za dyskryminację mniejszości, klasową i rasową.
Beata A na koniec Murzyni zgrabnie pouczyliby cię w pobliskich krzakach.
Sprzedawczyni A kto wam tu czego zabrania? Idźcie do odpowiedniej instytucji.
Beata Ciągle nas wysyłają do odpowiednich instytucji.
Tereza Ty łamiesz nasze prawa, z miłości do bliźniego. Zwiałaś ze swojej prowincji i teraz robisz za gwiazdę, co? Jesteś taka sama jak my.
Sprzedawczyni Dzwonię po milicję.
Tereza Dobrze już, dobrze, daj ci, Boże, dobrego chłopaka, dobrego męża. Powodzenia.
Wychodzą, idą do innego sklepu z bielizną. Oglądają. Sprzedawczyni wybiega i robi im zdjęcie telefonem.
Sprzedawczyni A to będzie dowód.
Tereza Łap ją.
Beata podbiega do Sprzedawczyni. Wyrywa jej telefon i razem z Terezą wpychają ją do torby na kółkach.
Iliusza Ej, ale co jest? Co to za torba?
Tereza Nasz bagaż.
Beata Bielizna, sama bielizna.
Iliusza A co tak dużo? Ej, ale tam ktoś jest.
Tereza To nasz kot, pies i dwie kury, jak nie będziemy miały co jeść, zarżniemy je na rosół.
Beata Ale tak to głównie bielizna. I jeszcze różne porządne tkaniny, możemy sprzedać do szycia ubrań, ale jakoś nikt nie kupuje, i jeszcze te moje hafty.
Iliusza Z wami to się człowiek nie znudzi.
Chór zza kulis
Nie przegap promocji
Tyle emocji

Modne brandy
Supertrendy
Niskie ceny
Wysoka jakość
Ekskluzywne
Legginsy w panterkę
A ty, bogini,
W cudnym bikini
W przerwie zakupów
Zjedz
Wypij
Odpocznij
Taka gwiazda jak ty
To jest właśnie sam szyk.
Znowu sklep odzieżowy.

Iliusza Super jej przygadałyście. Niby ze wsi, ale ogarniacie. Gdzieście się nauczyły?

Tereza A w telewizji kiedyś pokazywali. O co to chodzi z tymi prawami człowieka, niby jak człowiek może mieć prawa? Kobieta na pewno nie ma, w każdym razie u nas, a tutaj nikt nas nie zna, to mogą nam naskoczyć.

Iliusza Ale co ona wam zrobiła?

Beata No, właśnie że nic nie zrobiła.

Iliusza W porządku dziewczyna.

Beata Nie chce wylecieć z roboty. Ludzi ma w dupie, niby nie jej sprawa, może jakby ktoś umierał, toby wezwała karetkę. A tak to ma się tylko uśmiechać i obsługiwać klientów. Prostytucja, co nie?

Tereza (*z przymierzalni*) Iliusza, chodź, pomóż zapiąć.

Iliusza Daj mi spokój. Idę już, pa, dziewczyny.

Tereza No chodź tu, bo cię spiorę.

Iliusza idzie do przymierzalni. Zaczynają uprawiać seks, słychać charakterystyczne odgłosy.

Beata chodzi w starej spódnicy, ale włożyła sweterek z napisem „Be free, love your body", a swoje ubranie zapakowała w reklamówkę z napisem Boss.

Beata (*do Ochroniarza*) Proszę mi pomóc, zgubiłam młodszą siostrę. Jesteśmy biedne, przyjechałyśmy z Donbasu, tata zginął w kopalni, nasz dom się spalił. Jesteśmy biedne i pierwszy raz w stolicy. Proszę pomóc mi znaleźć siostrę.

Ochroniarz To gdzie jest ta pani siostra?

Beata Złapali ją i wrzucili do worka.

Ochroniarz Gdzie?

Beata Tam, o, niech pan ich łapie.

Ochroniarz Tu wszędzie są kamery, złapią ich.

Beata To są profesjonaliści, ma pan pojęcie, ile u nas porywają dzieci? Wiedzą, że jesteśmy sierotami. Pewnie nas śledzili. Sprzedadzą nasze organy, tak robią z sierotami, wszędzie bandyci, przyszli po nas i po pana też przyjdą.

Ochroniarz Kim pani właściwie jest? Może zadzwonię po milicję?

Beata Nie, lepiej niech pan da mi coś do jedzenia, kupi kolorowego lizaka, jeszcze nigdy w życiu takiego nie widziałam, zrobię sobie z nim zdjęcie.

Ciągnie Ochroniarza za rękę. Wychodzą Tereza i Iliusza. Tereza w peniuarze i jedwabnym szlafroczku.

Tereza Będę tak teraz chodzić.

Iliusza Dobrze dałaś.

Tereza A ty dobrze wziąłeś.

Podchodzą do kasy.

Iliusza Bierzemy. Proszę obciąć metki, pakować nie trzeba.

Tereza A zabierzesz mnie do wesołego miasteczka?

Iliusza Gdzie tylko chcesz, foczko.

Tereza Chcę do cyrku.

Iliusza Pójdziemy do cyrku i do kina.

Tereza Od dziecka o tym marzę. Całe życie harujemy w ogrodzie. Tata obiecał zabrać nas w niedzielę do miasta, akurat przyjechał cyrk. Bilety leżały już kupione, ale siostra wpadła w gówno i jak zaczęliśmy ją myć, autobus nam uciekł, a następny był dopiero o szóstej. Chodźmy do kina, raz się żyje, nie?

Iliusza Cha-cha-cha, też kiedyś wpadłem w gówno.

Tereza Ty?

Iliusza No, hy-hy, łoiliśmy raz z chłopakami na wsi. Poleźliśmy przez krzaki…

Tereza Myślałam, że takie kozaki z Kijowa chodzą raczej po klubach.

Iliusza Oj, bo to był przypał.

Tereza Super. Słuchaj, a gdzie można sprzedać nerkę?

Iliusza Nie wiem, musiałbym spytać ojca.

Tereza Z tobą chyba wszystko idzie załatwić?

Iliusza A czemu nie chcesz iść się gdzieś uczyć?

Tereza Jeszcze nie ocipiałam. Lepiej pójdę do pracy.

Iliusza Chodź, pomyślimy, może byś poszła gdzieś do technikum, do gastronomika czy coś.

Tereza Że co, że niby nie umiem gotować? Całe życie gotuję. Tacie smakowało.

Iliusza Ale bez dyplomu to żadne gotowanie, a tak to byś mogła nawet tutaj pracować w restauracji.

Tereza No to kup mi ten dyplom, po cholerę mam się bujać z formalnościami. Jakbym się nie uczyła, nie starała dla nich, i tak zawsze będę wsiowa. Przecież masz pieniądze, a ja nie mam zdolności do nauki, bo ludzie na wsi rodzą się tępi, szczególnie na wsi zakarpackiej, takie geny, nic na to nie poradzisz, tak to już natura urządziła.

Iliusza Nieprawda. Każdy ma swoją szansę.

Tereza Wyluzuj, chrzanię naukę, skoro papier można kupić – to czemu nie. Tu nie Europa.

Iliusza Dla takich jak ja Europa jest wszędzie, jestem wielki kozak z mieszkaniem i bryką w Kijowie.

Tereza Rudy kozak.

Iliusza No rudy, ale porządny.
Tereza Porządny to ty będziesz, jak mi pomożesz. Wiem, że ten ciemnogród już niedługo się skończy. Przestaniemy się wstydzić, że jesteśmy ze wsi, że mówimy po ukraińsku, będziemy czytać Szewczenkę, wytykać palcami matołów ze skarbówki, a milicjanci będą się nas słuchać, bo to oni spalili nam dom, i to przez takich jak wy jesteśmy biedne. Jedni mają wszystko, a inni nic. Jest u nas taki gliniarz, maniak, zabija po wsiach staruchy i potem zwala na innych, tyle już zabójstw uszło mu na sucho, podobno chciał nas obrabować, ale zrobiło się spięcie na kablu i cały dom spłonął. Wszystko przez te układy, wszystko przez was, może znają się z twoim starym?
Iliusza Weź mnie nie rozśmieszaj. Co ja mam do tego?
Tereza To wy rabujecie Ukrainę.
Iliusza Wszystko przez mośków i Amerykanów.
Tereza Jakich znowu mośków? Jeszcze dobra, przez Żydów, ale czemu przez mośków?
Iliusza Jak mówię, że przez Żydów, to chyba wiem, co mówię. Baba musi znać swoje miejsce.
Tereza Nigdy w życiu nie widziałam mośka!
Iliusza Oj, nosy mają takie i noszą pejsy, i handlują, i jeszcze jedzą czosnek, i podobno, tylko weź, nie mów nikomu, piją krew naszych dzieci i dlatego mają żółte ręce.
Tereza Super! To ja też jestem Żydówką!
Iliusza Nie jesteś żadną Żydówką, to można od razu poznać.
Tereza A co, twój ajfon od razu sprawdza geny? No, wreszcie wiem, kim jestem!
Iliusza Nie możesz być Żydówką.
Tereza Dlaczego?
Iliusza Bo nos masz nie taki i włosy nie takie jak oni.
Tereza No to co, za to jedzie mi z gęby czosnkiem i mam żółte ręce.
Iliusza Bo jesteś z wiochy.
Tereza Mało że z wiochy, to jeszcze Żydówka.
Iliusza Ej, kotku, powaliło cię, co się tak rzucasz? Żebyś wiedziała: mośki i kacapy to nasze główne problemy, gdyby nie oni, żylibyśmy jak w niebie, nikt by nie jeździł do roboty za granicę, nikt by nie chorował, nikt by nie chodził głodny, tyle w temacie, kotku.
Tereza Taaa, jak w niebie!
Iliusza A oni kradną i rządzą krajem.
Tereza Oj, jak strasznie rządzą.
Iliusza Dobra, koniec tematu.
Tereza Ale że co, że koniec?
Iliusza Chcesz znaleźć pracę i mieszkanie? To znaj swoje miejsce!
Tereza Po prostu są silniejsi.
Iliusza I słuchaj się mnie, kotku.
Tereza A mój tata mnie bił i ciągle chodził pijany, i tłukł talerze, jadł i spał, a my z siostrą same w kółko zasuwałyśmy w ogrodzie, gotowałyśmy i oporządzałyśmy krowy, a on wszystko przepijał – i to niby dlatego, że się go słuchałyśmy?

Iliusza Też będziesz taka jak twój tata. Gdybym był twoim tatą, też bym cię bił.
Tereza Byś mnie pił?
Iliusza Co?
Tereza Nie słyszę.
Iliusza Komu tutaj potrzebny człowiek bez wykształcenia, ze mną, tylko ze mną masz w ogóle jakieś szanse. Przecież jestem spoko, nie jakiś tam dupek.
Tereza A po co ci taka Żydówka z Zakarpacia?
Iliusza Jesteś Ukrainką.
Tereza Kto wie, u nas tam wszyscy żyli na kupie – Cyganie, Rumuni, Mołdawianie ze Słowakami, wszyscy się wymieszali i wyszedł Żyd, i ja też pewnie jestem taki miks.
Iliusza Wszystkich przeżyjemy. Przeżyliśmy Chazarów, Połowców, carów, Stalina, wszystkich przeżyjemy, nasz naród jest nieśmiertelny.
Tereza A ty co, historyk?
Iliusza Weź, przestań, jestem prawnikiem.
Tereza A mnie to się zdaje, że światem rządzą Amerykanie.
Iliusza No, jasna sprawa, i to też jest problem. Ale ich też przeżyjemy.
Tereza Myślałam, że jesteś lekarzem, bo masz białego ajfona.
Iliusza Weź już odpuść, albo mnie wkręcasz, albo faktycznie jesteś taka tępa. Pewnie jednak tępa.
Chór zza kulis
Poczuj się prawdziwą kobietą
Poczuj, jak porywa cię pragnienie
Professional SPA
Zrób manicure
A dostaniesz w prezencie dwa lakiery
Firmy Nailsprofessional
Twoja firma
Twój gust
Twoi mężczyźni
Będą tobą zachwyceni
Przekonaj wszystkich, że Ukrainki są najlepsze!
Wchodzą do drogerii, na przykład do Rossmanna.
Beata Ale tutaj wszystkiego, supcio, żeśmy przyszli!
Malują się testerami i psikają perfumami.
Beata Tak sobie patrzę na te babki na reklamach i aż czuję, jak pachną.
Iliusza Kapitalizm, kapitalizm! Kolonializm, orientalizm!
Tereza Że co? Co to w ogóle za słowa?
Iliusza Nie, nic już.
Tereza Ta… Jak się nazywają te perfumy? Nie znam angielskiego.
Iliusza Ja znam. J'adore.
Beata Pewnie z jakimś jadem.
Iliusza Ten jad przesącza się w męskie serca, kotku.
Beata A może po prostu czymś jedzie?
Iliusza To się nie wyklucza.
Beata Serio? A co to za jad?

Iliusza Nie wiem.
Beata A to co, Nina Ruiz, Prada.
Iliusza No, też se radzisz.
Beata To jakiś błąd, zgubili literę, powinno być nie Prada, tylko Prawda… (*idzie do Sprzedawczyni*) Przepraszam, tu jest błąd, powinno być Prawda, nie Prada.
Sprzedawczyni Wszystko jest w porządku. Firma nazywa się Prada. Skąd pani się tu wzięła, proszę na siebie spojrzeć, to nie jest sklep dla pani.
Beata Przepraszam, po prostu nie rozumiem.
Sprzedawczyni Proszę odstawić te perfumy na miejsce.
Beata A co pani taka wkurzona?
Sprzedawczyni Tam na dole stoją tańsze marki.
Beata Pewnie na świecie nie ma już prawdy, co?
Sprzedawczyni Dość tego, nie będę rozmawiać z menelami.
Tereza A z bogatymi lesbijkami, które chodzą w chustkach, bo im się włosy przetłuszczają?
Sprzedawczyni Wynocha. Popatrz na siebie.
Tereza Mogłabym kupić wszystkie te twoje flakony. Ty też nie zawsze myjesz głowę. Sama czasami zajeżdżasz, wszyscy zajeżdżamy, a jak na człowieka spada nieszczęście, to już mu wszystko jedno, taka jest prawda, i żadna Prada nie pomoże. Popatrz na swoje zmarszczki! Mejkap, nie mejkap, nic ci już nie pomoże.
Sprzedawczyni Patrz lepiej na siebie. Jak wy wyglądacie, zasmarkane pajace!
Tereza No, ty nie jesteś pajac. Tylko ciuchy kupujesz na bazarze, tak samo jak my, myślisz, że nie widać? Głowy też nie myjesz codziennie, tutaj robisz za wielką panią, a jak wracasz do domu, lecisz do świekry do ogrodu, pod Kijów, pielić truskawki, i pocisz się, i śmierdzisz, i potem sprzedajesz na rynku, palce czarne, paznokcie poobgryzane, mąż cię bije, a ty się na nas odgrywasz, co, nie tak?
Sprzedawczyni To wszystko nieprawda.
Tereza Właśnie że prawda, błąd na etykietce!
Sprzedawczyni Nieprawda. I mam chore dziecko. Nawet nie wiecie, jak mi ciężko.
Tereza To jeszcze nie powód, żeby nie rozmawiać z biednymi.
Sprzedawczyni Moje dziecko umiera, zbieram pieniądze po wszystkich instytucjach, konieczna jest operacja za granicą, trudna operacja, ciężko mi żyć, nikogo nasz los nie obchodzi.
Tereza Życzę dziecku zdrowia i przepraszam, że narobiłyśmy kłopotu.
Sprzedawczyni Chwilę, nic nie rozumiecie, czekajcie, a mnie kto pomoże? No, kto mi pomoże? Ile można zbierać pieniądze, bratanek dał już nawet ogłoszenie w internecie, i rodzinę całą prosiliśmy, i sąsiedzi trochę dorzucili, ale to ciągle za mało, bo nikogo tak naprawdę nie obchodzi, że moje dziecko ma raka, nikogo nic nie obchodzi, po co tutaj przyszłyście, chociaż w pracy mogłam o tym nie myśleć, a teraz nagadałyście i sobie pójdziecie, tak?
Dziewczyny wychodzą.
Jakaś kawiarnia w centrum handlowym – Coffee Heaven albo Costa Coffee.

Beata Ukradnę trochę cukru w torebkach, będzie na jutro do herbaty.
Iliusza Po co żeście się tak przypieprzyły do tej babki, po co w ogóle czepiacie się ludzi?
Tereza Ona pierwsza się nas czepiła i wyzywała.
Beata Nie będzie nam nikt podskakiwać.
Iliusza To czemu nie wpakowałyście jej do torby z pościelą i kurami?
Tereza Bo tralalami! To kiedy chłopaki będą?
Iliusza Mogę ich zaraz ściągnąć, zabawimy się.
Tereza Ile nam zapłacą?
Iliusza Jakoś się dogadamy.
Tereza Żadne dogadamy. Ile?
Iliusza Przepraszam, ale nie wyglądacie jakoś wystrzałowo.
Tereza Przeleciałeś mnie i co, myślisz że mam inną dupę niż tamta cycata? (*wskazuje Sprzedawczynię*)
Beata Na golasa wszyscy są tacy sami.
Tereza No właśnie.
Iliusza Włosy macie tłuste.
Tereza To powiedz, że jesteśmy elitarnymi dziwkami w przebraniu.
Beata Ekoturystyka.
Tereza Może prostytucja jest naszym powołaniem?
Iliusza Niby dlaczego? Człowiek podobno ma wybór.
Tereza Podobno ma.
Beata Gówno ma.
Tereza Do nas na wieś przyjechała kiedyś dziewczyna z Francji. Jacqueline.
Beata Piździn.
Tereza Taka tiu-tiu-tiu, niby na wakacje, myśleliśmy – wielka moda, szyk, Paryż, szanel, a ona idiotka paliła papierosy przy babci, siostrze brata mamy, chrzestnej dziecka mamy siostry i cioci, wyobraź sobie. Wszystkie chłopaki ją zmacały.
Iliusza Jeden zmacał i już poszła plotka, dobrze wiem, jak to działa.
Beata Skąd taki kijowski mięczak miałby wiedzieć?
Iliusza Bo też się w necie nabijam z takich prymitywów.
Tereza Aż Żora, ten, co ma wszystkie busiki do Użhorodu, powiedział, że to niby wolna kobieta i ma prawo rozporządzać swoim ciałem, jak chce.
Iliusza A to puszczalska.
Tereza Nie, to my jesteśmy puszczalskie, bo jesteśmy ukraińskimi dziewczynami ze wsi.
Beata No, szef mówił, że za granicą wszystkie nasze dziewczyny mają opinię puszczalskich.
Iliusza Bzdury, nasze dziewczyny są najlepsze.
Tereza Taki nasz los, żeby dawać.
Beata A Francuzki i inne Angielki nauczyły się brać.
Tereza To dlatego, że jesteśmy z końca świata.
Iliusza E, pieprzenie.
Tereza Wiem, co mówię. Za to muszą same za siebie płacić, a za nas płaci Iliusza. Jednak nie rozumiem całej tej Europy.
Iliusza Głupota.
Beata Też mówię, że głupota.

Iliusza Za to jesteśmy z centrum Europy!
Beata Ta, z dupy Europy.
Iliusza Z geografią to chyba miałyście w szkole kłopoty.
Beata Weź, zrób mi zdjęcie komórką.
Iliusza A czemu masz jakiś taki krzywy nos?
Tereza Bo jest Żydówką, tak samo jak ja.
Beata Nie, motor mnie przejechał.
Iliusza I co, przeżyłaś?
Beata Przeżyłam, ale też zrobiłam się Żydówką.
Iliusza Tu nie ma Żydów, wszyscy siedzą w Ameryce i rządzą światem.
Tereza Myślałam, że światem rządzi Bóg.
Iliusza Bóg też, ale polityka, forsa – to wszystko oni!!! Strach tam żyć, strach chodzić do supermarketu, samolot może się wpieprzyć.
Beata Weź, powaga?
Iliusza Co, telewizji nie oglądasz? Pamiętasz jedenasty września, co było?
Tereza I podobno ten ich prezydent to Murzyn?
Iliusza Wtedy jeszcze nie był Murzyn.
Tereza To tak, jakbym ja została prezydentem. Jak tam rządzą Murzyni, to niby czemu ja bym nie mogła tu, na Ukrainie?
Beata Przyjechałaś z Zakarpacia, dom ci się spalił.
Tereza No to co, jakby się nie spalił, tobym sobie wstawiła złote zęby. Też bym była wyjątkowa, normalnie konkurencja dla tego, jak mu tam, Obamy – on Murzyn, a ja ze złotymi zębami.
Beata Może by nas w końcu zauważyli? Nasz kraj?
Tereza Jedna taka w pociągu powiedziała, że dzieci biorą się z internetu. (*śmieje się głośno*)
Iliusza Dzieci jak dzieci, ale kobieta powinna być piękna, taka jest jej rola.
Tereza Dzwoń po chłopaków.
Iliusza Nie mogą.
Tereza Kto powiedział, że nie mogą?
Iliusza Ja.
Tereza podchodzi do Barmana.
Tereza Poproszę kubeczek do piwa.
Barman U nas nie wolno pić napojów alkoholowych, szczególnie przyniesionych ze sobą.
Tereza To co u was wolno?
Barman Proszę, tu jest menu.
Tereza Przejrzałam już, a dlaczego tu u was tak drogo?
Barman A dlatego, że jesteś biedna.
Iliusza Co powiedziałeś, dupku?
Barman Co, rudy, chcesz w ryja?
Tereza Wyrzucą cię z tej roboty.
Barman A po ciebie już jedzie pogotowie.
Tereza Ja nic nie zrobiłam.
Beata Wychodzimy, już, już. Jesteśmy uciekinierkami z Kosowa, błąkamy się po świecie jeszcze od lat dziewięćdziesiątych, od czasu rozpadu Jugosławii! Teraz masz przechlapane, skończyła się nasza cierpliwość.
Tereza mocno łapie Barmana.

Tereza (*do Iliuszy*) Co tak stoisz, chodź, pomóż, nie bądź ciota. Hop!
Dziewczyny i Iliusza razem wsadzają Barmana do torby na kółkach. Wychodzą z kawiarni.
Iliusza Cholera, macie tam już dwie osoby. Co z nimi zrobicie?
Tereza Zjemy.
Iliusza Dobra, będę was karmić, macie, tylko nie zjadajcie ludzi. (*daje im pieniądze*)
Beata No, teraz damy radę.
Iliusza A w ogóle jakie uciekinierki, z jakiego Kosowa? Co jest? Kiedy to było!
Tereza A co ty o nas wiesz?
Iliusza Że jesteście ze wsi.
Beata Z Zakarpacia.
Tereza Nie wszystko ci jedno, skąd przyjechałyśmy?
Iliusza Coś ściemniacie.
Beata Jesteśmy z Zakarpacia. A ty skąd?
Iliusza Z Kijowa.
Tereza Taaaa!
Beata A może z podbitej Irlandii?
Tereza Bo my tak w ogóle to jesteśmy z Donbasu, wylazłyśmy z kopalni, pytałeś, skąd taka opalenizna – od węgla! Teraz tu wszędzie będzie Donbas i wszyscy będą gadać po rosyjsku, słyszysz, po rosyjsku, a jak ktoś będzie gadał inaczej, to go wrzucimy do torby albo poderżniemy mu gardło!
Iliusza Znaczy jesteście pieprznięte.
Tereza Tak-tak, tak naprawdę pochodzimy z Imperium Rosyjskiego, widziałyśmy cara, taki był piękny, szkoda, że go zabili, gdyby rządził car, bylibyśmy szczęśliwi, a w ogóle to wszystko wina Amerykanów.
Iliusza Przestań! Ciągle pieprzycie jakieś głupoty. Idziemy na siłownię.
Beata Do kina.
Iliusza I do kina.
Tereza I do kina. Jeszcze nigdy nie byłyśmy w kinie.
Siłownia. Orbitreki, rowerki, bieżnie, atlasy.
Chór zza kulis
Idealne ciało
Zdrowie doskonałe,
Wyrzeźbiona klata,
Zrzuć tłuszczyk do lata.
Joga, step, pilates
Aerobik gratis.
Body bilding ekszyn
Działa tu perfekszyn.
Cetrum fitnesu –
Klucz do sukcesu.
Beata O, siłownia, myślałam, że to kino. Tylko w telewizji widziałam takie sprzęty. Zawsze myślę, że chyba nie mają nic lepszego do roboty. Drogo.
Iliusza A jak ma być.

Beata Lepiej by ogród skopali.
Iliusza Jakieś nie do końca z tej wiochy jesteście, coś tu nie tak.
Beata Ty też nie jesteś taki całkiem miastowy.
Tereza Co ty wiesz o wsi. Poza tym jesteśmy z Donbasu.
Iliusza Ta, z Hondurasu. To co narzekacie na życie? Już prezydenta mamy z Donbasu, Janukowycza, dzięki, kurwa, dzięki…
Beata Przynajmniej jest swój, nasz.
Tereza A co, biznes ci zepsuł?
Iliusza A zepsuł, ci z Doniecka zawsze wszystko spieprzą.
Tereza Za to ludzie nie muszą się martwić o swój los, o to, co będzie jutro.
Iliusza O tak, to dzięki niemu jesteście na dnie.
Beata A ty niby co, na szczycie?
Iliusza Ja na jachcie.
Beata Ja chchch… cię!!!
Iliusza Ludzie stamtąd nie mają żadnych tradycji, nie obchodzą świąt, nie mają korzeni, pochodzenia ani historii. Pozwozili ich tam po Wielkim Głodzie.
Beata A u nas na Zakarpaciu szanujemy tradycje, szczególnie weselne.
Tereza A ja chcę na ślubie wyglądać jak Waleria.
Beata Ta, co piecze torty na zamówienie?
Tereza Pogięło cię? Ta piosenkarka, blondynka taka.
Beata Aaa, czaję. Ale ty masz inne włosy, czarne.
Tereza No to przefarbujemy. I muszę brwi wyskubać. Waleria pewnie z siłowni nie wychodzi, taka szczuplutka.
Beata E tam, jak zagłodzona kura. Jak byłam mała, lubiłam Marinę Żurawlową.
Iliusza A ja Oksanę Biłozir.
Tereza Chrzanisz coś. Nie powinieneś słuchać ukraińskiej muzyki.
Iliusza Wszystkie te gwiazdy tutaj zaczynają, gwiazda to nie talent, tylko znajomości, zapamiętajcie to sobie.
Beata Wszystkich do ogrodu, do kopania, co? Jak można tak tracić czas na jakieś podrygi? Niech koszą trawę!!! A nie sztangi bez sensu podnoszą…
Iliusza Każdy ma swoje problemy. Jak tak, to powiedz, czemu ci, co koszą i pasają krowy, w drugiej połowie życia obrastają tłuszczem? A ci, co chodzą na siłownię, nie?
Tereza No i dobrze, niech każdy robi, jak chce.
Beata Pieprzyć tę siłownię, po co nas tu przyprowadziłeś? Że co ja, napakowanych facetów nie widziałam? W telewizji lepszych pokazują. W moich ulubionych serialach „Żołnierze" i „Kadeci" są takie ładne chłopaki, zawsze tylko czekałam, żeby sobie włączyć, normalnie super seriale. I jeszcze „Ranietki", o tych dziewczynach z zespołu, też super, w ogóle uwielbiam rosyjskie seriale, to jest dopiero kultura.
Tereza Seriale są częścią mojego życia.
Iliusza W telewizji powiększają wszystko w fotoszopie, a tu można zobaczyć prawdziwych chłopaków z Kijowa.
Beata Idziemy, może uda się jakiegoś wyhaczyć.
Tereza Weź, włosy mamy tłuste. A ten rudy z nikim nas nie zapozna, widzisz przecież, że to cienias!

Iliusza I tak nikt się z wami nie ożeni, spójrzcie na siebie, zdechnąć można ze śmiechu.
Tereza A ty w ogóle wiesz, jakie się u nas wyprawia wesela, jakie mamy tradycje, jak szanujemy obyczaje dziadów i pradziadów, jak zachowujemy czystość przedmałżeńską?
Iliusza O, wiem.
Tereza Nic nie wiesz, nic nie widziałeś, a ja nic nie słyszałam.
Beata U nas przed ślubem pannie młodej plotą wianki i warkocze zaplatają, i mama, i tata, i siostry, i druhny.
Tereza Rano przychodzi fryzjerka i trzeba jej dać wódki, albo ciotka Luba, albo Świetka, Luba więcej pije. To dlatego, że panna młoda idzie do obcego domu i zostawia swoich rodziców. I trzeba przygotować posag, zarżnąć świniaka, nazbierać jajek, narobić galarety, a druhny powinny przywieźć koszulę panu młodemu.
Iliusza I po cholerę mi to opowiadacie?
Beata Przecież wy tu nic o tym nie wiecie!
Iliusza Po co mam wiedzieć, toż to wiocha. U nas jedzie się limuzyną do USC, pije szampana i na imprezę.
Tereza A kiedy biją po pysku? Po pierwszym toaście? Czy pod koniec? Bo u nas to różnie.
Iliusza Tu jest cywilizacja, kulturalni ludzie nie piorą się po pyskach.
Beata U nas mogą dać w mordę zaraz po pierwszym tańcu, najpierw się tańczy polkę, potem walca, a potem już normalne kawałki.
Iliusza Normalne, czyli co, Szatunow?
Beata Skąd wiesz?
Iliusza Bo u nas też to grają.
Tereza Szatunow, Waleria, Michaił Kruh i na koniec „Płonęła sosna", i wtedy zakładają dziewczynie chustkę. I to jest taki najbardziej smutny i najbardziej radosny moment, i wszyscy płaczą i cieszą się równocześnie, młode niezamężne dziewczyny chcą być na miejscu panny młodej, a kobiety dałyby wszystko, żeby nie znaleźć się na jej miejscu, bo zgodnie z naszą tradycją nieraz już oberwały od mężów. Jedna za to, że zdradzała, druga za to, że nie umie gotować, a trzecia, ot tak, bo przyłożyć czasem trzeba.
Beata Jak bije, to kocha, logiczne.
Iliusza Jesteście w chustkach, czyli co, zamężne?
Tereza Mamy niemyte włosy, ile razy można powtarzać? Nie dociera?
Iliusza Ja tam bym swojej kobiety nie bił, to głupota.
Beata To jesteś jeleń.
Iliusza Jeleń – bo co?
Tereza Jak nie będziesz bić baby, to ona będzie bić ciebie, facet nie może być mięczak, bo nikt się z nim nie będzie liczył.
Beata Właśnie, i najważniejsze, żeby panna młoda na ślubie nie potknęła się i nie upadła, bo wtedy to przerąbane.
Iliusza Dobra, idziemy stąd, bo zaraz nas wyrzucą.
Tereza I tak nas wyrzucą, tyle ciuchów ukradłyśmy, obcięłyśmy te klipsy, więc teraz albo oni nas, albo my ich.
Kino.

Iliusza Jakiś wojenny.
Beata Fe, nie lubię, jak strzelają.
Iliusza Miłość też będzie, kotku.
Słychać muzykę, taką przed rozpoczęciem seansu. Wbiega Sprzedawczyni, głośno krzycząc.
Sprzedawczyni Aha, tutaj jesteście, wstrętne baby, wsadzę was do wiezienia za to, co mi zrobiłyście, do teraz nie mogę się pozbierać. (*krzyczy coś dalej*)
Tereza O, kurwa.
Iliusza Mówiłem? „Bo tralalami!"
Tereza Ocipieję. Dawaj ją tutaj.
Beata Dupa, nie ma już miejsca, torba zaraz pęknie w szwach.
Iliusza Jak rękawiczka?
Tereza Zamknij się i łap ją.
Beata łapie Sprzedawczynię, wszyscy troje próbują wpakować ją do torby, ale nie ma już miejsca.
Beata Zaraz jeszcze tych dwoje wylezie.
Tereza No, pchaj!
Iliusza Nie mogę.
Tereza Co z ciebie za facet?
Iliusza Boże, zaraz jej kark złamiecie.
Beata Fuck, nie wiem, co robić, zaczynam wpadać w panikę.
W ciemnej sali kinowej ludzie powoli widzą, co się dzieje, i zaczyna się zamieszanie.
Chór zza kulis
Seans odwołany.
Przepraszamy za utrudnienia.
Tereza Nie no, film ma być.
Iliusza Biedna wiocha raz w życiu przyszła obejrzeć film w stolicy, a tu klapa. Protestuję!
Torba na kółkach skacze, dziewczyny nie mogą upchnąć w niej Sprzedawczyni, która ciągle się wyrywa.
Tereza (*do Iliuszy*) Zrób coś, słyszysz, i tak już mamy przejebane!
Torba na kółkach rwie się. Wszystko wokół staje w płomieniach. Wszyscy znikają. Trójka bohaterów zdejmuje ubrania.
Ciemność. Ekran kinowy. Widać nagiego chłopaka z samochodem.
Iliusza Jestem rudym kijowskim gościem z bogatego domu, mam mieszkanie i samochód. Dzięki forsie rodziców jestem szczęśliwy, nie znam biedy, nie znam pijanego ojca i udręczonej matki, złotych zębów, krów, ich ryku, świń. Jak żyć po pożarze? Jak żyć, kiedy ogień płonie już codziennie? Jak przeżyć za osiemset hrywien? Ci durni deweloperzy, menedżerzy, agenci reklamowi! Przedstawiciele handlowi! Dlaczego, kurwa, nie mogę pracować na roli? Bo jest płodna? Ale należy do menedżerów. Przyjechałem do naszej stolicy wcześnie, o szóstej pięćdziesiąt, żeby zdawać do koledżu. Nauczyciele ze szkoły zebrali dla mnie pieniądze i powiedzieli: jedź, chłopcze, jesteś zdolny, grzech, żebyś się nie uczył. Pięknie recytowałem Szewczenkę, na całą wieś. Recytowałem, a wszyscy płakali, matki, babcie, chłopi i mój pijany ojciec. Wszystkim się podobało. A potem te same babcie następnego dnia z cuchnącymi brudnymi torbami, z serem, mlekiem, niedoskubanymi kaczkami i kurami jechały busikiem na bazar. Wszyscy próbowali się wepchnąć, każdy chciał wleźć do busika, znaleźć miejsce, żeby stać i oddychać. Mnie ciągle szturchali, przyciskali, jestem młody, zdrowy, więc co z tego, że poprzedniego wieczoru tak wspaniale recytowałem Szewczenkę. Wzdęte brzuchy tych bab i niemyte ciała skacowanych chłopów budziły we mnie protest. Chciało mi się krzyczeć, codziennie, każdego ranka: dlaczego jesteście takim bydłem? Dlaczego chlejecie, nie myjecie się, śmierdzicie i pozwalacie, żeby wożono was jak bydło?! Gdzieś w głębi busika często płakało dziecko, pewnie się bało, bo wszyscy próbowali je uspokoić, straszyli czarną wołgą i Cyganami. Gdybym zaprotestował, też by zaczęli grozić, że Cyganie wsadzą mnie do worka. Doceniaj to, co jest, doceniaj, że nie chodzisz piechotą, a jak nie, to wynocha!
Słychać strzały.
Beata Myślałam, że będzie fajnie.
Tereza Też myślałam i też mam już wyżej uszu, nigdy więcej takich akcji.
Beata No, tośmy się zabawiły. I po co nam to było?
Strzały.
Iliusza Chciałem się uczyć. Powiedzieli, że jak zostanę aktorem, umrę z głodu, zrobili zrzutkę na koledż i żebym nie musiał utrzymywać całej rodziny, miałem skończyć szkołę i pomóc siostrze, wyciągnąć ją z tej dziury, żeby też się uczyła, a mama jakoś by już przeżyła tę resztkę życia z ojcem. Wychowawczyni klasy i dyrektorka kupiły mi w sekendhendzie ubranie i powiedziały, że mam porządnie wyglądać, na egzamin muszę iść w garniturze, tym samym, w którym co roku recytowałem Szewczenkę w wiejskim klubie. I naprawdę chciałem iść, ale jak zobaczyłem te dwie, to tak strasznie zachciało mi się pokazać im, że jestem lepszy, że mogę być jak chłopak z dobrego domu, ot tak, dla żartu. Były trochę dziwne, a ja chciałem poczuć się lepszy, lepiej ustawiony, bardziej kulturalny i w ogóle.
Tereza Nie wiedziałam, że tak wyjdzie, nie wiem, co teraz robić. Któregoś pięknego dnia wkurwił mnie ten szpan, codziennie bransoletka, minetka, ajfonik, melanżyk. Mam wyżej uszu rozmów o Turcji i o hotelach, o ciuchach, klubach i drinkach, rzygam gadaniem o żarciu i o ciotach.
Strzały.
Iliusza Zwinęła nas milicja.
Tereza Za to, że uprawialiśmy seks.
Beata Za to, że spaliliśmy supermarket.
Iliusza Wydałem na nie wszystkie pieniądze od nauczycieli.
Tereza Wydał na nas wszystkie pieniądze.
Beata Oskarżyli go o chuligaństwo.
Iliusza I je obie też.
Tereza I nas też.
Beata Ojciec Terezy nas wykupił.
Tereza Mój ojciec wykupił mnie i Beatę.
Iliusza A mnie zamknęli, pobili za to, że czepiłem się takich dziewczyn, teraz jestem wolny, nie mam już nic do stracenia.
Strzały.
Beata Mówiłam, żeby dać sobie z tym spokój.

Tereza Za późno.
Beata I co teraz?
Tereza Nie wiem, głupio mi, strasznie głupio, nie wyciągniemy go z tego więzienia.
Beata Może chociaż spróbujemy?
Tereza Co spróbujemy? To nie internet ani gra komputerowa. Chcesz, zgłoś się na milicję, tylko co powiesz rodzicom? Żaden glina na to nie pójdzie. Co powiem, że dali za nas łapówkę? A za niego nikt nie da, skąd miałam wiedzieć, że nie ma żadnych pleców, przecież mu wierzyłam.
Beata Nie mogę spać.
Tereza Chodź, zapiszemy się do wolontariatu.
Beata Jakiego wolontariatu?
Tereza Nie wiem, jakiegokolwiek, poświęcimy się dla wspólnej sprawy, może jak komuś pomożemy, trochę nam ulży.
Beata Słyszałam, że wybuchła jakaś rewolucja. Ludzie palą ogniska, w śródmieściu, sama widziałam.
Tereza Dobra, idziemy.
Beata I co będziemy tam robić?
Tereza Nie wiem, powiedzą nam.
Beata Ale tam zdaje się też recytują Szewczenkę, a myśmy się z niego nabijały.
Tereza Myślę, że dotąd nie rozumiałyśmy, o czym pisał.
Beata Czyli teraz bronimy tego, z czego się nabijałyśmy, i wspieramy to. I co tutaj?!
Tereza A mama zawsze mi mówiła, że wszystkie te szarawary i osełedce na łbach to wiocha, prawdziwa kultura to wszystko, co rosyjskie, a teraz sama, nie wiedzieć czemu, ciągle płacze. Nic już nie rozumiem.
Strzały.
Iliusza Nie jestem żaden pieprzony Iliusza z żadnego pieprzonego Kijowa, za to jestem rudy, od dziecka mam z tym przechlapane. Poczułem się jak te baby z torbami w śmierdzącym busiku, te, które co rano gniotą mi garnitur swoimi wzdętymi brzuchami i mają chore dzieci z rakiem albo z wolem, jestem taki jak one, też teraz nie mam już nic, straciłem swoją szansę, przerżnąłem wszystko z tymi aferzystkami. Don Juanem jakoś nie zostałem, w tym państwie nie ma przyszłości, żebyś stawał na rzęsach, bo wszyscy chorujemy na raka, wszyscy stajemy się częścią niewidzialnego nowotworu, który wszystko pożera.
Strzały.
Iliusza Zwinęła nas milicja.
Tereza Za to, że uprawialiśmy seks.
Beata Za to, że ukradliśmy ciuchy.
Iliusza Za to, że spaliliśmy centrum handlowe.
Beata Za szkody moralne i fizyczne wyrządzone pracownikom.
Tereza Wydał na nas wszystkie pieniądze.
Iliusza Wydałem na nie wszystkie pieniądze.
Beata Oskarżyli go o chuligaństwo.
Iliusza I je obie też.

Tereza I nas też.
Beata Tata Terezy nas wykupił.
Tereza Mój tata wykupił Beatę i mnie.
Iliusza A mnie przymknęli i teraz siedzę.
Beata Teraz siedzi.
Tereza Teraz siedzi.
Mną to się nikt nie przejmował, ważne tylko, żeby ciągle angielski, basen, muzyka, angielski, tenis, kosmetyczka, angielski, fryzjer, manicure, angielski, ciuchy, internet, tablet, angielski, kluby, Turcja, angielski, solarium, urodziny taty, angielski, masaż, makijaż, angielski, angielski, angielski! Tak mnie już nudziła ta forsa, te salony piękności, ten szoping, durne koleżanki, zdychałam z nudy, najpierw zakładałam lewe konta na fejsie i nabijałam się z głupich panien, z ich selfi robionych badziewnymi komórkami na tle dywanów na ścianach w ich śmierdzących domach, które już od stu lat nie widziały remontu!!! Nabijałam się z ich durnych strojów i bazarowego stylu, no jak można włożyć bluzkę z falbanami i cekinami do klasycznych spodni i do tego jeszcze białe tenisówki? Ale można, można nawet chodzić z niewyskubanymi brwiami, z celulitem, można być grubym, nie znać angielskiego i nie widzieć nic poza swoją brudną wiochą. Można, jak się okazuje. Można! Dla mnie to była egzotyka, dlatego założyłam lewe konto na fejsie ze zdjęciem profilowym na tle dywanu i popisałam sobie z tymi pannami, śmiałam się jak głupia, nienawidziłam ich, a potem nie wiem, co się stało, nie wiem, jak przestałam ich, hmmmmmm, nienawidzić, jakie to wszystko głupie.
Strzały.
Iliusza Zwinęła nas milicja.
Tereza Za to, że uprawialiśmy seks.
Beata Za to, że ukradliśmy ciuchy.
Iliusza Za to, że spaliliśmy centrum handlowe.
Beata Za szkody moralne i fizyczne wyrządzone pracownikom.
Tereza Wydał na nas wszystkie pieniądze.
Iliusza Wydałem na nie wszystkie pieniądze.
Beata Oskarżyli go o chuligaństwo.
Iliusza I je obie też.
Tereza I nas też.
Beata Tata Terezy nas wykupił.
Tereza Mój tata wykupił Beatę i mnie.
Iliusza A mnie przymknęli i teraz siedzę.
Beata Teraz siedzi.
Tereza Teraz siedzi.
Iliusza To niesprawiedliwe.
Tereza To niesprawiedliwe.
Beata To niesprawiedliwe.
Beata Kto jest gotów oddać swój drogi szalik, żeby go wyciągnąć z więzienia?
Tereza Kto jest gotów spalić swoją garderobę, żeby zamanifestować, że rak może dopaść równie dobrze biednego jak bogatego?

Beata Kto jest gotów zrezygnować z wyjazdu nad ciepłe morze? Z salonów piękności i z szopingu? Niby co ma imperium do ludzi, którzy walczą na jego peryferiach?
Iliusza Kto jest gotów wyrwać z dowodu kartkę z zameldowaniem, żeby okazać solidarność z siedzącym w więzieniu bezdomnym chłopakiem?
Iliusza Kto jest gotów oddać swój pierścionek, swoją biżuterię, żeby ludzie na świecie wreszcie odetchnęli?
Jeśli publiczność zareaguje, można zrobić mały performans.
Chór zza kulis
Wwwwwwww
Facebookfacebookfacebook

Comcom
Comcom
Tereza.tereza@@@gmailgmail.com
Wwwwwwww
Facebookfacebookfacebook
Comcom
Comcom
Beata.beata@@@gmailgmail.com
Beata i O, dobre wiadomości od Świetki.
Tereza ii Super, i co?
Beata iii I nic, trzeba odpisać, dobra, twoja kolej – taki fleszmob na fejsie.
Tereza iii Oj, znowu te głupoty.
Beata iv Pisz, pisz.
Tereza iv Okej.
Chór zza kulis
1. Kupiłam super maskarę.
2. Podlałam kwiatki tej starej.
3. Znów zaszalałam bez gumy.
4. Dostałam nowe perfumy.
5. Dałam bezdomnej piątaka.
6. Wyrwałam wczoraj chłopaka.
Beata ii Ale głupoty.
Tereza iv (*w ciąży*) Przestań, ubawimy się!
Beata iii A może jednak nie?
Tereza i A może urodzę i znów będzie nas troje.
Beata i I dobrze, wisi mi to.
Tereza iii Za późno, już tu jesteśmy. Nie ma odwrotu, co mamy do stracenia? Wzięłaś ten spadochron?
Beata i Wzięłam, wzięłam.

Koniec

Olga Maciupa (ur. 1988 we Lwowie) jest dramatopisarką, teatrolożką, reżyserką. W 2011 skończyła filologię serbską na Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki. Od 2009 do 2011 pracowała jako dyrektorka międzynarodowego festiwalu teatralnego *Drabina* we Lwowie. W styczniu 2016 roku inicjowała założenie Niezależnej Platformy Artystycznej *TransDramaticum* w Lublinie. W jej tłumaczeniu z serbskiego na ukraiński ukazała się sztuka Maji Pelević *Skórka pomarańczowa*. Obecnie jest doktorantką w Zakładzie Teatrologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Autorka sztuk *Morze tam, gdzie mnie nie ma* (2011), *Mikołaj kupuje dom* (2013), *Sobowtóry* (2014), *Ballada ekologiczna* (2015). Sztuki wielokrotnie były nagradzane na konkursach dramaturgicznych: Tydzień sztuki aktualnej w Kijowie oraz Drama.UA we Lwowie. Dramat *Sobowtóry* wygrał konkurs „Lubimowka" w Moskwie w 2015 roku.

Ukraina: przeciw terrorowi fikcji

• JOANNA WICHOWSKA •

1.

Dwa i pół roku temu wałbrzyski spektakl *O dobru* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego pokazywany był na Międzynarodowym Festiwalu Współczesnej Dramaturgii Drama.UA we Lwowie. W finale spektaklu publiczność, wyprowadzona do ogniska rozpalonego na dziedzińcu Teatru Młodego Widza (TJUZ), wysłuchała programowo naiwnego manifestu wspólnoty świadomej swoich praw i gotowej o nie walczyć. Ukraińskie tłumaczenie czytane było z kartki.

Autorka jest krytyczką teatralną, kuratorką, dramaturżką. W latach 2012-2015 w ramach sieci teatralnej East European Performing Arts Platform prowadziła projekt „Desant" realizowany przede wszystkim na Ukrainie. Obecnie jest kuratorką projektu „Mapy lęku / mapy tożsamości" realizowanego we współpracy z twórcami i organizacjami z różnych regionów Ukrainy.

> […] i chcę być z tobą i z tobą i z tobą i z tobą kiedy będą mówili że nie da się nic zrobić i będziemy wtedy do siebie dzwonić i mówić jakie stanowisko przyjmiemy i będziemy wychodzić razem na ulicę i razem jeść kanapki w czasie okupacji banku i będziemy wierzyć że wzruszenie nie jest tylko tanim filmowym chwytem i będziemy razem się śmiać i będziemy razem płakać i nie będziemy stwarzać warunków społecznych w których to co najpiękniejsze w człowieku umiera i łazi gdzieś po bramach

Ten monolog zabrzmiał we Lwowie 22 listopada 2013 roku. Idealne wyczucie czasu. Dzień wcześniej ogłoszono, że rząd Ukrainy wstrzymuje przygotowanie umowy stowarzyszeniowej z Unią Europejską. W Kijowie półtora tysiąca ludzi zebrało się na Majdanie Niezależności. We Lwowie, na Prospekcie Swobody, pod pomnikiem Szewczenki również gromadził się tłum protestujący przeciw decyzji Janukowycza. Już za kilka dni te protesty miały zamienić się w potężny ruch społeczny o skali znacznie większej, niż mogli sobie wyobrazić twórcy polskiego spektaklu, którzy przy ognisku sprawdzali teatralną wyporność wspólnotowych gestów.

Przez najbliższe trzy miesiące na kijowskim Majdanie okupowano nie banki, ale budynki administracji publicznej, w tym Ministerstwo Kultury, w którego piwnicach aktywiści opracowywali projekty reform. Protestujący nie wychodzili na ulicę w wyznaczonych godzinach – zamieszkali w namiotach rozstawionych na największym placu miasta. Nie smażyli jajecznicy – gotowali hektolitry zupy. Ognisk były setki i miały pragmatyczną funkcję – musiały ogrzać tysiące ludzi, którzy w całkiem dosłowny sposób praktykowali system społeczny oparty na horyzontalnej dystrybucji władzy, inkluzywności, współodpowiedzialności i wspólnotowości właśnie.

Od tego czasu zdarzyło się wiele. Strzępka i Demirski dajmy na to, których gościnny spektakl we Lwowie tak idealnie wpisał się w moment historyczny, podryfowali w grząskie rejony tępego, retorycznego sprzeciwu przeciw wszystkim, którzy się czemukolwiek sprzeciwiają. W Ukrainie natomiast realny sprzeciw – nazwany rewolucją godności – doprowadził do detronizacji dyktatorskiego prezydenta, a pogłębiająca się nieufność wobec wszelkich retorycznych deklaracji wygłaszanych z sejmowych mównic, ale również z teatralnych scen, spowodowała wysyp najróżniejszych oddolnych inicjatyw: wolontarskich, reformatorskich, kulturalnych. Mieszkańcy Ukrainy biorą sprawy w swoje ręce, nie tylko dlatego, że nie ufają władzy i odgórnie kanonizowanym albo uzurpatorskim autorytetom, ale też dlatego, że nie mają innego wyjścia.

Rozmawialiśmy wtedy, podczas lwowskiego festiwalu Drama.UA, o bezradności: obywateli wobec władz, państwa wobec geopolityki oraz interesów wschodnich i zachodnich sąsiadów, niezależnego teatru wobec skostniałych, feudalnych struktur instytucjonalnych, młodych twórców wobec anachronicznego systemu edukacji, widzów wobec nowych teatralnych języków, artystów wobec przyzwyczajeń i oczekiwań publiczności. Trochę się te dyskusje różniły od tych, które toczą się przy podobnych okazjach w innych europejskich krajach. Argumenty i przykłady były bardziej ekstremalne – podobnie jak warunki, w których od wielu lat działali – i nadal działają – ukraińscy twórcy, nie tylko teatralni. Po Majdanie, aneksji Krymu, wybuchu wojny w Donbasie – bezradności jest jeszcze więcej, ale paradoksalnie – więcej jest też determinacji. Takiej, która wynika z jasnego rozpoznania sytuacji, wyzbycia się złudzeń i przemożnej potrzeby reakcji na to, co wydarza się wokół.

Państwo nie działa. Jest całkowicie uzależnione od geopolitycznych i ekonomicznych rozgrywek toczących się właściwie bez jego podmiotowego udziału. Jest w stanie wojny, którą – żeby nie drażnić agresywnego sąsiada i europejskich partnerów za wszelką cenę unikających jakichkolwiek konfrontacji – asekuracyjnie nazwało operacją antyterrorystyczną. Nie ma kontroli nad częścią swoich terenów i nad własnymi granicami ani pomysłu na rozwiązanie tej sytuacji. Nieskoń-

czenie powoli i w bólach otrząsa się z wieloletnich patologii: kleptokratyczno-oligarchicznego systemu rządzenia i wszechobecnej korupcji. A ponieważ cały czas znajduje się w stanie realnego zagrożenia ze strony Rosji, mobilizuje wszelkie środki retoryczne i symboliczne, by konsolidować społeczeństwo wokół ducha oporu, idei patriotyzmu i życzeniowych haseł („Ukraina Jednością"), których skuteczność z każdym dniem maleje. I do tego jest w stanie ekonomicznej zapaści.

W związku z tym obywatele wyręczają państwo i jego instytucje niemal we wszystkim: kupują buty wojskowym i finansują leczenie rannym, zbierają datki na uchodźców z Donbasu i Krymu, na wdowy po żołnierzach i osierocone dzieci. A także piszą projekty ustaw i próbują się z nimi przebić do decydentów, organizują dyskusje i festiwale, na które zapraszają artystów i ekspertów ze wszystkich regionów Ukrainy, również z wyklętego Donbasu. Wożą swoje projekty na Donieczczyznę i Ługańszczyznę – na linię frontu, albo i dalej, nie po to, by prezentować swoją sztukę, ale by rozmawiać. Pracują z dziećmi z donbaskich wsi i miasteczek. Albo remontują piwnice na potrzeby teatrów, w których potem zadają pytania, które w przestrzeni publicznej słychać bardzo rzadko. Próbują rekonfigurować elementy przestrzeni symbolicznej na nowo, niekoniecznie zgodnie z obowiązującym nurtem. Jednym słowem – robią wszystko, żeby państwo przetrwało i umiało trzeźwo przyjrzeć się samemu sobie.

„Chroniczny wolontariat" – tak nazywają to zjawisko Ukraińcy, opisując w ten sposób nie tylko działalność stricte charytatywną. W państwie wolontariuszy imperatyw działania jest silniejszy niż kalkulacje opłacalności.

SARAH KANE *ZBOMBARDOWANI*, PIERWSZA SCENA WSPÓŁCZESNEJ DRAMATURGII DRAMA.UA, LWÓW 2014, REŻ. PAWŁO ARJE, FOT. MARJANA PAWLJUK

2.

Festiwal Drama.UA został powołany do życia w 2010 roku przez niezależną organizację Art Workshop Drabyna i jej ówczesną szefową – Oksanę Dudko, z zawodu i wykształcenia historyczkę. Szybko stał się jednym z najważniejszych wydarzeń teatralnych w Ukrainie. Oprócz pokazów spektakli i prapremierowych prezentacji nowej dramaturgii ukraińskiej i światowej, organizatorki Dramy.UA proponowały widzom kompleksowy program edukacyjny i społeczny. Organizowały Konkurs Dramaturgiczny i rezydencje dla artystów (reżyserów, dramatopisarzy), podczas których powstawały nowe teksty teatralne i spektakle. Wypełniały luki w edukacji, organizując warsztaty dla krytyków, reżyserów, dramaturgów, menedżerów, kuratorów teatralnych, a także program dla najmłodszych („Mała Drama"). Wpuszczały artystów i gości w nieteatralne przestrzenie. Kazały im dyskutować – nie o formie i estetyce, ale o tematach. Zapraszały spektakle z różnych krajów i różnych regionów Ukrainy. Zderzały ze sobą odmienne języki dramaturgiczne i teatralne. Łączyły wątki, środowiska, profesje. Burzyły uświęcone tradycją hierarchie. W ukraińskim świecie teatralnym taki sposób programowania festiwalu był działaniem pionierskim.

Edycja Dramy.UA w 2013 roku była jak dotąd ostatnia. Zamiast angażować siły i – minimalne, zdobywane cudem – środki w przygotowanie kilkudniowego teatralnego święta, kilkuosobowy zespół organizacji Art Workshop Drabyna (do dzisiaj pracujący bez stałego wynagrodzenia), której obecnie szefuje młoda teatrolożka i kuratorka Wiktoria Szwydko, zdecydował się na długofalową, pozytywistyczną pracę u podstaw. Założył Pierwszą Scenę Współczesnej Dramaturgii Drama.UA z siedzibą w jednym z miejskich, repertuarowych teatrów Lwowa – Dramatycznym Teatrze im. Lesi Ukrainki. Praktycznie oznaczało to żmudne negocjacje z lwowskimi radnymi i dyrekcją teatru, adaptację zrujnowanej, od lat nieużywanej przestrzeni na potrzeby kameralnej sceny, która byłaby jednocześnie miejscem spotkań, warsztatów, pokazów filmowych, dyskusji, lawirowanie między niemal zerowym budżetem a ambicjami tworzenia prac wysokiej jakości. Pierwsza Scena definiuje swoje cele wprost: chce stwarzać warunki, w których spektakl, tekst dramatyczny, performans (gatunek bardzo ostatnio popularny w Ukrainie) przestaje być kolejnym towarem przeznaczonym do skonsumowania, a staje się instrumentem służącym do kompleksowej rozmowy o współczesności. W lwowskim kontekście teatralnym takie definiowanie roli teatru wcale nie jest czymś oczywistym.

Rezygnacja z festiwalu na rzecz prowadzenia małej, offowej, słabo wyposażonej i pozbawionej dofinansowania sceny nie była gestem kapitulacji wobec rzeczywistości („nie czas na festiwale, kiedy giną ludzie"). Wprost przeciwnie: była próbą nazywania jej po imieniu i jednocześnie refleksji nad tym, co wydaje się oczywiste. Pierwszy sezon nowej lwowskiej sceny nosił nazwę „Wojna". Kolejny – „Inności".

Pierwszy sezon otworzyła ukraińska prapremiera *Zbombardowanych* Sarah Kane w reżyserii Pawła Arje. W październiku 2014 roku, w kraju, w którym doniesienia z frontu, realna przemoc i śmierć stały się częścią codzienności, a społeczeństwo masowo zbierało pieniądze na noktowizory i kamizelki kuloodporne dla walczących w Donbasie „naszych chłopców", był to skrajnie radykalny wybór repertuarowy. Wśród tekstów, które prezentowano w formie

czytań performatywnych w dalszej części sezonu, znalazły się między innymi *Matka* – jedna z minisztuk wchodzących w skład cyklu *Shoot/Get Treasure/Repeat* Marka Ravenhilla i *Burmistrz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk.

Burmistrza zrealizował Anton Romanow, krymski reżyser, od marca 2015 roku mieszkający w Kijowie (zdążył uciec z Symferopola, zanim zaczęły się aresztowania organizatorów tamtejszych proukraińskich manifestacji). Jego praca – już nie czytanie sceniczne, ale jeszcze nie spektakl – również nie wpisywała się w obowiązujący nurt bezwarunkowego podtrzymywania patriotycznego ducha – za cenę odkładania na później wszelkich drażliwych kwestii, w tym niechlubnych fragmentów ukraińskiej historii. Adaptacja tekstu do realiów, w jakich był prezentowany, właściwie ograniczała się do jednej prostej, za to niesłychanie wymownej interwencji. U Romanowa zapomniane ofiary zbrodni popełnionej na sąsiadach powracają do Miasta całkiem dosłownie. W połowie spektaklu na ekranie wyświetlane są czarno-białe, drastyczne fotografie pogromu lwowskiego z 1941 roku. Podpisane, żeby nie było wątpliwości, jakie fakty przedstawiają. Miasto przestaje być asekuracyjnie abstrakcyjne i cała opowieść natychmiast przenosi się w ukraińską teraźniejszość. Zaczyna dotykać ukraińskich sporów na temat celowości krytycznych rewizji własnej historii w obliczu rosyjskiej agresji i wobec niezwykle skutecznej propagandy Kremla, odwołującej się do takich właśnie faktów i obrazów, jak te, z którymi konfrontuje publiczność Romanow.

Jak gorące mogą być to spory, udowodniła debata z udziałem lwowskich historyków towarzysząca premierowym pokazom *Burmistrza*.

Drama.UA organizuje wiele takich dyskusji. Prowokacyjna moc teatralnych obrazów nie jest tutaj omawiana w gronie teatrologów, nie należy bowiem do autonomicznego porządku sztuki, ale pozostaje w bezpośredniej relacji do tego, czym żyją widzowie. Czyli – społeczeństwo.

TAK, MÓJ FÜHRERZE. NIEDOKOŃCZONY KONCERT NA JEDNĄ AKTORKĘ, FORTEPIAN I ORKIESTRĘ WG TEKSTU BRIGITTE SCHWAIGER, TEATR DEFACTO/ CHARKOWSKA GALERIA MIEJSKA, CHARKÓW 2014, REŻ. ROZA SARKISIAN, FOT. TEATR DEFACTO

3.

Potrzeba reagowania na rzeczywistość, kwestionowania oficjalnych narracji, włączania słabo słyszalnych głosów i niewygodnych pytań w publiczną debatę najmocniej ma szansę wybrzmieć poza instytucjonalnym obiegiem teatralnym. W instytucjach znacznie mocniej działa presja „patriotycznej" autocenzury, wewnętrzny przymus (bo zewnętrzne, odgórne nakazy nie istnieją, przynajmniej na papierze) jednoznacznego interpretowania rzeczywistości, jasnego rozgraniczenia na swoich i wrogów, umacniania czarno-białego obrazu świata. Tożsamościowe i obywatelskie dylematy, z którymi na co dzień żyją tysiące Ukraińców, bardzo rzadko mają szansę wybrzmieć w państwowym teatrze. A jeśli już taką szansę dostają – muszą zmieścić się w efektownej, popularnej formie, w estetyce, która powierzchownie imitując nowoczesność, wciąż jest zanurzona w starych teatralnych szkołach i stylach.

Twórcy pracujący na małych, niekomercyjnych scenach niezależnych (tych komercyjnych jest całe mnóstwo, ale nie o nich tutaj mówimy) mogą pozwolić sobie na więcej. Przede wszystkim nie muszą zaczynać od defetyszyzowania teatru jako przestrzeni świątynnej, zarezerwowanej dla ponadczasowych tematów i wyrafinowanego języka „sztuki wysokiej". Nie muszą też obiecywać, że będą nieść w lud (w publiczność) kaganek oświaty i światełko nadziei. Mogą zająć się przywracaniem do łask niepewności zamiast utwier-

MAŁGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK *BURMISTRZ*, PIERWSZA SCENA WSPÓŁCZESNEJ DRAMATURGII DRAMA.UA, LWÓW 2014, REŻ. ANTON ROMANOW, FOT. MARJANA PAWLJUK

dzaniem publiczności w jej przekonaniach i opiniach, produkowaniem dyskomfortu zamiast iluzorycznego poczucia wspólnoty i jednomyślności.

To nie znaczy, że te dwa światy – państwowych i niezależnych teatrów – zupełnie się nie przenikają, że te pierwsze całkiem ignorują istnienie drugich albo że te drugie dobrowolnie okopują się w swoich mysich dziurach i nie chcą wchodzić w żadne alianse z pierwszymi. Zdarzają się próby współpracy, próby kompromisów i wzajemnych zawłaszczeń. Wielu artystów realizujących swoje projekty na scenach niezależnych puka do drzwi teatrów miejskich. I wielu, wyrzuconych drzwiami, wraca oknem. Są też tacy, którzy startują w konkursach na dyrektorów (i ze swoimi bezkompromisowymi programami – przegrywają, czy wręcz odpadają w przedbiegach) albo aplikują – najczęściej nieskutecznie – o posadę etatowego reżysera (zdecydowana większość państwowych teatrów ma takie etaty). Wielu godzi się na pracę bez umowy i w ostatecznym rozrachunku – za uwłaczająco niskie honorarium.

Frustracja związana z takimi bezowocnymi próbami dobijania się do instytucji albo z doświadczeniem pracowania w niej, najczęściej mało przyjemnym, skutkuje dwojako. Z jednej strony powstają oddolne projekty reform, które mają na celu kompleksową zmianę skostniałych struktur instytucjonalnych, z drugiej – długofalowe plany stopniowej dywersji (udajmy, że jesteśmy grzeczni, wkręćmy się w system, a potem odsłońmy naszą prawdziwą twarz). Ale obie te strategie wymagają czasu, którego nie ma. A działać trzeba już teraz.

Najskuteczniejszym sposobem działania jest zawiązywanie szybkich artystycznych sojuszy, wynajmowanie pustostanów, piwnic czy sal klubowych, w których można próbować, szukanie grantów, sponsorów i jednocześnie pracy zarobkowej (najczęściej dość dalekiej od sfery teatru), która pozwoli przeżyć, afiliowanie się przy mniej skostniałych niż teatralne instytucjach (galeriach, centrach sztuki, domach kultury) albo organizacjach pozarządowych, prowadzenie teatrów bez siedziby, scen bez repertuaru, realizowanie spektakli bez scenografii i bez aktorów, za to z udziałem widowni, performansów (tym mianem określa się wszystkie jednorazowe, małoobsadowe działania teatralne), czytań scenicznych, akcji ulicznych i czego tam jeszcze. Jednym słowem – uprawianie czegoś w rodzaju teatralnej partyzantki skrzyżowanej z wolontariatem.

Tak naprawdę niełatwo wyśledzić, w jakim punkcie taki sposób działania przestaje być prostą konsekwencją braku innych możliwości, a staje się świadomą strategią emancypacji. I jednocześnie oporu. Praktycznym wypróbowywaniem skuteczności sztuki, która ma dość tworzenia fikcji w pięknych dekoracjach. Pracując w instytucjach, ukraińscy artyści muszą się podporządkować nakazowi estetyzacji rzeczywistości. W swoich partyzanckich, „wolontariackich" projektach, tworzonych bez dotacji i bez wsparcia instytucji, otwarcie zmagają się z realnością, podważają tradycyjne sposoby reprezentacji, i co za tym idzie – mechanizmy władzy, które nimi rządzą.

4.

Jesienią 2015 roku, podczas premierowego spektaklu *MacBuk* Teatru 3D, jeden z widzów wygłosił płomienną diatrybę przeciw dyrektorom kijowskich teatrów. „To przez was! To wy jesteście odpowiedzialni za wojnę" – wołał, wymieniając ich nazwiska (wśród publiczności siedział jeden z nich). „Ci, którzy teraz walczą za to państwo, wrócą tu, do Kijowa i to w was wycelują swoje karabiny. I będą mieli rację." Jego interwencja nie była przewidziana w scenariuszu, ale doskonale wpisała się w skrajnie otwartą formę przedstawienia, które tematyzowało rolę aktora i funkcję teatru w konkretnym historycznym momencie.

To miał być spektakl na motywach *Makbeta*. W umowie z prywatnym teatrem „Suziria", który na co dzień wystawia spektakle komercyjne i od czasu do czasu udostępnia swoją siedzibę na realizację niezależnych projektów, określona została – procentowo! – minimalna ilość oryginalnego *Makbeta* w docelowym *MacBuku*. Twórcy potraktowali te wytyczne z bezczelną dosłownością: spektakl zaczynał się od żmudnego czytania z kartek tekstu Shakespeare'a w oryginale – z fatalnym akcentem, przy świecach. Magia polegała tu z grubsza na tym, że siedzimy w kręgu, jest ciemno i nikt niczego nie rozumie.

A potem zaczynał się nieprzyzwoity, celowo nieskładny i nieefektowny seans szczerości. Troje aktorów – twórców spektaklu: Ihor Biłyc, Alina Skorik, Ołeksij Doryczewski – po kolei wychodziło przed widzów i w improwizowanych monologach mówiło o sobie. Co to znaczy, że stoję tu teraz przed wami? Z Shakespeare'em jako wymówką? Czy umiem wam sprostać bez przebrania Trzech Wiedźm? Czy jesteśmy tu po to, by wspólnie zatonąć w magicznej, ponadczasowej opowieści o władzy, przemocy i śmierci? Czy mam wam coś do powiedzenia od siebie, czy zechcecie tego słuchać i czy to, co powiem, ma jakiekolwiek znaczenie? Co mam zrobić z całym swoim życiem, które czeka na mnie za drzwiami tego teatru? Stoję tu przed wami jako aktor i jako człowiek, i jestem bezradny. Mogę wam co najwyżej o tej bezradności opowiedzieć. Zróbcie z tym, co chcecie.

Improwizacje aktorów w *MacBuku* były niemal masochistycznym wystawieniem się na wszelkie możliwe ciosy. Żadnej asekuracji. Żadnej zbroi. Poetyka skrajnie osobistego zwierzenia, które ma się rodzić tu i teraz i nie dążyć do żadnego spójnego przekazu. Bezwstydne odsłonięcie swojej bezradności było aktem sprzeciwu wobec panującej w teatrze dyktatury pięknych obrazów, szlachetnych idei i uniwersalnych ludzkich problemów. Nic dziwnego, że takie radykalne obnażenie medium teatru sprowokowało wybuch wściekłości skierowany przeciw ludziom, którzy je zmonopolizowali i za jego pomocą zarządzają emocjami widzów.

Widzem, który zaatakował władców stołecznych instytucji kultury, był zresztą znany kijowski scenograf i malarz, Fedor Aleksandrowicz.

5.

Twórcy produkcji niezależnych i efemerycznych projektów performatywnych powstających dzisiaj na Ukrainie ostentacyjnie rezygnują zarówno z fikcji jako materiału fabularnego, jak i jakiejkolwiek szczelnej, zamkniętej formy, na rzecz narracji poszarpanych i niespójnych, prywatnych wyznań, dokumentalnych relacji. Najważniejszy jest dialog z widownią: ten realny, potencjalny, wyimaginowany albo niemożliwy do zrealizowania.

Produkcja kijowskiego Teatru PostPlay (kolejny teatr z zerowym budżetem) *Pytania. Akt performatywny* w reżyserii Antona Romanowa i dramaturgii Dena i Jany Gumennych opisywana jest jako spektakl o kryzysie komunikacji. Zaczyna się od cytatów z Arystotelesa, Lehmanna, Stanisław-

skiego i Brechta, a kończy litanią pytań. Jak w *Quizooli!* grupy Forced Entertainment – pytania dotyczą wszelkich możliwych sfer życia. Czy można topić kocięta? Czy syn muzułmanki i chrześcijanina ma być obrzezany, czy ochrzczony? Czy Krym to Ukraina? Pytania wiszą w powietrzu tak długo, dopóki któryś z widzów nie przerwie milczenia.

Larysa Wenediktowa, choreografka, badaczka sztuk performatywnych i założycielka grupy Tanzlaboratorium, realizuje serię spotkań – „ekspertyz", które nazywa spektaklami dokumentalnymi, podczas których odbywa się redystrybucja (i zarazem unieważnienie) tradycyjnych ról: to widzowie stają się aktorami, a „spektakl" to ich rozmowa – ustrukturyzowana według określonych zasad. Tematy są wyznaczone tytułem (*Ekspertyza: artysta*, *Ekspertyza: Wschód*, *Ekspertyza: czy żyć razem?*).

W piwnicach Charkowskiej Galerii Miejskiej, popularnie zwanej Municypałką, pracuje Teatr DeFacto, założony przez reżyserkę Rozę Sarkisian, kompozytorkę Ołeksandrę Małackowską i scenografkę Dianę Chodiaczych. Ich spektakl *Tak, mój Führerze* z podtytułem *niedokończony koncert na jedną aktorkę, fortepian i orkiestrę* (2014) według tekstu Brigitte Schwaiger, mimo że zdobył rozgłos w Charkowie, Lwowie i Kijowie (gdzie był pokazywany na festiwalach), zagrany był tylko kilka razy. Roza Sarkisian twierdzi, że życie spektakli jest krótkie i nie powinno się ich reanimować siłą tylko ze względu na popyt. Realizuje teraz performanse-badania. W ramach projektu *Wojna. Ona*, w którym kilkudziesięciu artystów tworzyło własne projekty dotyczące wojny widzianej z kobiecej perspektywy, stworzyła performans *WO(J)NA* – efekt badań nad feminizowaniem wojny i ukraińską odmianą „patriotycznego feminizmu", którego ikonami są kobiety walczące na froncie. Prezentowany w gmachu Starego Cyrku performans *Zabić kobietę*, zrealizowany z aktorkami-amatorkami, wśród których były kobiety o różnych orientacjach i preferencjach seksualnych, gotowe mówić publicznie o swojej nienormatywnej tożsamości, opowiadał z kolei o tabuizacji kobiecego ciała i kobiecej seksualności.

6.

Zwrot dokumentalny w ukraińskim teatrze jest nie tylko efektem kryzysu iluzji. Jest też buntem wobec oficjalnego, czarno-białego obrazu rzeczywistości, w którym role swoich i obcych są definitywnie rozdane i nienaruszalne.

Aneksja Krymu przez Rosję i zbrojny konflikt w Donbasie wyprodukowały niemal dwa miliony uchodźców, czy – jak ich się oficjalnie nazywa – „przesiedleńców". Statystyki z marca 2016 roku mówią o 1,7 miliona ludzi zmuszonych do opuszczenia swoich domów. Większość z nich mieszka teraz w różnych ukraińskich miastach. Ciągnie się za nimi zła sława odszczepieńców, „separów", piątej kolumny Rosji. Trzeba ich karmić, pochylać się nad ich cierpieniem, spełniać ich roszczenia. W najgorszym wypadku są zagrożeniem, a w najlepszym – tajemnicą: nie wiadomo, co myślą i czego chcą, ani jak naprawdę wyglądało ich życie, zanim tu przyjechali. Są wszędzie, ale nikt ich nie zna.

I to właśnie ich głosy brzmią w spektaklach, które powstają w różnych miastach Ukrainy. Galina Dżikajewa, krymska reżyserka i aktorka, dziś uchodźczyni, zrealizowała dwa dokumentalne przedstawienia oparte na wywiadach z przesiedleńcami: *Szara strefa* w kijowskim Teatrze PostPlay (dramaturgia Den i Jana Gumenni) i *Złote miasto* w Połtawskim Laboratorium Teatralnym (dramaturgia Iryna Garec). Ten drugi spektakl, przygotowany z udziałem młodych aktorów-amatorów nie tylko pozwala usłyszeć historie niesłyszanych, ale też – dzięki zderzeniu historii uchodźczych z głosami rdzennych mieszkańców – celnie uderza w samopoczucie mieszkańców Połtawy, nazywanej „duchową stolicą Ukrainy".

Galina Dżikajewa gra także separatystę w spektaklu Antona Romanowa *Bojownicy* – na podstawie dokumentalnego tekstu Gumennych *Córce Maszy kupiłem rower*. To opowieść „bojownika" walczącego po stronie Donieckiej Republiki Ludowej, który poszedł na front nie z przyczyn ideologicznych i nie dla obrony swojej ziemi, ale żeby zarobić parę groszy i móc kupić córce prezent.

W Kijowie istnieje też miejsce stworzone specjalnie z myślą o uchodźcach i ich świadectwach – Teatr Przesiedleńca, założony przez dramatopisarkę i scenarzystkę filmową Natalię Worożbyt, niemieckiego reżysera Georga Genoux, dramatopisarza Maksyma Kuroczkina i psychologa wojennego Ołeksija Karaczyńskiego. Wśród ostatnich premier jest monodram Alisy Kowalenko, reżyserki filmów dokumentalnych, więzionej przez separatystów w Kramatorsku – rekonstrukcja jej doświadczenia niewoli. A także zbiorowa praca kilku reżyserów *Kijowie mój* przedstawiająca stolicę widzianą oczami uchodźcy.

Przeniesienie prawdziwych historii w sytuację sceniczną nieuchronnie je fikcjonalizuje. Ale w tym konkretnym przypadku ramy fikcji tworzą bezpieczną przestrzeń, w której mogą wybrzmieć głosy „obcych" wypowiadających swoją traumę. Jest to równie ważne dla tych, którzy mówią, jak i dla tych, którzy słuchają.

7.

Rola artysty, który krytycznie obserwuje własne państwo, społeczeństwo i własną kulturę, w sytuacji, kiedy ich byt jest realnie zagrożony, nie jest rolą łatwą. W czasach ogromnego społecznego zapotrzebowania na narracje mocne (i wzmacniające), ukraińscy twórcy dowartościowują narracje najsłabsze z możliwych. Na wymóg konsolidacji odpowiadają wielogłosowością, której nie da się łatwo uspójnić. Rozsadzają życzeniową harmonię dysonansami. Interweniują, terapeutyzują i jątrzą jednocześnie. I starają się nie pozwolić, by wojna stała się ich wewnętrznym cenzorem.

TETIANA LOGOIDA, KRZYSZTOF PUŁAWSKI

Rozmowy mniej więcej o kocie

OSOBY:

- Dońka
- Mamula
- Kot Filip
- Mężczyzna I – około dwudziestu pięciu lat
- Mężczyzna II – około trzydziestu pięciu lat
- Mężczyzna III – po czterdziestce

Scena jest w połowie podzielona pionową ścianką. Po lewej stronie (wszystkie kierunki od strony widowni) widać ładnie urządzony pokój, w którym znajduje się szafa, telewizor, kanapa, tapicerskie krzesło i stolik z komputerem, nad nimi wielki żyrandol. Tył pokoju to duży biały ekran, po jego lewej stronie znajdują się przeszklone drzwi oraz okno. Nieco dalej widać początek przedpokoju. Po prawej stronie znajduje się obskurny i ciasny pokój tylko z materacem, zwykłym krzesłem i prostym stolikiem, na którym stoi komputer. Z jego prawej strony widać kuchenkę z dwoma palnikami i czajnikiem elektrycznym na blacie. U góry wisi goła żarówka. Na podłodze stoją dwie walizki, na większej leży trochę ubrań. Tylną ścianę tego pokoju również stanowi biały ekran, który może się unosić, ukazując przestrzeń miasta.

Scena 1

Wyciemnienie. W części prawej reflektor punktowy ukazuje Dońkę, która otwiera szczelnie zapakowane kartonowe pudełko. Kiedy jest już otwarte, Dońka zagląda do środka, a potem siada na podłodze obok dwóch figurek papieża przedstawionego w geście powitania i zaczyna cicho płakać. Twarz papieża pozostaje niewidoczna. Powolne wyciemnienie, które zbiega się z rozjaśnieniem lewej części sceny.

Scena 2

W części lewej na ścianie widać projekcję z malutkim kotkiem. Kotek biega między meblami, które stoją na scenie. Z przedpokoju wchodzi Mamula.

Mamula Filip, chodź się pożegnać.

Projekcja z kotem znika ze ściany.

Dońka Gdzie on jest, mamo?

Mamula No nie wiem, nie wiem, gdzieś uciekł. Może schował się pod kanapę. Filip! Filip!

Dońka Może zaraz przyjdzie? Filip! Kici, kici.

Mamula Musisz już iść, taksówka czeka. To jeszcze pół godziny do dworca.

Dońka Filip! Filip!

Mamula No już, córeńko.

Dońka Nawet się nie pokazał.

Mamula No już…

Mamula i Dońka całują się na pożegnanie. Mamula wypycha córkę z walizkami, które wcześniej było widać w pokoju w prawej części sceny. Kiedy zostaje sama, siada na kanapie i wybucha płaczem.

Scena 3

Dońka wchodzi do pokoju po prawej stronie i rozgląda się bezradnie. Zdejmuje płaszczyk i po chwili wahania rzuca go na inne ubrania na walizce, a potem szybko podchodzi do laptopa. Wygląda na rozczarowaną, znowu rozgląda się bezradnie dookoła i idzie do kuchenki, nalewa wody i włącza czajnik. W tym momencie słychać dzwonienie ze skype'a i Dońka podbiega do komputera.

W pokoju po lewej stronie zapalają się światła. Mamula już siedzi przy komputerze ze słuchawkami na uszach, ale jeszcze w jesionce. Dońka może rozmawiać przez skype'a, nie używając słuchawek.

Mamula Córeczko, kochanie.

Dońka Tak, mamo. Już jestem.

Mamula Filip przyszedł, o zobacz.

Na ścianie pokoju z prawej strony pojawia się projekcja z Mamulą, trzymającą w dłoniach kotka, ale w pokoju po lewej jest ona sama.

Dońka (*radośnie*) Filipek, mój malutki.
Mamula No i jak tam, córeńko?
Dońka Wszystko w porządku, mamo.
Do pokoju po prawej stronie wchodzi Mężczyzna I. Dońka zbliża się do niego.
Mężczyzna i Pani nie jest Polką? To nie, proszę się nie obrażać, ale nie. Nie chcę przez to powiedzieć nic złego, ale… Tylko proszę się nie obrażać. Do widzenia.
Dońka Do widzenia.
Mężczyzna I wychodzi.
Mamula Co mówiłaś, córeczko?
Dońka (*wraca do komputera*) Nic, nic, mamo.
Mamula A mieszkasz jeszcze u Gosi? Śmieszne imię. To naprawdę nie mężczyzna?
Dońka Mama, eta Margarieta.
Do pokoju po prawej stronie wchodzi Mężczyzna II.
Mężczyzna ii Nie, mówię, że nie. Nie chcę żadnych Ruskich w domu.
Dońka Ale ja…
Mężczyzna ii Nie chcę brudasów, kacapów… No…
Dońka Ja przepraszam...
Mężczyzna II wychodzi.
Mamula Powinnaś sobie coś znaleźć.
Dońka (*wraca do komputera*) Próbuję.
Do pokoju po prawej stronie wchodzi Mężczyzna III, podchodzi do stolika i usiłuje objąć Dońkę od tyłu. Dońka chce go odepchnąć, nie odchodząc jednocześnie od komputera. Zaczynają się szarpać coraz mocniej. Po chwili Dońka gryzie Mężczyznę III w rękę, a ten krzyczy i wybiega z pokoju. Dońka ma potargane włosy i ubranie w nieładzie.
Mamula Co tam się dzieje, córeczko?
Dońka Nic takiego, mamo. To u sąsiadów. Kłócą się. Krzyczą. Tak jak u nas.
Mamula Powinnaś coś sobie znaleźć.
Dońka (*żałośnie*) Próbuję.
Mamula No, ale pokaż mi się.
Dońka włącza kamerę w swoim laptopie. Na tylnej ścianie pokoju po lewej stronie pokazuje się jej projekcja, ale jest na niej uczesana i schludna.
Dońka Więc Filip przyszedł? Pewnie był w kuchni… I co, mamo, i co?
Mamula Tęskni za tobą, córeńko. Bardzo tęskni.
Na ścianie pokoju po lewej stronie pojawia się projekcja z biegającym między meblami wesołym kotkiem. Powolne wyciemnienie.

Scena 4

Światła w obu pokojach, kobiety siedzą już przed komputerami i rozmawiają. Mamula ma na sobie jesionkę.

Mamula Jest coraz większy. Pokazałabym ci, ale buszuje w łazience. Musiałam, przedstaw sobie, jeździć po karmę dla niego aż na Oziorka. W sklepach drogo, nie wszystko jest, więc trzeba na Oziorka…
Dońka A w Siplo? Przecież to koło domu.
Mamula Nie ma. Nie dowieźli. A potem zapomniałam zamknąć szafkę, więc ten łobuz wlazł tam, rozerwał torbę i wszystko się dookoła wysypało. A on żarł, jakby nigdy karmy na oczy nie widział. Musiałam zamknąć go w łazience, żeby posprzątać.
Światła po prawej stronie gasną. Mamula wstaje i podchodzi do drzwi wejściowych, do których ktoś puka. Ze środka rozlega się „proszę" i do pokoju wchodzi Mężczyzna I w stroju sprzedawcy.
Mężczyzna i No?
Mamula Trzy kilo karmy. Dla kota.
Mężczyzna i Jasne, że dla kota. To będzie sześćset hrywien.
Mamula Ile?
Mężczyzna i No, pięćset.
Mamula Co tak drogo?
Mężczyzna i Dla kota chce? Dla kota? Ludzie nie mają co jeść, a ta dla kota? No, bierze czy nie?
Mamula rozpina jesionkę i wyciąga spod niej torebkę, z której wyjmuje portfel. Odlicza pieniądze, podaje mężczyźnie, a potem chowa je skrzętnie do torebki, którą chowa pod jesionkę.
W pokoju po prawej stronie zapalają się światła. Dońka w dalszym ciągu siedzi przed komputerem.
Dońka Mamo?
Mamula Tak, córeczko, Filip bardzo za tobą tęskni.
Spoza sceny dobiegają jakieś hałasy, a potem głośne „miau!".

Scena 5

Pokój po prawej stronie powoli się rozjaśnia. Nie ma w nim walizek i w ogóle jest ogołocony. Do środka wchodzi Dońka, ciągnąc dwie walizki. Zostawia je i szybko wychodzi, żeby po chwili wrócić z dużą plastikową torbą.
Dońka Nareszcie! (*przeciąga walizki dalej i z jednej wyjmuje laptopa. Stawia go na stoliku i włącza. Szuka gniazdka i po chwili podłącza się do internetu*)
Słychać charakterystyczne odgłosy włączania skype'a i dzwonienia.
Dońka Mamo?
Scena po lewej stronie się rozjaśnia. Na ekranie widać projekcję z Dniepropietrowska. Okutana jesionką Mamula idzie przez miasto, niosąc torbę z kocią karmą. Zza rogu wypada Mężczyzna I i wyrywa jej karmę. Mężczyzna I ucieka, a Mamula nawet nie próbuje go gonić, tylko wygraża mu pięścią.
Mamula Policja! Bandyci!
Dońka Mamo!
Mamula Przeklęte bandziory! Nawet kota nie uszanują!

Dońka Coś się dzieje…?

Kręci głową i wstaje od komputera. Rozgląda się po wnętrzu i wstawia wodę na herbatę. A potem zaczyna wyjmować z plastikowej torby różne ozdoby i przymierzać je do ścian. Stawia laptopa na krześle i ścieli na stole obrus. Znajduje nawet kolorowy abażur, który umieszcza na gołej żarówce. Słychać gwizdek czajnika.

Robi sobie wreszcie herbatę i siada przed komputerem. Dzwoni raz jeszcze.

Mamula Policja! (*pauza*) To nie ma sensu. (*wraca do domu. Zdejmuje jesionkę i wyjmuje znajdującą się pod nią torebkę. Przynosi z kuchni deseczkę z chlebem i pasztetem oraz dwa talerzyki. Odkrawa pajdę chleba, smaruje ją pasztetem, a następnie kroi na małe kawałki. Potem przygotowuje kanapkę dla siebie*) Filip! Filip!

Słychać dzwonienie na skypie. Mamula wkłada słuchawki.

Dońka Mama? Co tam się u was dzieje? Dlaczego cię nie było?

Mamula Nic, właśnie jemy z Filipem kolację.

Dońka A ja znalazłam mieszkanie!

Scena 6

Dońka (*odbiera telefon w ładnie i przytulnie urządzonym mieszkaniu*) Priwiet, tak, to ja. (*pauza*) Tak jak ja mówiła, prawie miesiąc. (*pauza*) Nie, wiesz, u mnie była wystawa w Białymstoku i teraz… (*pauza*) Nie, nie chcę sprzątać. Poszukam czegoś w galeriach, tak, może coś zechcą kupić. (*pauza*) Dobrze, dam znać. Nu, paka.

Po lewej stronie widać projekcję z bawiącym się w mieszkaniu kotem.

Po prawej podnosi się ekran. Dońka idzie do galerii, żeby porozmawiać z właścicielem. Początek rozmowy jest niesłyszalny.

Dońka Bo ja mogłaby, wie pan, miała wystawę w Białymstoku.

Mężczyzna III Miałam.

Dońka Miała… m.

Mężczyzna III (*kiwa z aprobatą głową, ale potem nią kręci*) Chwilowo nie, dziękuję. Na pewno zadzwonię.

Dońka Dobrze, ale…

Mężczyzna III Przepraszam, jestem zajęty.

Dońka Ale…

Mężczyzna III Widzi pani, mamy kryzys na rynku sztuki. Niewiele się dzieje. Sprzedają się tylko znane nazwiska.

Dońka Tak, ale…

Mężczyzna III Oczywiście, jak tylko coś będzie…

Dońka Ja przepraszam, ale może zostawię swój numer?

Wyciemnienie po prawej stronie.

Mamula wraca do mieszkania, w którym na ekranie bawi się Filip. Mamula zaczyna się rozbierać, kiedy słyszy pukanie do drzwi. Wychodzi i zaraz wraca z Mężczyzną II. Projekcja z Filipem znika.

Mamula Wiem, że wyłączają światło. Z córką nie mogłam wczoraj porozmawiać. Ale za światło płaci pan oddzielnie, Iwanie Kuźmiczu. (*podchodzi do laptopa i go włącza*)

Mężczyzna II Ale to niewygoda. Tak nie powinno być, a cena…

Mamula Mówię przecie, że mnie też.

Mężczyzna II I nie mam ciepłej wody.

Mamula Ja też. (*pauza*) Filip, no gdzie on się schował? (*do Mężczyzny II*) Boi się obcych. (*rozpina jesionkę, a pod spodem ma przymocowaną paskiem torbę z kocią karmą*)

Mężczyzna II podaje jej zwitek banknotów, Mamula liczy.

Mężczyzna II (*wskazując karmę*) Żeby nie ukradli?

Mamula Wczoraj wyrwali mi taką torbę z ręki. Wyobraża pan sobie, Iwanie Kuźmiczu, z kocią karmą!

Mężczyzna II Wszystko kradną. Kuzynce na Topolie oberwali pół ucha z kolczykiem.

Mamula Jeszcze czterysta.

Mężczyzna II Pół ucha. Do szpitala na Miecznikowa nie chcieli jej przyjąć, bo wszędzie pełno ludzi z Ługańska, Doniecka. Ludzi! Dzieci. Niedożywionych. Przestraszonych. Robiących pod siebie. Z liszajami. Brodawkami. Odrostami… Nie wiedzą, jak leczyć, ale trzymają w szpitalach, no bo co z nimi robić?

Mamula Czterysta. (*pauza*) Tak, straszne. Siostra pracuje w szpitalu.

Mężczyzna II Na Miecznikowa?

Mamula Nie, w dziecięcym, na Kosmiczieskiej.

Mężczyzna II Kuzynka ledwie uprosiła, żeby jej ucho opatrzyli. Trochę kosztowało, ale przynajmniej krew przestała lecieć. Zapytali nawet, czy nie przyszyć, no ale co tutaj przyszywać? Kolczyk zabrali, a ucho pewnie wyrzucili. (*pauza. Zagląda do portfela.*) W przyszłym tygodniu, Mario Pawłowna.

Rozjaśnia się prawa strona sceny. Dońka siedzi przy komputerze w swoim ładnie odnowionym pokoiku. Po lewej stronie słychać dźwięki skypeʼa.

Mamula No dobrze, dobrze. Z Bogiem, Iwanie Kuźmiczu. (*zakłada słuchawki*) No, córeczko, wczoraj nie mogłam rozmawiać. Co u ciebie?

Dońka Jak tam Filip?

Mamula Już dobrze, dobrze, ale wiesz, poszłam z nim wczoraj do parku Gagarina.

Dońka Ze smyczą?

Mamula Właśnie. Założyłam mu już na miejscu, a on przedstaw sobie, jak się nie wyrwie, jak nie drapnie.

Dońka I co?

Mamula Uciekł na drzewo. Siedzi na drzewie, na pierwszej gałęzi, bo wyżej chyba bał się włazić, a ta smycz wisi. Podskoczyłam parę razy…

Dońka I co? I co?

Mamula Nie mogłam dosięgnąć. Ale był tam akurat jeden pan z parasolem, to pożyczyłam i zaczepiłam rączką za pętlę na smyczy.

Dońka I Filipek zleciał z drzewa?
Mamula Próbowałam go najpierw sprowadzić, tak żeby sam zszedł, ale zaczął się szarpać. Więc pociągnęłam.
Dońka I?
Mamula Miauknął tak, że wystraszył wszystkie ptaki w parku, a potem zwalił się na mnie i wpił we mnie pazurami, więc krzyknęłam. Przybiegli ludzie, żeby mnie bronić, no ale pomogli trzymać kota. A Filip się na mnie obraził. (*pauza*) No i uszkodziłam parasol.
Dońka Nie miałaś swojego? Zawsze bierzesz, jak ma padać.
Mamula Świeciło słońce, nawet spytałam, jak już wsadziliśmy Filipa do klatki, po co mu ten parasol, a on…
Dońka Tak?
Mamula Nie, nic.
W trakcie rozmowy następuje powolne wyciemnienie. Po lewej stronie pojawia się projekcja z Dniepropietrowska z parku Gagarina, z ludźmi w alejkach, wyraźnie czymś zaniepokojonymi.
Mamula Zaraz ci go pokażę.
Ona nie ma kota, ale na ekranie po prawej stronie pojawia się projekcja z nią z kotem na rękach.
Dońka Filipek!

Scena 7

Oświetlenie na prawą stronę sceny z częścią miejską. Dońka jest w innej galerii.
Mężczyzna I Nasza galeria zajmuje się propagowaniem sztuki zaangażowanej. Takiej, która zmienia świat i jest w awangardzie wydarzeń.
Dońka W Białymstoku ja robiła właśnie wystawę z Majdanu. Pokazywała, co się u nas dzieje.
Mężczyzna I Nas interesuje bardziej Polska, ale w kontekście europejskim, czasami ogólnoświatowym. Jej rola, wyzwania, które przed nią stoją, to wszystko, co powoduje, że jesteśmy tak wyjątkowym narodem, zarówno w perspektywie geograficznej, w Europie, świecie, jak również w kontekście historycznym.
Dońka Ja sprzedała dwie rzeźby…
Mężczyzna I Rzeźby? A nie zrobiłaby pani figurek papieża? Na początek wziąłbym z dziesięć…
Dońka Aż dziesięć? Ale u mnie nie ma tylu lipowych klocków…
Mężczyzna I A nie można z plastiku? I żeby ręce miał tak. (*wyciąga przed siebie ręce, ale po chwili kręci głową*) Nie, tak. (*wyciąga ramiona w bok*) Właśnie tak.
Powolne wyciemnienie prawej strony, jednocześnie rozjaśnia się lewa część sceny. Wnętrze mieszkania jest ciche i spokojne, ale po chwili słychać odgłosy dalekich wystrzałów.
Mamula (*głos*) Filip! (*wychodzi na czworakach zza kanapy*) Filipek, no chodź tutaj, nie bój się.
Odgłosy wystrzałów się przybliżają. Światło gaśnie gwałtownie.

Mamula Boże!
Po chwili światło się znowu zapala. Wszystko cichnie i Mamula podnosi się z podłogi, wygląda z niepokojem przez okno, a potem podchodzi do komputera.
Dzwoni do Dońki. Po prawej stronie powoli zapalają się światła. Dońka znowu jest w swoim pokoju; kiedy słyszy sygnał, podnosi się z materaca i podchodzi do komputera.
Dońka Już jesteś w domu, mamo?
Mamula (*z trudem, wolno*) Tak. Nie poszłam do pracy.
Dońka Źle się czujesz? A co z Filipem?
Mamula Nie, dobrze. Z Filipem wszystko w porządku, ale… ale najchętniej przesłałabym go do ciebie, do Polski, córeczko. Przynajmniej bylibyście razem.
Dońka Och, wspaniale! (*pauza*) Ale jak? (*pauza*) Mamo, czy coś się stało? Mamo, zostaw mieszkania i przyjedź tutaj. Tu ludzie dobrzy, życzliwi…
Mamula Nie, córeczko, ale Filip…
Dońka Koniecznie przyjedź z Filipem! (*patrzy na zegarek*) Och, mamo, muszę kończyć. Wyobraź sobie, dostałam zamówienie! Muszę sprawdzić papieża w internecie.
Mamula Kogo?

Scena 8

Światła na prawą stronę. Wszystko jak poprzednio, ale na stoliku znajdują się trzy spore figurki papieża. Mężczyzna III wchodzi do mieszkania Dońki i rozgląda się ze zdziwieniem.
Mężczyzna III No, no.
Dońka (*wyjmuje z kieszeni dżinsów pieniądze i je liczy*) To będzie tysiąc dwieście.
Mężczyzna III Bardzo ładnie to teraz wygląda.
Dońka Tak, było trochę bruda. Chwilę zajęło, zanim posprzątała… m.
Mężczyzna III No nie, ale te ozdoby… I w ogóle… No. (*zauważa figurki na stoliku*) Kto to?
Dońka Papież.
Mężczyzna III (*ze zdziwieniem*) Franciszek?
Dońka Ja przepraszam, czy coś jeszcze?
Mężczyzna III Bardzo udany i… i życzę wesołych świąt.
Wyciemnienie po prawej stronie, po chwili na ekranach widać projekcje dwóch miast. Warszawa po prawej jest świątecznie oświetlona i spokojna, w Dniepropietrowsku po lewej jest mniej świateł, a na horyzoncie widać rozbłyski wybuchów.
Po minucie projekcje się kończą i zapalają się światła z lewej strony. W mieszkaniu znajduje się Mamula i Mężczyzna II, który podaje jej banknoty.
Mężczyzna II Są już w Sinielnikowie.
Mamula Dwieście?
Mężczyzna II Więcej naprawdę na razie nie mogę, Mario Pawłowna. Przyjechał kuzyn z Gudermesu.

Mamula Nie chcę w moim mieszkaniu Czeczenów.
Mężczyzna ii To nie Czeczen. Mówiłem, że kuzyn, Mario Pawłowna.
Mamula Może. Zresztą nawet Czeczeni od nas uciekają.
Mężczyzna ii To prawda, podobno Rosjanie podeszli też pod Priedniepietrowsk. Tu w mieście są tacy, co już na nich czekają, i tylko się boją czarnych ludzików. Że niby jak Rosjanie przyjdą, to będzie lepiej… Co, może będą rozdawać jedzenie na płoszczadi Lenina, jak sami nie mają? Mnie tam wszystko jedno, kto tutaj rządzi. Byle nam dali spokój, dali odetchnąć i dało się jakoś żyć, z Kołomojskim czy bez. Byle nam dali… Nie muszą nic dawać! Byle zostawili nas w spokoju!
Mamula Tak, ludzie żyją tu, ale jakby nie żyli.
Mężczyzna ii Wszystko kradną.
Mamula Nawet koty się boją.
Mężczyzna ii Wszyscy się boją.
Mamula Ale koty nie powinny. To nie ich wojna. (*z westchnieniem*) Dobrze, niech kuzyn mieszka. Przepraszam, ale muszę zadzwonić do córki.
Mężczyzna II kłania się i wychodzi. Mamula siada do komputera i zakłada słuchawki. Sygnał skypeʼa po prawej stronie. Nagle zapalają się tam światła. W środku znajduje się Mężczyzna III i Mężczyzna I.
Mężczyzna i O Boże!
Mężczyzna iii No, ktoś dzwoni przez komputer. I tyle, no. Wyszła i zostawiła włączony komputer. Sam pan widzi… No.
Mężczyzna i W sumie jej sprawa.
Mężczyzna iii (*patrzy na ekran laptopa*) No tak, matka do niej dzwoni. O, tutaj napisane… Jeszcze pamiętam te bukwy ze szkoły. M i A, ma-ma.
Mężczyzna i Mnie tam wszystko jedno… (*patrzy na ekran*) Przecież to tak samo jak po polsku!
Mężczyzna iii Ale jak się panu podoba mieszkanko? Prawda, że śliczne? Takie przytulne.
Mężczyzna i (*rozgląda się po mieszkaniu i kiwa z uznaniem głową*) Ładnie tu. (*pauza*) A ile to będzie?
Mężczyzna iii No, tysiąc czterysta. Nie mogę mniej wziąć. No, choćby to. (*dotyka ozdób na ścianie*) Albo to. (*pokazuje abażur*) I jak czysto!
Światła po prawej stronie przygasają. Mamula zdejmuje słuchawki. Na ekranie po lewej stronie pojawia się projekcja z kotem.
Mamula Filip, chodź na kolację. Twojej pani nie ma w domu.
Odgłosy wystrzałów.

Scena 9

Światła po prawej stronie, Dońka znajduje się w drugiej galerii, trzyma w rękach i pod pachami trzy figurki papieża i rozmawia ze wzburzonym Mężczyzną I.
Mężczyzna i (*do siebie*) Nie, no, prawdziwa idiotka.
Dońka Ja przepraszam, ale ja nic nie rozumiem. Ręce nie tak?

Mężczyzna i (*zaczyna gestykulować, unosi, a następnie opuszcza ręce*) Ręce w porządku.
Dońka To co?
Mężczyzna i Jakiego papieża zrobiłaś, idiotko? Co to za papież, co jest za rozwodnikami i gejami!
Dońka To jest jakiś inny?
Mężczyzna i Zrobiłaś dziesięciu?
Dońka (*kręci głową*) Trzech.
Mężczyzna i No to masz szczęście, bo ja tego nie biorę. Nikt tego nie kupi. Co za kretynizm!
Dońka (*jest na tyle zdezorientowana, że nie ma siły się kłócić*) Ja przepraszam, ale o jakiego papieża chodziło? Ja zrobiła, jaki był.
Mężczyzna i Jak to jakiego? Poprzedniego! A nie tego tu. (*uderza pogardliwie figurkę papieża dłonią*) Tego, który zmienił świat, pokonał komunizm, spowodował, że Polska weszła na arenę międzynarodową, odegrała tak ważną rolę w dekonstrukcji totalitarnych systemów i to nie tylko u siebie, ale też w innych krajach. A ten… (*macha ręką*)
Dońka Ja przepraszam, ja nie wiedziała. (*pauza*) M.
Wyciemnienie po prawej stronie, a po lewej zapala się tylko nikłe światełko.
Mamula (*przykucnięta przy kanapie i świeci wokół latarką*) Filip! Chodź tutaj, kotku. (*podnosi się i na chwilę podchodzi do okna, ale cofa się gwałtownie, gdy pojawia się w nim silny rozbłysk. Na odgłos wybuchu zasłania sobie uszy. Drżącym głosem*) Filip, kici, kici. Nie bój się.
Kolejny wybuch, słychać brzęk, tłucze się szyba w drzwiach balkonowych, a one same otwierają się gwałtownie z trzaskiem.
Mamula (*rozpaczliwie*) Filip! (*podbiega do balkonowych drzwi i wygląda na zewnątrz, a potem szybko wkłada buty i znowu podbiega do otwartych drzwi z wytłuczoną szybą*) Zwariował. (*pauza*) Zwariował ze strachu. (*pauza*) Wojna nie jest dla kotów. (*wybiega bez jesionki z mieszkania*)
Całkowite wyciemnienie, a potem na ekranie po lewej stronie pojawiają się mocno zaciemnione sceny z miasta, w którym toczą się walki.

Scena 10

Światła z prawej strony. Dońka w swoim mieszkaniu rozmawia przez telefon.
Dońka Priwiet. Da, eta ja. (*pauza*) No wiesz, jednak chętnie. (*pauza*) Oczywiście, że sprzątanie. Masz coś? (*pauza*) Dziesięć za godzinę? Czekaj, zaraz zapiszę. (*podchodzi do stolika i zapisuje coś na kartce*) I okna? Ale słyszałam, że okna drożej…
Wyciemnienie z prawej strony. Światła na lewą stronę. Na środku pokoju stoi kartonowe pudełko, które ubrana w jesionkę i czapkę Mamula owija jeszcze taśmą klejącą, a następnie zaczyna robić w nim drutem do robótek dziurki. Wzdycha głęboko, a potem podchodzi do komputera i dzwoni do córki.
Światła z obu stron, po prawej słychać sygnał skypeʼa.

Dońka (*do telefonu*) Nu, paka. Eta mama.
Mamula Córeczko?
Dońka Tak, mamo. Co tam słychać? Jak Filip?
Mamula Dobrze, wszystko dobrze.
Dońka Możesz włączyć obraz?
Mamula Nie, mam za słaby sygnał. W ogóle są problemy z internetem.
Dońka (*z westchnieniem*) Czytałam, że już u was strzelają…
Mamula Już dobrze, córeczko, wszystko dobrze… A wczoraj, przedstaw sobie, spadło u nas trochę śniegu. I Filip tak na niego patrzył, tak się dobijał przez szybę na balkon, że w końcu go wypuściłam.
Dońka Naprawdę? Pewnie myślał, że to mleko. Ten kot by tylko jadł.
Mamula Tak, lizał go, brał do pyszczka. A potem tylko trącał łapą, jakby to była mysz albo co, a potem myślałam, że się w nim położy, że się cały wytarza, ale uciekł.
Dońka Uciekł?
Mamula Do domu. Nie chciał już wychodzić. Bawić się w śniegu. Bawić się…
Dońka Ale dlaczego?
Mamula Chcę ci przysłać Filipa.
Dońka Mamo!
Po lewej stronie słychać pukanie do drzwi.
Mamula Przepraszam, córeczko, mam gościa. Zadzwonię trochę później, dobrze?
Wychodzi do przedpokoju i po chwili wraca z Mężczyzną II, który niesie pod pachą całkiem sporo desek.
Mężczyzna ii No gdzie to? (*patrzy w stronę drzwi balkonowych*) A, widzę. Takie czasy, Mario Pawłowna, takie czasy.
Mamula (*patrzy w stronę komputera. Podchodzi do niego i zakłada raz jeszcze słuchawki*) Pół godziny.
Dońka Boję się.
Mamula rozłącza się i podchodzi do Mężczyzny II.
Mężczyzna ii (*pokazując pudełko*) A to?
Mamula Chcę wysłać córce do Polski.
Mężczyzna ii No tak, u nich tam niedługo święta. Byłem kiedyś w Polsce, pracowałem przy domku u takiego jednego filozofa. Ja matematyk, on filozof, dobrze się rozmawiało. Wyremontowaliśmy mu garaż i zabraliśmy się za dach na szopie… Ale właśnie w grudniu musieliśmy przerwać, bo u nich tam straszny mróz… Prawie jak w Rosji.
Mamula Chodzi właśnie o te drzwi… jakby pan był łaskaw, Iwanie Kuźmiczu.
Mężczyzna ii A te dwie stówki?
Mamula macha ręką. Oboje zabierają się do pracy. Mężczyzna II przybija deski, a Mamula je przytrzymuje. W tym czasie na ekranie po lewej widać filmy z walk w Ługańsku i Doniecku, a na ekranie po prawej zdjęcia ze świątecznej Warszawy: najpierw palmę przy rondzie de Gaulle'a, a potem przejazd w stronę Zamku Królewskiego i choinkę na placu Zamkowym. Dońka podchodzi do ekranu i patrzy na miasto. Wraca do stolika dopiero kiedy słyszy sygnał skype'a.

W tym czasie Mamula i Mężczyzna II kończą pracę. Mamula dzwoni do Dońki.
Mamula Jesteś? Dobrze, posłuchaj. Wyślę ci go jutro pocztą. Ekspresem.
Dońka Mamo, coś mu się stanie.
Mamula Nie, będzie miał jedzenie. Zrobię mu dziurki, żeby mógł oddychać. Najwyżej trochę schudnie.
Dońka Mamo, to tydzień.
Mamula Może krócej.
Dońka Ale…
Gwałtowne wyciemnienie po lewej stronie, a potem słychać odgłosy strzałów.
Dońka Mamo! Mamo! Jeszcze raz. (*uderza parę razy w klawiaturę. Rozpaczliwie*) Mamo!

Scena 11

Światła na prawą stronę. Dońka trzyma plastikową torbę i rozmawia z Mężczyzną III.
Dońka To było pięć godzin sprzątania plus cztery okna.
Mężczyzna iii To przyjdzie pani w piątek po pieniądze.
Dońka Ja przepraszam, ale to tak daleko. Myślała…
Mężczyzna iii No, nie mam, akurat przed świętami...
Dońka Ale ja…
Mężczyzna iii W piątek.
Dońka (*wyjmuje z plastikowej torby figurkę papieża i podaje ją Mężczyźnie III*) To dla państwa. Na święta.
Mężczyzna iii (*radośnie*) Nasz papież. (*bierze figurkę i niemal wypycha Dońkę z mieszkania*)
Zaczyna się opuszczać ekran i Dońka za chwilę znów będzie w swoim mieszkaniu.
Mężczyzna iii (*głos*) Magda, jak przyjdzie w piątek, to jej nie wpuszczaj, dobra?

Po lewej stronie zapalają się światła. Wchodzi Mamula w jesionce, siada bezwładnie na kanapie i zaczyna płakać. Zdejmuje jesionkę, ma spowolnione ruchy i zachowuje się tak, jakby każdy z nich sprawiał jej ból.

Po prawej stronie Dońka siada na krześle, wyjmuje portmonetkę, a potem ją zamyka.
Zaczyna cicho płakać.
Wyciera nos i oczy, patrzy na komputer i po chwili wahania uruchamia skype'a.

Sygnał skype'a po lewej stronie. Mamula wolno zakłada słuchawki.
Mamula Wysłałam ci Filipa, córeczko.
Dońka Dobrze, mamo. Będę czekać. Czy… czy możesz przyjechać? Mogę się postarać o zaproszenie.
Mamula Nie, kochanie. Najważniejsze, że Filip będzie bezpieczny. Że go uratuję.

Dońka Mamo, co się tam dzieje? W internecie podają, że Rosjanie są już w Dniepropietrowsku, dokładnie na Priedniepietrowsku.
Mamula No, tam trochę strzelają, ale poza tym jest spokojnie.
Dońka Mamo, przyjeżdżaj! Jedź przynajmniej do Kijowa. Możesz się zatrzymać tam, gdzie mieszkałam na Padole…
Mamula Kochanie, wiesz, że nie mogę. Mamy tu przecież dwa mieszkania. (*pauza*) Chyba. (*pauza*) Muszę ich pilnować, bo nam zabiorą, rozkradną, zniszczą…
Dońka Mamo, poradzimy sobie. Tu jest dobrze, ludzie życzliwi.
Mamula No i pieniądze. Przecież z mieszkania mamy pieniądze, bo mi już w pracy przestali płacić. Ale mieszkania…
Dońka To już bardzo mało, mamo. Hrywna strasznie tania. Jeszcze w domu były trzy hrywny za złotego, a teraz jest pięć…
Mamula Ale ja nie mogę kupić dolarów. Nie ma. Zostały tylko hrywny.
Dońka Tutaj jest dużo dolarów. Wszędzie można kupić. I nikt nie pyta, skąd się wzięło pieniądze…
Mamula Dobrze, córeczko. Filipowi na pewno będzie tam dobrze.
W trakcie tej wymiany zdań następuje bardzo wolne wyciemnienie.

Scena 12

Światła po prawej stronie. Pukanie i do mieszkania wchodzi Mężczyzna III, jego właściciel.
Mężczyzna III Dzień dobry.
Dońka Dzień dobry. W sprawie rachunków? Ja już zapłaciła.
Mężczyzna III Nie, bo chciałem, no… (*pauza*) Kuzyn się sprowadza do Warszawy i będzie, no… będzie potrzebował mieszkania.
Dońka Ale przecież umawialiśmy się…
Mężczyzna III No tak, ale to rodzina… No, nijak nie mogłem. (*rozgląda się*) Ładnie tutaj, no, no.
Dońka Ja przepraszam, ale myślała… m.
Mężczyzna III Więc do końca grudnia! Ma pani prawie miesiąc, żeby coś znaleźć. (*pauza*) I wesołych świąt. (*wychodzi*)
Dońka (*do siebie*) Myślała… m, zrobiła… m, poszłam.

W czasie tej sceny zapalają się światła po lewej stronie. Mamula sprząta mieszkanie. Najpierw wyciera meble szmatką, a potem włącza odkurzacz.
Mamula sprząta, a na ekranie za nią pojawia się projekcja z budynkami, w które ktoś strzela i które powoli ulegają destrukcji.

Dońka zostaje sama. Nie płacze. Siada przy komputerze i przez chwilę patrzy w jego ekran.
Wstaje i podchodzi do jednego z obrazków. Zdejmuje go ze ściany, przez chwilę się waha, jakby chciała opuścić go na podłogę, ale się powstrzymuje. DBierze kolejną ozdobę do ręki, ma ochotę rzucić nią o ścianę, ale po walce wewnętrznej jednak tego nie robi.

Scena 13

Światła po prawej stronie na przestrzeń miasta. Dońka wychodzi z poczty z kartonowym pudełkiem. Jest ciepło ubrana i ma chustkę na głowie. Tuż za nią pojawia się trzech mężczyzn w skórzanych kurtkach i kapturach. Mężczyzna I zabiera jej paczkę.
Dońka Oddawaj, eta maja!
Mężczyzna I Ty Ruska? (*rzuca paczkę do Mężczyzny II*)
Dońka To moja paczka!
Mężczyzna II Nie chcemy tu Ruskich. (*rzuca paczkę do Mężczyzny III*)
Mężczyzna III Won z Polski. (*rzuca paczkę do Mężczyzny I*)
Mężczyzna I Won do siebie! Polska dla Polaków!
Dońka zaczyna biegać między mężczyznami, próbując odebrać im paczkę. Mężczyzna I rzuca paczkę do Mężczyzny II.
Mężczyzna II Jebać Ruskich! (*rzuca paczkę do Mężczyzny I, ale ten jej nie łapie*)
Wszyscy trzej nieruchomieją.
Mężczyzna I Co powiedziałeś?
Mężczyzna III Może…
Mężczyzna II Chłopaki, no co wy?
Mężczyzna I Co powiedziałeś?
Mężczyzna III Może…
Dońka (*łapie pudełko i przyciska je do piersi. Zaczyna się cofać*) Nie.
Mężczyzna II Chłopaki, no co wy? Chcecie… (*patrzy na Dońkę*)
Wszyscy trzej ruszają w jej stronę. Dońka zaczyna się cofać, ale po chwili ma już za sobą ścianę. Mężczyźni rzucają się na nią. Szarpanina.
Mężczyzna I (*głośno krzyczy*) Ugryzła mnie! Boże, odgryzła palec!
Dońka wypluwa palec na ziemię. Mężczyzna II uderza ją w twarz. Mężczyzna I ciągle wyje: „Palec, mój palec".
Dońka Zabiję! Zabiję, jeśli któryś mnie dotknie!
Mężczyzna II i Mężczyzna III zaciskają pięści i posuwają się w stronę Dońki. Syrena policyjna. Wyciemnienie.

Scena 14

Dońka tak jak w pierwszej scenie klęczy nad otwartym pudełkiem. Płacze cicho, ale potem wyciera policzki i podnosi się z miejsca. Podchodzi do komputera i go włącza.
W pokoju po lewej stronie słychać odgłosy armatnich wystrzałów. Nagły wybuch i odpada część sufitu wraz z żyrandolem. Do wnętrza wdziera się obłok pyłu, przez który niewiele widać.
W pokoju po prawej Dońka próbuje połączyć się przez skypeʼa z Mamulą. Bez skutku. Na ścianie pokoju po prawej pojawia się projekcja śnieżącego ekranu.
Dońka (*mimo to zaczyna mówić*) Mamo, dostałam paczkę z Filipem. (*pauza*) Całym i zdrowym. (*pauza*) Doszła bez przeszkód, a Filip był

w środku, zupełnie nietknięty. Uratowałaś go, tak jak mówiłaś. Udało się go uratować, mamo.

W pokoju po lewej pył opada. Widać całkowicie zrujnowane wnętrze oraz gruz. Nie ma w nim ludzi.

Dońka Uratowałaś go, mamo. Uratowałaś nas. (*uderza otwartą ręką w komputer*)

Projekcja ze śnieżącym ekranem gaśnie.

Dońka (*cicho*) Mamo.

W tym momencie odzywa się komórka. Dońka patrzy na jej ekran, a potem po chwili wahania otwiera klapkę.

Dońka (*cicho, żałośnie*) Tak, słucham? Tak, to ja… Wystawa?… Tak, bardzo się cieszę… Omówić szczegóły?... Nie… Nie wiem… Tak… Tak… Tak…

Jednoczesne wyciemnienie dwóch pokojów. Dońka w milczeniu siedzi przy komputerze, widać jej pochyloną sylwetkę. Na dwóch ekranach, po prawej i lewej stronie pojawia się projekcja z bawiącym się małym kotkiem. Ta sama, którą widać było na początku. Całkowita cisza, projekcja powoli ciemnieje, klisza robi się coraz bardziej brązowa, aż w końcu widać, jak zaczyna się kurczyć i topić, a potem się pali.

Łagodne światło na oba pokoje. Ten po lewej stronie jest zrujnowany. Dońka wstaje, rozgląda się dookoła i zaczyna metodycznie niszczyć wszystkie ozdoby. Waha się dopiero przy abażurze, ale w końcu podstawia krzesło, wchodzi na nie i zdejmuje abażur.

Rzrzuca go na podłogę. Schodzi z krzesła i depcze to wszystko, co zostało z ozdób. Ma zaciętą twarz i zaciśnięte pięści.

Koniec

ROZMOWA Z
Tetianą Logoidą i Krzysztofem Puławskim

Czy chce się wracać do domu?

Kiedy powstawała Państwa sztuka? Czy była to bezpośrednia reakcja na rosyjskie działania wojenne na Ukrainie wiosną 2014, czy może tekst pisany jest z perspektywy czasu?

PUŁAWSKI: Szczerze mówiąc, nie pamiętam dokładnie, na pewno 2014 lub 2015, i nie zaczęło się od działań wojennych, tylko od opowieści o kocie i mojej obserwacji, jak Tani trudno jest się porozumiewać z rodziną i że wyraża swoje uczucia poprzez historie o zdarzeniach albo właśnie o kocie. Ta sztuka to dla mnie rzecz o tym, jak czasami trudno się komunikować w trudnych czasach. I na jak dziwne sposoby potrafimy wyrazić swoje uczucia.

Istnieje konkretna Dońka?

PUŁAWSKI: Dońka to „doczka", córka. Historia jest na poły fikcyjna, ale mam nadzieję, że odnajdą się w niej różne córki z Ukrainy, które rozmawiały przez skype'a ze swoimi rodzinami. Choć może wolałbym, żeby się nie odnajdywały...

Ale chciałbym bardzo wyraźnie zaznaczyć, że najmniej fikcyjny jest w niej kot Filip, który występuje w sztuce pod własnym imieniem (założyliśmy, że się nie obrazi). Tyle że Filip do niedawna całkiem dobrze się miewał.

LOGOIDA: Niestety Filip nie żyje, ale najsmutniejsze jest to, że mama ukrywała jego śmierć do momentu mojego powrotu do domu. Czyli miesiąc. Były rozmowy o kocie już bez kota, a życie dopisało w ten sposób nowy rozdział do samej sztuki.

Przyznam, że w lekturze to właśnie kota uznałem za bohatera najbardziej fikcyjnego i gdy czytałem sztukę, przypomniał mi się wpis znajomego na Facebooku, mniej więcej tej treści: „We Wrocławiu pali się kukłę Żyda, fale wyrzucają na brzeg ciała emigrantów, na Ukrainie trwa wojna, a w internecie królują kotki...". Byłem przekonany, że kotek jest w państwa sztuce właśnie taką aluzją do tego, że wolimy, by było przyjemnie...

PUŁAWSKI: Filip to ucieczka w prywatność w obliczu strasznych wydarzeń. Chyba mamy taką tendencję i nie wiem, czy jest sens się z tego powodu oburzać. Nie znam codzienności wojny, Tania zna ją ze słyszenia, od rodziny i przyjaciół, a jeszcze bliżej Majdan. Ludzie zawsze się bawią, choć dookoła dzieją się okropne rzeczy. To są te karuzele Miłosza przy murach getta. Ogólnie nie chodzi o potępienie zabawy czy prywatności, ale o to, jak nie dopuścić do powstania getta. Tyle że ja nie mam o tym pojęcia. Musiałbym być znacznie mądrzejszy, żeby móc o tym napisać cokolwiek, choćby sztukę...

LOGOIDA: Bohaterkom sztuki wydaje się, że mogą zadbać o los Filipa, że mają na to wpływ. One chcą w to wierzyć i to im pomaga. Tak naprawdę Filip to więź, która je ze sobą łączy, ale jest też namiastką normalnego życia, którego już nie ma.

Tetiana Logoida (ur. 1989 w Dniepropawłowsku) jest reżyserką teatralną, absolwentką Narodowego Uniwersytetu Teatru, Kina i Telewizji w Kijowie oraz Akademii Teatralnej w Warszawie. Związana była zawodowo z teatrami lalkowymi na Ukrainie i w Polsce (Białostocki Teatr Lalek), ostatnio coraz częściej podejmuje współpracę z teatrami dramatycznymi (była między innymi asystentką reżysera Vlada Troickiego w Teatrze Polskim w Warszawie przy przedstawieniu *Ukraiński Dekameron*).

Krzysztof Puławski (ur. 1964) jest tłumaczem, wykładowcą Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Od wielu lat zajmuje się przekładem dramatu (w „Dialogu" drukowaliśmy dziesięć sztuk w jego tłumaczeniu), a także prozy i poezji. Drukowaliśmy wcześniej jego dwa dramaty: *Ostatni rozdział* (nr 4/2005) i *Młode lata* (nr 4/2008).

Co denerwuje bardziej? Że Polacy tak szybko potrafią się przyzwyczaić do wojny tuż za granicą własnego kraju, czy że tak bardzo nie zmienia się ich stosunek do emigrantów z Ukrainy?

PUŁAWSKI: To bardziej pytanie do Tani. Mnie denerwuje najbardziej, że po okresie, kiedy poczuliśmy się Europejczykami, znowu uciekamy w swoje kompleksy i poczucie wyższości.

LOGOIDA: Denerwuje to, że niezależnie od tego, jak bardzo chcesz ukryć fakt, że nie jesteś ważny dla swego kraju, i tak wszyscy o tym wiedzą. Innymi słowy, Polacy wiedzą, że nie jesteśmy potrzebni u siebie, i to jest smutne, a w niektórych sytuacjach może denerwować. I wiadomo: im więcej emigrantów, tym bardziej ich nie lubią. Ktoś zawsze zajmuje czyjeś miejsce...

Kiedy w scenie w galerii jeden z bohaterów mówi „Nas interesuje bardziej Polska", to jest to dla państwa opis Polaków w ogóle, czy zwrócenie uwagi na zmianę, jaka się w nas dokonała? I od razu drugie pytanie – to sztuka raczej o Polakach czy o Ukraińcach?

PUŁAWSKI: Jeśli idzie o pierwsze pytanie, to niekoniecznie opis Polaków jako takich, ale na pewno opis naszych złych cech. A te się jakoś ostatnio nasilają... A druga sprawa... Dla Tani to zapewne bardziej sztuka o Ukrainkach w Polsce, może o niej samej. To jasne, że wybraliśmy do niej same złe zdarzenia i, mam nadzieję, równie jasne, że jest też wiele dobrych. Dla mnie to sztuka o imigrantach w obcych krajach. Na przykład ostatnio stała się sztuką o Polakach w Londynie...

Byli jednym z ważniejszych tematów kampanii nawołującej do Brexitu – myślicie państwo, że Ukraińcy w Polsce staną się kiedyś równie ważnym tematem politycznych przemówień? Oficjalnie akurat Ukraińców to przecież kochamy.

LOGOIDA: Kochać lepiej z daleka. Mnie często ostatnio pytają, czy nie chcę wracać do domu na Ukrainę...

PUŁAWSKI: Mam wrażenie, że pokochaliśmy Ukraińców, bo przeciwstawili się Rosji i zwrócili ku Zachodowi, a teraz nie bardzo wiemy, co zrobić z tym uczuciem. Z drugiej strony wydaje mi się, że rośnie niechęć do Ukraińców w kontekście historycznym. Żeby dojść do tego, skąd się to bierze, trzeba więcej czasu, ale jednym z ważnych czynników wydaje mi się być strach. Taki rozumiany po Orwellowsku, który powoduje, że ludźmi łatwiej sterować. Zaczynamy się bać wszystkiego dokoła i w tym repertuarze strachów pojawia się również Ukrainiec z nożem w zębach. Oczywiście inna sprawa, kto ten strach chce wykorzystywać...

Na ile ważnym doświadczeniem przy pisaniu tego tekstu była dla pana znajomość współczesnego dramatu angielskiego: w Londynie kocha się dramaty jasno rysujące współczesne konflikty, zajmujące się często tematami mniejszości etnicznych czy kulturowych?

PUŁAWSKI: Prawdę mówiąc, ta historia pochodzi od Tani, ja ją tylko składałem z różnych jej opowieści i w którymś momencie wyłoniła się jako całość. Oczywiście wiele rzeczy jest w niej zmienionych, ale do pewnego stopnia czuję się tylko jej depozytariuszem. Z drugiej strony trudno z całą pewnością stwierdzić, że coś, co robimy – i uwielbiamy robić – nie ma na nas wpływu. Więc na pewno przy pisaniu pomagały mi moje doświadczenia tłumaczeniowe, a te wiążą się z dramatem anglosaskim.

A jak przebiegała praca? Na ile przydatne było doświadczenie reżyserskie Tetiany Logoidy?

LOGOIDA: No właśnie na początku były moje historie, a potem propozycje scen, które pochodziły od Krzysztofa. W ogóle praca nad tym dramatem zaczęła się chyba długo przed tym, zanim w ogóle powstał, i polegała na rozmowach. To z nich zaczęła się wyłaniać całość. Ja coś opowiadałam i z tego powstawała scenka. Nie było myśli przewodniej.

PUŁAWSKI: Ta pojawiła się w którymś momencie, ale rzeczywiście później.

LOGOIDA: Natomiast nie wiem, czy chciałabym wyreżyserować *Rozmowy*. W dalszym ciągu wydają mi się zbyt osobiste. Musiałabym do nich nabrać jakiegoś dystansu...

To państwa pierwsza współpraca dramatopisarska, ale pracowaliście wcześniej dla teatru...

PUŁAWSKI: Tak, Tania ma moim zdaniem doskonałe pomysły inscenizacyjne i z prawdziwą przyjemnością pomogłem jej zrobić adaptację dwóch opowiadań Daniiła Charmsa *Skrzyni* i *Staruchy*, którą reżyserowała w Teatrze Dramatycznym w Białymstoku jako czytanie performatywne. Prawdę mówiąc, był to gotowy spektakl i szkoda, że nie wszedł do repertuaru tego teatru... Tłumaczyłem dla niej sztukę Ołeksandra Witra, której fragment wyreżyserowała w ramach jednego ze swoich egzaminów. Napisałem też piosenki do *Słoniątka*, które robi w Teatrze Małego Widza. I jest także nowa sztuka...

LOGOIDA: Właśnie. Mam nadzieję, że uda mi się ją wyreżyserować w Białymstoku. Rozmawiałam już z Kasią Siergiej, która wstępnie zgodziła się w niej zagrać, i z właścicielami Zmiany Klimatu...

PUŁAWSKI: Tak, Zmiana Klimatu stała się w Białymstoku ważnym niezależnym ośrodkiem kulturalnym. I cieszy mnie to, że jej właściciele zainteresowali się również teatrem. Można w niej było obejrzeć sztuki Adama Walnego i Krzysztofa Zemło, swój monodram pokazywał również Marek Tyszkiewicz, więc może teraz czas na Logoidę.

I na tę nową sztukę, o której pan wspomniał. Co to za utwór?

PUŁAWSKI: To poszerzona, a chciałbym też wierzyć, że pogłębiona wersja losów Dońki. Próba podejścia do tego tematu od strony czysto indywidualnej. Zadaję tam pytania o to, co nas tworzy: na ile jesteśmy przede wszystkim piekarzami, nauczycielami, Ukraińcami czy Polakami, a na ile wciąż jeszcze ludźmi. Wiem, że mówię dość enigmatycznie, ale chciałbym zainteresować potencjalnych widzów...

Inna sprawa, że teraz pragnę uciec od współczesności i napisać coś onirycznego i surrealistycznego, biorąc za przykład kogoś takiego jak Alfred Jarry. Być może jest to eskapizm, a może coś, czego jednak potrzebujemy współcześnie? Taka próba odnalezienia człowieka za tymi wszystkimi maskami, które ostatnio coraz częściej i coraz chętniej – zarówno sobie, jak i innym – się nakłada.

Rozmawiał Piotr Olkusz

Na innym froncie

• JACEK SIERADZKI •

1.

Żeby było jasne: ja też kibicuję wolnej Ukrainie. Nie piszę „popieram", bo byłoby śmiesznie: co za popieranie z wygodnego fotela. Próbuję pamiętać o kraju, który leży tuż obok i ma realną wojnę, coś, co moi rodacy znają jedynie z telewizorów i traktują jak wszystko, co przychodzi z okienka: jak prawdę i fikcję jednocześnie. Zżymam się, gdy w tym okienku, na które i sam jestem skazany, nagle nikną newsy ze Wschodu, co nie oznacza przecież, że tam się coś skończyło czy polepszyło, a jedynie tyle, że rządzący newsroomem z takich czy innych powodów uznali, iż widz ma od nużąco jednostajnych wojennych sprawozdań odpocząć. Z przerażeniem myślę o społeczności, która z olbrzymią determinacją zmieniła wektor swojego losu z beznadziei absolutnej na coś, co nie jest żadnym jednoznacznym ratunkiem. Na upokarzające trwanie z agresorem z jednej strony, bardzo samolubnymi przyjaciółmi z drugiej, z rozjechaną strukturą wewnętrzną i uwikłanym w egoistyczne potyczki własnym establishmentem. Państwo nie działa – powiada Joanna Wichowska w artykule obok – i obywatele, jak umieją, zastępują je w jego podstawowych funkcjach. To budzi szacunek. Podszyty podskórnym lękiem, jak to by z tym było w naszym pięknym kraju, gdyby, nie daj Bóg, przyszło co do czego.

Nie dziwota więc, że próbując przyglądać się przez granicę współczesnemu teatrowi ukraińskiemu, skupiamy uwagę przede wszystkim na tych przedsięwzięciach, które bezpośrednio i z krytycznym namysłem odnoszą się do sytuacji, w jakiej znalazł się tamten kraj. Na pracy sceny alternatywnej, jakkolwiek szeroko ją rozumieć. O działaniach na tym obszarze mówi i szkic *Ukraina: przeciw terrorowi fikcji* w tym numerze „Dialogu", i chociażby artykuł Julii Gołodnikowej w czerwcowym „Teatrze". Joanna Wichowska pisze, że w młodoteatralnych środowiskach Ukrainy trwa i narasta bunt przeciw reprezentantom elit z teatrów państwowych, którzy okupują wygodne i intratne stołki. Którzy tworzą bezpieczny repertuar, biorąc za alibi aksjomat, że w wojennym napięciu nie można jątrzyć, rozbijać jedności – jakkolwiek byłaby sztuczna – i komplikować prostych podziałów. Opowieść o widzu(!), który na jakimś dyskusyjnym spotkaniu wykrzyczał w twarz dyrektorom kijowskich teatrów, że wracająca z frontu armia ich rozliczy z użyciem karabinów, brzmi wstrząsająco, niezależnie od nieuniknionej pewnie polemicznej przesady.

A tymczasem ja chcę tu opowiedzieć o bodaj jedynej prezentacji dramaturgii wschodniego sąsiada, jaka pojawiła się w tym sezonie na polskich scenach[1], o *Ukraińskim Dekameronie* w Teatrze Polskim w Warszawie[2]. To sztuka Klima, czyli Władimira Klimienki, ukraińsko-rosyjskiego pisarza i reżysera, niegdysiejszego studenta Anatolija Efrosa i Anatolija Wasiliewa. Wyreżyserował ją w Warszawie Vlad Troicki, reżyser i producent, założyciel teatru Dakh, ważnej niezależnej sceny, która w ciągu dwudziestu lat wyewoluowała w rozbudowane kijowskie Centrum Sztuki Współczesnej. Organizuje się tu dwa znaczące festiwale, łączy różne gatunki sztuk. Czy Centrum jest miejscem establishmentowym? Czy Troickiego ów rozgorączkowany widz też stawiałby pod lufy? Po prostu nie wiem i jeśli sama taka supozycja miałaby być obraźliwa, to z góry przepraszam. Tak czy owak w *Dekameronie* nie ma odniesień do wojny – nie może ich być, skoro Klim napisał sztukę w 2003 roku; Troicki wystawił ją wtedy w Odessie, gdzie wciąż jest grana. Nie ma w niej też żadnych aluzji historycznych czy politycznych, buntu, gorącej temperatury, polemik. Nie ma bezpośredniego świadectwa chwili. Są inne wartości, godne rozważenia choćby w kontekście polskich deliberowań o teatrze popularnym i o kwestii istotnego, wzajemnego słuchania się teatru i widza. Chciałoby się móc pisać o gościnnej pracy ukraińskich twórców na jednej z warszawskich scen jak o normalnym, podlegającym krytycznej ocenie widowisku. Bez patetycznych preambuł, jak powyższa. Nie da się. I samo to niezawinione usprawiedliwianie jest dla piszącego i musi być dla czytelników upokarzające i przygnębiające.

2.

Widowisko jest monumentalne. Vlad Troicki, odpowiadający wraz z Martą Zając także za scenografię, wykorzystuje cały ogrom sceny Polskiego. Tylny horyzont barwi jasno-szara poświata, co sugerowałoby, że gdzieś tam w głębi rozpościerają się przestworza. Czasem na wszystkich, licznych płaszczyznach dekoracji wyświetlane są grube płatki padającego śniegu. Pełzają dymy. Jest woda; na drugim planie fragment podłogi błyszczy w reflektorach a aktorzy wzbijają bosymi nogami drobne fontanny. Za to podłoga części prosceniowej wysypana jest rodzajem torfu brudzącego stopy. Jest ogień. Są krzyże zjeżdżające z nadscenia. Są widmowe

1 Jednej z dwóch. W poznańskim Centrum Kultury Zamek wystawiono też *Labirynt* Ołeksandra Witra, dramatopisarza, którego *Noc wilków* drukowaliśmy w numerze 6/2014.

2 Klim *Ukraiński Dekameron*. Reżyseria: Vlad Troicki, scenografia: Vlad Troicki i Marta Zając, kostiumy: Marta Zając, opracowanie partii wokalnych: Ganna Ochrimchuk, oprawa muzyczna: Wojciech Czerwiński, choreografia: Katarzyna Anna Małachowska, projekcje: Marta Zając i Mieszko Socha. Premiera w Teatrze Polskim w Warszawie 7 maja 2016.

KLIM *UKRAIŃSKI DEKAMERON*, TEATR POLSKI, WARSZAWA 2016, REŻ. VLAD TROICKI, FOT. TOMASZ ŻUREK/ TEATR POLSKI, WARSZAWA

postacie w bieli. I szamanka wybijająca wykonawcom rytm do tańca głuchym dudnieniem bębnów. Tudzież śpiewy. Są maski śmierci. I jeden turoń na szczudłach. Choć gdy pojawi się wreszcie Śmierć, będzie jak starsza sąsiadka-gospodyni, zafrasowana i gderząca. Z kosą malutką, kieszonkową, niewidoczną. Taka przewrotka.

Jak rozrzutnie. Jak grandilokwentnie. Jak dziecinnie. Jak samobójczo. Rozmnożone atrakcje widowiskowe gryzą się jak psy u Gombrowicza i dławią. Ląduje to wszystko, powiem łagodnie, na granicy kiczu, a bardziej wymagający komentatorzy, których większość, zakrzyknęliby pewnie, że granica owa została już nielegalnie przekroczona po wielekroć. I ciężko będzie im zaprzeczyć.

W tej powodzi efektów, wokół dwóch mansjonów stojących w centrum sceny ruszają pierwsze opowieści. Jak z Boccaccia, o jurnych niewiastach, sprytnych kochankach i mężulkach wystrychniętych na dudka. Boć to przecież *Dekameron*, choć dalibóg trudno wskazać tę wesołą wspólnotę, co uciekła przed zarazą i raczy się opowieściami. Tu nie ma żadnej ucieczki. Są po prostu chłopy i baby, którzy do swoich, nie tak znowu wyszukanych, krotochwilnych przygód, dostają od teatru nieoczekiwany bonus w postaci, by tak górnie rzec, rozchwiania ontologicznego statusu. Bo punkt wyjścia jest jak najbardziej konwencjonalny: wraca mąż, kochanek się kryje. Ale wyłazi wytarzany w miodzie i pierzu, a żona tłumaczy prawowitemu mężowi, że umarł, diabli go wzięli i mają w zastawie jego ciało, a dusza wlazła właśnie w tego koguta:

KOBIETA
ale
skąd ja mam wiedzieć
wygląda jak twoja dusza
sam mówiłeś że zamieniłeś się
w koguta
posłuchaj mężu
może ty umarłeś
wiedźmy zrobiły
z tobą coś takiego
może to więcej nie ty
a ja tu chcę zgrzeszyć
z tym co już nie jest mężem
a tak
diabeł
który podaje się za mojego męża
ej
koguciku
dokąd to
jestem przecież twoją żoną
przysięgałeś przed Bogiem
że w szczęściu i nieszczęściu cokolwiek
się stanie
będziemy razem
chodź kochanie
będziemy się kochać
na złość czartom
no już mój koguciku przepędź
diabła
no spójrz jaki
do męża podobny
i to mąż
no już
wynoś się
dla mnie dusza
droższa niż ciało[3]

No i „kobieta razem z kogutem wypychają mężczyznę w noc". Z nowej sytuacji pogubiony wychodzi jednak nie tylko rogacz. Także kochaś w koguta przemieniony. W mansjonie po drugiej stronie sceny jurny pop wmawia poczciwemu chłopu, że jego żona została wybrana przez Boga: ma zostać zapłodniona przez anioła i potem porodzić papieża. Chłop skwapliwie pomaga w aranżacji tej kretyńskiej intrygi, czu-

3 Cytuję z egzemplarza udostępnionego mi łaskawie przez tłumaczkę, Agnieszkę Lubomirę Piotrowską.

je się wyróżniony, może wywyższony. Po wszystkim żona pryska z popem, poczuwszy się anielicą, za to sąsiadka ochrzania swojego męża, że był za mało aktywny i niedomyślny, bo też przecież powinni mieć udział w płodzeniu ojca świętego. Brzmi to jak groteska, której by się Alfred Jarry nie powstydził. Ale napisane jest cienko, delikatnie, jakby żałośliwie: kolejni ludzie na scenie gubią się w tym, kim są i z melancholijną rozpaczą próbują się odnaleźć, przepowiadając sobie, co się liczy w życiu.

Śmierć ma dwie córki, Dżumę i Cholerę, Dżumę wychowuje sama, a Cholerę diabli wzięli i właśnie oddają; nie skończyło się dobrze ich współżycie. Śmierć jest jak zwykła baba. Zarobiona. Aż myląca pacjentów z tego mozołu. Marząca o seksie, bo to jakaś odmiana i relaks. Też można by uznać, że urwała się z tradycyjnej groteski. Ale właśnie mało co tu jest przewidywalne. Nie jest szablonowa ani Kostucha rwąca facetów jak świeże wiśnie, ani żona sąsiada, która się śmierci nie boi. Przeciwnie:

SĄSIADKA
mówisz że nazywasz się Dżuma
mogę cię pocałować
twoje oczy są jak śmierć
kto w nie spojrzy ten gubi
drogę powrotną do życia
tylko miłość
całowałaś się z kobietami
DŻUMA
tak
SĄSIADKA
podobało ci się
DŻUMA
tak
SĄSIADKA (*całuje Dżumę*)
jak mak
twoje usta
są jak płatki maku
zabij mnie
zabijesz mnie
DŻUMA
chcesz
SĄSIADKA
tak
SĄSIAD
o Boże
rozum postradała […]
SĄSIADKA
Dżuma kochana
jestem szczęśliwa
nie ma mnie więcej
jakbym spadała w otchłań
wiem że lecę na słońce
pocałuj jeszcze

Proszę posłuchać, jak scenicznie, jak efektownie brzmi ten piramidalny erotyk. Sporo znajdzie się tego typu niesamowitych perełek w tym gigantycznym scenariuszu na trzy i pół godziny, gdzieś pomiędzy dosadnymi krotochwilami i, co gorsza, długimi partiami jałowej gadaniny. Opowieść meandruje, przetacza się ze stylistyki w stylistykę. Mamy kolejne groteskowe scenki, choćby o tym facecie, co nad wszystkie kobiety ziemskie i pozaziemskie kochał matkę własnej żony. Co nie jest tanim dowcipem o teściowej, tylko opowieścią o miłości. Smutnawą; być może ta molowa tonacja broni dostępu farsowym rechotom. Sąsiad proponuje sąsiadowi, którego żona poszła do łóżka z aniołem, żeby poszedł do łóżka z nim. Co się kończy naparzanką, ale podszytą głodem uczucia, nie jakimś, broń Boże, bogobojnym zgorszeniem.

Diabły jak się patrzy, głucho stukające o podłogę kopytami, też kochają jak ludzie, czasem głupio, czasem nieszczęśliwie, próbują na przykład ratować kochanicę owego rzekomego anioła – co się w namiętności sama przeanieliła – przed wiadomą kosą. Mamy strasznie długą scenę z wielkim workiem, w którym chowa się coraz

więcej osób, czystą dell'arte, choć też w moll. Pojawia się mędrek-filozof, odgradzając się magicznym kołem od całego tego ziemsko-nieziemskiego uniwersum. Mądrzy się okropnie. Ale jest w stanie wyprowadzić stąd męża przeanielonej żony o całkiem świętym imieniu Petro, zabrać go w imaginację, w podniebny lot. Powiedziałoby się bułhakowowski. Zaś na ziemi sterana niewdzięcznym trudem Śmierć mówi naiwnej córce Dżumie, jak to z ludźmi jest.

ŚMIERĆ
kto wie
co by ich czekało
gdyby
żyli w raju
żyli w Raju
myślisz że wygnano ich za miłość
wygnano ich nie za miłość
oni tak myślą
bo tak im łatwiej żyć
i nienawidzić Boga
za to że Bóg nie dał im wieczności
on dał
człowiek nie umiera
póki nie powie
koniec

Trochę się niestety chce wleźć pod krzesło z zażenowania w tej końcówce, bo o ile autor w swym montażu paradoksalnych niespodzianek długo się wystrzegał moralizowania, o tyle w finale bezpieczniki mu puszczają i elokwentna Kostucha, niczym ksiądz katecheta w podstawówce, wykłada teatralnej widowni, za jakie to grzechy wywalili nas z raju. Kazanie jest tak oczywiste i ciągnie się tak nieskończenie, że z lekką złością myśli się o odjeżdżających właśnie z przystanków ostatnich autobusach. Ale ostatnie słowa są znów sympatyczną liryką, prościutką i trafną:

CHOLERA
nie ogarnia cię strach mamo
kiedy jest tak cicho
ŚMIERĆ
ogarnia
oczywiście strach ogarnia
co może być straszniejszego
od ciszy
cicho
Boże jak cicho
jak w Raju
CHOLERA
jak strasznie
ŚMIERĆ
niczego się nie boję
ale ciszy
i w Biblii jest napisane że nastanie
cisza
cisza
iluż nakosiłam tych ludzi
a w ciszy
dziecko zapłacze
jeśli kiedyś umrę
to z przerażenia
życie swoje wspomnę
pośród nocy
gdzieś w stepie
zamyślę się
dziecko zapłacze w ciszy

Przedstawienie zresztą nie kończy się ciszą. Kończy się muzyką. Najwartościowszą ze wszystkiego, co tu teatr proponuje. Nie są to, jakby mógł kto przypuszczać, wyłącznie wschodnie śpiewanki białymi głosami. Gdy postać nazwana Rozbójnikiem kłóci się ze Śmiercią, to używa i bluesa, i jakiegoś quasi-reggae, korzysta z akompaniamentu gitary, akordeonu. Muzyka nadaje ton scenicznej balladzie, jest, przy całej swojej wieloźródłowości, pewnego rodzaju kotwicą estetyczną dla widowiska, które, co, mam nadzieję, widać w tym opisie, nie ma oporów przed sięganiem – bez opamiętania – po efekty z bardzo różnych półek. Wiele z tych,

by tak rzec, numerów można by tu jeszcze długo relacjonować z uznaniem. A równie wiele z dezaprobatą. Tak jak i dużo można by pisać o aktorstwie, które tu jest chwilami bardzo szlachetnej próby w owym moll, w subtelnie rysowanym pogubieniu zatupywanym sztuczną energią. Ale w innych chwilach zjeżdża w szmirzenie, wedle starej zresztą reguły: im bardziej znane nazwisko wykonawcy, tym więcej szarży i nonszalancji.

Aliści nie opowiadam państwu tego przedstawienia, by rozdawać pochwały i nagany. I nie mam zamiaru twierdzić, że w Polskim powstała jakaś szczególna znakomitość, wielkie dzieło etc. Pragnę zwrócić uwagę na coś zupełnie z innego rejestru: mamy tu do czynienia z gatunkiem sztuki scenicznej, który sczezł z repertuarów naszych scen, bądź znalazł się w nich na zupełnym marginesie. Z czymś, na co nie ma lepszej nazwy niż teatr popularny, choć nie całkiem o taki chodziło Maciejowi Nowakowi w manifeście drukowanym w naszym poprzednim numerze. Teatr widowiskowej baśni scenicznej, ile trzeba komicznej, ile trzeba refleksyjnej, ubranej w spektakularne efekty. Na tyle mądrze nieoczywistej, żeby dać widowni satysfakcję samodzielnego pomyślenia, na tyle jednak konwencjonalnej, żeby nie onieśmielała. Dosyć łatwej w konsumpcji, ale przecież nie za łatwej, więc i w tym skutecznie dowartościowującej odbiorcę. Z całą pewnością niedołującej tegoż odbiorcy, nastawionej na łapanie z nim jak najlepszego, jak najżywszego kontaktu. A przy okazji dającej też szansę na prawdziwie efektowne granie, po prostu na dobre role.

Naprawdę nie jest istotne, w jakim stopniu i z na ile dobrym skutkiem stołeczny teatr był w stanie tę maszynkę sceniczną uruchomić i wyzyskać. Znamienna zdaje się natomiast okoliczność, że do jej ustawienia i rozpędzenia trzeba było wołać artystę ze Wschodu. Bo nasi realizatorzy, i to już wszystkich pokoleń, wzdrygnęliby się przed ładunkiem naiwności i sentymentu, które są, jak się zdaje, najzwyczajniej w świecie immanentnym atrybutem tego gatunku. Bo gdyby już reżyserowali, musieliby przecież za wszelką cenę wpisać gdzieś, zademonstrować swój dystans do zadania, poszukać jednego czy drugiego nawiasu, rozbić tok. Żeby ich kto broń Boże nie posądził o nie dość artystyczne ambicje. Bo nie mieliby skąd wziąć – i w tym sensie to nie do końca ich wina! – nie mieliby skąd, powiadam, wziąć elementarnej, podstawowej wiary, że w ogóle tak wolno wprost i dziecinnie i prosto robić teatr dla dorosłych. I że tak robiony teatr nie jest z założenia gorszy – jest inny, ma swą własną hierarchię osiągnięć i porażek. Można go stworzyć pięknie i można schrzanić koncertowo, ale frasować powinno się wyłącznie wtedy, gdy spektakl przygotowany zgodnie z regułami gatunku zwyczajnie się nie uda. Co się zdarza, jak wiadomo. Ale zastanawiać się, czy w ogóle ten niższy, kompromitujący gatunek wypada uprawiać…?

„Ja chcę widzieć na scenie wolnego człowieka, który przezwycięża swój strach – powiedział w wywiadzie dla swoich aktorów Vlad Troicki. – Wszyscy się boją. Wszyscy. Ale ważne jest, by mieć odwagę i zdolność przezwyciężenia strachu. Przy czym wolność widzę nie jako anarchizm, ale jako umiejętność zrozumienia, że twoje słowa, twój gest tworzą wspólną, uniwersalną wypowiedź. I jeżeli aktor na scenie stawia sobie te ważne pytania – czym jest życie, czym jest śmierć, miłość – i one pojawiają się właśnie na scenie, to on tymi pytaniami może podzielić się z publicznością."[4] Gdy artysta zaproszony z Ukrainy mówi o odwadze, skojarzenie z sytuacją jego kraju jest automatyczne. Ale on mówi o innej odwadze. Także ważnej. Choć w innym porządku.

3.

Gdy przygotowywaliśmy ten numer „Dialogu" z jego częścią ukraińską, chcąc sprawdzić, czy przedstawienie Troickiego wywołało jakąś refleksję, zajrzałem do działu „Recenzje" na e-teatrze, gdzie przekleja się teksty z prasy, portali internetowych, blogów. Parę tygodni po premierze dział był pusty. Pies z kulawą nogą nie zechciał zauważyć na żadnych łamach tego, cokolwiek mówić, niebłahego przedsięwzięcia scenicznego. Gdy teraz, kończąc pisanie, zajrzałem tam ponownie, pojawiła się jedna recenzja, Wiesława Kowalskiego z portalu „Teatr dla Was". Dość krytyczna przynajmniej wobec realizatorów, bo tekst Klima doceniająca. Z wieloma uwagami łatwo się zgodzić, a już szczególnie miło jest się ucieszyć, że w ogóle ktoś napisał.

Wyrzuciliśmy, my, teatralna opinia publiczna, olbrzymie obszary sztuki scenicznej poza margines zainteresowania. Chyłkiem i milczkiem zwolniliśmy się z dość elementarnego obowiązku widzenia teatru jako całości, choć w wielu gatunkach i różnych zadaniach. Dotyczy to piszących, dotyczy to środowisk teatrologicznych, ale i samych artystów sceny, może wręcz ich najbardziej. Hasło: „mnie taki teatr nie interesuje", niezależnie od tego, czy słówku „taki" nadaje się ton pogardy, czy słodko fałszywej życzliwości, zazwyczaj starcza za alibi dla niezainteresowania. Albo co gorsza dla czynnego i samobójczego deprecjonowania innych. Kiedyś tego rodzaju izolacjonizm, skupienie się wyłącznie na swoim, było zapewne niezbędnym atrybutem światopoglądowego samookreślania. Dziś jest przede wszystkim znakiem powszechnej dezintegracji. Śmiertelnie niebezpiecznej. Czy środowiskowa dyskusja o konieczności odnawiania przymierza teatru z widzem – mówi się o tym w manifeście Nowaka i nie tylko tam – da przy okazji impuls do najzupełniej elementarnej integracji ludzi sceny i tych, co jej towarzyszą na co dzień, w obronie tego, co wspólne? Rozsądek nie pozwala na hodowanie zbyt wielkich nadziei. A szkoda. Naszym artystom, uczonym i skrybom nie grozi, że wrócą żołnierze z frontu i postawią ich pod ściankę. Ale to przecież nie znaczy, że nie ma frontów.

4 *Jesteśmy świadkami cudu*. Z Vladem Troickim rozmawiają Ewa Makomaska i Dominik Łoś. Program Teatru Polskiego w Warszawie.

Wizyta

• TADEUSZ NYCZEK •

H. mieszkał niedaleko teatru. Zawsze świetnie gotował. Miał nieomylne wyczucie smaku, prawie nie korzystał z książek kucharskich. Przypraw w Polsce Ludowej było co kot napłakał, ale H. z każdego zagranicznego wyjazdu przywoził nowe słoiczki i torebki, których zawartość znaliśmy głównie z literatury. Półkę z przyprawami w kuchni H. zwiedzało się jak egzotyczne muzeum. Podśmiechiwaliśmy się z gospodarza, że nawet jak straci robotę w teatrze, ma drugi fach jak znalazł.
Na mój przyjazd z Krakowa wyciągnął butelkę wina. Wychowany na kulturze francuskiej, znający doskonale język Chateaubrianda i Brillat-Savarina, wychodził z założenia, że nie można wszystkiego zaczynać po polsku od wódki, trzeba dać organizmowi szansę łagodnego przejścia z niższego progu na wyższy. Wyciągnięcie butelki wina to był mimo wszystko szczodry gest. Wciąż jeszcze trwał stan wojenny i alkohol, jak wiele innych produktów niezbędnych do przeżycia, dostępny był tylko na kartki. Przydziałowa flaszka wina miesięcznie to nie był szał. W kraju, gdzie za wino uchodziła bułgarska sophia, postawienie na stół butelki egri bikavera miano za luksus. H. wyjął egri bikaver i to było bardzo w porządku.
Zamieszkałem na dwa dni u H., bo po starej przyjaźni przyjechałem do Ł. zobaczyć najnowszy jego spektakl. Ledwo przekroczyłem próg, H. zadał mi dziwne pytanie:
– Znasz B.?
Nie znałem. To znaczy nie znałem osobiście. H. wyraźnie się zmartwił, bo też nie znał. B. kiedyś pisywał o teatrze czy filmie, zupełnie bez znaczenia; aktualnie pracował chyba w ministerstwie. W każdym razie gdzieś wysoko. Cieszył się sławą dosyć dwuznaczną. Na tle różnych ponurych typów z okolic władzy uchodził jednak za relatywnie przyzwoitego, choć każdy z tamtej bandy zawsze był podejrzany.

H. wyglądał na solidnie podenerwowanego. – Czego ten chuj chce ode mnie? Dzwoni rano jego sekretarka, mówi, że szef dzisiaj przyjedzie i chce mnie odwiedzić. Nie w teatrze, w domu. Dlaczego w domu? Przyjeżdża partyjny ważniak z Warszawy, do tego się nie znamy, a on pcha mi się prywatnie? Już do tego doszło, że do domu człowiekowi włażą bez pytania. Rozumiesz coś z tego? – gadał, mieszając w trzech rondlach jednocześnie.
Nie rozumiałem, bo skąd. Sprawa musiała być naprawdę poważna, nigdy nie widziałem H. wyprowadzonego z równowagi. Był salonowym bywalcem, czarusiem, każdego po pięciu minutach umiał owinąć sobie dookoła palca. No ale był stan wojenny i przyjeżdżała szycha z centrali. Strach wszędzie wisiał w powietrzu.
H. był dyrektorem teatru w Ł. od trzech lat. Nigdy nikt się go nie czepiał, może poza niektórymi recenzentami, którzy usiłowali mu dokuczać, bo wciąż jeszcze był dla nich nowy. Teraz chodził jak wilk po klatce, coraz to spoglądając na mnie wzrokiem udręczonego baseta. Popijaliśmy wino i wzruszaliśmy ramionami.
Nie umiałem mu pomóc. Każda koncepcja była możliwa. Nastały wredne czasy i nikt nie był pewien niczego. Półtora roku Solidarności wydawało się dawno minionym snem, z którego niedawno brutalnie nas obudzono, jakbyśmy nie zasługiwali na jaką taką normalność. Komu przeszkadzało, że odkryliśmy wreszcie coś w rodzaju nieśmiałej i niepewnej radości życia, chwili wytchnienia po dusznym socjalizmie, który co prawda wcale nas nie opuścił, ale jakby na moment przysnął, znużony trzymaniem nas parę dziesięcioleci za pysk.
A teraz znów wszystko było możliwe. Potwór postanowił powrócić, żebyśmy sobie nie myśleli.
Siedzieliśmy więc z H. w jego przestronnym, służbowym mieszkaniu, skądinąd nieprzypominającym niczego służbowego, bo H. jako prawdziwy sybaryta umiał docenić urok starych mebli z Desy, i zachodziliśmy w głowę, czego ten B. może chcieć od H.
O aktualnych stosunkach w ministerstwie nie wiedzieliśmy praktycznie nic. Plotki goniły plotki, towarzysze zwierali szeregi, przy okazji pokątnie się wykańczając. Co gorsza, nie mieliśmy tam nikogo na tyle zaprzyjaźnionego, żeby mógł wiarygodnie wybadać, co się święci.
– Podejrzewam, że chcą kogoś ważnego szurnąć i szukają dla niego miękkiego lądowania, a spokojny teatr na dobrej prowincji jest w sam raz – H. wpadał w jawnie ponury nastrój.
Nie można było tego wykluczyć. Ale poważnie potraktować raczej też nie.
– Żeby twój stołek dać komuś innemu, wystarczyłby jeden telefon z góry do lokalnego komitetu – pocieszyłem H., jakkolwiek to brzmiało. H. się zgodził. Tyle że nie posunęliśmy się dalej ani o milimetr.

Felieton

– Zresztą pieprzyć teatr. Najwyżej mnie wyrzucą. Co komu dzisiaj z teatru. Cała Polska w dupie, a my tu sobie pajacujemy, gramy sztuczki.
Trudno było zaprzeczyć. Choć echa aktorskiego bojkotu wciąż były żywe i ludzie naprawdę chodzili do teatru jak woda. Ale nie chciałem psuć H. i tak zepsutego humoru, więc się nie odezwałem.
Nagle mi się przypomniało, że mam w Warszawie dobrego znajomego, pisarza powieści z politycznym kluczem, starego wyjadacza. Bezpartyjny, zawzięty antykomunista, miał swoje tajne ścieżki w tak zwanym aparacie, tym się żywiły jego książki.
– Zadzwonię do W., coś będzie wiedział, a jak nie, to się dowie.
Okazuje się, że H. i W. też się znają. Dzwonię. W. obiecuje poszperać. Jemy obiad, plotkujemy o byle czym. Po godzinie W. oddzwania. H. odbiera, słucha, coś odmrukuje, potem robi minę, jakby zobaczył gołego Gierka. Odkłada słuchawkę.
– Kurwa! Oni podobno chcą, żebym został dyrektorem czegoś, co teraz wymyślili i ma się nazywać Teatr Rzeczpospolitej. Impresaryjny, bez zespołu, raczej miejsce, gdzie się zaprasza różne znane spektakle z Polski. Chcą ten twór upchać w Dramatycznym po wyrzuceniu Holoubka. Ma być niby tak, że parę dni gra Dramatyczny, parę dni ten nowy reżymowy. Paranoja.
H. pada w fotel, jakby ktoś cisnął jego zwłokami.
– No to leżysz – mówię. – Smród na odległość.
Siedzimy i milczymy. Ja, bo nie mam nic do powiedzenia, co by pocieszyło H., a mój przyjaciel, bo musi coś wymyślić, a nie wie co.
– W końcu mogę zwyczajnie odmówić, nie?
– Jasne. Nie mogą cię zmusić.
– Łatwo się mówi.
H. chodzi po pokoju.
– Kiedy przyjeżdża ten B.? – pytam.
H. patrzy na zegarek.
– Może być w każdej chwili. Mówili, że po południu.
Było trochę po piątej.
– Chcesz jeszcze wina? – pyta H.
– Nie chcę. Wódki bym się napił – mówię, choć wódki specjalnie nie lubię, chyba że jest potrzeba.
H. siedzi jeszcze przez chwilę. Nagle zrywa się i wybiega.
Nie ma go dwie minuty, pięć, dziesięć. Wstaję, chodzę, patrzę przez okno, biorę jakąś książkę, odkładam. Co z tym H.? Ma sraczkę?
Dzwonek do drzwi. Potem drugi. Dlaczego H. nie otwiera? Zaglądam na korytarz. Widzę H., jak wyłania się z kuchni i zmierza do drzwi. Zatoczyło go trochę, ale chwycił w porę za klamkę.

Nawozy sztuczne

Do mieszkania wchodzi B. Wysoki, elegancki, z małą bródką. Pamiętam go z jakichś gazetowych fotografii. Wyciąga rękę do H.
– Jestem B., byliśmy u…
– Strrrr…mbar..miprzy…miedośśśś… – mówi H.
– Przyjechałem, żeby…
– Wszszszyskojjjj…prr…niedooobkr…aleszszsz – powiedział H.
– Acha – powiedział B. Odwrócił się i delikatnie zamknął za sobą drzwi.
Co to było? Gapiłem się na H. – Pięknie zagrane – mówię.
H. popatrzył na mnie szklanymi oczami. – Zapprrmiedłuszszszka – wyrzęził.
– Rozumiem – powiedziałem. – Już się robi.
Położyłem go. Natychmiast zasnął. Nie wiedziałem, co robić. Pokręciłem się jeszcze trochę po mieszkaniu. Potem wyszedłem, bo i tak nie miałem co robić, do wieczornego spektaklu było jeszcze trochę czasu. Dopiero na klatce schodowej dostałem ataku śmiechu.

Varia

• NOWE SZTUKI •
• Z AFISZA •

Maxi Obexer
Illegaler Helfer (Nielegalny pomocnik)

Tuż przed niemiecką premierą najnowszego dramatu Maxi Obexer (właściwie Margareth Obexer) populistyczna, konserwatywna partia AfD (Alternatywa dla Niemiec) rozpoczęła batalię o wykreślenie spektaklu z repertuaru poczdamskiego Hans Otto Theater. *Illegaler Helfer* został uznany przez populistów za demoralizujący, bowiem – jak motywowali podczas obrad rady miasta – pochwala łamanie prawa a nawet zachęca do działania wbrew niemu. Istotnie – bohaterowie dramatu Obexer łamią prawo, niektórzy z nich byli już karani lub toczy się w ich sprawie postępowanie karne. Są i tacy, których można nawet uznać za recydywistów. A jednak przestępstwa te – wbrew opinii AfD – trudno uznać za demoralizujące.

Nielegalny pomocnik to dramat dokumentalny, jest kompilacją rozmów z osobami, które ryzykując konflikt z prawem, pomagają nielegalnym imigrantom i uchodźcom przetrwać w obcym kraju albo przedostać się przez granicę. Są oczywiście wśród tych „pomocników" aktywiści zaangażowani w walkę o ludzi żyjących bez praw i poza prawem, ale większość bohaterów Obexer to tak zwani „zwyczajni ludzie" – nie należą do żadnych organizacji i stowarzyszeń, lecz działają na własną rękę. Nie szukają poklasku dla swoich czynów, nie oczekują nagrody, są świadomi ryzyka, ale bierność wobec niesprawiedliwości wydaje się im po prostu niemoralna. Dlatego decydują się ukrywać imigrantów w swoich domach, walczyć o nich, gdy grozi im deportacja, a nawet szmuglować ich przez granicę. Ich jedyną nagrodą jest poczucie, że sprzeciwiając się bezdusznemu systemowi, walczą o własną godność, o resztki człowieczeństwa.

Tym, co wydaje się szczególnie ciekawe w dramacie Obexer, jest zmiana perspektywy opowiadania o nielegalnej imigracji. Bohaterami są ci, o których nigdy się nie mówi, którzy (z własnej woli) pozostają w cieniu, działają w jakimś podziemiu – czasem dość okazjonalnie i nieporadnie, z ledwością powstrzymując zdenerwowanie, gdy szmuglują imigrantów przez granicę. Ich czyny nie są tematem reportaży o heroicznej obywatelskiej postawie – nie wyławiają rozbitków z morza, nie rozdają kanapek na dworcach, nie opatrują rannych.

W jakimś sensie są antybohaterami, łamią prawo, działają na niekorzyść własnej wspólnoty. Tylko co to za prawo, którego paragrafy skazują człowieka na śmierć, choć miały go chronić? I co to za wspólnota, która nie potrafi solidarnie bronić słabszych? Dla „pomocników" takie państwo i taka wspólnota utraciły wiarygodność, są równie podejrzane jak w czasach nazizmu.

Ale w dramacie Obexer mówi się nie tyle o wspólnocie i państwie, ile o indywidualnych przeżyciach każdego z bohaterów, o ich sposobie interpretowania własnego postępowania i radzenia sobie ze strachem, ale też z wyrzutami sumienia. Jednym z bohaterów jest bowiem urzędnik pracujący w biurze azylowym. Jego praca polega jednak głównie na odrzucaniu wniosków o azyl (w Niemczech tylko około dwóch procent wniosków zostaje rozpatrzonych pozytywnie) i deportowaniu imigrantów, choć ma świadomość, że w wielu przypadkach odesłanie tych ludzi skończy się dla nich tragicznie. Podpisywanie dokumentów jest więc w gruncie rzeczy podpisaniem wyroku – skazaniem człowieka na koszmar dalszej wędrówki, życia w obozie, albo nawet jest wyrokiem śmierci. Przywoływane między opowieściami wyimki z rozporządzeń Unii Europejskiej regulujących prawo azylowe brzmią więc jak ponury żart. Tym cenniejsze wydają się rady, których mimochodem udzielają urzędnik i aktywistka: trzeba zdobyć sympatię tłumacza, ponieważ to jedyna osoba mogąca pomóc imigrantowi podczas „przesłuchania" w urzędzie, o swoich doświadczeniach należy opowiadać bez przesadnej egzaltacji i narzucania osobistej perspektywy, należy podkreślać indywidualny wymiar doznanych krzywd i prześladowań, bo dla Europejczyków liczy się cierpienie indywidulane, a nie grupowe. Znajomość pewnych trików może pomóc przechytrzyć paragrafy, choć dzieje się tak niezwykle rzadko.

Illegaler Helfer jest tekstem niewygodnym nie tylko dla populistów z AfD.

Oczywiście, momentami dramat może sprawiać wrażenie publicystycznego moralitetu, a przez to może wydać się nieznośny, ale też literacko nieciekawy. A jednak to, co wydaje się w nim najważniejsze, to właśnie poczucie niewygody, jakiego musi doświadczyć czytelnik. Pewne myśli bohaterów brzmią zbyt znajomo. Sędzia, który ryzykując swoją karierę, pomaga uchodźczyni przedostać się przez granicę, mówi o tym wprost: „Któregoś dnia staniemy przed sądem, a nasze dzieci i wnuki będą przerażone. Czy wtedy będziemy mówić: to nie była bezpośrednio nasza wina. My tylko wykonywaliśmy swoją pracę?".

Monika Wąsik

Georgi Gospodinow
Apokalipsyt idwa w 6 weczerta (Apokalipsa przychodzi o szóstej rano)

Już we wstępie autor zaznacza, że tytułowa apokalipsa nie musi być globalnym kataklizmem – to nie wydarzenie spektakularne, ze znakami na niebie i ziemi, o jakich nie śniło się prorokom. To codzienne obumieranie jakiejś wspólnoty – obumieranie częstokroć raczej symboliczne, znaczone

indywidualnymi tragediami, które dla postronnych wydać się mogą zupełnie nieważne. Siedmioro aktorów – siedmioro bohaterów. Dziejące się poza fabularną narracją mikrotragedie.

Akordeonista dokonał swojego pierwszego mordu, kiedy miał czternaście lat – zniszczył akordeon, małego weltmeistera. Mord z premedytacją i z zimną krwią. „Akordeon to taki fortepian dla ubogich – mówi. Gdy nie można mieć tego, czego by się chciało, to ma się coś podobnego." Zabił nawet nie dlatego, że nie kochał muzyki, ale dlatego, że nie kochał swojego życia „drugiej kategorii". Na późniejsze mordy nie trzeba było czekać – Akordeonista rozstawał się z przyjaciółmi rozjeżdżającymi się po świecie (zostawali przy życiu, ale – w jego opowieści i lirycznym języku Gospodinowa – jakby odchodzili do zaświatów), nie zauważał na ulicy ludzi, którzy by na to zasłużyli... Te twarze, ich wspomnienia wracają w jego dziwacznym rachunku sumienia upozorowanym trochę – gdy myślimy o scenicznym potencjale opowieści – na spowiedź seryjnego mordercy.

Tu jakaś para straci dziecko, tam rozstanie się dwóch starych znajomych, a w innym miejscu dojdzie do strzelaniny. Akordeonista pojawia się w tekście coraz rzadziej i wydaje się, że narracje Gospodinova rozsypują się, bo kolejne opowieści są coraz dłuższe, zaś oniryzm opowieści zostaje wyparty przez postępujący realizm. To ciekawy zabieg, bo – paradoksalnie – nie odbiera mocy tym wcześniejszym, intymnym i poetyckim opowieściom. Okazuje się raczej, że wchodzimy w jakieś kontinuum nieustannego kończenia się wszystkiego. „Jeśli znamy sześć osób – mówi jedna z postaci – to podobno pośrednio znamy cały świat." Jeśli zatem któraś z tych sześciu osób coś traci – kontynuujemy te rozważania – to wszyscy coś tracimy. Apokalipsa indywidualna staje się zatem apokalipsą powszechną.

Gospodinow pisze wypracowanie z melancholii: melancholii po własnym życiu, ale i po kraju, który przeżywa głęboką transformację (pojawia się w sztuce nazwa Bułgarii, ale jest też miejsce na nazwy innych krajów byłego bloku wschodniego). Powracające w dramacie sceny wiadomości telewizyjnych (każdy reportaż wydaje się doniesieniem z miejsca zbrodni) oraz stylizowane na więzienną spowiedź opowieści akordeonisty wydają się tylko próbą zatarcia śladów: Gospodinow sam choruje na melancholię. Fakt, że jego główny bohater jest właśnie Akordeonistą, że z osobistych opowieści i ocen czyni rodzaj refrenu nostalgicznej pieśni, podkreśla tylko tę przynależność własnych wspomnień do przeszłości. I choć w końcowych dialogach niektóre niejasne fabuły znajdą swój porządek, a niektórzy zaginieni bohaterowie odnajdą się, to nie będzie wątpliwości, że mamy do czynienia tylko z poetyckim zabiegiem, w którym ostatnia zwrotka piosenki pokazuje raczej życzenia niż rzeczywistość.

Georgi Gospodinow (ur. 1968), bułgarski poeta, pisarz i dramatopisarz często wracający w swojej twórczości do losów Mitteleuropy, jest znany polskim czytelnikom głównie za sprawą *Powieści naturalnej* (Pogranicze, 2009). Przekład jego wcześniejszej sztuki *D. J.* wydało wydawnictwo Panga Pank w tomie *Loty i powroty* (2007).

Piotr Olkusz

Kasper Bajon
Podróż hiszpańska

Idę do izdebki swojej
Posłać łóżeczko, a tam nieznajomy
Człek jakiś garbaty stoi
I czyjchś śmiech rozlega się chromy

Kiedy tylko uklęknę
Do paciorka dłonie składam,
Zjawia się jakiś garbusek
I tak do mnie powiada:
Ach, dziecinko, proszę ogromnie,
Nie zapomnij w paciorku i o mnie...

Ten dziecięcy wierszyk Hannah Arendt uznała za klucz do swojej opowieści o Walterze Benjaminie. Garbusek go prześladował. Prześladował go życiowy pech. Miał predyspozycje, by stać się jednym z najbardziej prominentnych intelektualistów dwudziestego wieku – i stał się, jednak dopiero po śmierci. Za życia odmawiano mu uznania – przynajmniej w kręgach oficjalnej nauki: odrzucono jego pracę habilitacyjną, blokując tym samym karierę akademicką. Trzeba jednak przyznać – wystarczy spojrzeć na nazwiska najbliższych i dalszych przyjaciół – że Benjamin należał do intelektualnej elity przedwojennej Europy. W miłości też mu nie szło – o burzliwej relacji z łotewską reżyserką Asją Lācis pisała kiedyś na naszych łamach Joanna Derkaczew (*Ulica wrogich żywiołów*, nr 5/2013). Wreszcie ostatni raz garbusek spłatał mu figla właśnie wtedy – 27 września 1940. Benjamin z grupą uchodźców z Francji przybywa do pirenejskiego miasteczka Portbou, jednak okazuje się, że tego dnia granica z Hiszpanią została zamknięta; załamany popełnia samobójstwo, a już następnego dnia granica zostaje otwarta na nowo. To historia doskonale znana...

Kasper Bajon też zaczyna od dziecięcego wierszyka o garbusku. U niego Benjamina też prześladuje życiowy pech, a całe jego życie kondensuje się w jednej feralnej nocy z 27 na 28 września 1940 roku. Benjamin leży na łóżku w hotelu Fonda Frana; u jego łóżka jest Asja Lācis – pielęgnuje go i obmywa; wspominają dawne czasy i rozmawiają – w zasadzie o wszystkim. Ale tak naprawdę to ona go stwarza: przykleja mu wąsy, dzięki którym z bezosobowej kukły staje się Walterem Benjaminem. Właściwie dzięki niej istnieje – tak było kiedyś, gdy ich romans kwitł i tak jest teraz, gdy – już jako czysta fantazja – jest przy nim w ostatnich chwilach. Niby więc wszystko jest tu jak u Hannah Arendt, a jednak Bajon zmienia perspektywę: Benjamin, owszem, jest pechowcem, ale garbusek nawiedza go na jego wyraźne życzenie. Wieczny melancholik w zasadzie sam zaprojektował swoją klęskę. Asja Lācis mówi mu:

> Fakty są takie, że od początku chciałeś umrzeć przygnębiony, odrzucony, przegrany, niezrozumiany – i co tam dalej jeszcze... Jechałeś tutaj, żeby umrzeć. Czekałeś na tych strażników. To oni ciebie wypatrzyli, a właściwie to ty ich sobie znalazłeś. Wymyśliłeś ich i kazałeś podążać swoim tropem. Zawsze tworzyłeś swoich oprawców, ciemiężycieli – oni z ciebie są. I takie są fakty. Od początku miałeś zamiar zostać w Europie, przeraża cię Ameryka, tak, jak przeraża cię Palestyna... Dlatego powołałeś ich do życia. Liczyłeś, że cię nie wpuszczą, że będziesz musiał tu zostać, tak pomiędzy, że ta brama, która tylko tobie niby jest przeznaczona, pozostanie zamknięta...

Dlatego to ona w końcu wychodzi. I to wcale nie dlatego, że – jak twierdzi Benjamin, któremu

sytuacja ta przypomina tę ze sztuk Shakespeare'a czy Calderona – na polu walki zostają wojownicy, a król i jego świta biorą nogi za pas. On – subtelny intelektualista – zawsze żył w świecie fikcji i własnych fantazji o świecie; ona zawsze była kobietą czynu. Wolała działać niż pogrążać się w melancholii. Nawet gdy byli razem to on hamletyzował – czy rozwieść się dla niej z żoną; jej tymczasem jego rozwód nie był do niczego potrzebny. Chciał kupić jej futro, ale bał się że go śledzą... Teraz słyszy więc, że był żałosnym tchórzem; i nie chodzi przecież o jakieś futro – to nie ma najmniejszego znaczenia. Chodzi raczej o to, że on woli wspominać spokojne morze i ich pierwsze pocałunki, a nie potrafił nic dla niej zrobić. Nie tylko zresztą dla niej i nie tylko dla ich związku – to ona była rewolucjonistką, robiła teatr, ryzykowała; on pisał o melancholii i coraz bardziej się w niej pogrążał.

A teraz projekcja Benjamina sama się spełnia – rozlega się pukanie do drzwi i słychać głos Szwajcara: „Lufcik! Można już otworzyć lufcik".

To bodaj pierwsza próba dramatyczna Kaspra Bajona – poety i prozaika. Do tej pory wydał dwa tomy poetyckie: *Pomarańczowy pokój* (2005) i *Miłość do poranków* (2008) oraz dwie powieści: *Koń Alechina* (2010) i *Klug* (2012).

Piotr Morawski

GDYŃSKA NAGRODA DRAMATURGICZNA

Podczas 11. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w Gdyni po raz dziewiąty przyznana została Gdyńska Nagroda Dramaturgiczna. Kapituła w składzie: Justyna Jaworska, Jacek Kopciński, Grzegorz Niziołek, Dorota Sajewska, Jerzy Stuhr (przewodniczący) nagrodę w wysokości 50 tysięcy złotych, postanowiła przyznać Jolancie Janiczak za sztukę *Sprawa Gorgonowej*. Sztuka „zwraca uwagę oryginalną konstrukcją dramaturgiczno-językową i ukazuje, w jaki sposób wielkie wydarzenia medialne przysłaniają niebezpieczeństwa aktualnej polityki" – napisano w uzasadnieniu.

Przyznano także Alternatywną Nagrodę Dramaturgiczną. Jury wyłonione w specjalnym castingu: Katarzyna Gajewska, Agnieszka Górnicka, Agnieszka Kowalska, Julia Lewandowska, Gabriela Stankiewicz uhonorowało sztukę *Supernova Live* Sandry Szwarc.

Jury 11. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@Port w składzie: Piotr Kruszczyński, Zbigniew Majchrowski (przewodniczący), Artur Pałyga jednogłośnie postanowiło przyznać Nagrodę Główną Festiwalu w wysokości 50 tysięcy złotych przedstawieniu Agaty Dudy-Gracz *Kumernis, czyli o tym jak świętej panience broda rosła* z Teatru Muzycznego im. Danuty Baduszkowej w Gdyni. „Jury, będąc pod wrażeniem ogromnej siły oddziaływania na emocje widowni, postanowiło przyznać Nagrodę Główną Festiwalu twórcom i zespołowi aktorskiemu przejmującego, pełnego pasji widowiska, które charakteryzuje się wyrafinowaną grą z teatralną tradycją oraz autorską formą". Jury wyróżniło również dwa przedstawienia: P*rzyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* Ziemowita Szczerka w reżyserii Remigiusza Brzyka z Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie oraz *Ony* Marty Guśniowskiej w reżyserii Daniela Adamczyka z Centrum Kultury i Teatru Czytelnia Dramatu w Lublinie.

Nagrodę Publiczności zdobył spektakl *Ony* z Centrum Kultury i Teatru Czytelnia Dramatu w Lublinie.

• Z afisza •

Maj 2016

Prapremierę sztuki Jana Czaplińskiego i Krzysztofa Szekalskiego *Historia T-shirtu, czyli jak to dobrze urodzić się na Zachodzie* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie wyreżyserowała Małgorzata Wdowik, koncepcja: Jan Czapliński, dramaturgia: Krzysztof Szekalski, scenografia: Karolina Sulich, choreografia: Katarzyna Wolińska.

Co znaczy opowiedzieć historię T-shirtu? To zastanowić się, czy wiemy, w co się ubieramy – kto to wymyślił, kto uszył, kto na tym zarabia, a kto nie i dlaczego kosztuje to tyle, ile kosztuje. To spojrzeć w stronę współczesnych, azjatyckich „ziemi obiecanych", gdzie inne Moryce, Karole i Maksy zajmują się dziś tym – niezmiennie złotym – biznesem. […] To uznać ubrania za wspólną nam wszystkim platformę komunikacyjną. Dostrzec zarówno intencjonalne, jak i nieintencjonalne komunikaty, którymi dzielimy się z innymi, nosząc nasze ubrania. […] To potwierdzić neokolonialny model świata, w którym tak zgrabnie udało się nam, obywatelom Zachodu, urodzić. To zdać sobie sprawę, że choć nie ma dla nas nic zwyklejszego, niż T-shirt z popularnej sieciówki, to zarazem trudno o bardziej abstrakcyjną postać niż szwaczka z Bangladeszu. To ustanowić połączenie między ubiorem i tożsamością. Opowiedzieć historię T-shirtu, to opowiedzieć naszą wspólną historię. Wszyscy je nosimy.

Jan Czapliński
www.blog.wspolczesny.szczecin.pl,
23 maja 2016

Sztuka *moja mama leczy się u doktora oetkera* została napisana przez Sebastiana Majewskiego/Andreasa Pilgrima specjalnie dla Teatru Współczesnego w Szczecinie. Tekst o traktowaniu ludzi borykających się z problemami psychicznymi. Prapremierę wyreżyserował Wojtek Klemm. Scenografia: Magdalena Gut, kostiumy: Julia Kornacka, muzyka: Albrecht Ziepert, ruch: Efrat Stempler.

Powieść Olgi Tokarczuk *Księgi Jakubowe* – historia samozwańczego żydowskiego Mesjasza i założonej przez niego sekty frankistów – zaadaptowana na scenę i wyreżyserowana przez Ewelinę Marciniak miała premierę w warszawskim Teatrze Powszechnym. Dramaturgia: Magdalena Kupryjanowicz, Jan Czapliński, reżyseria lalek: Agata Kucińska, scenografia, kostiumy, reżyseria światła: Katarzyna Borkowska, choreografia: Kaya Kołodziejczyk, muzyka: Barbara Derlak, Wojtek Urbański.

Olga Tokarczuk stawia pytanie o to, czy Rzeczpospolita Obojga Narodów była rzeczywiście bezpieczną przystanią i miejscem

tolerancyjnym, jak lubimy o niej myśleć. Jaka była cena wielonarodowościowego, wielowyznaniowego tygla? Tokarczuk pokazuje późnosarmacki, błotnisty świat, który podupada, jest melancholijny, apokaliptyczny. Ci, którzy doświadczali w tym świecie niesprawiedliwości, biedy i cierpienia, poszukiwali ratunku w wierze, w duchowości. Jakub Frank wybrał idealny moment, aby pojawić się jako Mesjasz i pociągnąć za sobą spragnionych odmiany ludzi. Obiecywał im duchową podróż do zupełnie innego świata. A tym światem była wspólnota.

Ewelina Marciniak
www.cojestgrane24.wyborcza.pl,
12 maja 2016

Prapremiera sztuki Tadeusza Słobodzianka *Niedźwiedź Wojtek* w kierowanym przez niego warszawskim Teatrze Dramatycznym. Dramat jest inspirowany prawdziwą historią niedźwiedzia brunatnego, który został adoptowany przez żołnierzy 2. Korpusu Polskiego dowodzonego przez generała Władysława Andersa i przeszedł cały szlak bojowy z Iranu przez Irak, Syrię, Palestynę, Egipt do Włoch, gdzie brał udział w bitwie o Monte Cassino, a potem do Szkocji. Reżyseria: Ondrej Spišak, scenografia i kostiumy: Szilárd Boraros, taniec: Anna Iberszer, muzyka: Piotr Łabonarski. W tytułowej roli Michał Piela.

Najważniejszym motywem, impulsem, który spowodował, że zajęliśmy się tym tematem, było przyjrzenie się Polakom jako uchodźcom. Bohaterowie są uchodźcami z Polski Wschodniej, uciekającymi przed terrorem sowieckim. Ich los był tragiczny ponieważ ostatecznie wylądowali w Szkocji nie jako kombatanci, żołnierze, a uchodźcy. Przy pomocy Brytyjczyków musieli wymyślić sobie nowe życie. Największe marzenie, które kierowało nimi wszystkimi, by przedefilować wraz z niedźwiedziem podczas parady wojskowej w Londynie czy Warszawie, nie zostało spełnione. Warto przy tym pamiętać, że Wojtek był syryjskim niedźwiedziem.

Tadeusz Słobodzianek
www.e-teatr.pl, 29 kwietnia 2016

Spektakl *Obrzydliwcy*, który miał premierę w warszawskim Teatrze Dramatycznym, powstał na podstawie opowiadań Davida Fostera Wallace'a *Krótkie wywiady z paskudnymi ludźmi*. Przekład: Rubi Birden, adaptacja i reżyseria: Marek Kalita, scenografia: Marcin Chlanda, kostiumy: Karolina Mazur, ruch sceniczny: Piotr Kamiński, opracowanie muzyczne: Piotr Polak.

Prapremiera sztuki *Marzec '68. Dobrze żyjcie – to najlepsza zemsta* Pawła Demirskiego w reżyserii – rzecz jasna – Moniki Strzępki w warszawskim Teatrze Żydowskim im. Kamińskich. Muzyka: Stefan Wesołowski, scenografia: Martyna Solecka, kostiumy: Arek Ślesiński.

W obecnej debacie politycznej strony interpretują rzeczywistość tak, żeby pasowała im do spójnej, niemożliwej do dyskusji całości. To jest przedstawienie o łatwości, z jaką ludzie podporządkowują sobie wydarzenia – tak, by pasowały do ich poglądów. [...] To przedstawienie o tym, że nigdy niczego nie nauczymy się z historii. Nie uruchamiamy przestrzeni, umożliwiającej wyciągnięcie takiej lekcji. Historia jest traktowana instrumentalnie, każde wydarzenie można sobie przeżyć po swojemu, wyciągnąć to, co pasuje do naszego światopoglądu, odrzucić to, co nie pasuje.

Monika Strzępka
www.e-teatr.pl, 10 maja 2016

Skarb wdowy Schadenfreude Roberta Urbańskiego wyreżyserował Lech Raczak jako spektakl plenerowy w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy. Rzecz dotyczy mieszkanki jednej z dolnośląskich

kamienic, zasiedlanych po wojnie przez Polaków. Scenografia: Piotr Tetlak, kostiumy: Katarzyna Tomczyk, muzyka: Łukasz Matuszyk.

Spektakl *Triatlon*, który miał premierę w warszawskim Teatrze Ochoty, powstał na kanwie trzech tekstów młodych dramatopisarzy wyłonionych z IV edycji konkursu „Polowanie na motyle" – Beniamina Marii Bukowskiego, Grzegorza Staszaka i Alicji Kobielarz. Reżyseria: Adam Nalepa, Anna Wieczur-Bluszcz, Igor Gorzkowski, scenografia: Magdalena Dąbrowska.

Sztukę *Bang Bang* napisał Tomasz Jękot na motywach filmu Ridleya Scotta *Thelma i Louise*. Prapremiera w łódzkim Teatrze im. Jaracza. Reżyseria i choreografia: Dominika Knapik, dramaturgia: Tomasz Jękot, scenografia, światła i wideo: Mirek Kaczmarek, kostiumy: Karolina Mazur, muzyka: Daniel Pigoński.

Humanka Jarosława Murawskiego na scenie Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Tytułowa humanka to zaawansowany technologicznie robot o ludzkim kształcie, spełniający funkcję partnerki życiowej, którą kupuje główny bohater sztuki po zakończeniu nieudanego związku z kobietą. Reżyseria: Agata Puszcz, scenografia: Paulina Czernek, kostiumy: Iga Sylwestrzak, muzyka: Kamil Tuszyński, ruch sceniczny: Mateusz Wojtasiński, identyfikacja i multimedia: Tomasz Tobys.

Kolejny tekst Marty Guśniowskiej zrealizowany prapremierowo w Białostockim Teatrze Lalek to *Straszna piątka* na podstawie powieści Wolfa Elbrucha. Tytułowa piątka to gromadka antybohaterów borykających się z kompleksami. Reżyseria: Maria Żynel, scenografia: Paweł Matyszewski, Maria Żynel, muzyka: Marcin Nagnajewicz, konsultacje wokalne: Marcin Ozga.

Prapremiera tekstu *Historia znikania* Krzysztofa Popiołka w reżyserii autora w kieleckim Teatrze Lalki i Aktora „Kubuś". Opowieść o życiu matki i syna, który rusza w poszukiwaniu ojca, o którego powodach nieobecności matka nigdy nie chciała mówić. Scenografia i animacja poklatkowa: Anna Wołoszczuk-Banasiak, kostiumy: Piotr Popiołek, opracowanie muzyczne i montaż: Krzysztof Popiołek.

Prapremiera sztuki Marii Wojtyszko o początkach państwa polskiego napisanej na zamówienie gnieźnieńskiej sceny – *Gniazdo* w Teatrze im. Fredry. Reżyseria: Agnieszka Mielcarek, scenografia i kostiumy: Mirek Kaczmarek, choreografia: Aneta Jankowska, muzyka: Patrycja Hefczyńska, animacje: Aleksandra Śnieżek-Markiewicz.

Yemaya – Królowa Mórz Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, sztuka o sile ojcowsko-synowskich uczuć – miała prapremierę we Wrocławskim Teatrze Lalek. Reżyseria: Martyna Majewska, scenografia: Anna Haudek, kostiumy: Anna Haudek, Adam Królikowski, muzyka: Dawid Majewski, multimedia: Jakub Lech.

Słownik Ptaszków Polskich według opowiadania Jakuba Morawskiego w adaptacji i reżyserii Krzysztofa Materny miał premierę w warszawskim Teatrze IMKA. Scenografia: Marcin Dzwonkowski, kostiumy: Katarzyna Rysiak, muzyka: Jakub Ostaszewski.

NID Andrzeja Bartnikowskiego w reżyserii autora miał prapremierę w kierowanym przez niego od jesieni ubiegłego roku Olsztyńskim Teatrze Lalek.

Scenografia: ChiBaChi, muzyka: Maria i Marcin Rumińscy.

Premiera *Nie dość bladej królewny* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel – opowiadania z tomu *Siedmiu wspaniałych* w szczecińskim Teatrze Lalek „Pleciuga". To historia niedoskonałej królewny Mirandy żyjącej w doskonałym świecie, w którym o wszystkim decyduje Urządzenie do Pomiaru Doskonałości. Reżyseria: Ewa Piotrowska, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Wojciech Błażejczyk, przygotowanie wokalne: Iwona Wiśniewska-Salamon, projekcje multimedialne: Ireneusz Maciejewski, konsultacja choreograficzna: Arkadiusz Buszko.

Spektakl *Chimery Afanasjewa* na podstawie opowiadań Jerzego Afanasjewa *Gnom na śmietniku świata*, *Każdy człowiek ma swój cień* i *Cień czasu* zrealizowany jako koprodukcja gdańskiego Miejskiego Teatru Miniatura i sopockiego Teatru na Plaży to próba reinterpretacji twórczości tego związanego przez lata z trójmiastem artysty. Trzech Pierrotów z przenośnym teatrzykiem podąża tropem wojny, grając w garnizonach widowiska dla rozrywki żołnierzy. Scenariusz, reżyseria i opracowanie muzyczne: Tomasz Kaczorowski, dramaturgia: Mariusz Babicki, scenografia i kostiumy: Agnieszka Wielewska.

Twórca ten był głównie znany przez pryzmat swojej twórczości satyrycznej i humorystycznej. Tymczasem bardzo często stosował bardzo mroczne wizje bliskie Tadeuszowi Kantorowi i Józefowi Szajnie, gdzie przeplatają się powidoki wojennych doświadczeń.

Tomasz Kaczorowski
www.e-teatr.pl, 30 kwietnia 2016

Ukraiński Dekameron według sztuki Klima napisanej dla odeskiej sceny i reżysera Vlada Troickiego, który teraz przygotował jej premierę w Teatrze Polskim w Warszawie. Przekład: Agnieszka Lubomira Piotrowska, scenografia: Vlad Troicki, Marta Zając, kostiumy: Marta Zając, opracowanie partii wokalnych: Ganna Ohrimchuk, oprawa muzyczna: Wojciech Czerwiński, Tomasz Błasiak, choreografia: Katarzyna Anna Małachowska, projekcje: Marta Zając, Mieszko Socha.

W poznańskim Centrum Kultury „Zamek" prapremiera sztuki *Labirynt* – pierwszej ukraińskiej sztuki o wydarzeniach z Majdanu, której autorem jest Ołeksandr Witr. Przekład i reżyseria: Andrzej Szczytko.

Obyczajowa powieść z 2002 roku autorstwa Australijczyka Michela Fabera – rozgrywająca się w XIX-wiecznym Londynie – *Szkarłatny płatek i biały* trafiła na scenę warszawskiego Teatru Studio. To kolejny spektakl zrealizowany przez tandem Julia Holewińska i Kuba Kowalski. Przekład: Maciej Świerkocki, adaptacja i reżyseria: Kuba Kowalski, adaptacja i dramaturgia: Julia Holewińska, scenografia: Katarzyna Stochalska, muzyka: Radek Duda, ruch sceniczny: Katarzyna Chmielewska, reżyseria światła: Damian Pawella.

Historia, którą opowiada Faber to gra literacka z klasyką literatury brytyjskiej, a także pewnymi kliszami kultury popularnej, wyobrażeniem XIX wieku, o którym myśli się często jako o atrakcyjnej przestrzeni, w której rozgrywają się melodramaty. Gra się na nostalgii za światem pełnym staroświeckich, romantycznych wartości. „Przepisując" Dickensa, Faber odziera go z tej bajkowej pozłotki i ukazuje to, czego ówczesna literatura nie pokazywała, oddaje głos ludziom wykluczonym, z marginesu społecznego. [...] Faber jest lewicowcem, my żyjemy w czasach wielkiego zakwestionowania porządku politycznego i społecznego. Myślę, że to przyglądanie się walce klas, płci i rolom społecznym, na jakie skazani są bohaterowie w tak odległym na pozór, dziewiętnastowiecznym Londynie ukazuje, że nie zmieniło się w tych kwestiach tak wiele. Nowoczesność, której nieustannie wyczekują bohaterowie powieści, jest zupełną utopią, nigdy nie nadeszła.

Kuba Kowalski
www.e-teatr.pl, 11 maja 2016

Powieść Italo Calvino z 1959 roku *Rycerz nieistniejący* zrealizowana jako spektakl inaugurujący działalność plenerowej – wędrownej sceny rzeszowskiego Teatru im. Siemaszkowej zaprojektowanej przez Marka Mikulskiego. Scenariusz i reżyseria: Krzysztof Prus, scenografia i kostiumy: Marek Mikulski, opracowanie muzyczne: Krzysztof Prus, układ ruchu: Tomasz Dajewski.

Każdy z nas może znaleźć jakiś ważny dla siebie sens w absurdalnej z pozoru opowieści o Agilulfie, rycerzu, którego zbroja jest w środku pusta, a on sam istnieje dzięki wierze w słuszną sprawę, choć tak naprawdę wcale nie istnieje. Tak samo w opowieści o bezimiennym giermku Agilulfa, który choć istnieje, to nie wie, że istnieje, więc rozpaczliwie szuka zagubionej tożsamości: widząc kaczkę staje się kaczką, a jabłko – jabłkiem.

Krzysztof Prus
www.e-teatr.pl, 12 maja 2016

Miłość w Saybook to trzeci tekst Woody'ego Allena, który trafia na scenę Teatru 6. Piętro w Warszawie. Sztuka o małżeństwie obchodzącym siódmą rocznicę ślubu. Prapremierę wyreżyserował Eugeniusz Korin (zarazem autor przekładu i opracowania tekstu). Scenografia: Maciej Chojnacki, kostiumy: Beata Harasimowicz, kierownictwo muzyczne: Tomasz Szymuś. A *Zagraj to jeszcze raz, Sam* komedia Woody'ego Allena została zrealizowana po raz szesnasty na polskich scenach. Premiera w krakowskim Teatrze im. Słowackiego. Przekład: Grażyna Dyksińska, Jerzy Siemasz, reżyseria i opracowanie muzyczne: Krzysztof Babicki, scenografia: Marek Braun, kostiumy: Jolanta Łagowska.

+1 – tekst Jewgienija Griszkowca w przekładzie i reżyserii Tomasza Leszczyńskiego – miał premierę w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku. Jego bohaterem (granym przez Sebastiana Świerszcza) jest pilnujący wystawy pracownik muzeum, który żyje w poczuciu samotności i nieprzystawalności do otaczającego go świata.

Druga w historii olsztyńskiego Teatru im. Jaracza premiera *Kartoteki* Tadeusza Różewicza •druk. w „Dialogu" nr 2/1960•. Reżyseria: Andrzej Majczak, scenografia: Urszula Czernicka, muzyka: Marcin Rumiński.

„Kartoteka" to genialna rzecz – uniwersalna i do głębi polska. Każdemu pokoleniu stwarza pole konfrontacji. Ze sobą, jak i z przeszłością. Razem i osobno. Sam na sam. W powracającym nieuniknionym poczuciu absurdu, gdyż nie sposób spełnić nadmiaru oczekiwań ani dopasować się do tego kolażu purnonsensów, który w przypływie najlepszej jedynie woli nazwać można zrozumiałą rzeczywistością. A na końcu stawia wobec wielkiej niewiadomej. Bo o coś nam chodzi, w coś jednak wierzymy. Tylko – uwaga, prośba o szczerość – w co? „Kartoteka" znaczy pytanie.

Andrzej Majczak
www.teatrolsztyn.pl

Szczeciński Teatr Kameralny sięgnął po jednoaktówkę Mrożka *Dwaj, czyli Karol* •druk. w „Dialogu" nr 3/1961•. Reżyseria: Michał Janicki, scenografia: Danuta Wojciechowska, muzyka: Jean-Marc Fessard.

Jak to dobrze, że mamy pod dostatkiem na podstawie *+++ (Trzema krzyżykami)* •druk. w „Dialogu" nr 4/1973• i *Ciągu dalszego* Helmuta Kajzara w reżyserii Katarzyny Szyngiery we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Wiercińskiego. Adaptacja: Iga Gańczarczyk, reżyseria: Katarzyna Szyngiera, scenografia: Agata Baumgart, reżyseria świateł i projekcje wideo: Marek Kozakiewicz, muzyka: Damian Pielka, ruch sceniczny: Cezary Tomaszewski.

Mnie się po prostu wydawało, że te teksty Kajzara są bardzo aktualne i że one odnoszą się do współczesności wprost, choć nie są publicystyczne. I to też jest super, że to nie jest współczesny publicystyczny dramat, tylko że jest to bardzo poetyckie, bardzo formalne, proste, a jednocześnie bardzo konkretnie znaczy. Na pewno pewne mechanizmy się powtarzają i pewne mechanizmy, które Kajzar opisał w 1972 roku, które wprost odnosiły się do systemu, który wtedy w Polsce był, dzisiaj zadziwiająco wydają się aktualne. [...] Gdy czytałam Kajzara, to właśnie te dwa teksty bardzo mnie zainteresowały, a przede wszystkim zaintrygowało mnie, co by się stało, gdyby je przemieszać. Gdyby powiedzieć, że te mechanizmy rzeczywistości totalitarnej i rzeczywistości kapitalistycznej dzisiaj się gdzieś łączą. Trochę funkcjonujemy w jednych i drugich.

Katarzyna Szyngiera
www.dzielnicewrocławia.pl, 7 maja 2016

Bajki robotów Stanisława Lema na scenie Miejskiego Teatru Miniatura w Gdańsku. Adaptacja i reżyseria: Romuald Wicza-Pokojski, muzyka: Andrzej Smolik.

Kolega Mela Gibsona Tomasza Jachimka w reżyserii Waldemara Patlewicza z udziałem Adama Dzieciniaka miał premierę w Teatrze Czwarte Miasto w Gdyni.

Sztuka Macieja Kowalewskiego *Miss Hiv* miała premierę we wrocławskim Teatrze ToTu pod tytułem *Cztery i pół kobiety* w reżyserii Anny Kryściak, ze scenografią Jacka Kupczaka.

Czarne ptaki według scenariusza i w reżyserii Erica Bassa – amerykańskiego Żyda o polskich korzeniach, który przywołuje opowieści o polsko-żydowskich bohaterach od 1906 roku do współczesności – miały premierę w poznańskim Teatrze Animacji. To zmieniona wersja spektaklu z 2012 roku (premiera w Białostockim Teatrze Lalek). Współpraca artystyczna: Ines Zeller Bass, scenografia: Eva Farkašová, muzyka: Miamon Miller, choreografia: Shoshana Bass.

Sztuka *Fernando Krapp napisał do mnie ten list. Studium o prawdzie* Tankreda Dorsta po raz ósmy na afiszu. Premiera w Lubuskim Teatrze im. Kruczkowskiego w Zielonej Górze. Przekład: Jacek St. Buras, reżyseria: Carsten Knödler, dramaturgia: Kathrin Brune, scenografia i kostiumy: Teresa Monfared, muzyka: Stefan Claussner, wideo: Sebastian Mansch, ruch sceniczny: Paweł Matyasik.

Wojna nie ma w sobie nic z kobiety nagrodzony Noblem reportaż Swietłany Aleksijewicz – wspomnienia żołnierek drugiej wojny światowej – po raz trzeci na afiszu. Przekład: Jerzy Czech, adaptacja: Elżbieta Depta, Justyna Pobiedzińska, reżyseria: Elżbieta Depta, scenografia: Agata Andrusyszyn, muzyka: Wer.K., wideo: Monika Proba, Piotr Wójcik, ruch sceniczny: Michał Ośka, wizualizacja: Agata Kadenacy. Spektakl zrealizowany jako koprodukcja kieleckiego Teatru im. Żeromskiego i krakowskiej PWST.

Noc iguany Tennessee Williamsa z 1961 roku wystawiano dotąd w Polsce dwukrotnie – w 1966 roku w Teatrze Polskim w Warszawie i 1988 w Narodowym. Premierę w gdańskim Teatrze Wybrzeże wyreżyserowała Pia Partum. Przekład: Krzysztof Zarzecki, scenografia, kostiumy, światła, wideo: Magdalena Maciejewska, opracowanie muzyczne: Tomasz Mreńca.

Zafrapowała mnie forma współczesnego moralitetu bardzo subtelnie schowanego pod pozornie zwykłym, rodzajowym tekstem. Współczesny człowiek często łaknie duchowej przestrzeni. Takiej przestrzeni, która daje oddech i sprawia, że można zastanowić się głębiej nad tym, do czego zmierza nasza zwykła codzienność. Tekst Williamsa daje taką przestrzeń, jest w nim to zresztą napisane wprost. [...] Spodobało mi się w tym tekście również to, że sama nie potrafię jednoznacznie ocenić bohaterów. Do tej pory nie wiem, kto jest tak naprawdę dobry, a kto jest zły. To bardzo zmieniało się także w trakcie pracy. O każdej postaci można powiedzieć wiele dobrego i bardzo wiele złego. Bohaterowie szamocą się z wszystkimi swoimi problemami i nic z nimi nie potrafią zrobić. Nie ma w tym tekście żadnego przełomu, rozwiązania, katharsis, propozycji wyjścia z konfliktu. Brakuje happy endu czy jednoznacznego rozwiązania tragicznego. Pozostaje kompletna pustka i ta pustka wydaje mi się bardzo współczesna.

Pia Partum
www.kultura.trojmiasto.pl, 19 maja 2016

Sztuka Daniela Colasa *Skarpetki, opus 124*, która miała prapremierę w 2010 roku w warszawskim Teatrze Współczesnym z udziałem Wojciecha Pszoniaka, trafiła – z jego gościnnym udziałem – na afisz Teatru Polskiego w Szczecinie. Partnerował mu Jacek Polaczek. Przekład: Bogusława Frosztęga, reżyseria: Adam Opatowicz, kostiumy: Katarzyna Banucha.

Gąska Nikołaja Kolady na Scenie Polskiej w Czeskim Cieszynie. Przekład: Jerzy Czech, reżyseria: Bogusław Słupczyński, scenografia: Marta Roszkopfová.

Dwa dyplomowe spektakle słuchaczy III roku Szkoły Aktorskiej Haliny i Jana Machulskich w Warszawie: *Bleee...* Maliny Prześlugi (reżyseria: Adam Biernacki, opracowanie muzyczne: Konrad Wantrych, współpraca choreograficzna: Ilona Rechnio) i *Beauty Box* według tekstu Roberta Harlinga *Stalowe magnolie* (reżyseria: Sebastian Królikowski, scenografia: Sonja Marczewski, Weronika Wojtach, kostiumy: Weronika Wojtach, muzyka: Piotr Skodowski, ruch sceniczny: Barbara Synak, wideo: Tadeusz Kabicz, animacje: Jan Zagdański). Z kolei *Podróż do wnętrza pokoju* Michała Walczaka przygotowała Ewa Małecka ze słuchaczami Studium Aktorskiego Teatru Śląskiego w Katowicach. Adaptacja: Karolina Kowalczyk, reżyseria, choreografia, światło: Ewa Małecki, scenografia: Maciej Czuchryta, kostiumy: Kamila Zabłocka, muzyka: Grzegorz Łapiński.

p

Pedagogika Teatru

Studia podyplomowe

Rusza nabór na studia w roku akademickim 2016/2017!

- unikatowe i nowatorskie studia współorganizowane przez Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
- skierowane do twórców, pracowników teatrów, animatorów kultury,
- wśród prowadzących m. in. Teatr Chorea, dr Zofia Dworakowska, prof. Dariusz Kosiński, Studnia O., Stowarzyszenie Pedagogów Teatru, Stowarzyszenie Praktyków Dramy "Stop-klatka", prof. Lech Śliwonik, Justyna Sobczyk, Bogumiła Stachurska, Wojtek Ziemilski

Czas trwania:
2 lata, 4 semestry,
zjazdy co 2 tygodnie
Opłaty:
1200 zł za semestr,
4800 zł za całe studia
Zgłoszenia:
do 14 września 2016

Więcej informacji:
ikp.uw.edu.pl/studia-podyplomowe,
facebook.com/podyplomowe.ikp.uw

Kontakt:
Instytut Kultury Polskiej UW,
tel.: 22 55 24 505, 22 55 20 884,
e-mail: podyplomowe@ikp.uw.edu.pl

Uniwersytet Warszawski | Instytut Kultury Polskiej

:instytut+teatralny

Jesienią 2016 odbędą się dwie konferencje związane z pedagogiką teatru:

Z OGNIEM W GŁOWIE 2 – SPOTKANIA Z DRAMATURGIĄ NIEMIECKĄ DLA MŁODZIEŻY

Pięć dni tematycznych, trzy prapremierowe czytania niemieckich tekstów dla młodzieży wyreżyserowane przez polskich reżyserów, spotkania z autorami, panele eksperckie na temat teatru dla młodzieży z udziałem niemieckich i polskich specjalistów, spektakle dla nastolatków, warsztaty dla uczniów i nauczycieli, młodzieżowy klub festiwalowy.

Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu
18-22 października 2016
kuratorki: Iwona Nowacka, Dorota Kowalkowska

Z ogniem w głowie 2 realizowane jest dzięki dofinansowaniu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej; partnerzy: Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland, Stowarzyszenie Pedagogów Teatru

PEDAGOGIKA TEATRU. KIERUNKI, REFLEKSJE, PERSPEKTYWY

Ostatnia dekada to okres dynamicznych zmian w obszarze edukacji kulturalnej w Polsce. Jakie miejsce zajmuje w tym pejzażu pedagogika teatru, która promowana jest między innymi poprzez działania Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego? Poszukamy odpowiedzi na to pytanie, poddając refleksji pedagogikę teatru jako filozofię pracy. Zapraszamy pedagogów, teatrologów i teatromanów oraz wszystkie osoby zainteresowane rozwojem edukacji teatralnej na dwudniowe spotkanie, na które złożą się prezentacje referatów oraz panele dyskusyjne.

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego
5-6 listopada 2016

Contents

Plays

Jan Czapliński *Zapolska Superstar (or How to Loose in order to Finally Win)* 5
A biography-manifesto full of energy and humor. Gabriela Zapolska, an audacious Polish writer and theatre actress of the late nineteenth and early twentieth century, is played by three actresses at the same time, quotes from the bourgeois theatre interweaving with experimental etudes. The main character struggles with her family and critics lack of understanding, the male selfishness, diseases and poverty, and in the end she dies in loneliness. This would easily be a story about failure, but Zapolska wins from beyond the grave as a precursor of contemporary theatre and a patron of socially engaged literature.

Artur Pałyga *In the Rays* 50
A sensual monodrama. A portrait of Maria Skłodowska-Curie, emerging from her letters written to herself. The Nobel Prize winner is shown here as a person full of passion, and not just scientific passion. Artur Pałyga restores her femininity and shows that behind her laborious, ineffective work in the laboratory passions were hidden. It spells out the personal price Skłodowska had paid for her discoveries. The poetic form of the monodrama is a tribute to the poetry of chemical equations, but also the key to the sensitivity of the great scholar, who wanted to be a poet in her youth.

Piotr Rowicki *Socks of Leopold T.* 85
An ironic and at the same time compassionate portrait of Leopold Tyrmand, a writer, journalist, and the most notorious dandy of the post-war Poland. Against the extensive background we see the tragic fate of this individualist and liberal, who unable to find himself in a communist country, emigrated to the United States, but in the strongly leftist American press of that time there was no place for him. Piotr Rowicki sees in Tyrmand a patron of today's hipsters, and at the same time a fascinating example of a man who has made himself from scratch.

Olga Maciupa *Lookalikes* 197
Two young girls hang about an Ukrainian mall – they pretend to be poor, coming from remote and dangerous parts of the country, and deeply experienced by fate. They have loads of fun when someone shows them compassion. When they are joined by Ilyusza – poor and truly in the need for help, the rules of the game do not change, but its tone becomes much more grim.

Tetiana Logoida, Krzysztof Puławski *Talks more or less about the cat* 230
The action of the play takes place simultaneously in two apartments: in a family house in Dnipropetrovsk, Ukraine, where the mother lives with the cat, and in a rented room in Poland, where the daughter has left in search of work. Both talk on Skype, mainly about the title cat. It is in fact a red herring, allowing the mother not to deal with the ongoing war, high prices and rising fear, and the daughter with having trouble with work and her humiliating fate as an immigrant. Both also lie out of love – we can see that their situation is worse than they present it. The play can be scenically attractive.

Essays, studies

Monika Żółkoś *Dramas of feminine stories* 41
The author presents a range of possibilities of writing about women in Polish drama in recent years. Zapolska, as in the text by Jan Czapliński published in this issue, Skłodowska-Curie as in the drama by Artur Pałyga, Irena Krzywicka as in Julia Holewińska's *Krzywicka /blood* published some time ago in the „Dialog", or Stanislawa Przybyszewska as in the *Moth* by Radosław Paczocha.

Małgorzata Szpakowska *The burned* 80
The life of Maria Skłodowska-Curie was unusual. On the margin of Artur Pałyga's play the author presents the main character – the historical figure and that created by the author of *In the Rays*.

Dorota Ogrodzka *Theatre pedagogy as art* 117
Theatre pedagogy has been gaining popularity in Poland as a prospect of action. Referring to *Making Use*, a recent exhibition at the Museum of Modern Art, the author argues that it is the art of making use. As contemporary art theatre pedagogy should trigger critical thinking and serve the democratization of social relations.

Christoph Nix *Science of asking questions* 126
Western education is in crisis. The remedy for this crisis may be to return to others – well-known from history – educational models. Theatre pedagogy is one of these perspectives: it gives no ready knowledge, but rather teaches us how to ask questions. This does not exclude anyone unlike traditional education, which divides students into the wise and the foolish.

Magdalena Szpak *Experience!* 131
Experience lies in the centre of theatre pedagogy. The situations constructed by the pedagogue that make up the process and its various forms are based on experience. The author shows how experience serves the production of knowledge, citing examples of various workshop activities.

Agata Pietrzyk-Sławińska, Piotr Morawski *Court – theatre – power: performing arts* 139
In 2015, the Royal Łazienki Museum in Warsaw held a series of performing lectures *Court – theatre – power* dedicated to court theatre. The authors describe the goals and course of those meetings, and discuss the prospects for museum education using performative tools.

Anna Rochowska *TR 2.0 – more than a spectator!* 148
Head of the Department of Education in the TR Warszawa theatre describes pedagogical activities undertaken in this theatre – from the introduction of audio description and workshops for seniors to more unconventional and innovative activities. Pedagogy of theatre defined by the author is primarily focused on activities that give access to performances.

Dorota Kowalkowska *Long-distance running, which is a full-time theatre pedagogue* 158
An educator of the Szaniawski Drama Theatre in Wałbrzych presents the experience of this institution in the field of theatre pedagogy - from educational activities conducted from the seventies to the present day. Various strategies to engage viewers determine possible directions of development of theatre pedagogy.

Dorota Ogrodzka, Sebastian Świąder *Plays* 167
We present two materials - a text by Dorota Ogrodzka about „Teatranki", that were directed to children and their parents, and Sebastian Świąder's scenario, which proposes a play for adults.

Far-away destination 180
A conversation by Justyna Czarnota, Alicja Morawska-Rubczak, Dorota Ogrodzka, Anna Rochowska, Justyna Sobczyk, Igor Stokfiszewski and Magdalena Szpak about their work as pedagogues and prospects for theatre pedagogy.

Joanna Wichowska *Ukraine: against the terror of fiction* 220
Ukrainian theatre after the Maydan. The author describes the latest theatrical life in Ukraine and theatre in the country with an ongoing war. One of important elements of the landscape of Ukrainian theatre is Lviv First Stage of Modern Drama Drama.UA.

Jacek Sieradzki *On a diffrent front* 250
Ukrainian theatre seldom appears in Poland. Last season the only realization was probably *Ukrainian Decameron* by Vladimir Klimienko shown in the Polski Theatre in Warsaw. The author describes the spectacle and wonders to what extent making similar theatre in Poland would be possible.

Columns

Pedro Pereira, Marek Beylin, Tadeusz Nyczek

Varia

Notes on the plays: Maxi Obexer *Illegaler Helfer*, Georgi Gospodinow *Apokalipsyt idva v 6 vecherta*, Kasper Bajon *Podróż hiszpańska*; Playbill.

Dialog
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXI / LIPIEC-SIERPIEŃ 2016 / NR 7-8 (716-717)
Copyright by „Dialog" 2016

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwali oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*
Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:
Dorota Jovanka Ćirlić, *Justyna Jaworska* (dział dramaturgii polskiej), *Joanna Krakowska* (zastępczyni redaktora naczelnego), *Piotr Morawski* (sekretarz redakcji), *Piotr Olkusz* (dział zagraniczny), *Małgorzata Semil*, *Jacek Sieradzki* (redaktor naczelny)
Anna Kruk i *Ludmiła Pańków* (korekta), *Anna Wycech* (sekretariat), *Helena Dziurnikowska* (redakcja techniczna), *Agnieszka Kubaś* (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:
Janusz Degler, *Leszek Kolankiewicz*, *Dariusz Kosiński*, *Lech Sokół*, *Małgorzata Szpakowska* (przewodnicząca)

STALE WSPÓŁPRACUJĄ:
Dorota Buchwald, *Piotr Gruszczyński*, *Grażyna Stachówna*, *Piotr Szymanowski*, *Mariusz Zinowiec*

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG" MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:
Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych 81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT: GOSKPLPW.
Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.
Prenumerata realizowana przez RUCH S.A: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły Prenumeraty właściwe dla miejsca zamieszkania klienta: www.prenumerata.ruch.com.pl, e-mail: prenumerata@ruch.com.pl.
Informację o warunkach prenumeraty ze zleceniem wysyłki za granicę i sposobie zamawiania można uzyskać pod numerem telefonu +48226936775; www.ruch.pol.pl; e-mail: prenumerataz@ruch.com.pl

ADRES REDAKCJI:
02-086 Warszawa, al. Niepodległości 213.
Telefony: SEKRETARIAT: (48 22) 608-28-80; 608-28-81, tel./fax (48 22) 608-28-82.
WYDAWCA: Instytut Książki, 31-148 Kraków, ul. Wróblewskiego 6.
Nakład 1650 egz., obj. ark. druk. 17,5. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.
Podpisano do druku w lipcu 2016. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

Caryl Churchill
SAM JEDEN USZEDŁEM

Bogusław Kierc
ŁZAWE ZJAWY

Jacek Kozłowski
WIELCY INNI; DEPRESJE

Max Prosner
JUDY

Yasmina Reza
BELLA FIGURA

Martin Sperr
SCENY MYŚLIWSKIE Z DOLNEJ BAWARII

Sandra Szwarc
SUPERNOWA LIVE

INDEKS 355542 PL ISSN 0012-2041
07
9 770012 204161
Cena: 10 zł (w tym 5% VAT)