

WRZESIEŃ 2017 9 (730)

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

anti
dis
ney
e

Julia Holewińska
Szabolc Hajdu
Andrea Pass

Dialog

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / WRZESIEŃ 2017 / NR 9 (728-730)

Copyright by „Dialog” 2017

Znaczna część tego numeru „Dialogu”
powstała dzięki wydatnej pomocy
Centrum Węgierskiego w Krakowie.
Serdecznie dziękujemy.



Spis treści

Finisaż

KLATA I PO KLACIE	5
Joanna Targoń	

DA SIĘ!	23
Stanisław Godlewski	

Antydisneye

ABDYKACJA WIELKIEGO WYCHOWAWCY	33
Jolanta Kowalska	

• AKADEMIA PANI BEKSY	47
Julia Holewińska	

NA TRUDNE CZASY	74
Rozmowa z Julią Holewińską	

ZANIM SKOŃCZY SIĘ WERSAL	78
Piotr Olkusz	

Wynurzenia

POLSKA OPERA KRÓLEWSKA	86
Pedro Pereira	

Agata Duda-Gracz

ONI CZYLI MY	89
Szymon Kazimierczak	

Dwa bratanki

PARTNERZY W MIŁOŚCI	105
Rozmowa z Attilą Vidnyánskim	

NACJONALISTYCZNY ROMANTYZM	114
Rozmowa z Árpádem Schillingiem	

Po bandzie

JAKA PRÓŻNIA?!	122
Marek Beylin	

Codzienne, małe sprawy

• ERNELLA Z WIZYTĄ U WOLFÓW	125
Szabolcs Hajdu Przełożyła Jolanta Jarmolowicz	
W STRZĘPKACH UCHWYCIĆ CAŁOŚĆ	155
Rozmowa z Szabolcsem Hajdu	
WSPÓŁCZESNE KINO WĘGIERSKIE	160
Grzegorz Bubak	

Scena węgierska

WYSPA NOWEGO POKOLENIA	171
Tamás Jászay Przełożyły Karolina Kajzer, Anna Bochnia, Sonia Kasprzycka	
• DO NICZEGO INNEGO NIE DOSZŁO	180
Andrea Pass Przełożył Daniel Warmuz	
DZIECKO JEST ABSOLUTNIE FIGURĄ DRAMATYCZNĄ	215
Rozmowa z Andream Pass	
REWOLUCJA W TEATRZE	219
Daniel Warmuz	

Nawozy sztuczne

KRÓLOWA	234
Tadeusz Nyczek	

Varia

KONTEKSTY: SCENA SPOŁECZNA, SCENA POLITYCZNA	239
Olga Byrska	
NOWE SZTUKI:	
„WRÓG PUBLICZNY” I INNE DRAMATY WĘGIERSKIE, ANTOLOGIA POD REDAKCJĄ PATRYCJI PÁSZT	243
TERÉZIA MORA, ELFRIEDE JELINEK, NINO HARATISCHWILI, SOFIA OKSANEN I JENNA ERPENBECK <i>EIN EUROPÄISCHES ABENDMAHL</i>	245
MIROSLAVA SVOLIKOVA <i>DIESE MAUER FASST SICH SELBST ZUSAMMEN UND DER STERN HAT GESPROCHEN, DER STERN HAT AUCH WAS GESAGT</i>	248
DEIRDRE KINAHAN <i>SPINNING</i>	249
KORESPONDENCJA	251
Z AFISZA	256

Contents

260

Finisaż

• JOANNA TARGOŃ •
• STANISŁAW GODLEWSKI •

Klata i po Klacie

• JOANNA TARGOŃ •

WESELNE ŚWIĘTO

Biletów do końca sezonu 2016/2017, który okazał się ostatnim sezonem Jana Klaty w Starym Teatrze, brak – na *Wesele*, na *Kopciuszka*, na *Trylogię*, na *Króla Leara*, na *Wroga ludu*. Na inne spektakle zostały tu i ówdzie jakieś tyły i boki. Pod koniec czerwca na stronie internetowej teatru pojawił się repertuar od września do grudnia i od razu sprzedano się całe *Wesele*. Ludzie, na których tak lubią się powoływać władze i krytycy (teatr ma być przecież dla ludzi), najwyraźniej uznali, że Stary Teatr jest teatrem dla nich i ruszyli do kas. Kto wie, co będzie w przyszłym sezonie, co postanowi nowa dyrekcja, które spektakle zostawi w repertuarze, którym aktorom podziękuje – no i kogo uzna za ludzi, czyli tę właściwą publiczność Narodowego Starego Teatru.

Można powiedzieć, że w ostatnim sezonie, może dwóch, a na pewno w końcówce dyrekcji, Janowi Klacie udało się

to, o czym marzył, jak każdy dyrektor tej sceny, to, o czym rytualnie pisali krytycy (czy szerzej mówiąc: dyskutanci różnych opcji). Udało się mianowicie osiągnąć porozumienie teatru i publicz-

Autorka jest krytyczką teatralną, współpracuje z „Didaskaliami” i „Gazetą Wyborczą”. Redaguje książki o teatrze i książki kulinarne.

ności, całkiem jak w mitycznych latach siedemdziesiątych. Widownia szczerze wypełniona, na schodach wejściówkowicze, skupiona cisza, owacja na stojąco, kwiaty wręczane aktorom przez widzów. I to nie na premierze, tylko na granym w maju *Królu Learze* – spektaklu przecież nienowym. Na premierze *Wesela*, która odbyła się cztery dni po fatalnej dla Klaty decyzji ministerialnej komisji, było podobnie, tyle że w większej skali: jeszcze więcej widzów, jeszcze dłuższe owacje, jeszcze więcej kwiatów.

Na *Wesele* było tylu chętnych, że przez cztery dni (od 6 do 9 czerwca) grano je dwa razy dziennie. Bilety na dodatkowe pokazy rozeszły się błyskawicznie. Na facebookowym profilu teatru codziennie można było oglądać filmiki z oklasków: aktorzy z kosami na sztorc na scenie i widzowie bijący brawo na stojąco. Inne zdjęcie, zrobione z innej perspektywy – widoczne po otwarciu internetowej strony teatru – pokazuje sojusz artystów i widzów, wymarzoną wspólnotę: na pierwszym planie, na scenie, twarzami do nas, aktorzy *Wesela*, za nimi – wypełniona po brzegi wi-

downia. I napis: „To jeszcze nie koniec”, hasło sezonu, które brzmi buńczucznie, acz nieco, w obliczu nieuchronnej zmiany, rozpaczliwie.

Zmiana okazała się bowiem nieuchronna, mimo listów, petycji, protestów, spotkania przedstawicieli zespołu z ministrem kultury. Na Facebooku skrzyknęła się – wrocławskim wzorem – Publiczność Narodowego Starego Teatru, która organizowała demonstracje pod teatrem, nawoływała do składania podpisów pod petycją do ministra kultury o ponowne rozpatrzenie decyzji, publikowała

STANISŁAW WYSPIAŃSKI WESIELE, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2017, REŻ. JAN KLATA. FOT. MAGDA HUECKEL/NARODOWY STARY TEATR



kartki z wyrazami poparcia i wyznaniem widzów. Ale, choć trudno nie docenić zaangażowania PNST, skala i charakter protestów były inne niż we Wrocławiu. Zapewne to, co stało się z Teatrem Polskim, nie napawało optymizmem co do skuteczności oddolnych działań – dyrektor Cezary Morawski jak był dyrektorem, tak jest, a teatr został w ekspresowym tempie zniszczony. Praktycznych korzyści protesty w sprawie Starego nie przyniosły, choć niewątpliwie przyczyniły się do wytworzenia atmosfery świętowania – póki jeszcze jest co świętować. Kwiaty i wieńce układane pod teatrem, zbiorowe „klepanie Starego” (czyli murów teatru), pisanie listów i kartek, akcja Wolne Kwiaty Polne (publiczność z kwiatami i w wiankach przed każdym z *Weseli*). A ze strony teatru – aktorzy dołączający do protestujących, czarna flaga na balkonie, a we foyer (tam, gdzie stało popiersie Swinarskiego) wielkie naturalistyczne serce z podpisem: „Tu bije serce polskiego teatru”. Serce, nawiasem mówiąc, grało w pierwszym spektaklu dyrekcji Jana Klaty – *Poczcie królów polskich* Krzysztofa Garbaczewskiego. Mocne symbole, pomysłowe happeningi, gorące wyznania, no i fetowana jak żaden od dawna spektakl tej sceny ostatnia premiera dyrektora Klaty.

Od *Wesela* na scenie zawsze oczekuje się więcej niż od innych dramatów, zwłaszcza gdy sytuacja polityczna jest napięta. Kłata pokazał *Wesele* jako transowy, rozpaczliwy chocholi taniec, prowadzony przez ostrą, ponurą blackmetalową muzykę grającego na żywo zespołu Furia – czterech górujących nad sceną muzyków w trupich makijażach. Marazm, martwica, brak porozumienia, samotność – tonacja tego *Wesela* jest ciemna. Kłata zredu-

kował warstwę obyczajową, wydobywając z błyskotliwych konwersacji ich mroczną stronę. Takie sprofilowanie tekstu nie zaowocowało jednak monotonią, przeciwnie, sprawiło, że znane frazy zyskały świeżość i słuchało się ich znakomicie. Zwłaszcza że spektakl jest świetnie grany, co docenili nawet ci, którzy mieli do niego zastrzeżenia.

Zespół był zawsze siłą Starego Teatru, a za dyrekcji Klaty aktorzy mogli pracować z takimi reżyserami, jak Monika Strzępka, Krzysztof Garbaczewski, Paweł Miśkiewicz, Konstantin Bogomolow, Wiktor Rubin, Anna Augustynowicz, Mariusz Grzegorzek, Weronika Szczawińska, Paweł Passini, Marcin Liber, Anna Smolar, Anna Karasińska, Justyna Sobczyk, Łukasz Twarkowski czy sam Jan Kłata. Aktorstwo, jak wiadomo, wykuwa się w boju, w zetknięciu z różnymi osobowościami i estetykami. A w Starym Teatrze nie panował – wbrew powtarzanym do znudzenia sądom konserwatywnych komentatorów – jakiś jeden wzorzec aktorstwa czy pracy nad spektaklem. Kłata zapraszał do współpracy twórców niepracujących dotychczas w Starym Teatrze, ale z dorobkiem, o ukształtowanym już stylu i metodach pracy. Inaczej niż jego poprzednik Mikołaj Grabowski, nie dawał szansy debiutu studentom reżyserii (za Grabowskiego swoje pierwsze spektakle zrobili Michał Borczuch, Michał Zadara czy Barbara Wysocka), co można tłumaczyć tym, że nie uczył w krakowskiej PWST, z którą Grabowski jest związany od lat, więc nie orientował się w zdolnościach studentów. Trudno zatem mówić o eksperymentowaniu czy wytyczaniu nowych dróg. Ze stylem działających od kilku lat reżyserów i tematami przez nich podejmowanymi część publiczności zdążyła się już zapoznać (głównie dzięki festiwalowi Boska Komedia), a reszta przyzwyczać

– a nawet polubić – w trakcie dyrekcji Klaty.

Kłata nie był w Krakowie nieznany. Zrobił tu przed objęciem dyrekcji pięć przedstawień; poza teatrem był od 2007 roku obecny co tydzień na łamach „Tygodnika Powszechnego” jako felietonista (felietony pisze tam do dziś). I jeszcze jedna krakowska aktywność Klaty: współpraca z Radiem Kraków, rozpoczęta 11 listopada 2012 roku słuchowiskiem *Dumanowski – dokumenty z odnalezionej biografii* według powieści Wita Szostaka, alternatywną historią Krakowa i Polski infekującą przez kilka godzin program radiowy. Drugim słuchowiskiem, przygotowanym również z Sebastianem Majewskim, były *Nietoty* (16 grudnia 2013), surrealistyczna fantazja zainspirowana historią Goralenvolku i twórczością Tadeusza Micińskiego. A niewiele osób zapewne wie, że Kłata przez prawie cały okres dyrekcji w Starym Teatrze prowadził w Radiu Kraków cotygodniową autorską audycję muzyczną. Jak kiedyś wyznał, zawsze chciał być didżejem... Kto zna spektakle Klaty, domyśli się, że audycja ta różniła się znacząco od codziennej playlisty rozgłośni.

REŻYSER

Nie od rzeczy byłoby przypomnieć, że nad pierwszym spektaklem w Starym Teatrze, *Trzema stygmatami Palmera Eldritch*a według powieści Philipa K. Dicka (premiera 14 stycznia 2006) Kłata pracował w gorącym czasie – przez kilka miesięcy trwały spekulacje na temat możliwego odwołania dyrektora Grabowskiego. ZASP rozważał cofnięcie mu rekomendacji (ostatecznie nie cofnął), konserwatywni krytycy pisali o „skandalicznym poziomie teatru” i sarkali na „działania offowe”, pojawiły się plotki o kandyda-

turze Andrzeja Seweryna na stanowisko dyrektora. W styczniu 2006 roku sprawa się uspokoiła. I wtedy Kłata dał premierę. Bardzo oczekiwaną – bo reżyser głośny, po niedawnym warszawskim Kłata Fest, przeglądzie jego dorobku, równie podziwiany, jak odsądzany od czci i wiary, no i świeżutki laureat Paszportu „Polityki”. „Buntownik z irokezem” (ta fraza przykleiła się do Klaty już chyba na zawsze). Co pokazać? Na Kłata Fest przecież podobno widzowie wychodzili z przedstawień. Jan Englert na przykład... Premiera została przyjęta z pewnym zdumieniem i rozczarowaniem: żadnych ekscesów, żadnego poniewierania klasyki, żadnych odniesień do współczesnej Polski. Kłata pokazał sprawne i jednocześnie jawnie tandetne widowisko, w którym wszechobecnej ironii wymykał się jedynie wątek poszukiwań religijnych. Po latach wspominał, że dwóch z trzech głównych aktorów oddało role na początku prób. Nie było łatwo. Dopiero kolejne spektakle – *Oresteja* (25 lutego 2007), a zwłaszcza *Trylogia* (21 lutego 2009) przekonały do Klaty widzów (oczywiście nie wszystkich, choć oba spektakle grane były przy pełnej sali do ostatniego sezonu) i aktorów. W *Orestei* Klitajmestrę zagrała Anna Dymna, która powiedziała w wywiadzie: „Kiedy Janek Kłata zaproponował mi rolę, pomyślałam, że jeśli wyczuję w tym jakąś hucpę, oszustwo, próbę manipulacji, to przecież mogę oddać rolę. Ale zobaczyłam ludzi świetnie przygotowanych, pasjonatów pełnych energii, zapału, radości. Kłata wie, czego chce. Jest odważny, nie boi się zaryzykować, że nie każdy widz zrozumie przebieg jego narracji. Chce być maksymalnie wierny swojej wizji”¹.

¹ *Mimo wszystko*, z Anną Dymną rozmawiała Katarzyna Janowska, „Polityka” nr 14/2007.

W *Orestei* i *Trylogii* zagrali aktorzy różnych pokoleń: Andrzej Kozak, Anna Dymna, Ewa Kolasieńska, Krzysztof Globisz, Jerzy Grałek, Jan Peszek, Jerzy Świąch, Bolesław Brzozowski, Juliusz Chrzastowski, Anna Radwan-Gancarczyk, Zbigniew W. Kaleta, Błażej Peszek, Małgorzata Gałkowska, Katarzyna Krzanowska, Barbara Wysocka. Sukces tych przedstawień i docenienie aktorów, grających rzeczywiście brawurowo (w dobrym tego słowa znaczeniu) z pewnością pomógł Klacie zyskać zaufanie zespołu. Nie całego, bo na przykład Anna Polony nie zgodziła się zagrać Ateny w *Orestei* (a szkoda).

Dwa kolejne spektakle Klaty – *Wesele hrabiego Orgaza* według powieści Romana Jaworskiego (11 czerwca 2006) i *Kopropagi*, czyli *znieprawieni*, ale *niezbędni* według powieści Josepha Conrada (1 października 2011) nie odniosły już takiego sukcesu. W obu spektaklach Kłata zajmował się kryzysem cywilizacji i duchowości, podejmował tematy egzystencjalne. Adaptacja zapomnianej ekscentrycznej powieści Jaworskiego była teatralnie atrakcyjna i znacznie ciekawsza niż *Kopropagi*, zdumiewająco wyprane z charakterystycznego Klatowego poczucia humoru i ostrości spojrzenia.

DYREKTOR

„«Buntownik z irokezem dyrektorem Starego Teatru» – donosi TVN 24. Trzeba sprostować. Wybór Klaty na dyrektora Starego nie jest wyborem kontrowersyjnym. Byłby takim – jakieś pięć lat temu. W tym czasie Kłata z teatralnego chuligana stał się elegantem. I to nie dlatego, że zmienił się gust widzów i krytyków – ale dlatego, że zmienił się gust Klaty. [...] Dyrektorem Starego Teatru został nie «buntownik», ale

klasyk z przeszłością” – trzeźwo pisał Marcin Kościelniak². Większość komentatorów nadal jednak trzymała się buntownika i irokeza.

Jan Kłata stanowisko dyrektora Starego Teatru objął 1 stycznia 2013 roku w wyniku zamkniętego konkursu ministerialnego. Ówczesny minister kultury Bogdan Zdrojewski w maju 2012 roku zaprosił następujących kandydatów: Jana Klatę, Bartosza Szydlowskiego, Michała Zadare, Tadeusza Bradeckiego i Grzegorza Jarzynę (który szybko wycofał się z konkursu). Programy kandydatów oceniał zespół, w którego skład wchodził między innymi Barbara Borys-Damięcka, Krzysztof Globisz, Jerzy Trela i profesor Jacek Popiel. Wybrano Klatę, który wspólnie z Sebastianem Majewskim przedstawił koncepcję sezonów tematycznych, poświęconych reżyserom związanym ze Starym Teatrem: Konradowi Swinarskiemu, Jerzemu Jarockiemu, Andrzejowi Wajdzie, Krystianowi Lupie i Tadeuszowi Kantorowi. To pragnienie twórczego, krytycznego nawiązania do tradycji, które tak spodobało się komisji, wzbudziło nie tylko wątpliwości sceptyków (jak takie nawiązanie miało wyglądać?), ale i protesty przyszłych bohaterów sezonów. Krystian Lupa nie miał ochoty stać się przedmiotem badań i reinterpretacji, podobnie Andrzej Wajda. Lupa zresztą nie ukrywał, i mówił o tym w licznych wywiadach, że uważa kandydaturę Klaty za niefortunną, a jego program za efekciarski (Kłata nie pozostawał mu dłużny; wymiana ciosów za pośrednictwem wywiadów trwała dobrych kilka lat). Kłata poniósł też na starcie bolesną porażkę: w głosowaniu zespołu teatru przegrał z Bartoszem Szydlowskim. Minister zatwierdził jednak kandyda-

² Marcin Kościelniak *Dyrektor z przeszłością*, „Tygodnik Powszechny” nr 28/2012.

turę Klaty (i Sebastiana Majewskiego jako jego zastępcy do spraw artystycznych). Zmiana dyrekcji była mimo wszystko pokojowa, nowi dyrektorzy mieli sporo czasu na planowanie. Jako że rozpoczynali pracę od stycznia 2013, inauguracyjny półsezon nie miał jeszcze patrona. Swinarski musiał poczekać do jesieni. Na razie temat był ogólniejszy: *Re_wizje* B.IOS. Niejako ciąg dalszy *re_wizji* wymyślonych i organizowanych przez Mikołaja Grabowskiego i Grzegorza Niziołka (romantyzm, antyk, sarmatyzm).

PÓŁSEZON

Pierwszą premierą (23 marca 2013) był *Poczet królów polskich* w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego, reżysera ekscentrycznego i nieprzewidywalnego, do tej pory jeszcze niepracującego w Krakowie. Tekst pisało kilka osób, kilku aktorów zrezygnowało – nieźle jak na początek dyrekcji. Zrewidowanie Wawelu, czyli polskiej historii, odbywało się w tym spektaklu w sposób nieprzystojny, ironiczny i szalony: głównym bohaterem był Hans Frank, a powstałi z grobów polscy królowie prowadzili groteskową akcję dywersyjną, polegającą na odzyskaniu arrasów. Fantazja i zabawa skrywała całkiem poważne pytania o to, jak i z czego tworzy się tożsamość narodowa. Spektakl nie wywołał jednak spodziewanej dyskusji – głównym zarzutem była nieczytelność, trudno było więc spodziewać się jakichś poważniejszych sporów.

Poczet miał jednak sporo zwolenników, czego nie można powiedzieć o następnej premierze – dwuczęściowym *Dumanowskim* (27 kwietnia) w reżyserii Konrada Dworakowskiego i Sławomira Krysiaka. Powieść Wita Szostaka została sprowadzona do wątpliwych dowcipów na temat „krakow-

skości”, ani trafnych, ani zjadliwych, ani śmiesznych. *Dumanowski*, szybko zdjęty z afisza, szczęśliwie przepadł w mroku niepamięci.

Teatr zbierał siły na czerwcowy weekend (21-23), kiedy to dzień po dniu miały odbyć się trzy premiery na trzech scenach, anonsowane jako „prawy czerwcowy, środkowy czerwcowy i lewy czerwcowy”. Jak zapowiadał Kłata, miała to być prezentacja możliwości zespołu i reżyserów, którzy do tej pory jeszcze w Starym nie pracowali. Zespół zaprezentował się znakomicie, zwłaszcza w *Bitwie warszawskiej 1920* Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego (tu obok gwiazd Starego zagrali nowi w zespole Michał Majnicz i Marcin Czarnik), a z trójki reżyserów najlepsza okazała się Monika Strzępka. Ani Marcin Liber (*Być jak Steve Jobs* Michała Kmiecika), ani Paweł Passini (*Wanda* Sylwii Chutnik i Patrycji Dołowy) nie wydobyli się w swoich spektaklach ponad oczywistości: kapitalizm jest zły (Liber), a kobieta jest ofiarą męskiej narracji (Passini). „Nowe premiery stanowią koncepcyjną i estetyczną całość. To taka «krótka historia Polski w sześciu odjechanych stylistycznie obrazach». Opowiadają o prawdziwych i fałszywych bohaterach zbiorowej świadomości, od mitycznych początków naszego państwa po głównych graczy ustrojowej transformacji początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Kłacie i Majewskiemu nie chodziło wcale o historyczną debatę, tylko o surreálną wizję Krakowa i Polski jako megacmentarza, uroczyska pełnego niewygodnych duchów. Obezwładnić można je tylko z pomocą żartu, surrealizmu, politycznej filipiki” – podsumował Łukasz Drewniak³.

³ Łukasz Drewniak, Paweł Głowacki, Łukasz Gazur *Stary Teatr, nowa rewolucja*, „Dziennik Polski” nr 163 online, 15 lipca 2013.

PAWEŁ DEMIRSKI *BITWA WARSZAWSKA 1920*, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2013, REŻ. MONIKA STRZEPKA. FOT. MAGDA HUECKEL/NARODOWY STARY TEATR



Bitwa warszawska 1920 wreszcie przyniosła teatrowi sukces – widzowie chętnie ją oglądali, zapraszano ją na festiwale, a w prasie z prawa i lewa pojawiły się sążniste teksty. „Wściekły duet” (który po prawdzie zatracił sporo wściekłości na rzecz refleksyjności, a nawet depresyjności) stał się jednym z filarów teatru. Wiadomo, że idąc na ich spektakl, dostanie się inteligentny, przewrotny i błyskotliwy tekst, brawurowo grających aktorów, świetną reżyserię, no i porcję przeczuci i strachów łączących twórców z widownią. A że coraz mniej w ich spektaklach prowokowania do myślenia, to już trudno. Strzępka i Demirski byli bez wątpienia jedną z najlepszych inwestycji dyrekcji Jana Klaty. Drugą trwałą inwestycją z pierwszego półsezonu okazał się Krzysztof Garbaczewski, który zrobił jeszcze dwa spektakle – *Hamleta* i *Kosmos*; Marcin Liber zrobił jeszcze jedno przedstawienie, *Stara kobieta wysiaduje*, a Paweł Passini już do Starego nie wrócił.

NIECH KRAKÓW HUCZY! TO MU NIE ZASZKODZI

Początek dyrekcji Klaty i Majewskiego zaznaczył się także kilkoma decyzjami wizerunkowymi. Zmieniły się programy i plakaty teatralne, projektowane przez Joannę Howańską w stylu abstrakcyjno-geometrycznym. W kilkustronicowych programach zamiast esejów znaleźć można było gry planszowe, nazwiska wszystkich aktorów od początku istnienia teatru, lustrzaną folię (do przejrzania się), ewentualnie skąpy fragment tekstu. Teatr przestał udostępniać zdjęcia z przedstawień, zastępując je rysunkami Mariusza Tarkawiana (nie na długo; w następnym sezonie zdjęcia już były). Odsłonięto okna dawnego muzeum i urządzono tam Strefę Be, gdzie odby-

wały się spotkania i różne efemeryczne działania. Kłata i Majewski nie tylko witali widzów na premierach, ale brali udział w performatywnych wprowadzeniach do spektakli. Miało się dziać. Dyrektorzy udzielali licznych wywiadów, nie tylko wypowiadając się o swojej wizji Starego Teatru, ale też prezentując się jako osobowości ekstrawaganckie, również odzieżowo i w dziedzinie wystroju wnętrz. Z wywiadów można się było dowiedzieć, że Kłata w gabinecie siedzi na pilce do ćwiczeń, nie pije, nie pali, nie imprezuje, za to biega o świcie, a Majewski woli hulajnogę od roweru i jako elegant zawsze ma żelazko. Że w gabinecie dyrektorskim na ścianie wisi godło i portret Modrzejewskiej. Nadprodukcja wywiadów nieco dyrekcji zaszkodziła – zwłaszcza powtarzane w kółko przekonanie o konserwatywności Krakowa i konieczności przewietrzenia miasta i teatru budziło irytację i dorabiało Kłacie gębę – nie dość, że irokez i buntownik, to jeszcze arogant. „Niech Kraków huczy! To mu nie zaszkodzi” – mówił Kłata w kwietniu⁴. W złą godzinę.

Zbliżała się pierwsza premiera sezonu poświęconego Konradowi Swinarskiemu – *Do Damaszku* Augusta Strindberga w reżyserii dyrektora. Powód zajęcia się tym dramatem wydawał się w tym kontekście mizerny – Swinarski nigdy *Do Damaszku* nie wystawił, tytuł ten przewija się tylko we wspomnieniach o artyście jako ewentualny plan na przyszłość. Ale nie można przecież wykluczyć, że tekst Strindberga sam w sobie zainteresował Klatę, co byłoby lepszym powodem do zajęcia się nim niż potrzeba wykonania zlecenia na zadany (przez siebie) temat. Premiera odbyła się 5 października, została przyjęta raczej chłodno i wydawało się, że do

⁴ *Niech Kraków huczy! To mu nie zaszkodzi*, z Janem Klatą rozmawiała Gabriela Cagiel, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 5 kwietnia 2013.

grudnia, kiedy *Nie-Boską* miał pokazać Oliver Frljić, mamy spokój. Tymczasem 11 października „Dziennik Polski” zainicjował dyskusję na temat dyrekcji Klaty. „Czy na scenie Starego oglądamy przerost formy nad treścią? Spektakle odważnie wykorzystują efektowne gadżety kosztem tego, co powinno być najbardziej istotne – wartościowego tekstu. Dokąd prowadzi ta droga?” – pytał szef działu kultury Rafał Stanowski, zapraszając czytelników do nadsyłania opinii⁵. Kilka dni później redaktor naczelny „Dziennika” Marek Kęskrawiec dzielił się swoim zdaniem: „Dopuszczając porażkę jego [Klaty] wizji Starego Teatru, ale myślałem, że w nieco zatęchłe już mury wpadnie przynajmniej głośna grupa wandal, która jeśli nawet polegnie, to z hukiem, w atmosferze skandalu. A my po latach z leżką w oku będziemy wspominali ten eksperyment”⁶. Jak widać, redaktorzy gazety mieli sprzeczne oczekiwania: jeden pragnął skupienia na wartościowych tekstach, drugi – demolki i skandalu. Trudno byłoby Klacie zadowolić obydwu. Pomysł podsumowania po pół roku dyrekcji zakrojonej na pięć lat nie wydawał się najmańdrzejszy, ale też pokazywał skalę oczekiwań związanych z Klatą. Dyskusję (dość, jak można było przewidzieć, jałową) szybko przesłoniły dwie sprawy: demonstracja na *Do Damaszk* i odwołanie premiery *Nie-Boskiej*.

HAŃBA!

14 listopada na premierę studencką *Do Damaszk* wybrali się przeciw-

nicy Klaty, na czele ze Stanisławem Markowskim, fotografem niegdyś współpracującym ze Starym Teatrem, a obecnie prawniczym rycerzem. Bynajmniej nie w konspiracji – nie dość, że wiele osób o tym wiedziało z plotek, to tego dnia ukazał się w „Dzienniku Polskim” artykuł Marka Kęskrawca o zapowiadającym proteście (autor uznał ten pomysł za żenujący i deklarował, że będzie całym sercem z Janem Klatą). Wiadomo było, że protest będzie dotyczył sceny seksu, więc ci, co widzieli spektakl, a także aktorzy, zastanawiali się, o jakąż to scenę chodzi. Czy o tę, w której Dorota Segda i Krzysztof Zarzecki, kompletnie ubrani, prezentowali coś w rodzaju tantrycznego seksu na odległość, bardzo zresztą grzeczne? Wzburzenie z tego powodu wydawało się absurdalne, tak samo jak wzburzenie całym spektaklem, nastrojonym na wysoką nutę, przedstawiającym kryzys duchowy i życiowy artysty, rozgrywającym się w symbolicznej przestrzeni między jawą a – by tak rzec – głębiną duszy. Gdyby protestujących oburzył śpiewający Norwida Feliks Dzierżyński w *Bitwie warszawskiej* albo Hans Frank w *Początku królów polskich*, można byłoby ich jeszcze jakoś zrozumieć. Chodziło chyba jednak o datę (tuż po 11 listopada, po zamieszkach podczas Marszu Niepodległości), a przede wszystkim o spektakl dyrektora na Dużej Scenie. Racjonalne powody nie miały tu nic do rzeczy (co znalazło kontynuację w latach następnych). No i stało się, jak się stać miało: gdy nadeszła wiadoma scena, rozległy się gwizdy i okrzyki. Klatę nazwano zere-m, broniono Strindberga (spektakl był akurat Strindbergowi dość wierny), podnoszono nieśmiertelny argument o pieniądzach podatnika, upominano się o „teatr, jaki robił Jarocki i Swinarski” (pamięć jakoś demonstrantom

⁵ Rafał Stanowski *Zaczynamy dyskusję: co ze Starym Teatrem?*, „Dziennik Polski” online 11.10.2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/170524.html> (dostęp 2 sierpnia 2017).

⁶ Marek Kęskrawiec *Pustka w Czystej Formie*, „Dziennik Polski” online 14.10.2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/170632.html> (dostęp 2 sierpnia 2017).

nie podpowiadała, że u Swinarskiego seks był bardziej wyrazisty, na przykład w *Dziadach* niezaspokojona Zosia tarzała się po ołtarzu pod obrazem Matki Boskiej Ostrobramskiej). Dość nieoczekiwanym wątkiem było wspomnienie Dorocie Segdzie, że kiedyś grała Świętą Faustynę, a teraz jest nikim; Krzysztofa Globisza błagano, by „taki aktor” nie grał w „takich spektaklach”. Reszta widzów po chwili zaczęła klaskać, aktorzy się przyłączyli, demonstranci pokrzykzeli „wychodzimy” – i wyszli, żądając na koniec zwrotu pieniędzy za bilety. Wszyscy aktorzy i Kłata stali cały czas na scenie, a Kłata dość spokojnie prosił, by demonstranci wyszli i nie przeszkadzali innym widzom.

Ledwo o awanturze na *Do Damaszkę* zdążyli się wypowiedzieć wszyscy (a zwłaszcza ci, którzy do teatru nie chodzą), nadszła kolejna afera. 27 listopada Kłata zawiesił próby do *Nie-Boskiej komedii. Szczątków*, której premiera planowana była na 7 grudnia. Powodem miała być, jak głosił oficjalny komunikat teatru, troska o bezpieczeństwo aktorów i teatru, wynikająca z „paranoicznej atmosfery”, jaka się wokół tej premiery wytworzyła: „melanz informacji, wyniesionych z prób spektaklu, z różnymi, często emocjonalnymi opiniami budowanymi na pogłoskach i plotkach, oraz gotowymi już ocenami przyszłego spektaklu, jego kształtu i wymowy. Uniemożliwia to spokojny i powszechnie przyjęty tryb pracy nad przedstawieniem. Jednocześnie przychodzące na adres teatru oraz aktorów maile pełne inwektyw i pogroźki obniżają poczucie osobistego bezpieczeństwa”⁷.

Informacje z prób pojawiły się w „Dzienniku Polskim”, w kilku artykułach Wacława Krupińskiego – tak sformułowane, aby nie było wątpliwości, że spektakl będzie grubą prowokacją wymierzoną w Polaków, Krasińskiego i Swinarskiego. Po komunikacie o zawieszeniu prób pojawiło się oświadczenie realizatorów *Nie-boskiej*, w którym mówili o cenzurze: „W naszym rozumieniu decyzja dyrekcji jest aktem cenzury i co gorsza przyznaniem racji środowiskom atakującym nasz spektakl jeszcze przed jego powstaniem”. I dalej: „Punktem odniesienia dla przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki* był dramat Zygmunta Krasińskiego oraz oparty na nim spektakl Konrada Swinarskiego z 1965 roku. Oba dzieła były pretekstem do dyskusji o polskim antysemityzmie – jego historycznej, jak i współczesnej postaci oraz sposobach jego krytycznej reprezentacji w sztuce. Staraliśmy się wypracować takie środki artystyczne, które pomogłyby zakwestionować oficjalne narracje dotyczące polskiego antysemityzmu, zburzyć fałszywy consensus społeczny, wokół którego budowana jest narodowa wspólnota i odwołać się do osobistej odpowiedzialności każdego z jej przedstawicieli, w tym aktorów biorących udział w naszym przedstawieniu”⁸.

Trudno oceniać spektakl, którego nie ma i o którego założeniach i procesie powstawania wiemy tylko od jego twórców, no i w kontrze – od dyrektora⁹; nie wiemy też, jak potoczyłaby się dyrekcja Jana Kłaty, gdyby do premiery doszło. Sądząc po tym, co działo się

⁷ Oświadczenie Dyrekcji oraz Zespołu Aktorskiego Narodowego Starego Teatru, 26 listopada 2013, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173512.html> (dostęp 8 sierpnia 2017).

⁸ Kraków. Oświadczenie realizatorów ws. zawieszenia spektaklu „Nie-Boska komedia. Szczątki”, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/173588.html> (dostęp 2 sierpnia 2017).

⁹ Zapis rozmowy z realizatorami i aktorami, która odbyła się w Instytucie Teatralnym w Warszawie, a także kilka tekstów współtwórców spektaklu opublikowały „Didaskalia” nr 119/2014, s. 2-25.

i dzieje wokół *Kłatwy* Frłjicia w Teatrze Powszechnym w Warszawie, łatwo by nie było. W każdym razie decyzja o zawieszeniu prób (która stała się szybko decyzją o odwołaniu premiery) może oszczędziła Klacie kolejnych demonstracji i problemów, ale prowokowała pytania o deklarowaną na początku dyirekcji otwartość i pragnienie uczynienia teatru miejscem dyskusji, nawet nieprzyjemnych. W późniejszych wywiadach Kłata wyjaśniał, że powodem odwołania spektaklu był sposób pracy Frłjicia: „miałem wrażenie, że mam do czynienia z osobą absolutnie nieodpowiedzialną, której zależy na rozkręceniu i żeruje na maksymalnym rozkręceniu... Najlepiej, żeby się połała krew. Bo wtedy teza, kretynska zupełnie, zostanie udowodniona, prawda? Że antysemicki spektakl rasisty Swinarskiego, żyjący i reprodukowany w pamięci jako arcydzieło, został teraz obnażony”¹⁰.

Z publikowanych w „Didaskaliach” tekstów i rozmów wynika jednak, że *Nie-boska* miała być spektaklem o znacznie większym stopniu komplikacji, uruchamiającym w aktorach i widzach różne i sprzeczne emocje, spełniającym się dopiero w kontakcie z publicznością. Nie wiemy i się już nie dowiemy, co *Nie-Boska*. *Szczątki* zrobiłaby z teatrem, widzami, Kłatą i sferą publiczną – bo że jej rezonans nie ograniczyłby się do teatru, to pewne.

W cieniu sporów, ataków i emocji odbyły się kolejne premiery Roku Swinarskiego: *Król Edyp* Klaty (17 października 2013) i *Akropolis* Łukasza Twarkowskiego (30 listopada 2013). Powstały we współpracy z festiwalem Unsound *Edyp* był spektaklem muzycznym – Robert Piernikowski inspirował się operą Strawińskiego – śpiewanym

i recytowanym przez trójkę aktorów po łacinie i francusku. Krótki, zwarty i mroczny *Edyp* był jedną z ciekawszych propozycji sezonu. Twarkowski umieścił *Akropolis* w chłodnej przestrzeni sugerującej świat wirtualny, potraktował dramat Wyspiańskiego jako matrycę, którą da się odczytać tylko częściowo. Koncept był ciekawy, ale coś w wykonaniu szwankowało – za dużo było tu oczywistej poetyczności i melancholijnych nastrojów.

Po kilku spektaklach jasne już było, że pomysł na sceniczne badanie Swinarskiego jest w zasadzie niewykonalny: sprowadził się do wystawiania tytułów, które reżyserował (bądź miał zamiar reżyserować) patron sezonu. Do *Woyzecka* (8 lutego 2014) Kłata zaprosił Mariusza Grzegorzka, a do *Edwarda II* (31 maja 2014) – Annę Augustynowicz. Mieli oni wprowadzić inny styl, inny ton – Klacie zarzucano przecież forowanie reżyserów „jednej opcji”, choć trudno znaleźć podobieństwa między Strzępką i Garbaczewskim. Grzegorzek wyłożył od razu wszystkie karty, pokazując, że świat *Woyzecka* jest chory i pokręcony, a ludzie dręczą się nawzajem. Spektakl był manieryczny i nużący, niewiele dobrego wyniknęło z tej próby wzbogacenia puli stylistycznej teatru. Ciekawszy był *Edward II*, zrealizowany przez Annę Augustynowicz w charakterystycznym dla niej oszczędnym stylu – walka o władzę pokazana została czytelnie, z dbałością o sensy i charaktery, choć dość przewidywalnie. W Krakowie Augustynowicz do tej pory nie reżyserowała, więc jej spektakl był dla większej części widzów atrakcją.

Do *Dziadów* Swinarskiego luźno nawiązywali Jolanta Janiczak i Wiktor Rubin w *Towiańczykach, królach chmur* (31 maja 2014), fantazji na temat Koła Sprawy Bożej, której jednym z głów-

¹⁰ *Nothing Else Matters*, z Janem Kłatą rozmawiał Dariusz Kosiniński, 20 czerwca 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/204389.html> (dostęp 2 sierpnia 2017).

nych tematów był nasz stosunek do przeszłości, romantyzmu, Mickiewicza. W pewnym momencie obnoszono po scenie makietę Starego Teatru, z której wydobywały się głosy przeszłości – fragmenty nagrania *Dziadów* Swinarskiego. Jedynym spektaklem sezonu, którego tematem był Swinarski i pamięć o nim, był *Geniusz w golfie* Agnieszki Jakimiak i Weroniki Szczawińskiej (11 kwietnia 2014), sceniczny esej przewrotnie odnoszący się do biografii reżysera i do jego roli „wspornika wspólnoty”, jak mówiła reżyserka. Te gry (na przykład „co byłoby, gdyby Swinarski nie zginął w katastrofie lotniczej”) mogli jednak zrozumieć ci, którzy coś o Swinarskim, jego czasach i jego spektaklach wiedzieli. Innym pozostawało śledzenie dziwnego, hermetycznego, choć teatralnie atrakcyjnego seansu.

Ten pierwszy tematyczny sezon przyniósł jeszcze zmianę nazw scen – na Dużą Scenę mówiło się teraz DS # Helena (oczywiście od admirowanej przez dyrektkę Modrzejewskiej), na Kameralną – SK # Kolonia (Kłata tłumaczył, że to zamorska kolonia, do której płynie się przez morze, czyli Rynek). Nazwy te dość szybko zniknęły, bo też wszyscy po staremu chodzili na Kameralną albo na Dużą, a nie na Kolonię czy Helenę.

Współpracę z teatrem zakończyła dwójka aktorów – Anna Polony i Jerzy Trela; oboje już na emeryturze, ale wciąż grający w lubianych przez publiczność *Chłopcach* Grochowiaka w reżyserii Adama Nalepy (premiera poprzedniej dyrekcji). Spektakl był słaby, ale w żadnym innym nie można było oglądać tylu gwiazd starszej generacji: obok Polony i Treli grali w nim Anna Dymna, Dorota Segda, a także Mieczysław Grąbka, Leszek Piskorz, Aleksander Fabisiak, Jerzy Świąch... Polony odeszła w proteście przeciw-

ko dyrekcji, Trela z powodu dwóch pokazanych w Starym performansów o śmierci Swinarskiego („Robienie sobie takich jaj – to może pani napisać – mnie się nie podoba”)¹¹. Ostatni spektakl *Chłopców* został zagrany na początku stycznia 2014 roku. Dyrekcja nie stawiała się z kwiatami, co było szeroko komentowane; przysyłane później bukiety Polony odsyłała z komentarzem „Za późno”. Na pytanie, jak interpretować bukiet wręczony przez dyrektora aktorce, która odchodzi w proteście przeciw dyrektorowi, nie ma dobrej odpowiedzi.

Jeszcze na koniec sezonu krakowscy radni PiS chcieli odwołać Klatę (i Piotra Siekluckiego, dyrektora Teatru Nowego) za zorganizowanie czytania *Golgota Picnic* Rodriga Garcíi, zapominając, że Stary Teatr podlega MKiDN, a Nowy jest prywatnym stowarzyszeniem.

„KOCHAM KRAKÓW MIŁOŚCIĄ ŻONY ALKOHOLIKA”¹²

W sezonie 2014/2015 dyrekcja dyskretnie wycofywała się z koncepcji tematycznej – i słusznie, bo doświadczenie Sezonu Swinarskiego pokazało, że tak efektownie wyglądająca na papierze koncepcja w praktyce sprawdza się słabo. W sezonie Jarockiego nie mówiono już tyle o patronie, nie próbowano badać jego legendy, nie przypomniano przy każdej okazji wywrotowości jego teatru. Scenie Kameralnej nadano jego imię, czego już wcześniej chcieli aktorzy i pracownicy teatru. Przy okazji *Króla*

¹¹ Jak grzechotnik, z Jerzym Trełą rozmawiała Donata Subbotko, „Gazeta Wyborcza - Magazyn Świąteczny online”, 15 marca 2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/179287.html> (dostęp 4 sierpnia 2017).

¹² Kłata: Są skargi, śliskie podgryzania, donosy. Normalnie, z Janem Klatą rozmawiała Gabriela Cagiel, „Gazeta Wyborcza online”, 28 czerwca 2014, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/185618.html> (dostęp 4 sierpnia 2017).

Ubu Kłata mówił o operze Pendereckiego (z librettem Jarockiego), niektóre tytuły kojarzyły się z patronem sezonu (*Ubu*, *Król Lear*, *Stara kobieta wysiaduje*, *Gyubal Wahazar*), ale, że zacytuje Pawła Demirskiego, wszystkie sztachety zostały zużyte na Swinarskiego.

Wycofano się również z pomysłów na identyfikację wizualną – kolorowe programy, operujące głównie grafiką, zastąpiono grubymi, oszczędnymi wizualnie, za to treściwymi książeczkami; jeżeli sztuka była nowa, jeszcze niedrukowana (*nie-boska*, *Sprawa Gorgonowej*), w programie znaleźć można było jej tekst. Na plakatatach wykorzystywano prace uznanych artystów młodego i średniego pokolenia – *nie-boską* promował fragment obrazu Marcina Maciejewskiego, *Sprawę Gorgonowej* fotografią Anety Grzeszykowskiej, *Starą kobietę* obraz Bartka Materki, *Hamleta* praca Aleksandry Wasilkowskiej. Takie plakaty będą również w kolejnych dwóch sezonach: do *Wroga ludu* wykorzystano rysunek Wilhelma Sasnała, do *Płatonowa* fotografię instalacji Rafała Bujnowskiego, do *Głodu* fotografię Marty Zgierskiej. Nie najgorsza kolekcja polskiej sztuki współczesnej.

Na początek sezonu Kłata wystąpił z *Królem Ubu* Alfreda Jarry'ego (16 października 2014), utrzymanym w poetyce żenady, o której opowiadał z zaangażowaniem; rzeczywiście, poetyka zastosowana została konsekwentnie i z rozmachem. Jednakowe kolorowe dresy z brudnymi gołymi (namalowanymi) tyłkami, nadmuchiwane miecze, pałki i korony, sedes z rurami kanalizacyjnymi w roli tronu – oraz polityka sprowadzona do „fajmansów” i bijatyk wśród reprodukcji królewskich orłów naklejonych na paździerzowe płyty. Do tego ścieżka dźwiękowa zmiksowana przez Jamesa Leylanda Kirby'ego z bawdziewnych przebojów. Tyle że zabrakło

iskry, która by tę zabawę przekształciła w coś wywrotowego.

Kłata sięgnął jeszcze po jednego króla – Szekspirowskiego Leara, ale w całkowicie odmienny sposób. *Król Ubu* był antyestetyczny, *Król Lear* (19 grudnia 2014) – wyestetyzowany. Lear był tu starym, chorym papieżem, rzecz działa się w Watykanie, scenografia była co się zowie pałacowa, a tekst (w starym przekładzie Leona Ulricha) został potraktowany z szacunkiem i dbałością o jego wybrzmienie. Przejmujący był Jerzy Grałek w tytułowej roli – statycznej i monumentalnej. (Po śmierci aktora 15 lutego 2016 roku nie zrobiono dublury – spektakl grano z wykorzystaniem rejestracji wideo.)

Zdecydowanie nie udały się dwie premiery. *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza w reżyserii Marcina Libera (25 października 2014) miała efektowną scenografię Mirka Kaczmarka – wirujące w podmuchach drobinki styropianu układały się w coraz to nowe zaspasy i zawieje. Ale tekst Różewicza brzmiał głucho, a reżyser zajął się wyłącznie komunikowaniem, że koniec świata bliski. Widzów przyciągała raczej Anna Dymna w roli tytułowej, a nie Różewicz czy Liber. Paweł Świątek miał chyba do *Gyubala Wahazara* Witkacego stosunek ironiczny, bo w jego spektaklu (28 lutego 2015) powagi nie było za grosz – gorzej, że szaleństwa i ironii też brakło.

Więcej jednak było dobrego niż złego – najgłośniejszą, nagradzaną, dyskutowaną i najchętniej oglądaną premierą była *nie-boska komedia*. *WSZYSTKO POWIEM BOGU!!!* Strzępki i Demirskiego (20 grudnia 2014). Temat antysemityzmu, który miał być podstawowy u Olivera Frlijicia, nie zniknął, choć został potraktowany pobieżnie – główny podział biegł między biednymi, którzy będą biedni zawsze, i bogatymi, którzy tak czy siak na swoje wyjdą. Żydowi

Rotschildowi bliżej było do hrabiego Henryka niż do Przechrztzy-robotnika i jego córki pracującej przy kopiarce. Najmocniej jednak wybrzmiał ton katastroficzny – umiejętnie został pokazany narastający strach przed niewiadomym, przed tym, że nadchodzi czas, kiedy trzeba będzie uciekać, zostawić dom, kiedy nic z oswojonego świata nie zdoła się ocalić. Grzmiąca w finale suplikacja „Święty Boże, święty mocny” dopełniła klimatu grozy. Zasłużone owacje zbierali aktorzy – Małgorzata Hajewska-Krzysztofik i Marcin Czarnecki grający hrabiego Henryka, Juliusz Chrzastowski – Orcio, Anna Radwan-Gancarczyk, Marta Ojczyńska, Szymon Czacki, Dorota Pomykała i Marta Nieradkiewicz, Małgorzata Zawadzka, a przede wszystkim dawno nieoglądana Dorota Segda jako Barbara Niechcic.

Aktorstwo było też mocną stroną *Sprawy Gorgonowej* Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina (28 marca 2015) – spektaklu o rozbitej narracji, w którym wizerunek głównej bohaterki był konstruowany przez wiele osób zgodnie z własnymi przekonaniami i wyobrażeniami. A ona nie chciała być cudzą narracją, nie chciała wpisać się w jakikolwiek system – była nieprzenikniona i nieprzenikalna. Ritę Gorgonową znakomicie zagrała Marta Ścisłowicz, aktorka gotowa na każde ryzyko, choćby poddanie się hipnozie (prawdziwej) na scenie.

Sezon zakończył *Hamlet* Krzysztofa Garbaczewskiego (13 czerwca 2015), w którym obok Shakespeare’a znalazł się fragment *HamletaMaszyny* Heinera Müllera i teksty Marcina Cecki, odniesienia do niezrealizowanego *Hamleta* Swinarskiego i „Studium o *Hamlecie*” Wyspiańskiego. Był to *Hamlet* zagadka, obiekt do badania, teatr totalny, a nie fabuła, którą można potraktować kluczem polityki lub psychologii,

albo dostosować ją do współczesności. Spektakl grany na scenie, we foyer, na placu Szczepańskim, z projekcjami (jak na Garbaczewskiego było ich niewiele), trzema *Hamletami* w różnym wieku (Bartosz Bielenia, Krzysztof Zarzecki, Roman Gancarczyk), grającymi też role nieprzypisane im przez Shakespeare’a. Spektakl zapraszający do podążania za cudzą wyobraźnią – i wielu widzów za nią podążyło.

Po drodze premierę miała jeszcze *Kwestia techniki* Michała Buszewicza (11 kwietnia 2015), która nieoczekiwanie stała się przebojem – nieoczekiwanie, bo obliczona była na kilka pokazów, Buszewicz był dramaturgiem debiutującym jako reżyser, a zagrali w niej maszyniści teatralni. Maszyniści okazali się świetnymi aktorami, a dowcipne przedstawienie tytułowej kwestii (czyli pracy zespołu technicznego) uwiodło widzów i krytyków.

NIE LĘKAJCIE SIĘ!

Sezon 2015/2016 *Kłata* rozpoczął już bez Sebastiana Majewskiego, który odszedł na stanowisko dyrektora artystycznego Teatru im. Jaracza w Łodzi. Nowym dramaturgiem został Michał Buszewicz. Pomysłu sezonów tematycznych nikt już nie pamiętał – teraz przyszły hasła. Pierwsze to „Nie lękajcie się!”, w Polsce kojarzone z Janem Pawłem II (niektórzy dziennikarze uznali to za prowokację, tak jakby ewangelia nie była dla wszystkich), wzięte z Ewangelii wg św. Łukasza („A kiedy usłyszycie o wojnach i rozruchach, nie lękajcie się, bo to wszystko musi się najpierw stać, ale to jeszcze nie koniec”). W oficjalnej zapowiedzi sezonu czytamy: „Nie możemy oprzeć się wrażeniu, że stoimy u progu jakichś zasadniczych zmian, że coś czai się na horyzoncie, że mamy ciszę przed burzą. Czy jesteście

na granicy katastrofy? Czy sytuacja międzynarodowa, czy to w postaci kryzysu europejskiej, sytej tożsamości, czy w postaci zagrożenia ze wschodu, stanie się krytyczna? Jak rozwiąże się napięta sytuacja w naszym kraju? Chcielibyśmy, aby w nadchodzącym sezonie artyści na scenach Narodowego Starego Teatru podzielili się swoimi intuicjami, nadziejami, lękami¹³”.

Po zmianie władzy uaktywnili się przeciwnicy Klaty – Stanisław Markowski, który zorganizował pamiętą akcję na *Do Damaszku*, zbierał podpisy pod petycją do nowego ministra kultury, Piotra Glińskiego, o odwołanie dyrektora, „zatrzymanie kulturalnej rewolucji” i „odzyskanie instytucji kultury narodowej”. Markowski co prawda przyznał, że od *Do Damaszku* nie widział żadnego spektaklu w Starym, zna je tylko z recenzji, ale to nie przeszkodziło mu je oceniać. „Chcę, by Narodowy Stary Teatr był nadal otwarty i pluralistyczny. Sprzeciwiam się dziś tylko temu, że jest on tak idealowo zapieczętowany. Gdyby Jan Kłata działał na deskach swojego prywatnego teatru, nie miałbym nic przeciwko”¹⁴ – mówił Urszula Wołak z „Dziennika Polskiego”. Kłata stał się jednym z głównych wrogów prawicy, oskarżanym o antypolskość, antykatolickość, zatrucie umysłów, degenerację i wiele innych grzechów. Oskarżyciele rzadko kiedy opierali się na znajomości przedstawień – na przykład Wojciech Wencel rozprawił się z Kłatą w artykule, w którym zadeklarował: „Ostatni raz byłem

w teatrze mniej więcej dwadzieścia lat temu¹⁵”.

Tytuł pierwszej premiery sezonu korespondował z tą atmosferą. *Wróg ludu* Henrika Ibsena (3 października 2015) okazał się jednym z najlepszych spektakli Klaty. Historia doktora Stockmanna, który odkrywa, że woda w uzdrowiskowym miasteczku jest zanieczyszczona, a potem, jak połączone są interesy miejscowych notabli i mieszkańców, a także jak łatwo jest z bohatera zostać wrogiem ludu, brzmiała niezwykle aktualnie. Kłata zrobił spektakl bardzo precyzyjny, jakby w kontraście do gigantycznego kolorowego śmietnika zapelniającego scenę. Pod koniec spektaklu Juliusz Chrzastowski (grający Stockmanna) zwracał się do widzów w improwizowanym monologu przechodzącym w dialog (jeśli ktoś z widzów odważył się zabrać głos); sprawy poruszał różne, zawsze aktualne i jakoś związane z tematem *Wroga ludu* (na oglądanym przeze mnie spektaklu były to: krakowski smog i problem uchodźców).

Kłata zaprosił do Starego dwóch reżyserów zagranicznych: Konstantina Bogomołowa i Tiana Gebinga. Bogomołow zrobił *Platonowa Czechowa* (19 grudnia 2015), Gebing – *Dekalog* (27 maja 2016). Pomysł frontowego zderzenia kultur – chiński reżyser awangardowy rozpracowuje dziesięć przykazań – wyglądał wariacko, ale nie urodziło się z niego nic wariackiego ani choćby ciekawego, tylko teatr fizyczny układany w ładne obrazki. Lepiej poszło Bogomołowowi, który obsadził mężczyzn w rolach kobiecych, a kobiety w męskich, w dodatku na przekór wiekowi (Jaśmina Polak grała ojca Anny Dymnej). Scenografia

13 *NIE LEKAJCIE SIĘ! – nowy sezon w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie*, materiał nadesłany, 18 września 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/208661.html> (dostęp 5 sierpnia 2017).

14 Urszula Wołak *Kłata musi odejść! – domagają się autorzy listu otwartego do ministra*, „Dziennik Polski online”, 14 listopada 2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212393.html> (dostęp 5 sierpnia 2017).

15 Wojciech Wencel *Teatr według Klepskich*, „wSieci” nr 51-52/2015, <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214770.html> (dostęp 8 sierpnia 2017).

sugerowała jednocześnie współczesność i wiek dziewiętnasty, a także perspektywę kosmiczną. Wymusiło to w widzach uwagę i podejrzliwość wobec emocji i zachowań pokazywanych na scenie i emocji związanych z odbiorem. Jakie są męskie zachowania, a jakie kobiece? Co to znaczy? Jakim stereotypom w tym względzie ulegamy?

Podopieczni Elfriede Jelinek (9 kwietnia 2016) to dramat – a właściwie gigantyczny wielogłosowy monolog – o uchodźcach. Paweł Miśkiewicz musiał jakoś ten tekst rozpiąć na aktorów, ale nie uporządkował go przesadnie – postawił na kontrolowany chaos, nakładanie się różnych tematów i perspektyw, różnych środków aktorskich i sposobów docierania do widza. Nic nie jest tu jednoznaczne i dane na zawsze – reżyser i aktorzy nie pozwalają się nam zatrzymać na wzruszeniu czy współczuciu, drążą dalej, bywają nieprzyjemni, agresywni albo ironiczni. Na wzruszeniu nie pozwala widowni poprzestać także Krzysztof Globisz, który powrócił na scenę po udarze; widzowie oczywiście wstają na widok aktora na wózku inwalidzkim, ale Globisz ma przecież rolę do zagrania: przemawia, walcząc ze słowami, z pomocą młodego asystenta, o wartościach europejskich i cierpieniu.

Na początku grudnia 2015 roku dowiedzieliśmy się, że Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (a konkretnie Konrad Szczebiot, nowy doradca nowego ministra Piotra Glińskiego) zwróciło się do Starego Teatru z prośbą o przysłanie rejestracji wszystkich spektakli w celu ich ocenienia. Plotkowano, że nadzieję na dyrektora ma Jerzy Zelnik. Zwolennicy dyrektora zorganizowali akcję „Tak dla Jana Klaty” – pod petycją do ministra zebrali ponad półtora tysiąca podpisów. Na premierę *Platonowa* przyjechał mini-

ster Gliński; zapowiedział, że nie ma zamiaru usuwać Klaty. Kłata miał więc szansę dotrzeć do końca kończącej się 31 sierpnia 2017 roku kadencji.

TO JESZCZE NIE KONIEC

Hasłem sezonu 2016/2017 był ciąg dalszy zdania z Ewangelii wg św. Łukasza, które sygnowało sezon poprzedni: „A kiedy usłyszycie o wojnach i rozruchach, nie lękajcie się, bo to wszystko musi się najpierw stać, ale to jeszcze nie koniec”.

Z siedmiu premier publiczność najbardziej pokochała *Wesele Klaty*. Przebojem stał się pierwszy w Starym spektakl dla dzieci – *Kopciuszek* Joëla Pommerata w reżyserii Anny Smolar (24 marca 2017), błyskotliwa, inteligentna i przewrotna współczesna wersja baśni ze świetnymi rolami Jaśminy Polak i Bartosza Bieleni. Radosne i optymistyczne historie z happy endem postanowili opowiedzieć Paweł Demirski i Monika Strzępka w *Triumfie woli* (31 grudnia 2016), dając jednak do zrozumienia, że po pierwsze udaje się to nie bez przeszkód związanych z osobowościami i kłótnością bohaterów, a po drugie – udać się może tylko w sytuacji odizolowania od rzeczywistości, czyli na wyspie, na której bohaterowie znaleźli się w wyniku katastrofy samolotu. Czekając na pomoc, opowiadają i inscenizują owe historie. Choć można mieć pretensje do Demirskiego z powodu rozwleczenia i przegadania tekstu, spektakl ogląda się z przyjemnością z powodu aktorów, potrafiących zagrać wszystko i tworzących zgraną trupę komedianów, zapraszających widzów na kilka godzin do świata, w którym wszystko dobrze się kończy. Inaczej niż w realnym świecie.

Krzysztof Garbaczewski zrobił *Kosmos* (19 listopada 2016), zdumiewa-

jąco grzeczną jak na siebie adaptację powieści Gombrowicza, mimo niekonwencjonalnej obsady (Jaśmina Polak w roli Witolda, Paweł Kruszelnicki i Maciej Charyton w kobiecych rolach) i atmosfery surrealistycznego snu powtarzającą rozpoznania autora.

Na Nową Scenę zaproszono młode reżyserki; powstały trzy spektakle – *Głód* Anety Groszyńskiej według reportażu Martina Caparrósa (17 grudnia 2016), *Szewcy* na motywach sztuki Witkacego w reżyserii Justyny Sobczyk (11 marca 2017) i *Wszystko zmyślane* Anny Karasińskiej (23 czerwca 2017). Najwięcej emocji wzbudził *Głód* – teatr brechtowski z ducha, prezentujący

(również śpiewem i tańcem) z pozycji białego Europejczyka problem głodu na świecie.

I jeszcze jedna premiera, tyle że nie spektaklu: 13 grudnia 2016 roku w głównym budynku przy ulicy Jagiellońskiej otwarto MICET – interaktywne muzeum Starego Teatru.



Jan Kłata przegrał w ministerialnym konkursie z byłym recenzentem „Gazety Wyborczej” i byłym szefem Telewizji Kielce Markiem Mikosem, który na swego zastępcę do spraw artystycznych rekomendował pracującego za grani-

ELFRIEDE JELINEK *PODOPIECZNI*, NARODOWY STARY TEATR, KRAKÓW 2016, REŻ. PAWEŁ MISKIEWICZ
FOT. MAGDA HUECKEL/NARODOWY STARY TEATR



cą reżysera Michała Gieletę. Napisany wspólnie przez nich program konkursowy nie pozostawia złudzeń: będzie inaczej niż za Klaty. Diagnoza stanu Starego Teatru jest właściwie jego krytyką na wszystkich polach – od kwestii organizacyjnych po artystyczne. Czytamy tam o braku wzorców aktorskich, o tym, że relatywizm prowadzi do niemożności obiektywnej oceny pracy reżysera, o wszechobecnym ponoć „pisaniu na scenie”, o braku repertuaru i niedostatecznym kontakcie teatru z widzami. Dla kogoś, kto pilnie chodził do Starego, są to opinie krzywdzące i nieprawdziwe. Nie wszystko się Kłacie w ciągu tych czterech i pół sezonu oczywiście udało, bywały premiery zdecydowanie kiepskie, ale równoważyły je te dobre, ciekawe i znakomite. Zespół aktorski, uzupełniany transferami (za Klaty przyszli do Starego: Marcin Czarnik, Michał Majnicz, Marta Nieradkiewicz,

Marta Ścisłowicz, Jaśmina Polak, Małgorzata Gorol, Bartosz Bielenia, Monika Frajczyk, Krzysztof Zarzecki, powrócili Dorota Pomykała i Radosław Krzyżowski), błyszczał i zachwycał. Publiczność – i to wcale nie tylko młodzież – dopisywała. Teatr szedł w górę i naprawdę nie było powodu do zmiany. Zwłaszcza że zmiana zaczęła się od konfliktu – gdy piszę te słowa, okazało się, że nowy dyrektor naczelny Marek Mikos pokłócił się ze swoim zastępcą do spraw artystycznych i być może „najbardziej znany za granicą polski reżyser” (jak przedstawiało go ku zdumieniu wszystkich ministerstwo) nie będzie pracował w Starym Teatrze. „Anglosaskie wzorce”, o których dużo było w programie Mikosa i Gielety, nie zagoszczą więc w Krakowie. A co zagości, nie wiadomo. Do grudnia można jeszcze – miejmy nadzieję – oglądać to, co zamówił i zrobił Jan Kłata.



Da się!

• STANISŁAW GODLEWSKI •

1.

Na początku trochę nie wiadomo było, o co im chodzi, mówiono, że wyważają otwarte drzwi. Bo przecież Teatr Polski w Bydgoszczy przez osiem lat dyrekcji Pawła Łysaka już zdążył stać się krytyczny, polityczny i demokratyczny – czołówka polskich reżyserów wystawiała tutaj swoje spektakle, szeroko i krytycznie komentowane. Od czasu do czasu organizowano ważne spotkania i warsztaty, dbano o ofertę edukacyjną i spektakle dla dzieci. Gdy w 2014 roku Paweł Wodziński i Bartosz Frąckowiak przejmowali stopniowo (i pokojowo – gdzie te czasy?) scenę nad Brdą, nikt nie spodziewał się żadnej rewolucji, jedyne, co dziwiło, to tak manifestacyjne „nowe otwarcie”. A jednak okazało się, że nie wszystko jest tak oczywiste.

Od razu zdefiniowano, że TPB będzie teatrem publicznym. Do okrągłej rocznicy ustanowienia go w Polsce było

bardzo blisko, już powoli zaczynały się kłótnie o terminologię (narodowy czy publiczny?), a w Bydgoszczy Marta

Autor jest studentem Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Pisze o teatrze na łamach „Gazety Wyborczej – Poznań”, „Didaskaliów”, portalu teatralnego Teatralia.

Keil w tekście programowym postawiła sprawę jasno:

Teatr publiczny jest miejscem eksperymentów, stawiania pytań, odwracania perspektyw.

Teatr publiczny jest centrum myśli i debaty publicznej, przestrzenią dyskusji ważnych kwestii społecznych i politycznych.

Teatr publiczny jest miejscem tworzenia idei, w którym wypracowuje się własne, oryginalne propozycje, związane zarówno z lokalnym, jak i globalnym kontekstem.

Teatr publiczny jest miejscem spotkań, a co za tym idzie – przestrzenią otwartą dla widzów i artystów: architektonicznie, programowo, czasowo.

Teatr publiczny odwołuje się do idei obywatelskich, kształtuje reguły społeczne, buduje świadomość kultury i wzmacnia kompetencje kulturowe publiczności, zapewniając obywatelom swobodny dostęp do sztuki a artystom szanse rozwoju.

Teatr publiczny jest obszarem działań interdyscyplinarnych, powstałych w odpowiedzi na kierunek rozwoju sztuki, ale także rzeczywistości i sposobu jej percepcji.

Publiczna instytucja sztuki bierze odpowiedzialność zarówno za artystów, jak i widzów – obecnych i potencjalnych. Odpowiedzialność ta oznacza m.in. stworzenie optymalnych warunków rozwoju, umożliwienie artystycznego poszukiwania i podejmowanie ryzyka.

Jesteśmy przekonani, że nie ma demokracji bez sztuki. Sztuka jest przestrzenią negocjacji różnic, pokazywania alternatyw (a przynajmniej podejmowania prób ich tworzenia), otwierania nowych perspektyw oraz zmiany punktów widzenia.

Teatr publiczny potrzebuje realnej, odpowiedzialnej postawy krytycznej, a nie spektaklu o krytycyzmie.¹

Już z perspektywy zamknięcia pewnego etapu w działalności zespołu TPB (bo trzon pracowników planuje działać razem nadal, tylko już poza Bydgoszczą), po ostatnich premierach, po spektakularnym i wzruszającym finażu (ironicznie nazywanym w kuluarach „stypą”), widać, że w Bydgoszczy udało się rzecz dotychczas nie do pomyślenia – zrealizowano zapowiadany program. Udało się stworzyć, na trzy lata, teatr publiczny, niemal dokładnie wedle deklarowanej definicji.

To naprawdę szczególne, bo dotychczas działało to wedle powszechnie znanego schematu: po kilku zgodnych z zapowiedziami premierach, nowy, dotychczas pełen werwy i zapału dyrektor idzie na kompromisy. Jego plany ulegają modyfikacji, pojawia się więcej propozycji czysto komercyjnych (demagogicznie określanych jako „tych dla zwykłych ludzi”, kimkolwiek oni są), bardziej liczy się stabilność funkcjonowania instytucji niż artystyczne czy społeczne ryzyko. Repertuarem rządzi schizofrenia: kilka pozycji „awangardowych”, „krytycznych”, „postdramatycznych” i cała reszta tych bardziej przystępnych.

W Bydgoszczy było inaczej, utrzymano spójność w repertuarze, co nie oznacza, że nie był on zróżnicowany, ale o tym za chwilę. Spójność wyróżniała dyrekcję Wodzińskiego i Frąckowiaka. Warto wspomnieć o identyfikacji wizualnej teatru (Manuka Studio oraz działalność szefa działu komunikacji i promocji Artura Szczęsnego) – ciekawe, utrzymane w jednym stylu, nieilustracyjne plakaty i materiały promocyjne, bez wszędobylskich logotypów sponsorów i partnerów. I przede wszystkim – programy. Programy, które w większości teatrów są albo spisem obsady i zbiorem fotosów, albo zbiorem banalnych cytatów jakoś korespondujących z tematem przedstawienia. W Bydgoszczy były nadzwyczajne. Po pierwsze – zupełnie darmowe. Po drugie – zawierające fascynujące eseje bezpośrednio nawiązujące do spektaklu, a jednocześnie otwierające nowe perspektywy, poszerzające nie tylko myślenie o przedstawieniu, ale myślenie w ogóle (wśród autorów można znaleźć między innymi Claire Bishop, Susan Buck-Morss, Beatę Kowalską, André Lepeckiego, Nicholas Mirzoeffa, Marcina Napiór-

¹ Marta Keil *Tekst programowy TPB*, <http://www.teatrpolski.pl/manifest-tpb.html> (dostęp 18 lipca 2017).

kowskiego, Kristin Ross, Jana Sowę, Anę Vujanović i wielu innych). Wreszcie po trzecie – dostępne także w internecie. Dostępność kultury TPB potraktował bardzo poważnie, nie tylko w zakresie cen biletów czy informacji o promocjach. Wszystkie programy i materiały kontekstowe były (jeszcze są) dostępne w internecie za darmo, a teraz, po skończonej kadencji Wodzińskiego i Frąckowiaka, nagrania spektakli można obejrzeć bezpłatnie na stronie Encyklopedii Teatru (mam zresztą nadzieję, że materiały ze strony teatru i kanału na YouTube nie znikną, bo stanowią świetną część archiwum teatru w Polsce).

Zorganizowano szereg warsztatów dla dzieci, dorosłych i seniorów, otwarte spotkania, wykłady i seminaria (większość transmitowano w internecie). Co charakterystyczne, zwłaszcza w przypadku debat i spotkań, które dotyczyły zawsze ważnych społecznie, politycznie i ekonomicznie tematów, goście nie byli dobierani systemem „symetrii”, „po równo z prawej i z lewej strony”. Taka, z reguły pozorna, demokratyzacja gości jest z reguły najłatwiejsza dla organizatorów, bo od razu zapowiada dyskusję toczącą się siłą konfliktu radykalnie odmiennych stanowisk. W Bydgoszczy zaś kryterium było prostsze, bo specjalistyczne. Zapraszano przede wszystkim ekspertów w danym temacie. A jeżeli uznano, że pewien problem wymaga pogłębionego namysłu, rozpoczynano cykl wykładów i seminariów – jak choćby projekt Pawła Mościckiego dotyczący reprezentacji uchodźców, który zaowocował niedawno wydaną książką *Migawki z tradycji uciśnionych*, czy cykl kuratorowany przez Michała Kuziaka *Archiwum (polskiej) nowoczesności*, w którym debatowano na temat tekstów literackich dotyczących modernizacji.

2.

W nazwie tego projektu dobrze zaznaczono to, co dla wielu było zaskoczeniem – polskość została wzięta w nawias. Wadzenie się z narodową tradycją było obecne, ale pole walki przesunięto gdzie indziej. Zamiast odświeżania klasyki i opowiadania o współczesności za pomocą kanonu lektur (do czego przecież zachęca, argumentami pieniężnymi, konkurs „Klasyka Żywa”; wyjątkiem był tu *Samuel Zborowski* w reżyserii Wodzińskiego, choć i tak to akurat wybór bardzo niekanoniczny i nieoczywisty), zdecydowano się na perspektywę globalną. „Teatr spraw zagranicznych” – czyli spraw takich jak postkolonializm (*Afryka*), kapitalizm (*Detroit. Historia ręki*), wyzysk (*Workplace*), prawa pracownicze (*Solidarność. Rekonstrukcja*), problem uchodźców (*Granice, Bóg w domu*), kryzysy ekonomiczne (*Grona gniewu*), edukacja i pedagogika (*Dybuk*) – to wszystko znalazło się w repertuarze TPB. Gdy wybuchł konflikt na Majdanie i wiele teatrów w Polsce zaczęło wystawiać dramaty o wojnie lub świadectwa dotyczące ukraińskiego konfliktu, w Bydgoszczy Weronika Szczawińska z zespołem przenieśli refleksję na inny poziom, narzucając bardziej trzeźwą i zdystansowaną perspektywę. *Wojny, których nie przeżyłam* to spektakl o samym akcie patrzenia na zapośredniczone obrazy wojenne, o niebezpieczeństwach projekcji i identyfikacji i wreszcie – o sztuce, która przedstawia konflikty zbrojne.

Polskość jeżeli była obecna, to nie jako główny temat, raczej jako punkt wyjścia do innych zagadnień. Libański artysta Rabihi Mroue przygotował spektakl o Andrzeju Lepperze (*Tu Wersalu nie będzie!*), w którym prowadzone przez Jana Sobolewskiego fikcyjne dochodzenie dotyczące śmierci założycie-

la Samoobrony zmienia się w opowieść o kosztach transformacji i pogardzie, która zdaje się nieodłączna od polityki i mediów. *Kantor Downtown*, spektakl zrealizowany przez Jolanę Janiczak, Magdę Mosiewicz, Joannę Krakowską i Wiktora Rubina teoretycznie opowiadał o Tadeuszu Kantorze i jego wizycie w Nowym Jorku, jednak wyrazistsze były tam pytania dotyczące awangardy amerykańskiej, kosztów pracy artystycznej (rozumianych tutaj dosłownie, finansowo, jak i etycznie – czy wielkiemu autorowi naprawdę wolno wszystkim?) i mitotwórstwa wielkich twórców.

3.

Już choćby w tym pobieżnym naszkicowaniu tematów i działań widać, że TPB zupełnie inaczej podchodził do kwestii polityczności i krytyczności sztuki, niż to się zwykle w polskich

teatrach rozumie. Z reguły mocne teatralne ośrodki peryferyjne budowały swoją siłę na tworzeniu spektakli osadzonych w lokalności – to przypadek choćby Legnicy, Wałbrzycha, Kalisza czy Sosnowca. Takie działanie było także ukłonem w stronę widzów (jego podstawą było założenie, że jeśli opowie się o historii lub problemach danego miasta, to jego mieszkańcy z pewnością przyjdą do teatru, by o tym posłuchać). Frąckowiak i Wodziński raczej nie byli tym zainteresowani, od początku oznajmili, że to, co globalne, wpływa na lokalne. I właśnie to, co globalne, będzie w ich teatrze poddawane krytycznemu namysłowi.

To zresztą szczególne, w jaki sposób TPB zmienił teatr polityczny w Polsce. Dotychczas polityczność teatru była utożsamiana z estetyką, często obrazoburczą. Jeszcze w 2012 roku Dorota Sajeńska wskazywała, że sztuka obscenicz-



na „potrafi wydobyć na światło dzienne treści przez kulturę wyparte, odrzucone i wprowadzić je ponownie w przestrzeń publicznej debaty”². Teatr polityczny brał na warsztat nie tylko tematy drażniące społecznie i operował obscenicznymi (dla publiczności lub/i publicystów) obrazami, ale jednocześnie często wykorzystywał stereotypy i spłaszczalnię, aby wyostrzyć problemy. W Bydgoszczy wyżej niż obrazoburstwo ceniono dyskurs i być może to jest odpowiedź na pytanie Witolda Mroźka³, dlaczego pravicowi krytycy nigdy TPB jakoś specjalnie nie atakowali (oczywiście poza spektakularną aferą o spektakl Olivera Frłjicia *Nasza przemoc i wasza przemoc* pokazywany podczas Prapremier w 2016). Dyskurs proponowany przez TPB łączył afektywną siłę teatralności z wiedzą, kontekstami, reprezentacją problemu bez jego uproszczeń. I przede wszystkim był to dyskurs interdyscyplinarny, wykorzystujący różne dziedziny sztuki i techniki komunikacji. Równoprawną część spektakli stanowiła choreografia (nowy taniec był częstym gościem w TPB), muzyka (przede wszystkim dzięki Maciejowi Szymborskiemu i Krzysztofowi Kaliskiemu) i odważne projekty scenograficzne.

4.

Bardziej niż o skandale pojawiały się zarzuty o hermetyczność – programu, spektakli, tematów. Hermetyczność,

która miałyby odstraszać „zwykłego widza” (choć akurat wyniki frekwencji raczej temu przeczą⁴) i propagować jednorodną ideologię (a fe! lewicową!).

Akurat w kwestii własnych poglądów TPB był transparentny: wiadomo było, że zarówno członkowie zespołu aktorskiego, jak i zapraszani do współpracy artyści i dyrekcja stoją raczej po lewej stronie, ponieważ nigdy tego nie ukrywali. Natomiast przypatrując się spektaklom, trudno odnieść wrażenie, by były one prostym i jednorodnym blokiem haseł politycznych. Przeciwnie, gdy przyjrzeć się bliżej, przekaz niektórych jest bardzo niejednoznaczny.

Bo co właściwie zrobić z finałem przedstawienia Jolanty Janiczak i Wiktora Rubina *Żony stanu, dziwki rewolucji, a może i uczone białogłowy?* W tym finale Sonia Roszczuk, grająca zapomnianą bohaterkę rewolucji francuskiej Théroigne de Méricourt, wręczała ludziom plakaty i sztandary (z bardzo współczesnymi hasłami politycznymi, odwołującymi się do prawa do aborcji czy powszechnej równości; to skądinąd wielkie zwycięstwo, że spektakl, który początkowo niesiony był energią Czarnego Protestu, wywoływał wielkie poruszenie przez następne pół roku), po czym wyprowadzała ich na ulicę do wspólnego protestu, by dosłownie po chwili – kazać im wrócić do teatru. W dodatku z żądaniem, by weszli na scenę i zostali nagrodzeni braunami przez tych, którzy nie wyszli. Czy to unieważniało cały protest, czy może przeciwnie, jak sugeruje Piotr Morawski, konwencja i teatralność wzmacniały przekaz?⁵

² Dorota Sajewska *Pod okupacją mediów*, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 191.

³ Zadane podczas finałowej debaty „My lud/ My obywatel/ My teatr” z udziałem Agaty Siwiak, Weroniki Szczawińskiej, Michała Tabaczyńskiego, moderowanej przez Krystynę Duniec, https://www.youtube.com/watch?v=I_Dp551QoIl (dostęp 19 lipca 2017). Chyba warto zauważyć, że debata odbywała się w momencie, gdy kończyła się edycja festiwalu Malta, której jednym z idiomowych haseł było: „My, naród” – znowu знаmienne i subtelne różnice w definiowaniu wspólnoty.

⁴ Zob. *Bydgoszcz. Teatr Polski prezentuje wyniki frekwencji*, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/219927.html?josso_assertion_id=F7929A327D509019 (dostęp 19 lipca 2017).

⁵ Piotr Morawski *Siła kobiet, siła teatralności*, <http://www.dwutygodnik.com/artikul/6840-sila-kobiet-sila-teatralnosc.html> (dostęp 20 lipca 2017).

A co z *Take it or make it* Any Vuja-nović, gdzie aktorzy pokazywali proces demokratycznego współtworzenia spektaklu, który skazany jest na porażkę, ponieważ nie uda się stworzyć takiej partytury działań, która odpowiadałaby wszystkim? Czyli co, demokracja jest nieskuteczna? Ale przecież spektakl ostatecznie powstał – po prostu stał się odtworzeniem konfliktów z prób.

Taki rodzaj pracy teatralnej, która przygląda się samej sobie, która bada własne uwarunkowania, ograniczenia i specyfikę, Joanna Krakowska nazwała auto-teatrem⁶. W TPB chodziło także o przyjrzenie się warunkom pracy instytucji i o stworzenie modelu bardziej horyzontalnego, w którym eliminowane są nierówności, wdrażana praca kolektywna i wszyscy pracownicy traktowani są podmiotowo. Próbowano to robić.

5.

Podczas finisażu telewizor w holu teatru wyświetlał „napisy końcowe”, czyli spis twórców i ludzi współpracujących z teatrem przez ostatnie trzy lata. Lista była imponująca, wymieniono wszystkich, zarówno stałych pracowników, przyjeżdżających reżyserów, gościnnych panelistów, pracowników obsługi.

To poczucie zespołowości było w Bydgoszczy wyjątkowo silne. Zwłaszcza w zespole aktorskim – nie chodzi jedynie o to, że tworzyli wspólną drużynę, że zlikwidowano gwiazdorstwo. Aktorzy byli przede wszystkim artystami, współtwórcami przedstawień. Zespołem złożonym z silnych jednostek, które potrafiły głośno manifestować swoje poglądy i podmiotowość.

Ale jak zauważa Paweł Mościcki w *Tezach o teatrze utopijnym* w publikacji podsumowującej działalność TPB⁷, choć zespół emancypował się na poziomie artystycznym, to kwestie pracownicze pozostały bez zmian (Teza 3). Agata Adamiecka⁸ dopełnia to o kontekst genderowy, przywołując przykład kobiecego zespołu kuratorsko-dramaturgicznego, w którego skład w różnych momentach wchodziły: Magda Igielska, Agnieszka Jakimiak, Marta Keil, Joanna Krakowska, Dorota Ogrodzka, Agata Siwiak. W ostatnim sezonie już tego zespołu nie było, ta zmiana nie została nigdy wyjaśniona publicznie (choć należy zauważyć, że Magda Igielska szybko została producentką większości spektakli i tym samym zniknęła z tego grona, a Agata Siwiak dalej realizowała swój projekt).

Równocześnie, w ostatnim sezonie TPB zaczął bardziej zwracać uwagę na podmiotowość swoich pracowników, zwłaszcza artystów. Widać to nie tylko na poziomie symbolicznym, na przykład w opisie *Komuny Paryskiej*, gdzie poza tradycyjnym wymienieniem nazwisk i funkcji, dopisano: „Spektakl wymyślony i zrealizowany przez zespół w składzie:” z alfabetycznym spisem wszystkich twórców (w tym także inspicjentki, choreografa, kompozytora, reżysera światła, muzyków). Widać to także w finale *Solidarności. Rekonstrukcji* – gdy zakończy się odtwarzanie obrad nad projektem samorządowego odwoływania i powoływania dyrektorów przez pracowników, puszczane zostaje nagranie z obrad członków samego zespołu TPB, którzy dyskutują

⁶ Joanna Krakowska *Auto-teatr w czasach post-prawdy*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6756-auto-teatr-w-czasach-post-prawdy.html> (dostęp 20 lipca 2017).

⁷ Paweł Mościcki *Tezy o teatrze utopijnym*, w: 2014/2015, 2015/2016, 2016/2017, Teatr Polski w Bydgoszczy 2017.

⁸ *Trudne słowo: feminizm*. z Agatą Adamiecką rozmawiała Katarzyna Niedurny, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7279-trudne-slowo-feminizm.html> (dostęp 21 lipca 2017).

o tym, co dalej. Czy i jak się zorganizować? Wszyscy w tej dyskusji mają równy głos.

Poza widzami. Podczas ostatniego pokazu *Solidarności* właśnie w tym momencie widownię zaczęli opuszczać pojedynczy widzowie. Oczywiście, był już późny niedzielny wieczór, rano trzeba wstać do pracy – ale z drugiej strony, po co właściwie widzowie mieli słuchać debaty o tym, jak dalej będzie wyglądać praca członków zespołu? W jaki sposób to widzów, przede wszystkich tych lokalnych, bydgoskich, miała dotyczyć wizja samoorganizacji zespołu w Warszawie?

To także można zarzucić Bydgoszczy – bardzo tradycyjne traktowanie widza, który instytucji kultury nie współ-

tworzy, lecz jedynie jest jej gościem. Oczywiście, odbywały się konsultacje z widzami – na przykład w kwestii Festiwalu Prapremier, który zmodyfikował swoją formułę i z konkursu zmienił się w przegląd z udziałem spektakli zagranicznych. Pracowano z grupami wykluczonymi społecznie – Michał Borczuch zrealizował *Fausta* z niewiđomymi, a Elżbieta Depta *Romville* z Romami (ten ostatni spektakl powstał w ramach cyklu kuratorowanego przez Agatę Siwiak *Interwencje*, w którym reżyserzy razem z reportażyстами zajmowali się ważnymi tematami społecznymi). Ale widzowie, zarówno w obrębie spektakli, poza dość już standardowymi interakcjami (wyjątkiem jest tu może wspomniany spektakl Rubina i Jani-

JUSTYNA POBIEZIŃSKA ROMVILLE, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ 2015, REŻ. ELŻBIETA DEPTA, FOT. MONIKA STOLARSKA/TEATR POLSKI



czak), jak i na spotkaniach mieli przede wszystkim siedzieć i spełniać swoją tradycyjną rolę – czyli słuchać i oglądać. Kiedy część uczestników debaty o kapitalizmie i demokracji w 2014 roku zaczęła domagać się od panelistów zmiany tematyki oraz poparcia intelektualnych tez praktycznymi przykładami lokalnymi, a także wyraziła odmienne poglądy – Paweł Wodziński napisał tekst *Publiczność w fazie późnego kapitalizmu*, w którym pretensje widzów tłumaczył tym, że relacje między publicznością i instytucjami kultury zaczęły podlegać regułom biznesowym. Wodziński apelował o to, by widzowie zachowali „minimum dyscypliny intelektualnej”, aby podmiotowe traktowanie było obustronne. I podkreślał, że debata z zaproszonymi gośćmi to nie formuła otwartego mikrofonu.

Może jednak tych otwartych mikrofonów było za mało? Może cały projekt rozpoczął się ze zbyt wysokiego pułapu? Wyzwaniem dla krytycznych instytucji kultury, którą TPB niewątpliwie był, jest wciąż kwestia włączania jak największej liczby widzów, edukowania, wypracowywania jakiegoś wspólnego

słownika, który ułatwi wzajemną komunikację na podstawowym poziomie. Tym bardziej że jak widać po protestach wobec zmiany dyirekcji we Wrocławiu i w Krakowie publiczność potrafi także sama się zorganizować i głośno manifestować swoje zdanie.

6.

Bardzo łatwo jest gloryfikować dokonania TPB, traktować go jako kolejny, historycznie ważny, ale już zamknięty projekt, utopię, która przez chwilę była i zgasła. To najgorsze, co można zrobić. To nadal zadanie do wykonania, projekt, który musi się nieustannie auto-definiować i korygować, który będzie w wiecznym procesie i ciągłym działaniu, w którym nie można powiedzieć, że już coś wszyscy (zarówno twórcy, jak i widzowie, czy szerzej – obywatele) wiemy na pewno. Nic nie wiemy i dlatego można zaczynać wciąż na nowo – już nie tylko w strukturach publicznej instytucji, ale jako publiczna instytucja, która definiuje się, nie poprzez metody finansowania, ale przez misję i działalność.



PROJEKT TEATRÁLNY *SOLIDARNOŚĆ, REKONSTRUKCJA*, TEATR POLSKI, BYDGOSZCZ 2017, REŻ. PAWEŁ WODZIŃSKI. FOT. MONIKA STOLARSKA/TEATR POLSKI



Anty- disneye

- JOLANTA KOWALSKA •
 - JULIA HOLEWIŃSKA •
 - PIOTR OLKUSZ •
-

Abdykacja wielkiego wychowawcy

• JOLANTA KOWALSKA •

RESET

Teatr dla dzieci mówi ciekawe rzeczy o dorosłych. Klasyczne bajki i baśnie opisują świat wymodelowany wedle ich wyobrażeń. Ta perspektywa odcisnęła się również w spojrzeniu na dziecko jako niekompletną miniaturę dorosłego, z której trzeba dopiero „ulepić” pełnego człowieka. Autorzy baśniowego kanonu przemawiali z pozycji Wielkiego Wychowawcy, który ma wprowadzić dziecko w arkania życia społecznego, nauczyć je, jak radzić sobie z innymi i z sobą samym.

W latach sześćdziesiątych minionego wieku, pod wpływem dokonań psychologii rozwojowej, artyści odkryli dziecko jako istotę aktywną i twórczą, postrzegającą świat zupełnie inaczej niż ludzie o ukształtowanej już umysłowości. Okazało się przy tym, że poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: „czym jest dziecko” może być dla dorosłych kluczem do poznania samych siebie.

Pierwszym artystą w Polsce, który podjął konsekwentną próbę przeorientowania perspektywy teatru dla dzieci, był Jan Dorman. W jego twórczości postać dziecka stała się figurą Wiel-

Autorka jest krytyczką i historyczką teatru. Ostatnio wydała tom tekstów *Spacer po barykadach. Szlakiem najciekawszych przedstawień ostatnich lat* (2015).

kiego Odmienca, którego wrażliwość, wyobraźnię i sposób postrzegania rzeczywistości należało dopiero zrekonstruować. Scenariusze Dormana aranżowały sytuacje otwartej gry, placu zabaw, na którym inscenizowano proces stwarzania i poznawania świata. W tradycyjnym modelu teatru dla dzieci utożsamienie z bohaterem wymagało od widza akceptacji gotowego, narzuconego przez dorosłych wizerunku samego siebie jako dziecka. U Dormana

bohater nie musiał dopasowywać się do żadnych wzorców osobowych – mógł być tym, kim jest. Warunkiem zaistnienia teatralnej zabawy był reset pojęć i wyobrażeń na temat rzeczywistości, zniesienie dualizmu między myślą i rzeczą. Oznaczało to rewolucyjną zmianę tradycyjnego paradygmatu wychowania przez sztukę, odwołującego się do usankcjonowanych społecznie reguł i norm.

Inny rodzaj resetu dokonuje się w linii programowej, realizowanej we Wrocławskim Teatrze Lalek pod artystycznym kierownictwem Jakuba Krofta. W spektaklach ostatnich sezonów wykłarowała się tendencja, którą można by nazwać abdykacją Wielkiego Wychowawcy. Dramaturdzy i reżyserzy, zamiast przemawiać z wyżyn autorytetu, poddają go krytycznej refleksji. W ich spektaklach dorośli nie ukrywają własnej niedoskonałości. Grzeszą niewiedzą, egoizmem, brakiem zrozumienia i empatii wobec swoich małych podopiecznych. Krofta i zapraszani przez niego twórcy formułują katalog grzechów głównych współczesnego rodzicielstwa – autoironiczny, czasem gorzki, lecz niepozbawiony pozytywnego przesłania.

Spektakle WTLu to w jakiejś mierze opowieści dorosłych o sobie samych. Ich twórcy dzielą się z dziećmi swoją niepewnością i niewiedzą. Czują się zakłopotani tym, że nie są w stanie im sensownie wytłumaczyć wojen, przemocy, śmierci, niszczenia środowiska, braku miłości w rodzinie. Z tym wszystkim trzeba jednak nauczyć się jakoś żyć. Zaakceptować własną i cudzą słabość. Uczyć się na błędach i cieszyć się pięknem świata, mimo wszystko.

Nie są to tematy nowe. W dotychczasowym repertuarze dla dzieci można znaleźć wiele tekstów mówiących o rozpadzie rodziny, śmierci bliskich,

okrucieństwie i niesprawiedliwości. Wszystkie te nieszczęścia dawało się jednak opisać jako część racjonalnego porządku, z wyraźnie oznaczoną granicą dobra i zła. Świat przedstawiany w spektaklach WTLu nie ma już tej jednoznaczności. Nie zawsze da się w nim wskazać winnych. Podział na bohaterów dobrych i złych traci ostrość, nierzadko zresztą sprawcami krzywd są w nich ludzie bliscy, którym trzeba nauczyć się wybaczać. Nowością jest to, że dorośli nie mają tu żadnej przewagi nad dziećmi. Nie otrzymali żadnych gotowych recept na życie, bo porządek, który ukształtował ich rodziców i dziadków, przestał działać. Doświadczenia przekazywane z pokolenia na pokolenie są dla nich bezużyteczne. Muszą więc eksperymentować i szukać drogowskazów na własną rękę – nierzadko wiele ryzykując.

MIĘDZY NAMI DOBRZE NIE JEST

O tych niełatwych wyborach opowiadają spektakle przedstawiające rozpad tradycyjnego modelu rodziny. W *Prostej historii* – przedstawieniu bez słów przeznaczonym dla najmłodszych, opowiedziano o wstrząsie, jakim dla dziecka staje się rozwód rodziców. *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie* pokazywał, jak na gruzach związku mamy i taty odbudowuje się emocjonalne życie dziecka w rodzinie patchworkowej. W spektaklach *Piekło-niebo* i *Yemaya, Królowa Mórz* bohaterowie dziecięcy mieli tylko jednego opiekuna, z którym rozdzielał ich los.

Maria Wojtyszko i Jakub Krofta pokazali proces dekompozycji rodziny w głośnym i po wielokroć nagradzanym wspomnianym przed chwilą przedstawieniu *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie*. Ich bohaterowie

to para nowoczesnych, inteligentnych i świetnie wykształconych ludzi, którym po niedługim stażu małżeńskim rozpada się związek. Są pragmatyczni i uzbrojeni po zęby w wiedzę fachową z poradników psychologicznych, która ma pomagać w rozbrajaniu rodzinnych konfliktów. Oboje pochłania walka o naprawę świata: biegają na manifesty, domagają się prawa do aborcji i in vitro, a w chwilach wolnych chłoną modne książki i doglądają na strychu przydomowej plantacji marihuany. Oczywiście, są konsekwencje. W domu

nikt nie sprząta, nie gotuje, tata bez skrupułów podrywa nieletnie wolontariuszki, mama się zaniedbuje. Wreszcie, w dniu urodzin informują syna, że podjęli decyzję o rozwodzie, ofiarowując mu na otarcie łez wymarzony rower.

Narrator spektaklu, trzynastoletni Sam, jest nie tylko obserwatorem wydarzeń, lecz bywa również surowym sędzią dorosłych. Chłopiec, z którego atmosfera domowa uczyniła zamkniętego w sobie introwertyka i nadwrażliwca, dostrzega błędy rodziców, lecz nie potrafi zapobiec katastrofie. Po rozwodzie



MARIA WOJTYSZKO SAM, CZYLI PRZYGOTOWANIE DO ŻYCIA W RODZINIE, WROCŁAWSKI TEATR LALEK 2014, REŻ. JAKUB KROFTA. FOT. KAROL KRUKOWSKI/WTL

rodzice podzielili się nim „na pół”, organizując mu życie w dwóch domach, wedle szczegółowego grafiku.

Nie mniej bezradne niż rodzina jest również otoczenie Sama: dorośli uciekają od poważnych rozmów, rówieśnicy mają swoje kłopoty, także szkoła stojąca na straży konserwatywnych wartości chowa głowę w piasek. Przed chłopcem defilują kolejne groteskowe narzeczone taty, przyjaciele mamy, wrzaskliwe sąsiadki i nieprzemakalni nauczyciele – niedojrzali, lekkomyślni, zajęci sobą. Tego smutnego obrazu nie pudruje bynajmniej happy end, w którym rozwiedzeni rodzice łądzą ponownie na ślubnych kobiercach, rozpoczynając nowe życie. Jest jasne, że nastolatek, który przeszedł w trybie przyśpieszonym twardą szkołę dojrzewania, będzie musiał sobie znaleźć jakieś miejsce pomiędzy świeżo założonymi rodzinami mamy i taty.

Równolegle do głównego wątku Maria Wojtyszko i Jakub Krofta rozwinęli opowieść o rozpadzie rodziny szkolnej koleżanki Sama, wychowanej w środowisku katolickim. To nieprzypadkowa symetria, autorzy przedstawienia pokazali, że stabilności domowego ogniska nie jest już w stanie uchronić ani religia, ani tradycja i produkowane przez nią wzorce, ani też stosowana bezrefleksyjnie wiedza poradnikowa. Jeśli można się było dopatrzeć w spektaklu jakiejś dydaktycznej puenty, to jej adresatem byli przede wszystkim dorośli. To im kazano się przejrzyć w krzywym zwierciadle, upominając o odpowiedzialność i empatię wobec dzieci.

Ten sam temat w *Prostej historii* Tomasza Maśląkowskiego i Radosława Kasiukiewicza powrócił w formie filozoficznej przypowieści. Spektakl, który otworzył miniony sezon, był partyturą lalkową bez słów, przeznaczoną dla najmłodszych widzów. WTL od wielu już

lat ma w ofercie przedstawienia dla kilkulatków, w czym wyspecjalizowała się formacja LALE. Teatr, założona przez Tomasza Maśląkowskiego i Jankę Janiewicz-Maśląkowską. *Prosta historia* w znacznej mierze korzysta z wypracowanych przez nich doświadczeń zabawy teatralnej, lecz jej sens jest głębszy. Spektakl jest bowiem terapeutyczną opowieścią o doświadczeniu wewnętrznej przemiany.

Świat przedstawiony za pomocą kolorowych, planszowych lalek, odzwierciedla proste, dziecięce emocje. Najpierw oglądamy pogodne obrazki z życia rodziny. To powtarzalny ciąg czynności, zaczerpniętych z codziennej rutyny: rodzice wyjeżdżają do pracy, dziecko do szkoły, szczeka pies, ćwierkają ptaki, potem nadchodzi czas na zabawę, wspólny rodzinny posiłek i spokojny, bezpieczny sen. Mikrokosmos domku wtopionego w sielski pejzaż mieści się na stole, wprawiając go w ruch zwinne dłonie aktorów. Wszystko tu jest skromniutkie, minimalistyczne, zredukowane do najprostszych znaków. Mama i tata to schematyczne figurki, ich synka przedstawia uśmiechnięta buźka emotikona, której ciała używa ręka animatora. Miniaturka świata na stoliku przypomina domową zabawę, pozwalając widzom na zachowanie dystansu. Można podziwiać wirtuozerię aktorów, w których dłoniach prościutki zestaw przedmiotów przeobraża się w wyrafinowaną, pracującą w zawrotnym rytmie maszynierię. Narracja spektaklu ma strukturę muzyczną. Po dynamicznej introdukcji, zbudowanej z powtarzalnych sekwencji ilustrowanych efektami dźwiękowymi w wykonaniu samych aktorów, następowała dramatyczna kulminacja. Najpierw pojawiała się niepozorna chmura, odzierająca świat z kolorów, potem rozpętywała się apokaliptyczna

burza, po której na scenie pozostawała czarna pustka. Przerażony chłopiec uciekał w fantastyczny świat wyobraźni, pełen fascynujących istot i niebezpiecznych pułapek. Gdy wrócił z tej podróży, dom podzielił się na dwie części. Rodzice się rozstali, ale na niebo znów powróciło słońce, przywracając światu kolory.

Burza jako metafora rodzinnej katastrofy ma tutaj głębszy sens. Zjawiska przyrodnicze są niezależne od woli ludzi, nawałnica to zdarzenie losowe. Opowiadając dzieciom o rozkładzie rodziny przez analogię do natury, twórcy *Prostej historii* umieszczają to bolesne doświadczenie poza dobrem i złem, w biologicznym porządku życia, zmiennego jak cykle przyrody. Pokazując, że to, co złe, przemija, tak jak po niepogodzie przychodzi słońce, osuwając dzieci z przeżyciem utraty, po której świat bywa wprawdzie inny, ale wciąż możliwy do zamieszkania. Trzeba tylko nauczyć się zaakceptować go takim, jaki jest. *Prosta historia* ma w sobie coś z buddyjskiej medytacji o szukaniu harmonii w zmienności. Jest ćwiczeniem w sztuce przeżywania świata tu i teraz. Prosty schemat sytuacyjny teatralnej zabawy demonstruje, jak odrzucenie destrukcyjnego balastu przeszłości może pomóc odzyskać równowagę po emocjonalnych wstrząsach.

O ile *Prosta historia* włącza problem rozpadu rodziny w nurt refleksji o uniwersalnym porządku życia, o tyle *Piećło-niebo* – najgłośniejsze przedstawienie WTLu minionego sezonu – przenosi problem utraty jednego z rodziców w perspektywę życia zagrobowego. Reżyser spektaklu, Jakub Krofta i autorka tekstu, Maria Wojtyśko, podjęli brawurową próbę rozmowy z dziećmi o śmierci.

To opowieść o miłości macierzyńskiej, która nie poddaje się prawom

ostatecznym, wypowiada posłuszeństwo wyrokom boskim, a potem błąka się w zaświatach, by na końcu zmusić do kapitulacji samego władcę niebios i wysłać upragniony znak na ziemię. W spektaklu Krofty odzywają się odległe echa archaicznych mitów o śmiertelnikach, usiłujących zawrócić z drogi ku wieczności. Pośmiertna podróż Joli, mamy kilkuletniego Tadzia, rozwija dobrze znany z eposów antycznych motyw katabasis – zejścia do świata podziemnego. Ale bohaterka sztuki Marii Wojtyśko nie przypomina żadnych klasycznych wzorców – jest zbuntowaną matką i ciężko wkurzoną kobietą, zdolną przewrócić do góry nogami niebo i piekło, by powrócić do osierconego synka.

To może pierwszy w polskiej dramaturgii tak mocny portret matki-superbohaterki. Maria Wojtyśko czyni z niej postać niesablonową pod każdym względem. Po pierwsze, to matka samotna i niezależna, dla której życie w pojedynkę z synem jest świadomym wyborem. Po drugie, to osobistość ze świata popkultury, Jola jest bowiem didżejką, występującą pod wymownym pseudonimem: DJ Daje Radę. Poczet mam w WTLu ma silny rys emancypacyjny. Pojawiła się w nim już lisciczka, porzucająca rolę gospodyni domowej, by realizować się zawodowo (*Skarpety i papiloty* Julii Holewińskiej) i lewicująca aktywistka, której walka o naprawianie świata przesłoniła rozkład własnej rodziny (*Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie*). Ale mama z *Piećła-nieba* jest heroiną nowego typu – to przebojowa, samotna wojowniczką, która z miłości macierzyńskiej czyni rewolucyjną pochodnię.

Jej mission impossible rozpoczyna się w dniu śmierci. Mama kilkuletniego Tadzia, żyjąca w wiecznych rozjazdach, pewnego dnia ginie w wypadku

samochodowym. Chłopiec zostaje pod opieką cioci, która niezbyt dobrze sprawdza się w tej roli i nie potrafi mu pomóc. Co ciekawe, Tadzia w spektaklu nie widzimy – po śmierci mamy schował się w szafie, skąd słychać tylko jego głos. Wokół chłopca tworzy się pustka, dziecko zamyka się w sobie, choć nie przestaje wyczekiwać na jakiś znak od matki.

Tymczasem na scenie trwa wielka odyseja mamy przez wszystkie kręgi zaświatów. Ofiara katastrofy trafia przed oblicze Boga, któremu z miejsca wypowiada posłuszeństwo, domagając się natychmiastowego powrotu do syna. Agata Kucińska w tej roli jest przebojowa, zadziorna i pyskata. Nie przyjmuje do wiadomości, że stamtąd, gdzie się znalazła, nie ma już powrotu, tak jak nie uznaje prawa, które by stało ponad miłością macierzyńską. Nic dziwnego, że Pan Bóg szybko traci cierpliwość i zsyła awanturującą się duszę Joli do piekieł. Ich czeluści przypominają pomyslowo zorganizowany zakład poprawczy dla... rodziców. Winy wobec swoich pociech odpokutowują tam nadopiekuńcze matki, a także rodzice, którzy porzucili swoje dzieci. Mama Tadzia spotka tam zresztą własnego ojca, którego nie miała okazji poznać za życia. Nieczuły tato odbywa w piekle karę szczególną, zmuszony do oglądania przez całą wieczność zdjęć porzuconych córek. Za wyrzeczenie się potomstwa stał się ludzką pałubą, pozbawioną połowy ciała i dopiero po jednanie z córką przywróci mu pełnię człowieczeństwa.

Przewodnikiem Joli przez piekielne zakamarki jest diabeł Osmółka – syn gderliwej diablicy i niespełniony pisarz, pragnący zakosztować ludzkiego życia, by wyzwolić się z sideł matczynej troski i pisać książki. On też staje się udziałowcem śmiałego planu uciecz-

ki z zaświatów na ziemię. Brawurowa eskapada będzie wiodła przez różne kręgi fikcji. Mama i jej towarzyszy na chwilę wynurzą się nawet na scenie teatru, przerywając grane tam właśnie przedstawienie dla dzieci o lisku i kacuszce. Wyczyn Joli zwieńczy jednak tylko częściowy sukces. Bóg nie pozwoli jej na powrót, lecz wręczy swojego ajfona i pozwoli porozmawiać z Tadzkiem. Jola przyjmie ten wyrok już bez sprzeciwu, bo po przygodach w piekle zrozumie, że miłość matczyzna – choć jest najtrwalszą z miłości ziemskich – musi dążyć do samoograniczenia. Nie darmo w spektaklu mówi się tak wiele o nadopiekuńczych matkach – spektakl przypomina dorosłym, którzy przyprowadzili do teatru swoje pociechy, że troska rodzicielska nie powinna krępować swobodnego rozwoju dziecka.

Przedstawienie pozostawia widzów z krzepiącym poczuciem, że śmierć nie niszczy więzi między bliskimi sobie ludźmi. Mama Tadzia, oprócz wytargowanej od Boga rozmowy telefonicznej, daje również inne znaki swej opieki nad synkiem, bo oto niesympatyczna ciocia pod wpływem miłości zmienia się w promienną istotę, a jej wybrankiem okazuje się rozkochany w książkach diabeł Osmółka. Na ziemię powróci też – być może w ramach zadośćuczynienia za nieczułe ojcostwo – dziadek Tadzia pod postacią domowego chomika.

Sceniczna wizja zaświatów zręcznie miksuje tradycyjne chrześcijańskie wyobrażenia z popkulturową feerią efektów, stylistyk i pastiszów. Pieńko i niebo wirujące na obrotówce przypominają chwilami estradę rewii. Przed oczyma widzów przesuwają się biblijne figury w niezwykłych stylizacjach: brodaty święty Piotr ze świtą queerowych archaniołów; subtelnie zbratany ze światem buddyzmu Bóg-jogin – sto-

icki, zdystansowany do swego dworu, w przerwach między rutynowymi obowiązkami grywający w scrabble; wyziewający Lucyfer o sznycie gwiazdy punk rocka oraz Belzebub o urodzie gladiatora i niezbyt lotnym umyśle. Operowy blichtr, campowe przegięcia i cyfrowe wizualizacje, igrające makabrycznym dreszczykiem tworzą barokowy koktajl, pulsujący mocną, energetyczną muzyką Grzegorza Mazonia. Maria Wojtyśko i Jakub Krofta w dowcipny sposób pokazują zamęt, jaki wkraśl się do wyobrażeń o eschatologii chrześcijańskiej za sprawą popkultury i synkretycznej duchowości postmodernistycznej. Inwentarz ikoniczny zaprezentowany w spektaklu jest skarnawalizowany, ludyczny, urządzony ponowocześnie. To jeden z rysów epoki postchrześcijańskiej, w której zdesakralizowane obrzędy stają się kulturowymi performansami, a doświadczenie religijne realizuje się zastępczo w sferze estetyki.

Świat pozagrobowy w spektaklu Krofta jest sztuczny, czysto teatralny, nie niesie ze sobą żadnej obietnicy. Nadzieja, jaką daje widzom, jest nadzieją ziemską, odwracającą ich uwagę od śmierci w stronę życia.

ŚWIAT NA KRAWĘDZI STRACHU

Osobliwością w linii repertuarowej WTLu są rzadko poruszane w sztuce dla dzieci i młodzieży tematy polityki i historii. Może najbardziej zaskakującą propozycją minionego sezonu był *Pomnik* w reżyserii Jiříego Havelki, zrealizowany według głośnego reportażu Mariusza Szczygła *Dowód miłości* z tomu *Gottland*. To opowieść o groteskowych dziejach monstrualnego pomnika Stalina – największego, jaki wystawiła Generalissimusowi ludzkość. Budowę kolosa o wysokości dzie-

sięciopiętrowego wieżowca rozpoczęto w 1949 roku, a ukończono dwa lata po śmierci dyktatora. Szczygieł przypomniał historię konkursu na pomnik. Większość liczących się wówczas artystów starała się uchylić od udziału w nim, ponieważ jednak otwarta odmowa byłaby źle widziana, tłumnie zabiegano o przyjęcie w skład jury. O tym, że instynkt samozachowawczy nie zawiódł rzeźbiarzy, świadczy ponura historia zwycięzcy konkursu, Otokara Šveca. Reputację artysty obciążały w oczach nowych władz popełnione w przeszłości grzechy formalizmu, toteż jego projekt objęto najściślejszą kuratelą komisarzy politycznych, rządu i tajnych służb. Na najwyższych szczeblach władzy debatowano o prawomysłowości każdego detalu, aż w końcu narady przeniesiono do pracowni rzeźbiarza, gdzie partyjni nadzorcy sczyrykami korygowali kolejne gliniane modele monumentu.

Budowę kolosa od początku otaczała zła aura. Ginęli kamieniarze. Krążyły plotki, że człowiek, który pozował do rzeźby Stalina, zapił się na śmierć. W alkoholu szukał zapomnienia również Švec, w którego pracowni dochodziło do gorszących ekscesów. Rok przed odsłonięciem pomnika jego żona odkręciła gaz. Niedługo później śmiercią samobójczą zginął sam autor pomnika. Obłęd nie ominął też jego likwidatora, mistrza pirotechniki – Jiříego Prihody.

Havelka zrealizował tę autentyczną historię jako absurdalną antybaśń. Ujęcie historycznej prawdy w ryz sztucznej konwencji uczyniło z niej uniwersalną przypowieść o szaleństwie politycznej utopii, która za pomocą rytualnych teatralizacji zamienia rzeczywistość w fikcję całkowicie odizolowaną od realnego doświadczenia. Znakiem estetycznego dystansu jest

w spektaklu wielka rama. Obudowane nią okno sceniczne stało się trójwymiarowym obrazem, cytatem z nierzeczywistości, w której logika zerwała się z postronka i postawiła świat na głowie. Kameralna inscenizacja koncentruje się wokół stołu prezydiального i budzącego zabobonny lęk telefonu, przez który nadchodzą instrukcje z Moskwy. Gorąca linia z Kremlem działa jednokierunkowo – przychodzące stamtąd dyspozycje są niesłyszalne. Rozparci za stołem aparatczycy gimnastykują się mocno, by w ogóle nie podnosić słuchawki, ale tak naprawdę Generalissimus nie musi nic mówić – w zwasalizowanych krajach nauczono się odgadywać jego intencje bez słów. W chwilach, w których partyjni funkcjonariusze licytują się w gestach nadgorliwości, spektakl Havelki zaczyna pachnieć Kafką i Gogolem.

Nakryty suknem stół staje się sceną, przez którą przewijają się rozmaite obrazy z powojennej historii Czechosłowacji. Pielgrzymują do niego wyborcy z białymi kopertami, które tuż przed urną zmieniają kolor na czerwony, oraz artyści z projektami feralnego pomnika. Za stołem obradują rozmaite komisje, gremia, kontrolujące postępy w budowie monumentu, oraz rząd. Przekroją galerię aparatczyków, urzędników państwowych, artystów i zwykłych obywateli kreuje z epickim rozmachem i prawdziwie prestidigitatorską zręcznością tylko troje aktorów: Anna Makowska-Kowalczyk, Radosław Kasiukiewicz oraz Tomasz Maślakowski, któremu w udziale przypadła również rola ożywającego pomnika Stalina. Moment, w którym gigantyczna nadmarioneta budzi się z kamiennego snu, ma w sobie coś z sennego koszmaru. Bombastyczne rytuały przesłaniały w coraz większym stopniu kontury realnego świata, spychając go w otchłań

absurdu. Tak działo się w scenach, w których obmyślano nadzwyczajne wyczyny dla uczczenia urodzin Stalina (dziewięć milionów kartek z życzeniami zebranych w ciągu czterech dni w trzynastomilionowym kraju!), bądź obwieszczano kuriozalne stachanowskie rekordy (siedemdziesiąt dwie gęsi oskubane w osiem godzin).

Havelka pokazuje jednak nie tylko to, co dzieje się na szczytach Wielkich Schodów Historii. Perspektywa codziennego życia ludowych mas przybiera tutaj kształt placu zabaw w miniaturowej skali. Po zainstalowanym pod stołem placu budowy pomnika krążą miniaturowi robotnicy i malutkie ciężarówki. Mijają lata, przez scenę przeciągają kolejne, wciąż takie same pierwszomajowe pochody, ale monument trwa niewzruszenie nad Pragą. Nie zmiołły go z cokołu ani rewelacje XX Zjazdu, ani wichry rewolucji 1956 roku, jakie przeszły przez Węgry i Polskę. Podczas gdy inne bratnie kraje socjalistyczne skrupulatnie pozbywały się stalinowskich symboli, praski dowód miłości do wodza proletariatu górował nad miastem aż do 1962 roku. Operacja likwidacji pomnika była zadaniem równie nadzwyczajnym, jak jego budowa. Władze postanowiły wysadzić go w powietrze bez rozgłosu. Misję tę powierzono doświadczonemu pirotechnikowi, Jiřiemu Prihodzie, który zlecenie wprawdzie wykonał, lecz na skutek związanej z nim presji wyładował w psychiatryku. Możliwym majstersztykiem było wymazanie akcji z przestrzeni medialnej – czechosłowackie gazety nie zająknęły się o niej ani słowem. Czas dopisał tej historii ironiczną puentę: po aksamitnej rewolucji jeden z czeskich artystów ustawił na wzgórzu Letna wielki metronom. To proste urządzenie rozbrajało obciążenie symboliczne miejsca, przypo-

minając o tym, że panta rhei. Herakli-tejskiej płynności uległ na końcu sam metronom, który przestał odmierzać czas, bo zabrakło sponsora, który zapłaciłby rachunek za prąd.

Pomnik Havelki jest opowieścią nie tylko o stalinizmie. Spektakl bardzo precyzyjnie demonstruje, w jaki sposób działa totalitarna machina zniewolenia. Zło jest tu niewidoczne, oglądamy tylko jego groteskową fasadę. Nie ma jednak wątpliwości, że jest to fasada kłamstwa, wzniesiona przez ludzki strach. Przypadek praskiego „dowodu miłości” do Generalissimusa jest dziś skuteczną przestrogą przed odradzającą się pokusą autorytaryzmu.

Polityka i jej gorące tematy są obecnie we Wrocławskim Teatrze Lalek nie tylko pod postacią historycznych parabol. Sezon wcześniej Martyna Majewska zrealizowała tu prapremierę *Yemai – Królowej Mórz* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk – baśni o wojnie i uchodźstwie. Inspiracją do napisania tekstu była fotografia, która obiegła cały świat. Przedstawiała martwego syryjskiego chłopca, uciekiniera z Aleppo, którego ciało morze wyrzuciło na brzeg Turcji. Baśń Sikorskiej-Miszczyk nawiązuje do tego zdarzenia, choć nie wprost. Jej bohater, mały Omar (Agata Kucińska), ucieka wraz z ojcem z miasta, które pewnego dnia zaczęło walić się w gruzy. Tekst nie precyzuje miejsca akcji, nie mówi też nic bliższego o wojnie, która zmusiła chłopca do opuszczenia rodzinnych stron. Przynależność kulturową bohaterów zdradzał jedynie wygląd ojca (Igor Kujawski), noszącego arabską czapkę kufi. Kontekst polityczny pozostaje w spektaklu w sferze skojarzeń niewystawionych, choć dla dorosłych nieustannie czytelnych.

Yemaya – Królowa Mórz przedstawia wojnę z perspektywy dziecka, któremu bombardowanie miasta zdaje się

baśniowym, przejmującym fascynacją i grozą widowiskiem. Okoliczne budynki składają się jak kartonowe pudełka, drzewa padają jak zapalki, znany i bezpieczny świat coraz bardziej się kurczy, aż zostaje z niego tylko to, co można ze sobą zabrać w drogę, wraz z relikwiami po dawnym domu – ocalałym fragmentem balkonu i kawałkiem ziemi spod progu. Balkon stanowił azyl małego Omara, miejsce, w którym mógł poszybować w świat wyobraźni i rozmawiać z kwiatami, co budziło dezaprobatę twardo stąpającego po ziemi ojca. Kiedy miasto staje w ogniu, obaj ruszają w podróż przez morze. Zanim jednak znaleźli ziemię, która by ich przyjęła, chłopiec wypada z łodzi do wody. Od tego momentu rozpoczyna się jego wielka przygoda w podwodnym królestwie Yemai, pełnym dziwów i niezwykłych stworzeń.

Ta część spektaklu była przede wszystkim oszołamiającą kompozycją wizualno-muzyczną. Martyna Majewska wraz ze scenografką Anną Haudek obmyśliły wyrafinowaną wizję plastyczną będącą fuzją ruchu, efektów wizualnych, instalacji przestrzennych i multimediiów. Nad widownią rozpościerała się splątana sieć wodorostów, po scenie manewrowały białe, geometryczne bryły, na których – za sprawą choreograficznych układów, kompozycji świetlnych i projekcji dokonywały się cuda transformacji. Autor muzyki, Dawid Majewski, zbudował podwodną fonosferę z niezwykłych faktur dźwiękowych, łączących elektroniczne efekty brzmieniowe z partiami chóralnymi. Olśniony tym światem Omar miał ochotę pozostać w nim na zawsze, tym bardziej że towarzyszyły mu pamiątki z utraconej ojczyzny: kwiaty, fragment balkonu i kawałek ziemi spod domu. Otrzymał jednak szansę powrotu na ląd do ojca, który przez cały ten czas wy-

czekał go samotnie na brzegu. Mogło to trwać wiele lat, bo tato Omara wyraźnie się postarzał.

Przygoda chłopca okazała się próbą dla nich obu. Ojciec zrozumiał, że popełnił błąd, nie umiejąc docenić niezwykłej wrażliwości syna. Doświadczenie utraty sprawiło, że dojrzał jako rodzic. Chłopiec z kolei musiał stawić czoło Nieznanemu, poznać złożoność natury i jej praw, znaleźć przyjaciół, radzić sobie z wrogami, wreszcie – dokonać trudnej, prawdziwie „dorosłej” decyzji o powrocie na ziemię, do świata pełnego nieszczęścia, krzywdy i łez, gdzie trzeba będzie wszystko zaczynać od nowa. Omar wraz z ojcem ruszą w końcu balo-

nem w dalszą podróż, w poszukiwaniu kraju, który by ich przyciągnął, a prowadził ich będzie kawałek ziemi z utraconej ojczyzny. Finał spektaklu Martyny Majewskiej nie jest jednak oczywisty. Niewykluczone, że to tylko fantazja tonącego chłopca albo sen śniony przez pogrążonego w żałobie ojca.

Śmierć w baśni Sikorskiej-Miszczuk jest nieodłącznym cieniem wojny. To czas, w którym – jak objaśniają Omarowi mieszkańcy podwodnego królestwa – żywi podążają ścieżką umarłych. *Yemaya* – *Królowa Mórz* tłumaczy kilkuletnim dzieciom, że zło jest częścią ludzkiej historii, ale człowiek ze swoim nieszczęściem nie musi być sam.

MARIUSZ SZCZYGIEL *POMNIK*, WROCŁAWSKI TEATR LALEK 2016, REŻ. JIŘÍ HAVELKA.
FOT. KAROL KRUKOWSKI/WTL



Spektakl Martyny Majewskiej uczy empatii, choć zarazem wskazuje, że bierność współczucie to za mało. Ważną funkcję w przedstawieniu pełni grana przez Jolantę Góralczyk postać Głosu Narodu. Jest ona widzem przyglądającym się dramatycznej historii i zarazem jej komentatorem. Kimś, kto zajmuje stanowisko. To może najważniejsze przesłanie, jakie płynie z pięknej, poetyckiej baśni Sikorskiej-Miszczuk: nie można obojętnie patrzeć na cudze nieszczęście. Warto coś z siebie dać innym. W finale spektaklu, gdy Omar i jego tato odlatują balonem w poszukiwaniu nowego domu, ta puenta przybiera postać otwartego wezwania: „Jeśli zobaczycie, że przelatują nad waszymi głowami/ pomachajcie albo zaproszcie do siebie/ jeśli macie miejsce i waszej ziemi nie będzie za ciężko”.

PROJEKT ZIEMIA

W jednej ze scen *Yemai – Królowej Mórz* pojawia się rekin, spętany czerwoną siecią. To znak okaleczenia – ludzie odcięli mu płetwy. Mały Omar dowiaduje się, że ludzie zabijają te zwierzęta dla zupy, którą jedzą nie po to, by zaspokoić głód, lecz dlatego, że jest to modne. Pełne naturalnych skarbów i urzekającego piękna królestwo jest też bezlitośnie zaśmiecanie przez człowieka. Wymownym symbolem degradacji środowiska był w spektaklu oblepiony cywilizacyjnymi odpadami morski dinozaur – istota dziwnie zmutowana z pierwiastków organicznych i sztucznych, będąca smutnym pogrobowcem dawno wymarłego gatunku.

Motyw ekologiczny w spektaklu Martyny Majewskiej nie był zaskoczeniem. To jedna z ważnych osi tematycznych repertuaru WTLu. Wrażliwość na problemy środowiska naturalnego doprowadziła do przeorganizowania świata

baśniowej wyobraźni. Widać to choćby w sposobie przedstawiania postaci zwierząt, które nie służą już tylko schematycznym personifikacjom. Naturę w teatrze dla dzieci coraz częściej traktuje się podmiotowo, rezygnując z perspektywy antropocentrycznej. Zwierzęta i rośliny nie są już przedstawiane jako część ludzkiego świata, natomiast bywają ofiarami rabunkowej eksploatacji przyrody przez człowieka. Nowa świadomość ekologiczna wyostrzyła również etyczne sprzeczności w relacjach człowieka z naturą, jak choćby konflikt pomiędzy mięsożernością gatunku ludzkiego i stanowiącym fundament moralności chrześcijańskiej zakazem zabijania. O tym konflikcie z poetyką subtelnością opowiedziała Malina Prześluga w tekście *Może morze*, zrealizowanym w WTLu przez Michała Derlatkę. Co ciekawe, autorka ulokowała go w świecie roślin, których los budzi zazwyczaj mniej współczucia niż cierpienia zwierząt. Bohaterem spektaklu był pragnący uchronić się przed roztopieniem bałwanek, który znalazł chwilowy azyl w lodówce pełnej produktów spożywczych. Lokatorzy chłodziarki czuli się skazańcami, wyczekującymi egzekucji w garnku parującej zupy. W oczekiwaniu na kuchenną apokalipsę rozdzieliły się rozpaczliwe plany akcji ratunkowych, jak rozsądzenie lodówki ładunkiem wybuchowym. Niestety, akt terrorystyczny, przeprowadzony przez zdesperowaną z miłości sałatkę grecką, okazał się nieskuteczny. Najbardziej wyrafinowana gra toczyła się jednak pomiędzy marchewką a kucharczkiem. Przyjaźń tych dwojga przenikał perwersyjny dreszczyk. Marchewka czarowała kuchcika barwną opowieścią o swojej przyjaźni z bałwankiem, balansując pomiędzy nożem i garnkiem z gotującą się zupą. Nie było pewności, czy elokwentne warzywko jest nieświadome niebezpieczeństwa, czy też – wręcz



MAŁGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK YEMAYA - KRÓLOWA MÓRZ, WROCŁAWSKI
TEATR LALEK 2016. REŻ. MARTYNA MAJEWSKA. FOT. KAROL KRUKOWSKI/WTL



przeciwnie – usiłuje niczym Szeherazada w *Baśniach z tysiąca i jednej nocy* uwieść opawcę opowieścią, by odroczyć swój zgon w obiadowym daniu.

W filozoficznej baśni Maliny Prześlugi można było dostrzec parabolę na temat ludzkiego życia, które jest równie kruche i zależne od kaprysów losu, jak życie roślin i zwierząt. Trzeba umieć się nim cieszyć, nim zgaśnie. To epikurejskie przesłanie wydawało się jednak subtelnym kamuflażem dla innej, nieco mniej oczywistej refleksji o wyobcowaniu człowieka z natury. To pewnie nie przypadek, że w spektaklu Michała Derlatki kucharz był właściwie niemy. Ludzkim językiem posługiwały się w nim rośliny, zwierzęta i rozmaite produkty „martwej natury”, ale ich świat pozostawał dla człowieka niedostępny. To obcość, której nie złagodzą żadne formy empatii. Sympatyczny kuchcik nie był świadom dramatu, jaki rozgrywa się w lodówce. Wielka spowiedź marchewki być może wzbudziła w nim współczucie, ale ten odruch musiał pozostać bez konsekwencji.

Mniej zniuansowane przesłanie dydaktyczne prezentowała wystawiona w minionym sezonie sztuka *Ziemia* debiutującego w teatrze dla dzieci Jarosława Murawskiego. Eko-thriller o zagładzie naturalnego środowiska opowiadał o losach nie-ludzkich mieszkańców Ziemi w epoce antropocenu. Wysychające, brudne rzeki, bezmyślnie wycinane lasy i zatrute powietrze to tylko zewnętrzne cechy katastrofy, która odebrała naturze zdolność do samoodnawiania. Wyginęły całe gatunki, a nieliczne ocalałe okazy flory i fauny żyją w środowisku sztucznym, całkowicie uzależnione od człowieka. Spektakl w reżyserii Leny Frankiewicz opowiadał o dramatach tych ostatnich prawdziwych *Ziemi*, usiłujących przetrwać w nieprzyjaznym otocze-

niu. W postapokaliptycznej scenerii, pełnej śmieci, przemysłowych odpadów i powalonych drzew, rozgrywały się perypetie Ostatniej Pszczoły, Żubra, trzymanej pod kloszem Gardenii, a także – ginącego pod wpływem globalnego ocieplenia Klimatu. Grający tę alegoryczną postać Grzegorz Mazoń nosił na sobie topniejący lodowiec pod postacią białego płaszcza, wypakowanego obfitym zapasem butelek z wodą. Do najbogatszych osobowości należały jednak „czarne charaktery”. Bajeczną syntezę wszystkiego, co niezdrowe, stanowił Smog Podwawelski, będący zarazem wcieleniem najcięższych grzechów konsumeryzmu. Tomasz Maślakowski w tej roli został wyposażony w wielofunkcyjny wehikuł do produkcji trucizn, w zależności od potrzeb przybierający postać pieca, grilla bądź samochodu. Jego bohater był przy tym gargantuicznym żarłokiem, pochłaniającym masę niezdrowego mięsiwa, co usprawiedliwiał sentencją, która mogłaby uchodzić za credo wzorowego konsumenta: „Kiedyś się jadło, żeby się najeść, dzisiaj się je, bo można. A jak można, to trzeba”.

Największym szkodnikiem okazywał się jednak minister Bull Dogerre – niszczyciel lasów i morderca zwierząt. Scena egzekucji na ostatnim żubrze w puszczy – brutalna, akcentująca sadystyczny podtekst łowieckiego procederu – należała do najmocniejszych w spektaklu. Postać Bull Dogerre’a – oprócz czytelnych nawiązań do osoby urzędującego ministra środowiska – miała również rys uniwersalny. Uosabiała egoizm ludzkiej cywilizacji, podporządkowującej całe życie na ziemi interesom jednego gatunku. Człowiek bowiem nie poprzestaje na wykorzystywaniu natury dla zaspokojenia własnych potrzeb, lecz – jak minister, przeprowadzający planową „selekcję”

populacji żubrów – pragnie przechwycić kontrolę nad jej prawami.

Kończący spektakl happy end pozwalał mieć nadzieję, że koniec świata zostanie jednak odroczone. Gardenia porzuciła życie pod kloszem i stała się wolnym kwiatem. Zakochany w eterycznym kwiatku truciciel Smog wykonywał wokół niego ekstatyczny taniec godowy, co pozwalało ufać w przetrwanie gatunku i otwierało pomyślną perspektywę dla ocalenia pszczoł. Dzieci, zaproszone do zrobienia porządków, zabierały się do sprzątania z takim zapalem, że omal nie zdemontowały scenografii. Pozostawało pytanie, czy człowiek może zmienić się z eksploatatora natury w jej partnera? Czy jest możliwy alternatywny projekt cywilizacji, gwarantującej harmonijne współżycie wszystkim mieszkańcom globu?

Być może nie przypadkiem premierę spektaklu zaplanowano tuż przed Wielkanocą. Wpisanie tej opowieści w kontekst chrześcijański, przez bliskość wielkiego misterium śmierci i odradzania się życia skłaniało do refleksji nad cierpieniem, jakie zadał człowiek mniejszym braciom Ziemi.



Klarownej wizji artystycznej WTLu sprzyja oparcie repertuaru na nowej dramaturgii. Znakomita większość tekstów realizowanych tam w ostatnich sezonach to prapremiery. Jakub Krofta zaprosił do współpracy renomowanych autorów, niektórzy z nich – jak Julia Holewińska, Małgorzata Sikorska-Miszcuk czy Jarosław Murawski – na zamówienie wrocławskiej sceny napisali swoje pierwsze teksty dla dzieci. Dzięki tym dramatom, silnie zakorzenionym w „tu i teraz”, reagującym na przemiany obyczajowe i aktualne pro-

blemy społeczne, teatr poszerza pole tematyczne, eksploatowane dotąd przez sztukę dla dzieci oraz poszukuje nowych, skuteczniejszych strategii komunikacyjnych. To również ważny impuls dla rozwoju formy scenicznej. Można chyba bez większej przesady powiedzieć, że w WTLu kształtuje się nowy język teatru dla dzieci, łączący elementy popkultury i nowych technologii z tradycyjnymi technikami lalkowymi. Do ich odświeżenia przyczynili się w znacznym stopniu zapraszani przez Jakuba Kroftę do współpracy artyści czescy. Jednak proponowana przez nich nowoczesna, operująca zawrotnym bogactwem środków forma nie uzyskiwałaby tak błyskotliwych rezultatów, gdyby nie wszechstronne umiejętności aktorów, którzy z fuzji środków ruchowych, muzycznych i animatorskich czynią jąkość multiinstrumentalną. W ich sztuce realizuje się marzenie o performerze idealnym – muzyku, tancerzu, prestidigitatorze, w którego ciele krzyżują się wszystkie moce transformacyjne teatru.

Być może twórczość teatrów lalkowych, traktowana dotąd instrumentalnie jako rodzaj edukacyjnej rozrywki, właśnie staje się poważnym konkurentem dla scen dramatycznych. Takie spektakle, jak *Sam, czyli przygotowanie do życia w rodzinie* czy *Piekło-niebo* cieszą się równym powodzeniem u widzówni dziecięcej i dorosłej. Na przykładzie WTLu widać, że sceny te mają szansę, by wypełnić repertuarową lukę, sięgając po niemal dziś nieobecne w teatrze tematy egzystencjalne czy obyczajowe. Nowa dramaturgia dla dzieci i młodzieży przygląda się krytycznie rodzinie, stereotypom społecznym, regułom życia zbiorowego, nade wszystko jednak stara się dawać nadzieję. Tej pozytywnej, terapeutycznej energii w dorosłej sztuce bardzo dziś brak.



JULIA HOLEWIŃSKA

Akademia Pani Beksy

*Dla wszystkich dziewczynek,
a w szczególności dla Natalii*

OSOBY:

- BASIA NIEZGÓDKA
- FLUKTALE, żelowe stworki
- BALZAKIN, biały pies
- BOGNA
- BOŻENKA
- BEATA
- PANI BEKSA
- RÓŻOWA KRÓLOWA
- KRAWCOWA ŻANETA
- HELGA / BRONKA
- TATA

1. Czyli jak to się wszystko zaczęło i dlaczego tyle płaczę

BASIA NIEZGÓDKA Nazywam się Basia Niezgódka. Mam dziesięć lat i właśnie, no właśnie... Ale, ale, od początku, nie od końca... Pewnie zastanawiacie się, skąd znacie moje nazwisko. Tak, tak, no raczej, nie inaczej... Adaś Niezgódka to mój tata. To on bajdurzył kiedyś, że był uczniem Akademii Pana Kleksa. Opowiadał mi na dobranoc o szalonym profesorze, który częstował go piegami, o szpaku Mateuszu, o golarzu Filipie, kleksografii i o chłopcach, których imiona rozpoczynały się na literę A. Ambroży, Anastazy, Adolf... Trochę tacie zazdrościłam,

a trochę mu nie wierzyłam. Jednak tak naprawdę było mi bardzo smutno, że niedane mi było przeżyć tych wszystkich wspaniałych przygód. Płakałam w poduszkę, szalik i rękaw i marzyłam o podróżach, lotach w kosmos, przyjaciółkach i wspólnych zabawach na świeżym powietrzu. Tak między nami, między wami i między innymi, to płakałam non stop. Niektórzy nawet nazywali mnie beksą. Beczałam, bo byłam samotna – nie miałam siostry ani nawet pryszczatego, głupiego brata, z którym mogłabym łązić po drzewach i zdzierać strupy z pupy, to znaczy, przepraszam, sorry i pardonsik, z kolan te strupy rzecz jasna nie ciemna. W domu nic mi się nie udawało – a to stłukłam ukochany wazon mamy, a to zalałam krawat taty, źle podlałam kwiaty, takie tam sraty pierdziaty, ale lekko nie było, raczej pod górkę i pagórek, zero doliny czy choćby równiny. Chciałam być grzeczna, ale jakoś mi nie wychodziło. Mamusia z babcią wciąż tylko mówiły: „to panience nie wypada”, „tak sukienki się nie wkłada”, „ręce umyj przed obiadem”, „nie zadawaj się z tym Radkiem”, „cnotliwa żona męża korona”, „świeża woda zdrowia doda” i takie tam i inne. Między Bogiem a prawdą, to mijam się z prawdą – wolałam być trochę niegrzeczna, bo to wydawało mi się ciekawsze od bycia grzeczną, no ale pech albo inny diabeł z rogami chciał, że urodziłam się dziewczynką... A dziewczynka musi być grzeczna.

W szkole niewiele osób chciało się ze mną przyjaźnić, bo sepleniłam, miałam piegi i nic nie kumałam z tabliczki mnożenia-schorzenia-pierdzenia. Razy-zrazy myliło mi się z dodać-zjadać, minus zamieniał się w cudzysłów. No brak słów. Masakra gorsza niż Armagedon. Płakałam też nad obiadem, bo zamiast makaronu, pierogów czy ukochanych naleśników z kremem czekoladowym, w stołówce wciąż serwowali nam brukselkę i pora.

FLUKTALE Brukselka cholerka! Por chlor!

BASIA NIEZGÓDKA Czy wy też to słyszeliście? Brukselka butelka? Por tor?

Chyba mam jakieś omamy.

FLUKTALE Jak masz omamy, to biegnij do mamy!

BASIA NIEZGÓDKA Ale, ale i w ogóle i w szczególe... Wracając do szkoły – nie miałam zbyt wielu koleżanek. Na domiar złego i gorszego, nie miałam tableta, laptopa, komórki i nie lubiłam różowego koloru. Nie lubiłam też kreskówek. Wolałam bawić się patykiem i szukać szkieł w kałużach. Takie było ze mnie dziwadło straszidło. I mówiłam zawsze jakoś tak dziwnie. Nie do rytmu, nie do taktu, wsadź se palec do kontaktu.

Na podwórku też nie miałam się z kim bawić. Trzepak stał samotnie – nikt na nim nie trzepał dywanów perskich ani perskich kotów, ani nawet nie robił fikołków wierciołków. Dzieci nie wychodziły na dwór, bo siedziały przed ekranami, plazmami, gramy, pokemonami, a ich rodzice, wyciągając na fotelach gice i rozmawiając przez ajfony, smartfony, złe telefony, bali się je puszczać na podwórko. Bali się zarazków, śniegu, kotów dachowców, złych ludzi o spiczastych nosach albo ze zbyt dużą ilością piegów, bo jak wiadomo piegowaci ludzie porywają dzieci.

No, przepraszam, kłamię – tylko nie mówcie mojej mamie, lub spluńcie dwa razy przez lewe ramię. Na podwórku pojawiały się czasem dzieciaki chłopaki rozrabiaki. Grali w piłkę, rysowali kredą po chodniku i budowali bazę. Raz nawet spytałam, czy mogę się z nimi pobawić, ale popatrzyli na mnie spod łbów swoich zawadiackich głów i krzyknęli: „To nie są zabawy dla dziewczyn!”. No i... Zatkąło kakao! Nie miałam odżywki, ksywki, przyjaciółki ani nawet kukułki, o psie już nie wspomnę. Byłam samotna jak najmniejszy palec u prawej stopy. I musiałam być grzeczna. Bo inaczej rodzicom włosy na głowie stawały dęba. A włosy na rękach stawały jak brzozy. Nuda! No i znowu się pobeccałam. Co to znaczy, że te zabawy nie są dla dziewczyn?

FLUKTALE (*śpiewają*)

Wojna, kapsle, resoraki
 To chłopaki zawadiaki
 Bawią się w to!
 Zośka, baza, trzy siniaki
 To chłopaki zawadiaki
 Bawią się w to!
 Stłuczki, sprzeczki, gile w nosie
 Chłopak może być jak prosię!
 Dziury w szortach
 Gra na kortach
 Ciemne bramy
 Nie przytulisz się do mamy!
 Na trzepaku trzy fikołki
 Lalki, ciuchy to pierdołki!
 Laski nie są z naszej paki!
 Dąs pod nosem, brzydkie słowo
 Chłopak może to i owo!
 To chłopaki zawadiaki!
 Bawią się w to!
 A dziewczynie nie wypada
 Piłka z panną to jest zdrada!
 Te zabawy nie są dla dziewczynek!
 Te zabawy nie są dla landrynek!
 Te zabawy nie są dla blondynek!

BALZAKIN (*wbiega i przegania Fluktale*) Nie płacz, Basiu! Pardon, ma chérie! Chodź, zaprowadzę cię gdzieś, gdzie dziewczynki mogą robić co tylko chcą, dziwnie mówić, rozrabiać, mieć piegi, grać w kapsle i grać na nosie, a nawet becząć.

BASIA NIEZGÓDKA Przepraszam, ale nie wolno rozmawiać mi z nieznanymi. Zwłaszcza z nieznanymi, gadającymi... psami.

BALZAKIN Ależ my się znamy, Basiu. Nazywam się Balzakin i jestem psem z twojego najniegrzeczniejszego snu. W zasadzie to jestem nadwornym przytulakiem Pani Beksy, ale o tym i o owym opowiem ci innym razem przy titajmie, to znaczy przy czaju, tfu – przy herbacie. Może w tej chwili mnie nie pamiętasz, ale przeżyliśmy wiele przygód. Na przykład

jak dawałaś mi pod stołem kawałek mielonego – magnific, i brukselki cholerki – horrible! Zresztą za chwilę wszystko sobie przypomnisz. Gotowa? Chodź! Głowa do góry! Głowa w chmury! Czas na brednie, harce, bzdury.

BASIA NIEZGÓDKA Balzakin miał białe futro niczym bita śmietana i pomarańczowe plamy jak włosy Pippi Langstrumpf. Pachniał maślanymi ciasteczkami, miał piękne, głębokie, smutne oczy i faktycznie kogoś mi przypominał. Na głowie miał małą marynarską czapeczkę z guzikiem w kształcie kotwicy. Chwyciłam go więc za tylną łapę i prześliznęłam się przez dziurę w murze. Trzeba wam wiedzieć, że ja bardzo nie lubię dziur, metek i nitek. Dziur najbardziej. Poryczałam się, ale przeszłam przez dziurę... I tak oto trafiłam do Akademii Pani Beksy...

2. Śniadanie w Akademii Pani Beksy

BOGNA Jestem Bogna i mnie gna.

FLUKTALE Do toalety? Biegunczka? Rozwolnionko?

BOŻENA Jestem Bożena jak morska syrena.

FLUKTALE Bożena? Żena!

BEATA A ja Beata cukrowa wata.

FLUKTALE Niemodna krata! I broszka na kracie. I gacie na wacie. W tym sezonie polecamy paryskie paski!

BALZAKIN Francuskie pieski?

BOGNA Fluktale! Zamknijcie wreszcie wasze żelkowe pyszczki! Jesteście niegrzeczne jak chłopaki.

FLUKTALE Oj, żeby nam się panienska przypadkiem nie popłakała!

BOŻENA Balzakin mówił, że poznamy dziś nową dziewczynkę!

BEATA Ciekawe, czy będzie tak niegrzeczna jak my?

BOGNA Pani Beksa na pewno jej w tym pomoże.

BOŻENA Ciekawe, co dziś będziemy robić na lekcji „Niegrzeczności ości kości, która pierwsza się zezłości”?

BEATA Może pluć i łapać?

BOŻENA Po plecach się drapać?

BOGNA Może zapolujemy na stonki?

BEATA Popuszczamy baki?

BOŻENA Złapiemy byka za rogi?

BOGNA Nie umyjemy podłogi?

FLUKTALE *(śpiewają razem z dziewczynkami)*

Być niegrzeczną – świetna sprawa!

Pluć wysoko, no i łapać.

Być frywolną to zabawa.

W nocy nie śnić, tylko chrapać!

No raczej!

Nie inaczej!

No ba!

Żaba!

Ryba!
 Blues żaba ryba, blues!
 Mieć siniaki – to normalne!
 Strzelić gola, wejść na drzewo.
 Chodzić w różach – to banalne.
 Zamiast w prawo – skrócić w lewo!
 No raczej!
 Nie inaczej!
 No ba!
 Żaba!
 Ryba!
 Blues żaba ryba, blues!
 Dziura w spodniach zamiast w zębie!
 Proca, kamień w każdej dłoni,
 Przegoń wróbla, złap gołębie.
 Nikt nas nigdy nie dogoni!
 No raczej!
 Nie inaczej!
 No ba!
 Żaba!
 Ryba!
 Blues żaba ryba, blues!

BALZAKIN Dziewczynki landrynki morskie świnki! Fluktale – żelkowe robale! Nadchodzi Pani Beksa!

Wchodzą Pani Beksa i Basia Niezgódka.

PANI BEKSA Basiu, oto twoje nowe koleżanki. Bogna, Beata, Bożena...

BASIA NIEZGÓDKA A dlaczego wszystkie mają imiona na literę „B”?

PANI BEKSA Zastanawiasz się pewnie, dlaczego nie na „A” jak chłopcy z Akademii Pana Kleksa? Nie, to nie dlatego, że jesteśmy drugie czy gorsze. To dlatego, że my – dziewczynki zawsze mamy plan B.

FLUKTALE Wiadomka, planik!

PANI BEKSA A poza tym, „B” to fantastyczna litera. Prawda, Balzakinie?

BALZAKIN O tak, Pani Bekso. Na „B” jest tyle bajecznych wyrazów. Balzakin, basset, bigiel, byczenie się...

FLUKTALE Biegunka, bąki...

BALZAKIN Boże! Błagam! Beznadzieja! Baczność! Bon ton!

PANI BEKSA B ma dwa brzuszki – jak my dwa cycuszki. B jest bardzo mądre, bo połknęło flądrę. B jest jak bita śmietana, którą jemy od rana.

B ma wszystko w nosie i zachowuje się czasem jak prosię. B jest bardzo niegrzeczne, B jest jak bajka, jak kurze jajka...

BALZAKIN A co było pierwsze? Kura czy jajko?

FLUKTALE To banalnie banalne! Pierwsza była jajecznica.

BOGNA Bakalie!

BEATA Bajki!

BOŻENA Babcia!

BOGNA Biedronka!

BEATA Bocznik!

BOŻENA Bogini!

BALZAKIN Bady!

FLUKTALE Balanga! Bajlando! Bajabongo! Balcik!

BOŻENA Bajaderka!

BOGNA Bajzel!

BEATA Bermudy!

BOŻENA Beksa!

PANI BEKSA W naszej Akademii, Basiu, przeżyjesz wiele niezapomnianych przygód. Nauczysz się też tego i owego, a na pewno już tamtego. Ale zacznijmy od śniadania. Bo bez śniadania nie ma bajania.

BASIA NIEZGÓDKA A co będzie na śniadanie?

PANI BEKSA Bażant!

BASIA NIEZGÓDKA Jak miałam się niebawem dowiedzieć, śniadania były najważniejszym posiłkiem w Akademii Pani Beksy. Przygotowywałyśmy je zawsze razem i zawsze przy tym śpiewałyśmy, rzucałyśmy się owocami, obsypywałyśmy mąką czy cukrem pudrem, wyjadałyśmy rodzynki z sernika, piernika, innego składnika. Robiłyśmy sobie kolorki na policzkach z buraków, a kaczupem malowałyśmy usta lub wąsy à la Piłsudski. No wiecie, ten od kasztanki, albo od cukierków kasztanków – zapomniałam. Oblepiałyśmy się ciastem na pizzę (tak, tak, raczej nie inaczej – jadłyśmy tu czasem na śniadanie pizzę). Śmiechu było przy tym co niemiara. Nie opisze tego miara: ani gram, ani dekagram, ani nawet tona czy inny półton czy nutka. Nikt nie płakał, nie beczał. Zapominałyśmy o swoich troskach i zmartwieniach.

Bogna zapominała, że jej mama od pół roku leży w szpitalu i całkiem wyłysiała. Słyszała, jak dorośli mówili, że jej mama ma raka. Raka nieboraka. Ale Bogna nie mogła w to jakoś uwierzyć. No bo jak? Raka? Takiego z jeziora? Była pewna, że jej mama – wegetarianka – na pewno wypuściła go z powrotem do wody. Bożenka zapominała, że ciągle chodzi w tej samej bluzce i koledzy z klasy się z niej śmieją i mówią, że jest biedna. A Beata? Beata zazwyczaj beczała bez powodu, a może po prostu – przebywając długo w Akademii Pani Beksy – zapomniała o bolesnej operacji nogi, którą przeszła jak miała dwa lata, i o tym, że jeździ na wózku. Ja zaś miałam zapomnieć o samotności.

Ale dziś śniadanie miało być wyjątkowe, miał być król królewski – pan Bażant Drugi von księciunio. A nawet dwa bażanty.

FLUKTALE (*śpiewają razem z Panią Beksą*)

Były sobie dwa bażanty

Nie sierżanty – adiutanty.

I te nasze dwa bażanty

Poleciały do Atlanty.

A w Atlancie – dziwna sprawa

Hałas wielki, wielka wrzawa.

Więc te nasze dwa bażanty

Nie sierżanty – adiutanty

Robią hop! I dwa przysiady.

A tam dąsy, brak ogłady.

Wróbel jęczy – zgubił piórko
 Gołąb tęskni za jaskółką
 Gil ma gila w swoim nosie
 Sójka zjada coś jak proszę
 Orzeł stawia się i stroszy
 Sroka szuka swojej broszy
 Jastrząb narzeka na ząb
 Szpak uderza dziobem w dąb
 Bocian zbiera się do drogi
 Łabędź złamał obie nogi
 Sikoreczka płacze, wzdycha
 Nie do kosa – do rudzika
 Zięba marznie, kaszle, jęczy
 Mewa robi sok z pajęczyn
 Strzyżyk strzyże się na jeża
 Kawka pije cappuccino
 Mewa pędzi pendolino
 Głuszcak głuchy – nic nie słyszy
 Kuropatwa ledwo dyszy
 Lelek biegnie do apteki – po syropy i po leki
 A bażanty?
 Nie sierżanty – adiutanty
 Dosyć miały tej Atlanty.
 Zawróciły więc do kraju.
 A na skrócie, tuż przy skraju
 Patrzą – lasy, bory, łąki
 Tutaj mucha, dwie biedronki.
 Spokój. Nie ma tu nikogo?
 Tu bażanty spocząć mogą?
 Położyły się bażanty
 Nie sierżanty – adiutanty.
 Leżą, patrzą, nuda wielka
 Może zajrzeć do wróbelka?
 Do jaskółki, jemioluszek?
 Na pierogi, w cukrze gruszki?
 Razem – ciężko, kłótnie, waśnie
 W lesie ciasno jest i ciasniej,
 Lecz dla dobra wspólnej sprawy
 Przyzwyczajmy się do wrzawy.

BALZAKIN Za moich czasów bażanty popijało się pucharem wyborczego szato de koko, bożole ble i sokiem z pokrzyw.

BOŻENA Balzakinie, ty nie zginiesz, ale wybacz stary, to nie są twoje czasy. Ty masz sto czterdzieści siedem lat. A z tym bażantem, to był oczywiście żart. W Akademii Pani Beksy nie jemy żadnych zwierząt. Traktujemy je bardzo poważnie, na serio i z miłością.

BASIA NIEZGÓDKA A co jecie? Chyba nie jesteście na diecie?

BEATA Jemy. My. Razem. Pamiętaj, że od dziś jesteś jedną z nas.

BOŻENA Pani Beksa przygotowuje nam specjalne koktajle. Dostarczają nam one energii, są zdrowe i przyspieszają pracę naszych mózgów. A trzeba ci wiedzieć, że dziewczęce mózgi w Akademii Pani Beksy stają się jeszcze bardziej pofałdowane i wolne.

BOGNA W swoim pokoju zamkniętym na trzy spusty, którego pilnują dwa suszy, Pani Beksa ma specjalne pudełeczko na lezki makabreski. W przeciwieństwie do prawdziwych lez są one jednak słodkie, nie słone, i działają na nas zupełnie odwrotnie – rozśmieszają nas do lez! Dodać je więc do każdej potrawy i swojej kawy.

BASIA NIEZGÓDKA A skąd ona je bierze?

BOGNA Lezki makabreski?

BOŻENA Wolałabyś nie wiedzieć.

BEATA To jest makabra abrakadabra.

BASIA NIEZGÓDKA Powiedzcie, skąd?!

BOGNA Ja na samą myśl o... niej... dostaję dreszczy i pryszczę.

BEATA Ja chowam głowę w piach lub spadam na dach.

BASIA NIEZGÓDKA O kim one mówią, Balzakinie?

BALZAKIN Boją się jej nawet Fluktale.

BASIA NIEZGÓDKA A te całe Fluktale to kto? Nic z tego nie kumam, nie czaję i nie rozumiem. Nie kumam czaczy, rumby, samby, nie kumam rozumem, nie czaję bazy oazy bez skazy.

BALZAKIN Fluktale to kolorowe, żelkowe stworki. Trochę nieznośne, ale niegroźne. To nic innego jak śmieć żelki. Dostarczają nam śmiechu. A powstały w wyniku krystalizacji i destylacji oraz mieszania i bajania. Pani Beksa stworzyła je z lez, cukru trzcinowego, szczypty humoru i tak oto mamy te dwa potwory.

FLUKTALE (*śpiewają*)

Garść miłości, liść palmowy

I już Fluktal jest gotowy.

Gram przyjaźni, dobre słowo

Fluktal umie to i owo.

Kamyk z morza, ziarno soli

Zjedz Fluktala – to nie boli.

A gdy masz humorek słaby,

Weź Fluktala do zabawy!

Tańcz z nim, wariuj, rób fikołki,

Gliglaj, wierć się, rób bazgrołki!

Żartuj z rana i z wieczora

Wygoń z siebie won potwora!

Biegaj z nim i skacz wysoko

Fluktal ma na ciebie oko!

BALZAKIN Fluktale pomagają Pani Beksie was rozśmieszać i wymyślać najbardziej niegrzeczne zabawy i piosenki na świecie. Toleruję je, choć za moich czasów, kiedy byliśmy „ęą”, Francja elegancja, rrrr – arrrrry-stokrrrrracja to my, wsadzono by je do lochu w Maroku.

BASIA NIEZGÓDKA Ale o co chodzi z tą makabryczną dostarczycielką lez?

BALZAKIN To... Różowa Królowa. Największa przeciwniczka naszej Pani Beksy. Jej marzeniem jest zamienić wszystkie dziewczynki w różowe, grzeczne, plastikowe lalki bez właściwości i charakteru. Pomaga jej Krawcowa Żaneta. Szyje różowe ubrania. Wszystkie takie same! Ohyda. Zero dziur, haute couture! Ani grama indywiduum!

BASIA NIEZGÓDKA Ale, ale i w ogóle, i w szczególe...?

BALZAKIN Różowa Królowa zamienia dziewczynki w różowe monstra. Grają na tabletach, gapią się w telewizory potwory nudy generatory. Przestają mieć własne zdanie, ubierają się pod linijkę, są schludne i grzeczne, a do tego... Nigdy, przenigdy nie płaczą! Ona zabiera im łzy i sprzedaje za gruby hajs, siano, mamonę Pani Beksie.

BASIA NIEZGÓDKA A ty? Dlaczego mówisz „za moich czasów”, a dziewczynki twierdzą, że masz sto osiemdziesiąt dwa lata?

BALZAKIN O, widzę, że mademoiselle cacharel chanel dior por jest z manierami na bakier! Mam zaledwie sto czterdzieści siedem lat, jestem za-
klętym psem, ale o tym i o owym dowiesz się po lekcji „Niegrzeczności ości kości, która pierwsza się zezłości”.

BASIA NIEZGÓDKA Że co?

FLUKTALE Jajco. Ale na miękko czy na twardo? E, jednak jajecznicza.

BALZAKIN A może jajko w koszulce? Po benedyktyńsku?

3. Lekcja „Niegrzeczności ości kości, która pierwsza się zezłości”

PANI BEKSA Dziewczynki, zaczynamy „Lekcję Niegrzeczności ości kości, która pierwsza się zezłości”. Usiądźcie, proszę, nieładnie. Nie po turecku, a po grecku. W rozkroku, jak chłopaki w autobusie. Włosy macie skołtunione?

DZIEWCZYNKI Tak jest!

PANI BEKSA Zaczniemy od liczenia siniaków, połamanych paznokci, plam po kompocie i przejdziemy do dziewczynskologii.

BASIA NIEZGÓDKA (*szeptem*) A co to jest ta dziewczynskologia?

FLUKTALE Nielogiczna nauka o tym, czego nie wolno wojewodzie, za to wolno tobie, smrodzie.

BALZAKIN Pardon! Fluktale nie nadają się do Wersalu! Szambo normalnie!

BOŻENA Uczymy się, jak być najfajniejszymi dziewczynkami na świecie.

BOGNA I jak dać sobie ze wszystkim radę.

BEATA Jak być silną, mądrą i wolną!

BOGNA Jak odganiać złe myśli.

BEATA Jak radzić sobie ze smutkiem.

BOŻENA I jak podróżować w krainach własnych fantazji.

PANI BEKSA Bożena morska syrena, jaki jest twój stan siniaków na dziś?

BOŻENA Melduję wściekle, że dwa czerwone na tydkach zamieniły się w żółte jak ser ementaler, cztery fioletowe na łokciach bez zmian i jest jeden nowy zielony na pupie.

PANI BEKSA Brawo! Beczenie było?

BOŻENA A i owszem!

PANI BEKSA To zdejmujemy!

BASIA NIEZGÓDKA Pani Beksa nie była zwykłą nauczycielką, a jej lekcje nie przypominały tych, na których zasypianie albo patrzenie przez okno za motylami. Umiała czarować, łązy zamieniać w śmiech, a kolory... No właśnie, zobaczcie sami, co działo się z siniakami...

PANI BEKSA (*zdejmuje siniaki specjalnymi szczypcami*) Dwa żółte siniaki zamieniamy w...?

BOGNA Dwa słońca zamiast księżyca, żeby można bawić się w dzień i w nocy, która jest dniem, i tak dzień w dzień.

PANI BEKSA Brawo, Bogna! Pamiętaj tylko, że w czasie snów też możemy się bawić. Wyobraźcie sobie, że sen, który śnicie, jest waszym snem, który sobie przysniłyście... Sen, w którym jest dzień i dwa słońca.

BEATA Dwa żółte siniaki zamieniamy w dwa żółtka, żeby się móc podzielić, żeby było więcej kogla-mogla i żeby nikt na świecie nie był głodny!

PANI BEKSA Wspaniale! A z dwóch żółtek wyklują się dwa kurczaki. Dwa kurczaki rozrabiaki.

FLUKTALE (*śpiewają z Panią Beksą*)

Dwa kurczaki rozrabiaki
 Zaprosiły na obiad robaki
 Podały im smażone ślimaki
 I zerwane właśnie maki
 Do tego kompot z brzozy
 Świeże mleko od kozy
 Kwaśne wino z Mendozy
 I batony bez glukozy
 Na przystawkę były glony
 Świńskie chrząstki, straszne błony
 Zupa cała była z gwoźdźcia
 A na drugie kawał śledzia
 Deser? Też coś?
 Kto ma siłę?
 Komu jego życie miłe?
 Dwa kurczaki rozrabiaki
 Podtuczyły więc robaki.
 Siedzą, myślą, burczy w brzuchu
 Ślinka leci, kiszki grają,
 Apetytu coś nie mają?
 Dwa kurczaki rozrabiaki
 Połknęły więc te robaki.
 Siedzą teraz, pasą brzuchy
 Dwa kurczaki łakomczuchy.

PANI BEKSA Cztery fioletowe siniaki?

BOŻENA Cztery fioletowe śliwki wpadły w kompot!

FLUKTALE Co z was wyrośnie? Śliwki na wierzbie czy gruszki na sośnie?
 Powidła? Nie... Jajecznicza!

BASIA NIEZGÓDKA Cztery fioletowe pisanki z wielkanocnego koszyka
mojej babci.

BEATA Cztery fioletowe guziki, w tym jeden szpaka Mateusza.

PANI BEKSA Cztery śliwki plus cztery pisanki plus cztery guziki dają razem?

BASIA NIEZGÓDKA To banalnie banalne! Dwunastu fioletowych
rozbójników!

BALZAKIN Czterdziestu rozbójników chyba. Dwunastu apostołów chyba
albo dwunastu gniewnych ludzi chyba! Chyba? Blues żaba ryba!

PANI BEKSA Brawo! Brawo! Brawo! A jak z połamanymi paznokciami?

BOGNA Są!

PANI BEKSA Łezki makabreski były?

BOGNA Ma się rozumieć.

PANI BEKSA A jak to się stało, że się paznokieć złamało? Ostrzegam, mo-
żesz konfabulować! Zmyślać! Bajać!

BOGNA Otóż byłam w Afryce, dokładnie w małej wiosce w Timbaktu czy
na innym Zanzibarze.

FLUKTALE Czy na Zanzibarze jest dużo barów? Jeśli tak, to jest to idealne
miejsce dla nas!

BOGNA Poleciałam tam na skrzydłach naszego psa Balzakina...

BALZAKIN Bajdurzenie, bredzenie, bajanie, bzdury, błahostki... Czy wi-
dział ktoś psa ze skrzydłami?

BOGNA I otóż w tym a nie tamtym Timbaktu czy Zanzibarze spotkałam
małego nie dużego czarnego nie białego chłopca nie dziewczynkę. Mały
chłopiec był bardzo miły i dzielny. Pokazał mi swoją wioskę, przed-
stawił rodzinie, nauczył regionalnych tańców, a potem zabrał mnie do
dżungli. A w tej dżungli...

FLUKTALE (*śpiewają z Bogną*)

W dżungli, daleko, w samej Afryce

Nie tu w Europie, na końcu świata

Spotkasz węgorze i węgorzyce

Nastąpisz na węża i jego brata.

W dżungli jest hałas i są odgłosy

Ktoś piszczy, ktoś trąbi, strasznie ujada

Słońce wyją przez swoje nosy

Hien chór zawodzi i lwów gromada.

W dżungli jest tłoczno, parno i ciasno

Ktoś pędzi, gna ktoś, coś niesie, coś gubi

Trudno tu znaleźć przestrzeń własną

Ważne, że każdy z każdym się lubi.

BOGNA No i w tej a nie tamtej dżungli nie tajdze, razem z tym a nie tamtym
małym nie dużym chłopcem z Timbaktu spotkaliliśmy tygrysa nie lwa!

PANI BEKSA Tygrysa? Cóż za piękna konfabulacja!

BOGNA Tygrys był zły!

BOŻENA Tygrys był dziki!

BEATA Tygrys był w plamki nie w prążki wcale!

BASIA NIEZGÓDKA Zęby miał z wosku!

BOGNA Pazury ze stali!

BOŻENA Ogona nie miał, bo mu zabrali!

BEATA Mruczał i warczał!

BASIA NIEZGÓDKA Był groźny wielce.

PANI BEKSA Łap nie miał wcale, lecz dwa widelce.

BOGNA Mój przyjaciel z Timbaktu, a może to było Honolulu albo Acapulco, a może Wyspy Wielkanocne czy Owce walczył z tygrysem dzień i noc, noc i dzień i noc i całe popołudnie, ale tygrys wciąż chciał nas zjeść. Musiałam więc wkroczyć do akcji. Zrobiłam jeden przewrót...

BEATA Dwa fikołki?

BOŻENA Fanga w nos?

BOGNA Przemocą się brzydzę podobnie jak sikami muchy.

BASIA NIEZGÓDKA To jak go załatwiłaś?

BOGNA Żartem. Śmiał się do łez.

PANI BEKSA A co to za żart tymfa wart?

BOGNA Tygrysie, masz widzimisię, że chcesz nas zjeść i duży brzuch mieć.

Przecież później musiałbyś chodzić na fitness.

BALZAKIN Aha. Nie do rymu, nie do taktu, ale może ja się nie znam na strojeniu żartów, tylko na strojeniu fortepianów.

PANI BEKSA A co z paznokciami?

BOGNA Połamały się w czasie wymyślania żartu.

BASIA NIEZGÓDKA Pani Beksa pozwalała nam konfabulować. Jednak nasze konfabulacje nie miały nic wspólnego z kłamstwami. Poprzez kolory z siniaków nauczyłyśmy się tabliczki mnożenia-schorzenia-pierdzenia, a dzięki złamanym paznokciom mogłyśmy podróżować po najdalszych krainach z globusa. Zapominałyśmy o troskach, byłyśmy razem i śmiałyśmy się do łez. Pani Beksa też beczała, ale raczej jak baran, a nie jak płaczka.

PANI BEKSA (*śpiewa*)

Beee! Pani Beksa – mówią o mnie uczennice

Lecz w mej szkole nie ma słowa o fizyce.

Można ściągać, śmiać się, zmyślać

Można błędzić, się domyslać.

Jeśli sprawdzian – to z żarcików

Nie ma książek, zeszytików.

Dużo tańców, ruchu, płaśów

Miejsce także jest dla dąsów.

Każda ma tu równe prawa

Tolerancja to podstawa!

Włosy możesz mieć zielone

W Akademii jest to dozwolone.

Nos? Skwaszony czy zadarty

W Akademii trzeba być otwartym.

Gramy w szachy, w pchełki, w bierki

Czasem są z nas damy a czasem żołnierki.

Sto pomysłów mamy na minutę

Pani Beksa trzyma tu batutę!

BALZAKIN Madame Beksa, nie chciałbym być upierdkiem ratlerkiem, ale zostały nam jeszcze plamy i dziewczynskologia.

PANI BEKSA Racja – końcowa stacja! Plamy, moje damy.

BOGNA / BOŻENA / BEATA (*chórem*) My jesteśmy damy, coś wam damy albo nie damy. Mamy swoje plamy, planów nie mamy.

PANI BEKSA Beata cukrowa wata, skąd są te plamy?

BEATA Z gramatyki, ortografii, geometrii i logiki.

PANI BEKSA Oj, bo zaraz się rozplączę. Zadziałamy odplamiaczem!

BALZAKIN Służę wściekle! (*podaje kropidło*)

PANI BEKSA Były płacze, szlochy, łzy?

BEATA Tak jest! Przy takiej nauce przecież każdy byłby zły!

PANI BEKSA (*chłapie dziewczynki wodą i w ten sposób wywabia plamy*) Co to? Z czego plamę masz na spodniach?

BEATA To czasownik.

PANI BEKSA Jaki?

BEATA Być.

BALZAKIN Albo nie być. Oto jest pytanie.

FLUKTALE Oto jest pytanie: co też będzie jutro na śniadanie! Jajecznicza?

PANI BEKSA Być jak...? Być kim?

BOŻENA Kim tylko chcę. Mogę być, kim tylko zechcę! Pilotką samolotką do badmintonu lotką. Latać mogę wzdłuż i wszcz nad Oceanem Niepokojnym! Skrzydła mieć jak motyl albo myśliwiec F szesnaście.

BEATA Piłkarką! Strzelać gole, być idolem!

BOGNA Profesorką mogę być. Liczbę pi zamienić w hi, hi, hi! Odkryć nowy kontynent. Nazwać go Bajlandią.

BASIA NIEZGÓDKA Indianką mogę być. Pływać w kanu, marzyć z rękami pod głową, nie robić nic, a innym mówić, że w tym czasie ćwiczę mięśnie z mięsnymi mięśniakami i mięsnymi jeżami na siłowni. Mogę być, kim tylko zechcę!

FLUKTALE (*śpiewając z Panią Beksą*)

Czasowniki, rzeczowniki, liczby mnogie

Z nimi walczyć możesz nogą albo rogiem!

Gramatyka, ortografia i logika

Schowaj je głęboko do nocnika!

A gdy już na sedes robisz siku

Wiedzieć możesz coś o przymiotniku.

Jakie, jaki oraz jaka!

Taka wiedza jest nie tylko dla chłopaka!

A dziewczyna jaka jest, no właśnie?

Mądra jak flądra.

Jak Kopernik!

Jak Skłodowska!

Ładna!

Brzydka nie jest żadna!

Dobra jak naleśnik albo wróżka!

Umie liczyć już nie tylko na paluszkach!

Jest niegrzeczna, niebezpieczna i bojowa!

Cały świat dziewczyna może zawojować!

Co? Kto? Kim jest ta dziewczynka?

Co zrobimy zatem z rzeczownikiem?

Becia może zostać wojownikiem!

A Bożena?

Marzy jej się praca ze skalpelem.

Basia będzie bajać i być marzycielem!

PANI BEKSA Stop! Nie tak! Tu mamy błędy.

BEATA Wojowniczką będę!

BOŻENA Ja chirurgką! Choć brzmi to koślawie, ja końcówki męskiej nie zostawię!

BASIA NIEZGÓDKA A ja będę marzycielką. Co to znaczy? Sama nie wiem, ale może bajki pisać będę lub dramaty.

FLUKTALE Sraty pierdziaty, dwa szpagaty, biegnij do taty! Zjedlibyśmy jajecznicę!

PANI BEKSA Księżyc patrzy już przez okna Akademii. Czas na dziewczyniskologię, moje beksy! Pamiętajcie, że za każdą dobrą odpowiedź dostaniecie po jednej słodkiej łożce makabresce.

BASIA NIEZGÓDKA Dziewczyńskologia była najważniejszą nauką, jaką pobierałyśmy w Akademii. Uczyłyśmy się jej łąząc po drzewach, skacząc po kałużach, łowiąc ryby, lepiąc pierogi z jeżynami, robiąc na drutach zrobionych z chińskich pałeczek, rysując patykami po piasku, rozwiązując zagadki nielogiczne, kopiąc piłkę, bawiąc się w dom i w wojnę, puszczać baki i zbierając kwiaty. Najważniejsze w tej trudnej nauce było posiadanie własnego zdania. Pani Beksa każdego dnia powtarzała nam, że mamy myśleć samodzielnie, tworzyć mikstury i bzdury, bawić się do upadłego, pomagać sobie we wszystkim i przede wszystkim, a nie przed niczym, wierzyć w siebie. Gdy którejś z nas coś nie wychodziło, to pomagałyśmy. Gdy Berenika nie umiała zrobić żeglarskiego węzła, plątałyśmy razem sznurki i nitki, aż w końcu się udawało. A jak Bernadetta tęskniła za mamą, wymyślałyśmy dla niej bajkę. Pamiętam też, jak Biankę bolał brzuch i jak Pani Beksa kazała nam iść do lasu i zebrać dla niej specjalne zioła. Okazało się, że Bianka zjadła za dużo Fluktali i leczyłyśmy ją babką lekarską. To chyba jasne, że nie chłopem lekarskim.

PANI BEKSA A teraz ostatnie zadanie z dziewczyniskologii. Dziewczyna może być...

BOŻENA Jaka chce!

PANI BEKSA Łezka makabreska! Mniam! Dziewczyna nie musi...

BEATA Robić niczego, na co nie ma ochoty!

PANI BEKSA Łezka makabreska! Pycha! Dziewczyna powinna...

BOGNA Pomagać innym dziewczynom!

PANI BEKSA Łezka makabreska! Wybornie! Dziewczyna zawsze...

BASIA NIEZGÓDKA Może o sobie decydować!

PANI BEKSA Łezka makabreska! Palce lizać! Dziewczyna jest...

WSZYSTKIE Jaka jest i nie musi mieć nóg jak z żurnala, nie musi być jak różowa lala. Czasem możemy mieć brudne włosy, zakatarzone albo

zadarte nosy! Możemy wszystko, co tylko chcemy, świat zdobędziemy, bo chcemy i możemy!

BASIA NIEZGÓDKA Najedzone łezkami makabreskami, zmęczone konfabulacją, nauką tabliczki mnożenia-schorzenia-pierdzenia, byciem niegrzecznymi, napojone sokiem z pokrzyw, bez plam i siniaków oraz z całymi paznokciami, przebierałyśmy się w śpioty-galoty, czyli w piżamy i kładłyśmy się do łóżek wypełnionych balonami z gum do żucia. Było w nich błogo i miętko. Po chwili unosiliśmy się do góry i każda z nas odpływała w inny sen pełen sennych scen.

PANI BEKSA Dobranoc, śmiechy na noc. Słodkie łezki z rana jak śmietana!

FLUKTALE My chcemy banana! Jajeczniczy!

BALZAKIN Bon nuit, niech wam się śni!

4. O tym, jak zostałam złą syreną i historia Psa Balzackina

BASIA NIEZGÓDKA Śny były niezwykle ważne w Akademii Pani Beksy. Każda z nas miała przy łóżku specjalne pudełeczko na sen, w którym Pani Beksa widziała, co dzieje się w naszych głowach. Jeśli śniły nam się koszmary, Fluktale zaglądały po cichu do naszych głów i dolewały oleju kokosowego. Po takiej dolewce od razu odbijała nam palma i dostawałyśmy tropikalnego bzika. I raz właśnie tak stało się z moim snem. A zaczęło się to wszystko jak zwykle od samotności. Śniło mi się, że siedziałam w swoim pokoju sama jak palec-zakalec u lewej nie prawej ręki nie nogi i nudziłam się jak mops czy inny pudel. Powoli wyrastałam z zabawy lalkami. Moja ukochana lalka Gryzelda była brudna i poczochrana, Kunegunda nie miała nogi, choć próbowałam ją przykleić gumą do żucia, a Ludwika – oj, nie chcecie wiedzieć – pomalowałam ją flamastrami na czerwono, bo chciałam, żeby została małą Indianką. Potem próbowałam ją wyszorować, ale ludwik nie działał na Ludwikę. Wszystkie puzzle już ułożyłam, grać w bierki nie miałam z kim, mama i tata jak zwykle byli w pracy, telewizora nie mieliśmy, a czytać mi się akurat nie chciało. Zgadnijcie więc, co robiłam. Tak, tak – nie jesteście w błędzie, żołądziej! Pobeczałam się jak bóbr czy inny świstak. Płakałam we śnie z tej nudy i samotności tak, że na podłodze utworzyła się łzawa kałuża. Nagle w kałuży zobaczyłam czyjeś głębokie oczy i łagodnie wyciągniętą łapę.

BALZAKIN Witaj, Basiu. Pojawiłem się w twoim śnie, żeby opowiedzieć ci swoją niezwykłą historię.

BASIA NIEZGÓDKA Balzakinie, Balzakinie – jest mi tak bardzo smutno, jestem taka samotna...

BALZAKIN Też byłem kiedyś bardzo samotny, ale później spotkałem ciebie.

BASIA NIEZGÓDKA Mnie?

BALZAKIN Przygotuj się na jazdę bez trzymanki. Zabieram cię w otchłań twojego snu. Gotowa?

BASIA NIEZGÓDKA Tak jest!

BALZAKIN Włóż tylko czepek i nie zapomnij o kole ratunkowym i o tym, i o owym! Będziemy pływać kraulem i żabką czy inną ropuchą. Skaczemy na główkę!

BASIA NIEZGÓDKA I tak oto we śnie zanurkowaliśmy z Balzakinem w kałuży.

FLUKTALE (*śpiewają z Balzakinem*)

Daleko w podmorskiej krainie
Wśród glonów, ryb i planktonu
Mieszkają morskie boginie
A Neptun dosiada tronu.
Syreny śpiewają żeglarzom
Ostatnie pieśni miłosne
Współczujcie tym marynarzom
Ich losy nie będą radosne.

Piana, piana, morska piana
Jak śmietana ubijana
Marynarzu, strzeż się piany
Chociaż jesteś zakochany!

A marynarz na swoim okręcie
Patrzy ślepym swoim okiem
Widzi postać na zakręcie
Syrena go wabi urokiem
Śpiewa mu cudowne pieśni
Kusi wzrokiem oraz ciałem
Jej serce jest pełne pieśni
Lecz ja o tym nie wiedziałem (*to śpiewa sam Balzakin*)

Piana, piana, morska piana
Jak śmietana ubijana
Marynarzu strzeż się piany
Chociaż jesteś zakochany!

BALZAKIN Sto czterdzieści siedem lat temu, za dziewięcioma, a nie siedmioma górami nie równinami i za stumilowymi lasami, a nie łąkami była sobie kraina Timbaktu, w której mieszkali mali czarni chłopcy walczący z tygrysami, dużo francuskich piesków oraz król i królowa. Tak się składa, że byli oni moimi rodzicami. Nasz kraj był mlekiem kokosowym i miodem lipowym płynący. Z jednej strony otaczał nas Ocean Niespokojny, z drugiej Góry Nieskaliste. Mieszkalem wraz z rodzicami w zamku Mon Tresor de Ozor, mówiliśmy w starym języku abadziaba, którego niestety już nikt na świecie nie zna. Ten prastary język zaniknął wraz z moją przemianą w psa i nikt już nie może przeczytać klasyki timbuktańskiej literatury. Trzeba wam wiedzieć, że moje imię Balzakin wzięło się właśnie od naszego nadwornego pisarza, który ze swadą opisywał komedię nie tragedię nie ludzką a psią. Byłem zwyczajnym chłopcem. Na pierwszy rzut oka nie nosa, dni upływały nam w zamku Mon Tresor de Ozor bardzo przyjemnie. Na śniadanie łyk ambrozji, spacer po gaju palmowym, sen w hamaku. Jednak

ja byłem bardzo nieszczęśliwy. Mój ojciec król nie pozwalał mi bawić się z małymi czarnymi chłopcami, zamykał mnie na klucz i podtykał pod nos lukrowane pączki. Po kilku latach byłem opasły jak tom i przysięgam, że nie mogłem patrzeć na słodczyce. Siedziałem więc samotnie w swojej komnacie. Król bał się, że stać może mi się krzywdo-tragedio-nieszczęście. Jedyne, co sprawiało mi przyjemność, to patrzenie przez okno w dal Oceanu Niespokojnego. Jednak ojciec nie pozwalał mi się zbliżyć do plaży na odległość bliższą niż siedemset czterdzieści dziewięć metrów. Studiowałem więc atlasy i globusy i wpatrywałem się w siną dal wód. Rysowałem węgorze, wieloryby, płaszczki i gładzice.

BASIA NIEZGÓDKA Nagle, we śnie poczułam, że moje nogi zamieniają się w rybi ogon. Kałuża przemieniła się w Ocean Niespokojny pełen morskiej piany. Na powierzchni wody widziałam pirackie statki z armatami i skrzynie po brzegi wypełnione złotem. Zrzuciłam czepek z głowy i koło ratunkowe. Byłam syreną! Nazywałam się Ikabena. Balzakinie, Balzakinie!

BALZAKIN Co to za głos?

BASIA NIEZGÓDKA Wołam cię prosto z Oceanu Niespokojnego. Przybądź mi na ratunek.

BALZAKIN Cóż to za wspaniały głos?!

BASIA NIEZGÓDKA Balzakinie, Balzakinie! To ja, Ikabena morska syrena!

BALZAKIN Ten głos był słodki jak mazurek wielkanocny nie wigilijny. Tfu, przecież mówiłem, że nie lubię słodczych. Wróć, ten głos był kwaśny jak cytryna i gorzki jak pieprz! Pycha! Nie zważając na zakazy ojca, wybiegłem w nocy z zamku Mon Tresor de Ozor i pobiegłem na plażę. Fale były wysokie, na niebie co i rusz rozbłyskiwały błyskawice.

BASIA NIEZGÓDKA Balzakinie! Balzakinie! Ratuj mnie!

BALZAKIN Już pędzę, Ikabeno! Wskoczyłem do pierwszego z brzegu rybackiego kutra, który okazał się indiańskim kanu i popłynąłem. Fale wlewały się na pokład, za wiosło miałem ość wieloryba, ale płynąłem. Nad głową skakały mi najprzeróżniejsze ryby, a głos Ikabeny był coraz bliżej. Nagle fala zalała całe moje kanu, a ja straciłem czucie w ciele i zacząłem spadać. Co było później, nie pamiętam. Obudziłem się w przedziwnej bursztynowej komnacie, wypełnionej perłami, glonami, planktonem i wszystkim, co tylko może znaleźć się w Oceanie Niespokojnym.

BASIA NIEZGÓDKA Witaj, Balzakinie. Nazywam się Ikabena.

BALZAKIN Cóż mogę dla ciebie zrobić, Ikabeno?

BASIA NIEZGÓDKA Śni mi się właśnie mój najniegrzeczniejszy sen. Musisz mi pomóc w tym, żeby był naprawdę niegrzeczny.

BALZAKIN Ale... Ja nigdy w nic się nie bawiłem. Mój ojciec zamykał mnie w komnacie i nie pozwalał z niej wychodzić. Nie wiem, jak być niegrzecznym. Nie wiem, jak się bawić.

BASIA NIEZGÓDKA Jestem królową syren i nakazuję ci być bardzo niegrzecznym i bawić się ze mną do upadłego, kolego!

BALZAKIN No to zdechł pies.

BASIA NIEZGÓDKA Inaczej, piękny chłopcze, zamienię cię w psa!

BALZAKIN Może zagramy w kółko i krzyżyk?

BASIA NIEZGÓDKA Jestem syreną, nie kujonem!

BALZAKIN Jesteś tak piękna, że uczynię dla ciebie wszystko. Co to za ryba?

BASIA NIEZGÓDKA Dorsz!

BALZAKIN Myślisz, że mógłby nam pomóc w zabawie?

FLUKTALE (*śpiewają razem z Balzakinem*)

Dorsze nie są w niczym gorsze

Flądra jest niezwykle mądra

Karp najlepszy w galarecie

A na suma co powiecie?

Barwena barwi swoje łuski

Amur prosi o całuski

Dorada ma złote oczy

Halibut z halabardą kroczy

Jesiotr w sieci się zaplątał

Karaś po jesiotrze sprzątał

Leszcz nie chce być leszczem

Lin ucieka przed deszczem

Łosoś mianował się królem

Makrela walczy z bólem

Mintaj – ty nam coś daj

Miętus lubi miętówki

Okoń woli krówki

Płotka lubi poplotkować

Sandacz za to pobalować

Pstrąg najlepszy jest w śmietanie

Sieja? To na drugie danie.

Sielawa jest trochę koślawą

Szprotka w puszcze niemrawa

Szczupak złowił się na wędkę

Z robakami na dokrętkę.

Morał z tego – prosta sprawa.

Jedzcie dorsze!

One nie są w niczym gorsze!

BASIA NIEZGÓDKA Twój czas powoli się kończy! Bawmy się! Bawmy!

Bawmy!

BALZAKIN Próbowałem rozśmieszyć Ikabnę wierszykami i głupią miną.

Próbowałem z glonów zrobić gumę do skakania. Z muszli uczynić kryjówki do chowanego, ale żadna z proponowanych przeze mnie zabaw nie rozbawiła Ikabeny. Rzucałem w nią poduszkami z morskiego piasku, ale syrena miała coraz bardziej skwaszoną minę a jej ogon nerwowo uderzał o wodę. Czułem, że tonę. Ratunku!

BASIA NIEZGÓDKA Nuda, nuda, nuda. Nudy na pudy, spadaj do budy!

BALZAKIN I tak oto syrena Ikabena zamieniła mnie w psa.

BASIA NIEZGÓDKA Dlaczego w psa?

BALZAKIN Bo pies jest najwierniejszym przyjacielem człowieka. A zabawy z nim są najwspanialsze na świecie.

BASIA NIEZGÓDKA I co było potem?

BALZAKIN Przez długi czas byłem psem morskim.

FLUKTALE Chyba świnką morską? Albo chociaż konikiem? Albo jajecznica!

BALZAKIN Zaprzyjaźniłem się ze wszystkimi morskimi żyjątkami, ale coraz bardziej tęskniłem za rodzicami, za moim księstwem... Wymarzone przeze mnie morze okazało się moim więzieniem.

BASIA NIEZGÓDKA A Ikabena?

BALZAKIN Ikabena dręczyła mnie i męczyła, a ja musiałem ją zabawiać historiami z nadmorskiego świata.

BASIA NIEZGÓDKA Czy jest szansa, że jeszcze kiedyś wrócisz do swojej dawnej postaci?

BALZAKIN Rodzice szukają mnie do dziś. Ich królestwo popadło w nędzę. Zamek Mon Tresor de Ozor spłonął. Król i królowa sprowadzali najlepszych detektywów i wróżki, ale nikt nie wiedział, gdzie jestem. Jednak pewnego dnia ryby pomogły mi uciec od Ikabeny. Fale wyrzuciły mnie na brzeg. Jak możesz się domyślić, gdy tylko złapałem dech, od razu się rozplakałem. Los chciał, że po plaży spacerowała Pani Beksa. Przytuliła mnie, pocieszyła i tak oto trafiłem do jej Akademii.

BASIA NIEZGÓDKA A co stało się z Ikabena? A co stało się... ze mną?

BALZAKIN Tylko we śnie byłeś kapryśną syreną Ikabena. Przecież jesteś Basią! Ikabena wysłała za mną ławicę węgorzy, które raziły prądem wszystko, co spotkały na swojej drodze. Morską krainę zamieniły w komputerowy system pełen złączy i przełączy. Nie było już miejsca dla piratów, okrętów, wielorybów i pana Małuszkiewicza.

BASIA NIEZGÓDKA Kochany, przyjacielu, dlaczego tak się stało?!

BALZAKIN Bo pozwoliłem sobie na marzenia. Nie posłuchałem zakazu ojca, a zabawy, które proponowałem, były dla syreny zbyt... normalne.

BASIA NIEZGÓDKA Zrobię wszystko, żebyś znów mógł być szczęśliwy! Powiedz, jak mogę ci pomóc?

BALZAKIN Otwórz serce, Basiu! Bądź, jak dotąd, cudowną dziewczynką! Wróć do swojej postaci, gdy kotwica z guzika na mojej czapeczce osiadzie gdzieś na stałe.

BASIA NIEZGÓDKA Tylko tyle? Oczy powoli same mi się otwierały. Śpiochy mieszały się ze łzami. Tak bardzo żał było mi królewicza z Timbaktu, psa Balzakina.

PANI BEKSA Pobudka, wstać! Dziewczynkom wody dać!

5. Dalsze nauki w Akademii, najazd Różowej Królowej i Krawcowej Żanety. Poznajemy się z lalką Helgą

BASIA NIEZGÓDKA Dni w Akademii Pani Beksy upływały nam na ciągłej nauce rzeczy nieprzydatnych i niepoprawnych – niegrzecznych oczywiście tylko i wyłącznie w rozumieniu belfrów, a nieprzydatnych w oczach dorosłych. Nauka przeplatana była zabawą otwierającą nam głowy, oczy i serca. Fluktale przygrywały na bałatajkach, a w przerwach wlewały nam przez dziurki od nosa rosół z malin. Balzakin, opowiadając mi swoją historię, nieco posmutniał, ale i tak zabawiał nas francuskim „ęą” i podawał francuskie śmierdzące sery!

FLUKTALE Ser szwajcarski jest za drogi, powąchajcie nasze nogi.
Jajecznicza!

BASIA NIEZGÓDKA Biegałyśmy po drzewach, włożyłyśmy do krecich nor,
oglądałyśmy gwiazdy rozgwieżdzy, jadłyśmy kocie nie psie jęczyczki,
a przede wszystkim poznawałyśmy siebie.

PANI BEKSA Dziewczynki morskie świnki landrynki! Jak się mówi na
dziewczynki?

BOGNA Anielica, babeczka, babka!

FLUKTALE Babka wielkanocna? Mazurek? Jajecznicza!

BALZAKIN Jajko Fabergé!

BEATA Dzieweczka, dziewczoja, dziewczuszka!

FLUKTALE Wydmuszka? Jajecznicza!

BALZAKIN Mon dieu! Jeść mi się chce!

BOŻENA Młódka, nieboga, panieneczka!

FLUKTALE Kaszaneczka? Jajecznicza!

BALZAKIN Nie dla psa kielbasa!

BASIA NIEZGÓDKA Gąska, sikorka, podfruwajka!

FLUKTALE Sadzone jajka? Jajecznicza!

BALZAKIN Fluktale robale, śmieć żelki cholerki! Pani Bekso, nie chcę
być upierdkiem pudelkiem, ale pora na Telesfora potwora, czyli na
gimnastykę.

PANI BEKSA Ręce do góry, nogi w dół, łezki makabreski na stół!

Rozpoczyna się gimnastyka.

FLUKTALE *(śpiewając z Panią Beksą)*

W lewo w prawo

Byle żwawo

Jak nie mogę

To przez nogę!

Głowa nasza atomowa jest jak książka adresowa

Szyja długa skręca i impreza się rozkręca

A ramiona? One warte są miliona

Klatka piersiowa! Gimnastyka gotowa!

W lewo w prawo

Byle żwawo

Jak nie mogę

To przez nogę!

Biodra! Pamiętaj bądź dla siebie dobra!

Pupa – to jest ważna sprawa! Jest zabawa!

Uda i kolana razem! Nie bądź głazem.

Teraz stopy! Do przodu pół stopy!

W lewo w prawo

Byle żwawo

Jak nie mogę

To przez nogę!

PANI BEKSA Spocone, załzawione, zmęczone? Pamiętajcie, że dziewczynka to nie tylko ciało!

FLUKTALE Ciało? Kakao? Jajecznica!

BALZAKIN Uwaga, bo jedzie łamaga!

Wchodzi Różowa Królowa i Krawcowa Żaneta. Mają różowe włosy i nosy. Niosą wielką plastikową lalkę à la Barbie, która nazywa się Helga.

RÓŻOWA KRÓLOWA Witaj, Pani Bekso!

KRAWCOWA ŻANETA Co to za bezguście?! Gdzie jest róż? Ała!

RÓŻOWA KRÓLOWA Słyszałam, że kończą ci się łezki makabreski.

PANI BEKSA Byłyśmy umówione na odbiór nowej transzy dopiero za tydzień.

KRAWCOWA ŻANETA Jak wy wyglądacie, laleczki? Gdzie są tipsy i plisy?

Fluktale, dajcie mi łyk melisy, bo zejde tu na zawał mojego różowego serca! Już mam palpacje!

FLUKTALE Pistacje? Chcemy jajeczniczy!

RÓŻOWA KRÓLOWA Ale jestem dziś. Mam najświeższe łezki makabreski.

Cud malina, palce lizać! Za tydzień jadę do spa. Piłować paznokcie, układać włosy, naciągać usta i oglądać seriale.

FLUKTALE Mdlī nas. Czyżby za dużo jajeczniczy?

PANI BEKSA Przykro mi, Różowa Królowo. Nie mogę ci dziś zapłacić za łezki makabreski.

KRAWCOWA ŻANETA Pani Bekso, wyglądasz fatalnie. Przydałby ci się stylista! Nie masz na sobie niczego różowego! Przecież zarówno dziewczynki, jak i dorosłe kobiety najlepiej wyglądają w różowym!

BALZAKIN Phi! Barbie próchno!

KRAWCOWA ŻANETA *(chodzi jak modelka i śpiewa razem z Różową Królową)*

Różowy jest lepszy niż lody

Różowy to kolor brązowy

W różowym wyglądasz jak lalka

Jak każdej innej kalka

Róż, róż, włóż, włóż

Róż, róż, włóż, włóż

Włóż na siebie róż!

W różowym od urodzenia

Od święta i od niechcenia

Różowy na kapeluszu

Różowy na pióropuszu

Róż, róż, włóż, włóż

Róż, róż, włóż, włóż

Włóż na siebie róż!

Różowy na bluzce, ręczniku

Na biurku, na ścianie, nocniku

Różowy na każdej sukience

U Zosi, Żanety, na Zence

Róż, róż, włóż, włóż
 Róż, róż, włóż, włóż
 Włóż na siebie róż!

Różowy w głowie i w sercu
 Różowy na ślubnym kobiercu
 W różowym zawsze jest modnie
 Na ciepłe dni i na chłodne

Róż, róż, włóż, włóż
 Róż, róż, włóż, włóż
 Włóż na siebie róż!

Bez różu nie wychodź z domu
 Ni w nocy, ni po kryjomu
 Różowy na ustach, paznokciach
 Bez różu? – To straszny obciach.

Róż, róż, włóż, włóż
 Róż, róż, włóż, włóż
 Włóż na siebie róż!

RÓŻOWA KRÓLOWA Jeśli chcesz dostać nowe łezki, musisz zapłacić mi dziś!

PANI BEKSA Przykro mi, ale nie mogę.

RÓŻOWA KRÓLOWA Doskonale wiesz, że bez moich łez twoja durna Akademia zniknie!

DZIEWCZYNKI Jak to zniknie?

PANI BEKSA Nie słuchajcie jej!

RÓŻOWA KRÓLOWA Akademia tej pokraki Pani Beksy przestanie istnieć, a wy będziecie się nudzić!

Dziewczynki wybiegają.

KRAWCOWA ŻANETA Wszystkie będziecie wyglądać tak samo!

RÓŻOWA KRÓLOWA Będziecie grzeczne i nudne jak flaki z olejem!

FLUKTALE Z olejem? Jajecznicą to na maselku!

KRAWCOWA ŻANETA Uszyję wam różowe mundurki!

RÓŻOWA KRÓLOWA Będziecie potakiwać i dygać! Będziecie się malować i piłować paznokietki!

KRAWCOWA ŻANETA Zapomnicie o dziurach, o spodniach, o bieganiu na bosaka! Niech żyją różowe lakierki!

RÓŻOWA KRÓLOWA Nauczę was robić dziubki! Wszystkie będziecie wyglądać tak samo!

KRAWCOWA ŻANETA Przestaniecie myśleć kolorowo! Wszystko będzie różowe!

RÓŻOWA KRÓLOWA Z waszych zabaw znikną wyliczanki i płasy!

KRAWCOWA ŻANETA Nawet aparaty na zębach będziecie miały różowe!
 Och, jak ja już o tym marzę!

RÓŻOWA KRÓLOWA Dość swobodnego mazania po ścianach! Dość biegania po drzewach! Dość piosenek! Dość wspólnej zabawy z koleżankami! Dość śnienia! Koniec z pewnością siebie! Koniec z własnym zdaniem! Koniec z silnymi dziewczynkami!

KRAWCOWA ŻANETA Niech żyje róż!

RÓŻOWA KRÓLOWA Będziecie tylko gapić się w ekrany!! Niech żyje plastik!

KRAWCOWA ŻANETA W tym sezonie i do końca świata króluje róż! Na świecie nie będzie już innych kolorów!

RÓŻOWA KRÓLOWA Wszystkie staniecie się różowymi, plastikowymi lalkami bez duszy i charakteru! Hurrraaaa!

PANI BEKSA Proszę, oto moje ostatnie pieniądze.

RÓŻOWA KRÓLOWA Jesteś niezwykle hojna, Pani Bekso! Niestety łezki makabreski ostatnio podróżowały, ale znaj moje dobre, różowe, plastikowe serce. Sprzedam ci kilka łezek makabreszek, ale pod warunkiem, że przyjmiesz pod swój dach moją ukochaną, najwspanialszą...

KRAWCOWA ŻANETA Ubraną w same różowe fatalaszki prosto z mojej pracowni krawieckiej...

RÓŻOWA KRÓLOWA Żaneto, zamknij na chwilę swoje różowe silikonowe usta! Dostaniesz kilka łez, jeśli Helga będzie mogła uczyć się w twojej Akademii! *(podaje Pani Beksie lalkę Helgę)*

Helga zaczyna chodzić, kręcąc przesadnie biodrami.

PANI BEKSA Zgoda. W naszej Akademii jest miejsce dla każdej dziewczynki. *(wychodzi z Helgą)*

Za nimi wychodzą Balzakin i Fluktale.

KRAWCOWA ŻANETA Jesteś genialna, Różowa Królowo! I love you!

RÓŻOWA KRÓLOWA Moja ukochana Helgunia zniszczy ostatecznie Akademię Pani Beksy! Skłóci ze sobą te dziewczyniska! Dziewczynki zamienią się w plastikowe lalki. Nie będą samodzielnie myśleć. Koniec z równouprawnieniem! Dziewczyny do garów, chłopaki do barów! Połowa ludzkości będzie zrobiona z różowego plastiku! A ja wreszcie będę miała dostatecznie dużo lalek do zabawy!

KRAWCOWA ŻANETA Niech żyje kolor różowy! Niech żyje plastik! Niech żyją plazmy! Niech żyje nuda! Niech żyje Różowa Królowa! Niech nastanie różowa rewolucja!

6. O tym, jak Helga próbuje nas skłócić, ostatnia lekcja

Pani Beksy, uwalnianie łez

BASIA NIEZGÓDKA Po najeździe Różowej Królowej i Krawcowej Żanety Pani Beksy nieco posmutniała. Lekcje „Niegrzeczności ości kości, która pierwsza się zezłości” odbywały się jak zwykle, wciąż ćwiczyliśmy własne zdania, bawiłyśmy się i byłyśmy razem, ale łezki makabreski były już tylko na śniadanie. Pani Beksy stawała się coraz mniejsza i chudsza. W jej kolorowych, lokowanych, skołtunionych włosach pojawiły się siwe pasemka. Fluktale coraz mniej rozrabiały i śpiewały. Straciły nawet ochotę na jajecznicę. Do naszej dziewczynskiej drużyny dołączyła Helga, która była naprawdę... niegrzeczna.

HELGA Słysz, co mówisz, ty małpo!

BOGNA Nie mów tak! Basi może być przykro!

HELGA A co mnie to obchodzi? Co to komu szkodzi?

BOŻENA Przestań, to boli!

HELGA Dołącz do mojej paczki. Zaszczujemy ją razem!

BEATA To wbrew zasadom!

HELGA Zasady są nudne! Czy nie tego uczy was wasza głupia profesorka?

BASIA NIEZGÓDKA Pani Beksa uczy nas walki z nudą, ale nie w taki sposób...

HELGA Jesteście nudne! Nudne! Nudne! Patrzę na was! Ty jesteś gruba! Ty jesteś brzydka! Ty jesteś brudna! Nikt was nie lubi, dlatego tu jesteście. W życiu liczy się sukces! Sukces – rozumiecie? Bez różu i plastiku nie osiągniecie sukcesu! Patrzę na was! Obserwuję was! Zniszczę was!

BASIA NIEZGÓDKA Dziewczyny, nie możemy na to pozwolić.

HELGA Wolne żarty! Co to znaczy, że nie możemy? Ja tu rządę, ja! Nie bawem wszystkie będziecie jak ja! Patrzę na was! Obserwuję was! Powiedźcie lepiej jakiś wierszyk! Dygnijcie! Zaśpiewajcie pioseneczkę! Włóżcie podkolanówki! Zamknijcie się! Nie lubię was! Jesteście głupie! Jesteście brzydkie! Nic wam się nie uda! Macie za duże brzuchy! Przejdźcie na dietę! Uczeszcie się! Zamknijcie się! Nikt was nie lubi! Jesteście beznadziejne! Nie stać was na takie ciuchy! Co to za moda? Pobję was! Nigdy nie znajdziecie męża. Rozumiecie? Rozumiecie? Rozumiecie?

BASIA NIEZGÓDKA Chociaż Helga była lalką, bałyśmy się jej. Jednak najgorsze w tym wszystkim było to, że znów zaczęłyśmy tracić pewność siebie. Zaczęłyśmy patrzeć na siebie z ukosa spod nosa i krzywym okiem. Jeszcze chwila, a zaczęłybyśmy się kłócić. Na szczęście w odpowiedniej chwili pojawiła się Pani Beksa...

PANI BEKSA Dosyć tego! Helgo, w mojej Akademii nikt nie będzie się tak zachowywać.

HELGA Bo co? Co mi zrobisz, pokrako?

PANI BEKSA Jeśli chcesz tu zostać, musisz nas szanować.

HELGA Nie możesz mnie stąd wyrzucić. Nie masz już łezek makabresiek! Twój koniec jest bliski. Wszystkie was skłóć! Wszystkie! Zostanie z was garstka różowego brokatu!

PANI BEKSA Helgo, podejdź do mnie na chwilę.

HELGA Twoje niedoczekanie, baranie! Buczysz jak owca. Jesteś tępą jak osioł! Beksa lala pojechała do szpitala, ręce, nogi połamała.

Wbiegają Fluktale i łapią Helgę. Oddają ją Pani Beksie, która ją przytula.

PANI BEKSA Każda dziewczynka zasługuje na miłość. Nieważne, czy ubiera się na różowo, czy mówi brzydkie wyrazy, czy się uczy dobrze czy źle. Rozumiesz? Każda dziewczynka! Nawet lalka. Połknij to, Helgo!

HELGA *(zaczyna strasznie płakać)* Nie! Nie! Nie chcę!

PANI BEKSA Połknij łezkę makabreskę!

HELGA Za żadne skarby!

BASIA NIEZGÓDKA Proszę, ta łezka miała być dla mnie, ale ty jej chyba bardziej potrzebujesz. Nie bój się.

PANI BEKSA Łezki makabreski są słodkie!

HELGA *(połyka łezkę makabreskę i zamienia się w normalną dziewczynkę)*
Gdzie ja jestem?

BALZAKIN W Akademii Pani Beksy, bonjour, mademoiselle!

PANI BEKSA Nazywasz się Bronka. Od dziś niczego i nikogo nie musisz się już bać.

HELGA Bronka? A co stało się z Helgą?

PANI BEKSA To Różowa Królowa zamieniła cię na chwilę w lalkę. Tu jesteś bezpieczna.

BALZAKIN Pani Bekso, nie chciałbym być upierdkiem pekińczykiem, ale to była ostatnia łezka makabreska!

DZIEWCZYNIKI Co z nami będzie? Co będzie z Akademią?

PANI BEKSA Nie martwcie się. Podczas pobytu w mojej Akademii nauczycie się wszystkiego, co będzie wam w życiu potrzebne. Na pewno tęsknicie już za waszymi rodzicami.

BASIA NIEZGÓDKA Dopiero teraz zdałam sobie sprawę z tego, jak dawno nie widziałam mamy i taty. Nagle słońca łza spłynęła mi po policzku nie po brodzie, rzecz jasna nie ciemna.

PANI BEKSA Pokażcie mi swoje ręce. Są długie jak szyje żyraf. Pokażcie mi swoje oczy. Są głębokie jak Wisła. Pokażcie mi swoje włosy. Są miękkie jak puch z poduszki. Pokażcie mi swoje języki! Są cięte jak brzytwy. Pokażcie mi swoje bicepsy? Atleta z kotлетem niech się schowa! Pokażcie mi swoje kolana! Są na nich strupy i dobrze! Pokażcie mi swoje serca. Są bijące, gorące, otwarte. Pokażcie mi swoje głowy! Co w nich siedzi?

BOGNA Boję się.

PANI BEKSA Czego?

BOGNA Że moja mama umrze.

BOŻENA Wstydzę się.

PANI BEKSA Czego?

BOŻENA Że jestem biedna.

BEATA Boli mnie.

PANI BEKSA Kiedy?

BEATA Kiedy mówią na mnie kaleka.

BASIA NIEZGÓDKA Przykro mi.

PANI BEKSA Czemu?

BASIA NIEZGÓDKA Bo jestem samotna.

PANI BEKSA Jesteście najmądrzejsze, najpiękniejsze i najlepsze! A jak jest wam źle, to płaczcie. Nie bójcie się tego! Płacz też jest potrzebny.

Wszystkie dziewczynki zaczynają płakać, płacz po pewnym czasie zamienia się w śmiech.

PANI BEKSA Dacie sobie radę ze wszystkim. A wiecie dlaczego? Bo jesteście dziewczynkami! Jesteście gotowe! Nie bójcie się Różowej Królowej i Krawcowej Żanety. Zabieram je ze sobą do następnej bajki! Jesteście gotowe! W drogę! *(robi trzy fikołki koziołki matolki i znika)*

7. O tym, jak wróciłam do domu i dostałam psa

TATA Basiu, Basiu, obudź się wreszcie.

BASIA NIEZGÓDKA Gdzie ja jestem?

TATA Jak to gdzie? W domu.

BASIA NIEZGÓDKA Ale przecież jeszcze przed chwilą byłam w Akademii Pani Beksy...

TATA Basiu, kochanie, o jakiej akademii ty mówisz? Chyba znów za długo czytałaś w nocy.

BASIA NIEZGÓDKA Ale tato, tam było wspaniale, były robale, mądrale, inne dziewczynki landrynki... Nie byłam samotna...

TATA Basiu, nie płacz. Przecież dziś są twoje urodziny. Obiecuję ci, że już nigdy nie będziesz samotna. Popatrz – oto twój urodzinowy prezent.
Wbiega pies Balzakin.

BASIA NIEZGÓDKA Balzakin? Co ty tu robisz?

TATA Balzakin? Skąd takie imię?

BASIA NIEZGÓDKA Z Timbaktu!

TATA Skąd?

BASIA NIEZGÓDKA Stąd albo stamtąd! Tato, i tak tego nie zrozumiesz...

TATA Nieważne, mam nadzieję, że ci się podoba. Zamiast tortu kupiliśmy ci z mamą żelki, wiemy, jak bardzo je lubisz.

BASIA NIEZGÓDKA Jakie żelki? Przecież to Fluktale! Tato!! I radzę ci zrobić im zaraz jajecznicę!

TATA Nie wiem, co ci dziś odbiło, ale mam dla ciebie jeszcze jedną wiadomość, która może cię ucieszyć. W naszym bloku zamieszkały trzy nowe dziewczynki. Wreszcie będziesz miała z kim się bawić na podwórku!

BASIA NIEZGÓDKA Czy mają może na imię Bogna, Bożena i Beata?

TATA Tak... Skąd wiesz? Nic z tego nie rozumiem!

BASIA NIEZGÓDKA Bo jesteś dorosły! Czy mógłbyś mnie zostawić na chwilę z Balzakinem? Chciałabym się nim nacieszyć.

TATA Oczywiście, kochanie. Mam tu dla ciebie jeszcze list. Nie wiem od kogo, ale sądząc po znaczkach, musiał przyjść z bardzo, bardzo daleka.

BASIA NIEZGÓDKA (czyta) „Najdroższa Basiu, to już koniec twojej bajki. Mam nadzieję, że Ci się podobała. Piszę do Ciebie z Timbaktu albo innego Honolulu. Mam na imię Honoriusz. Rodzice – król i królowa – nazywali mnie w dzieciństwie Honorkiem. Dzięki tobie udało mi się zakotwiczyć na stałe. Od dziś pies Balzakin będzie spał razem z Tobą w łóżku. Ja natomiast znów jestem chłopcem. Rodzice pozwalają mi bawić się w morzu. Spotkałem też uroczą dziewczynkę, z którą bawimy się w piratów. Ma na imię Ikabena. Wreszcie nie jestem samotny. Słyszałem, że Różowa Królowa i Krawcowa Żaneta wylądowały w jakiejś republice bananowej i szyją tam różowe mundurki. Ich biznes przędzie jednak słabiutko, bo w tym sezonie modny jest kolor fluktalowy. Pani Beksa krąży po świecie i pomaga innym dziewczynkom. Ciekaw jestem, jak ty się miewasz? Ucałuj Balzakina i pamiętaj, żeby karmić go najlepszymi francuskimi serami! Adieu, ma cherie! Bon chance!”

Od tego czasu nie byłam już samotna jak palec u ręki nie nogi, rzecz jasna nie ciemna. Wraz z Bogną, której mama wypuściła raka do jeziora i nie była już chora, Bożenką, której rodzice wygrali w totolotka, i Beatą, której cudowny doktor Wo-Chi-Paj uzdrowił nogę nie rękę, bawiłyśmy się na trzepaku, liczyłyśmy bąble po komarach i siniaki na nogach, budowałyśmy bazę i przede wszystkim byłyśmy razem. A na śniadanie, obiad i kolację jadłyśmy... Fluktale!

FLUKTALE Jajecznicę!

Na scenie pojawiają się wszyscy.

FLUKTALE (*śpiewają wraz ze wszystkimi*)

To już koniec naszej bajki
 Wszystkie panny, podfruwajki
 Skaczą, śmieją się i płaczą
 Raz gęgają, a raz gdaczą
 Mogą szyć i latać w kosmos
 Lub w operze szkolić głos
 Jeśli chcą – to niech biegają
 Niech smarkają, w piłkę grają
 Jeśli pragną – niech malują
 Niech żeglują i nurkują
 Wolą może czytać książki
 I wydawać nań pieniążki
 Nie chcą – to ich własna sprawa
 Szanuj każdą – to podstawa!
 Podstawa?
 Zabawa?
 Zastawa?
 Jajecznicza na zastawie!

ROZMOWA Z

JULIA HOLEWIŃSKA

Na trudne czasy

„AKADEMIĘ PANI BEKSY” DEDYKOWAŁAŚ NATALII. PRZETESTOWAŁAŚ SWOJĄ SZTUKĘ NA CÓRCZĘ?

Tak, była pierwszym filtrem, podobnie jak wszystkich moich tekstów dla dzieci. Natalia jest wielką fanką *Akademii pana Kleksa*, zarówno filmu jak i książki, i zawsze nas potwornie wkurzało, że tam są sami chłopcy. I że chłopcom więcej wolno. Stąd pomysł, żeby odwrócić sytuację i wykreować świat dla dziewczynek, w którym mogłyby być niegrzeczne i wolne.

JAKO MATKA CHŁOPCÓW WOLAŁABYM, ŻEBY BYLI GRZECZNI, ALE CZĘSTO CZUJĘ DUMĘ I ROZBAWIENIE, KIEDY NARÓZRABIAJĄ...

Widzisz, a dziewczynki wtłaczane w role przykładowych panienek mają jeszcze mniejsze pole do manewru. Ten schemat, że trzeba siedzieć ładnie w czystej sukience, nie można mieć strupów na kolanach ani łązić po drzewach, jest kulturowo trudniejszy do przełamania – chłopiec może być taki albo taki, dziewczynce nie wypada. Nie dosyć, że one są pod większą presją, to potem wchodzi niestety w wiek, kiedy zaczynają kontrolować siebie nawzajem.

ZABAWNIE PISZESZ O DYKTACIE RÓŻY. MAM ZNAJOMĄ PO HISTORII SZTUKI, KTÓRA UBIERAŁA SWOJĄ CÓRECZKĘ WYŁĄCZNIE W SZAROŚCI I BEŻE. URZĄDZIŁA JEJ POKOIK W ODCIENIACH TEKSTURY, KUPOWAŁA TYLKO DREWNIANE ZABAWKI... A POTEM DZIECKO WRÓCIŁO Z PODWÓRKA I OBWIEŚCIŁO, ŻE NAJPIĘKNIEJSZY KOLOR TO RÓŻOWY.

Ależ oczywiście! Bo nie można z niczym przesadzać. (*śmiech*) Stworzyłam postaci okropnej Różowej Królowej i Krawcowej Żanety przede wszystkim po to, by pokazać smutek świata, który nie zostawia wyboru. Chociaż to też nie jest takie proste, bo odgórnie działa rynek, a oddolnie prawa socjalizacji. Jakiś czas temu chciałam kupić Natce plecak i załamalam się w sklepie, bo wyboru nie było żadnego: tylko róż i książniczki Disneya. Wreszcie znalazłam najprostszego, granatowego, i wtedy usłyszałam, że jest straszny i że ona chce taki, jak mają koleżanki. Chodzi więc raczej o to – i takie miało być przesłanie mojej sztuki – że dziewczynka ma prawo wybrać różowy plecak, jeśli taki jej się rzeczywiście podoba, bo grunt to robić, co się chce.



FOT. TOMASZ SZERSZEN

Julia Holewińska (ur. 1983) jest tłumaczoną na wiele języków dramatopisarką, laureatką Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej za sztukę *Ciała obce* (druk. w „Dialogu” 2/2011 oraz w naszej antologii *Najlepsze z najlepszych. Dramatopisarki dekady*). Drukowaliśmy też jej *Wodewil* (7-8/2007) i dramat *Krzywicka / krew* (6/2013), który w zeszłym roku w Teatrze im. Modrzejewskiej w Legnicy wystawiła Alina Moś-Kerger. Autorka pracuje w tandemie z Kubą Kowalskim, z którym zrobili autorskie spektakle *Dolce vita* w Teatrze Kochanowskiego w Opolu (2014, w zeszłym roku tekst zrealizowała Lena Frankiewicz w ramach telewizyjnej Teatroteki) oraz *Good night cowboy* (Teatr Dramatyczny w Wałbrzychu i Teatr WARSawy, 2015), a także liczne adaptacje, ostatnio *Mizantropa* (Teatr Polski w Poznaniu, 2014), *Panią Bovary* (Teatr im. Osterwy w Lublinie, 2015), *Szkarłatny płatek i biały* (Teatr Studio, 2016). Jej dramat *Kalkstein / czarne słońce* zrealizowała Joanna Grabowiecka (Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie, 2015), a *Granice* Bartek Frąckowiak (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2016). Julia Holewińska pisze również dla dzieci: *Skarpety i papiloty* wystawił po raz pierwszy Tomasz Man we Wrocławskim Teatrze Lalek, wyszły też w wersji książkowej. *Akademia Pani Beksy* ma premierę we wrześniu w kieleckim Teatrze Lalek i Aktora „Kubuś” w reżyserii Roberta Drobniucha.

PÓKI MOŻNA JESZCZE ROBIĆ, CO SIĘ CHCE. CHODZISZ Z NATALIA NA MANIFESTACJE?

Tak, chodzę. Nie na wszystkie, ale na pewno na Manify, na Parady Równości, zabierałam ją też na pierwsze manifestacje antyrządowe. Teraz już nie lubi ze mną chodzić, bo ma dość, choć zawsze spotykamy fajne ciotki i wujków... Ale wiesz, że widzę pierwsze rezultaty? Dzieciaki w jej szkole nie były zadowolone z obiadów, dostawały byle jaki catering, i zrobiły w tej sprawie demonstrację. Zorganizowały się, przygotowały transparenty, że chcą lepszego żarcia i wyobraź sobie, że zwyciężyły! A mówiąc serio – bardzo chcę ją wychowywać w wolnościowym duchu, ale też w duchu obywatelskim, żeby miała swoje zdanie, żeby walczyła o swoje prawa, ale też żeby sprzątała po swoim psie.

PO PSIE BALZAKINIE?

W rzeczywistości ma na imię Balzak, ale Natka wymyśla mu sto różnych imion, nazywa go nawet Honoriuszem. Coś w tym jest, bo nasz pies wygląda tak, że powinien czytać gazety i pić kawę... A wracając do wychowania: jako jej rodzice staramy się oboje uświadamiać ją politycznie, oczywiście prostymi słowami. Czasem się zastanawiam, czy zrobi taką woltę jak ja.

BO PRZYPOMNIJMY: W TWOIM DOMU RODZINNYM POLITYKA TEŻ BYŁA ŻYWO OBECNA, O CZYM PISAŁAŚ CHOĆBY W „REWOLUCJI BALONOWEJ”...

Tylko że mój dom był prawicowy, a ja poszłam na lewo. Gdyby Natka miała się w tej sytuacji zbuntować, musiałaby zostać konserwatystką. Już się trochę buntuje i kiedy się ze mną kłóci, uświadamiam sobie z przerażeniem, że sama jej dałam do tego narzędzia. Ale zwrot konserwatywny jej raczej nie grozi, jeśli tylko będzie świadoma praw, które jej przysługują – po to między

innymi napisałam *Panią Beksę*. I dedykowałam ją nie tylko córce, lecz wszystkim dziewczynkom, choć mam nadzieję, że to także sztuka dla chłopaków. Dziesięcioletni chłopcy często uważają, że „dziewczyny są głupie i śmierdzą” (*śmiech*) – wiem, że to trudny wiek, ale może coś da się z tym zrobić? Starałam się pisać z taką dezynwolturą i poczuciem przygody, by chłopcy też się w tym tekście odnaleźli.

NA PEWNO UDAŁO CI SIĘ ODDAĆ ICH JĘZYK. NAJPIERW CHCIAŁAM TU I TAM POPRAWIAĆ TEKST, ALE W PORĘ POMYŚLAŁAM, ŻE ROBISZ BŁĘDY SPECJALNIE. SKORO DZIECI SĄ URODZONYMI RAPERAMI...

Absolutnie tak, wzorem dla mnie była żywiółowa dziecięca logorea, którą naśladowałam zupełnie świadomie. Ale też zależało mi na tym, by osiągnąć muzyczność. To zabawne, że nie jestem szczególnie muzykalna, kompletnie nie umiem śpiewać, a całe moje pisanie jest muzyczne. W *Pani Beksie* jest sporo piosenek, może też dlatego, że w tyle głowy miałam cały czas Brzechwę. Chociaż język bardzo się od jego czasów zmienił, chciałam oddać jego ogólnego ducha. Inne nawiązania do *Pana Kleksa* są oczywiste: Balzakin to szpak Mateusz, imiona uczennic zaczynają się na jedną literę, zła lalka Helga to odpowiednik wprowadzonego do Akademii Alojzego...

...KTÓRY W RZECZYWISTOŚCI POWINIEN NAZYWAĆ SIĘ ADOLF, PRZECIEŻ „AKADEMIA” BYŁA NAPISANA W CZASIE WOJNY, MOŻNA JĄ CZYTAĆ JAKO PRZYPowieść o ZAGŁADZIE. I SAM PAN KLEKS TO PRZECIEŻ PAN ŻYD. U FREDRY TAK SIĘ MÓWI NA PLAMĘ Z ATRAMENTU: „CÓŻ TO JEST? / ŻYD, JAŚNIE PANIE, LECZ W LITERĘ GO PRZEROBIE”...

Prawda? Trudno w tym kontekście nie myśleć o samym Brzechwie, który z powodów pochodzenia może niedługo zniknąć z elementarzy, no i o Korczaku,

który przecież wymyślał swoją demokratyczną szkołę i sierociniec trochę jak Kleks swoją akademię... Co znamienne, w filmie złośliwa lalka nazywa się już Adolf. To jest bardzo ciekawy trop, bo ja też pisałam swoją sztukę w określonej rzeczywistości politycznej. Niedługo odbiorą nam już prawa do wszystkiego [rozmawiamy 19 lipca, JJ], za trzy dni już nie będzie można kupić pigułki „dzień po”, słowem zmierzamy w kierunku, który jeszcze kilka lat temu byłby nie do pomyślenia. Rzeczywistość staje się dla kobiet tak opresyjna, że zaczynamy marzyć o ucieczce – do kraju, gdzie możesz mieć własne zdanie, możesz być niegrzeczna, możesz wyglądać jak chcesz. Za chwilę się nas zunifikuje, zredukuje do zadań reprodukcyjnych... Moja Akademia to sztuka na trudne czasy.

ORAZ DLA PUBLICZNOŚCI W TRUDNYM WIEKU.

Dziesięciolatki są w momencie przejściowym: bawią się jeszcze w dom i w szkołę, a fizycznie zaczynają dojrzewać, ich ciała się zmieniają. To prowadzi do porównań, do rywalizacji, czasami wręcz okrutnej. Tylko cierpliwe zapewnianie dziewczynki, że jest wspaniała taka, jaka jest, pozwala jej jakoś przeżyć wiek, kiedy hormony buzuja i wszystko wydaje się ostateczne, wszystko jest dramatem. Może jestem naiwna, ale wierzę w wychowanie.

BO CÓŻ NAM POZOSTAJE?

Oby nie strach. Tak to się jakoś przeżyło, że niespokojny wiek w życiu mojej córki przypadł na niespokojny moment historyczny i trudno mi myśleć bez lęku o kraj, w którym przyjdzie jej żyć. Nie

chciałabym uprawiać agitacji, bo przecież nie po to starałam się zbudować metaforę, ale gdybym miała jednym słowem opisać przesłanie mojej sztuki, byłoby to przesłanie wolnościowe.

NO I JESZCZE TAKIE, ŻE PŁACZ NIE PRZYNOSI WSTYDU.

Tak, tego między innymi uczy Pani Beksa. Parę lat temu Natalia zaczęła się stykać ze śmiercią: zmarł jej pradziadek i dwie prababcie, na koniec ukochany pies. Te śmierci się skumulowały w krótkim czasie i wpłynęły na nią tak blokująco, że się zamknęła, nie była w stanie płakać. Dopiero potem się porządnie poryczała i było jej łatwiej. Automatycznie mówimy dzieciom „tylko nie płacz”, chociaż robimy im w ten sposób krzywdę, bo powinny mieć prawo do okazywania emocji.

I TU WKRACZA TERAPEUTYCZNIE TEATR DLA DZIECI!

Często ciekawszy niż ten dla dorosłych. Dosyć dużo jeżdżę po kraju i oglądam przedstawienia dla dzieci. Obserwacje mam takie, że najlepsze przedstawienia powstają poza Warszawą, a już Wrocławski Teatr Lalek to nasz skarb narodowy.

TO JESZCZE SŁOWO O SPEKTAKLU...

Akademii Pani Beksy wystawia w Kielcach Robert Drobnich, który reżyserował w Rzeszowie moje *Skarpety i papiloty*. Spektakl będzie na aktorów, nie na lalki, ale potrafię go też sobie wyobrazić w innej konwencji. Mam nadzieję, że wybrzmi politycznie. A teraz muszę już lecieć, idę pod Sejm.

Rozmawiała Justyna Jaworska

Zanim skończy się Wersal

• PIOTR OLKUSZ •

A już to, co Disney zrobił z *Kopciuszkiem* (i to dwa razy!), złości najbardziej. Seksistowski banał podany na różowej tacy. Choć przecież to nie Hollywood jako jedyne postanowiło przepisać baśnię, dostosowując opowieść do zmieniających się oczekiwań. Przyzwyczailiśmy się, że baśń to rodzaj fabularnej plasteliny – rozgniatać uznajemy za nadawanie formy, której nietrwałość staje się zaletą. Niemalą odpowiedzialność za ten stan rzeczy biorą też prace Brunona Bettelheima, na tyle fascynujące i twórcze, że w ostatnich czterech dekadach chyba każda refleksja o baśni była ukłonem w stronę autora rozprawy *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*.

Stało się: w kolejnych wersjach baśni widzimy w pierwszej kolejności prapowieść podświadomie kształtującą umysł dziecka, a dopiero w drugiej kolejności... Nie, drugiej kolejności zwykle nie ma. Czy u Perraulta, czy

u Grimmów, *Kopciuszek* to w międzynarodowej klasyfikacji baśni AT510 (brzmi odstręczająco? Ma brzmieć!). To rodzaj interkulturowego mitu. Samodzielność jego literackich wcieleń jest dla wielu nieciekawa i Bettelheim właściwie jedynie postawił kropkę nad „i”. Dość symptomatyczne, co się stało ze zbiorami Perraulta. W każdej większej bibliotece znajdziemy po kilka tomów z tym samym nazwiskiem autora na grzbiecie, choć z różną zawartością. Każde pokolenie Francuzów miało swojego Perraulta, bo każda dworska, a później ministerialna koteria, mająca edukacyjne inklinacje od trzech wieków, ubierała jego baśnię w nowy gorset (albo raczej rozbierała go z tego, co niemodne). Podobnie w Polsce, gdzie przekłady są raczej wariacjami na temat. Bo przecież można – liczy się prawo do interpretacji pramitu AT510. No oczywiście, interpretacji, która właściwie – czyli tak, jak akurat chcemy – ukształtuje umysł odbiorcy.

Kopciuszek Joëla Pommerata nie odrzuca baśniowości baśni, ale jest w znacznej mierze, może w pierwszej kolejności, literacką interpretacją literatury. Autor nie zanurza odbiorcy w interkulturowym micie i nie bawi się w psychoanalitika. Pommerata fascynuje cała konstelacja literackich baśni. Jakby dowodził, że to, jacy jesteśmy, nie wynika wyłącznie z naszych spotkań sprzed lat z interkulturowymi fabułkami. Ukształtowały nas także bardzo konkretne literackie tradycje opracowujące te mity, każące widzieć w baśniach (już tych podpisanych imieniem i nazwiskiem autorów) świadectwo wielkich dyskusji światopoglądowych, uzależnionych od miejsca i czasu. Francuzi mają rozróżnienie, które w zamerykanizowanym świecie, w tym w humanistyce, jest coraz mniej rozpoznawalne: na kulturę i na cywilizację. Kultur jest wiele, trudno je hierarchizować i oceniać. Kategoria AT510 jest kategorią kulturową. Ale literackie wcielenia baśni są częścią projektów cywilizacyjnych. Są świadectwem dyskusji, które można hierarchizować i oceniać, które nie są zawieszone w czasie i próżni. Nie jesteśmy tylko twórcami kultury, która nie potrzebuje nas, by się rozwijać. Tworzymy także civilisation.

I w tym sensie *Kopciuszek* Pommerata jest najsilniej związany z civilisation française. Choć autor nie bawi się w nacjonalistycznego filologa, to jednak – oto efekt oddziaływania cywilizacji – jego dramaty, jako że inspirowany – jak często powtarzał autor – wieloma lekturami z dzieciństwa, wyrasta z konkretnego kanonu literackiego. Ale nie jest to kanon znów aż tak bardzo odległy, by był zupełnie niezrozumiały, zwłaszcza gdy tak chętnie przyznajemy się ostatnio do oświeceniowego dziedzictwa (Perrault to architekt wieku światła). Wszystko jest kwestią ciekawości. Tego, jak postrzegamy teatr – czy jest

on spotkaniem z nieoczywistym, czy też narzędziem utwierdzania stereotypów. Niekwestionowaną wartością spektaklu Anny Smolar jest właśnie umiejętne pokazanie, że *Kopciuszek* to nie tylko sterylna opowiadka AT510 mająca moc krochmalenia dziecięcych mózgów. Że sama opowieść jest tylko trampoliną do zbliżenia się do różnych dyskusji, które kształtowały naszą przeszłość i formują teraźniejszość. Że te dyskusje miały i mają swoje dramatyczne zwroty. Że wiele w baśniach nie rozumiemy, tak jak nie wszystko da się zrozumieć w rzeczywistości. I że jednak warto podjąć pewien wysiłek, nie zaś zaklinać rzeczywistość i obstawać przy pokazywaniu świata, który nie istnieje.

1.

Zrealizowany w Starym spektakl (premiera 24 marca 2017) jest dla Anny Smolar trzecim spotkaniem z dramatopisarstwem Joëla Pommerata (po *Jedną ręką* z 2009 roku w Teatrze Studio i *Pionkiu* z 2014 w warszawskim Nowym Teatrze) – może najbardziej udanym. Bo z twórczością Pommerata, autora reżyserującego własne utwory i w obu rolach – inscenizatora i dramatopisarza – bardzo we Francji cenionego, nie jest łatwo. To „teksty pełne słów” – pleonazm dość trafnie opisujący dramaty, w których postaci nieustannie, nieznacznie tylko je modyfikując, wypowiadają myśli raz już wypowiedziane: trudno ustalić, czy z niepewności właściwego ich sformułowania, czy też bojąc się, że nie zostały usłyszane. W spokojnym i intymnym teatrze Pommerata – nawet jeśli jego scenograf, Éric Soyer, buduje niekiedy monumentalne maszyny do gry i czaruje światłem – ta powtarzalność nie tworzy dystansu. Przeciwnie – Francuzi słuchają tych niepewnych słów, siłą współodczuwania utożsamiając się z wypowiada-

jącymi je bohaterami, wyciszając myśli, wstrzymując natrętne oczekiwanie przyspieszenia akcji. Peter Brook, gdy żegnał się z Bouffes du Nord, myślał o przekazaniu teatru właśnie Pommeratowi – nie zrobił tego, jak mówił, by nie uwiązać mu u szyi kamienia niedofinansowanej instytucji. Ale zachwyt reżysera, który latami purystycznie władał słowem, wobec artysty, u którego dialogi mają coś z techniki palimpsestu, ma swoją wartość. I nie przekreśli jej przyjęcie, z jakim spotkał się Pommerat na Festiwalu Kontakt w Toruniu w 2009 roku, gdy pokazał – zrealizowany przez siebie w moskiewskim teatrze Praktika – spektakl *To dziecko*. Tradycyjna, wieczorna dyskusja była dla twórców spektaklu prysznicem jadu uruchomionym przez naszą branżową publiczność. Że postaci mówią banały, że bez przerwy te same banały, że banały. Konstrukcja tej krytyki nie była znów tak odległa od konstrukcji dialogów Pommerata: powiedzieć kilka razy to samo – bo może za którymś razem sformułuję to lepiej, bo może ktoś jeszcze nie usłyszał. A jednak obu stron nie zbliżyła.

Kopciuszek w Starym Teatrze odkrywa, jak bardzo ta powtarzalność jest teatralna, jak służy aktorom, którzy panując nad kwestiami, nadają im sensy. Błysłotliwość teatralnych dialogów nie jest tu pokłosiem efektownych konstrukcji słownych, ale skutkiem aktorskich interpretacji – oglądamy więc teatr żyjący dzięki wykonawcom, ludziom z krwi i kości, którzy swoją intensywnością bycia na scenie grają na emocjach widzów. A to tym ważniejsze, że przecież oparty na powtarzalnościach tekst opowiada historię, którą w ogólnym zarysie znamy: Pommerat elementy znanej fabuły modyfikuje, ale nie na tyle, by pisać zupełnie nową opowieść.

Zanurzając się w okrucieństwa wersji Grimmów, rozpoczyna swoją baśń od

śmierci matki Kopciuszka i niewyraźnie powiedzianych słów, które córka zrozumie jako wezwanie do ciągłego myślenia o matce: jeśli choć na chwilę o niej zapomni, matka umrze naprawdę – teraz jest może tylko bardzo daleko. Kosia kupuje więc sobie zegarek, który odstręczającym, discopolowym dzwonkiem przypomina co chwila o potrzebie kierowania myśli w jedną stronę. Z taką Kosią naprawdę trudno żyć. Może nie do końca dziwi zatem jakby eskapistyczna próba ponownego małżeństwa jej ojca oraz konflikt Kopciuszka z przyszłą macochą i jej dwiema córkami. Nie tylko nowa rodzina jest z piekła rodem – Kopciuszek także jest trudny. Będzie w tej opowieści bał i będzie księżem – tyle tylko że Kopciuszka i dziedzica tronu połączy nie miłość, a przyjaźń zrodzona na fundamencie wspólnego doświadczenia. Królewicz, któremu też umarła matka, wierzy, że ona kiedyś wróci. To Kosia, uwalniając się od natręstwa własnego budzika, uświadomi mu, że czas wydorosnąć. Będą pewno żyli długo i szczęśliwie. Ale pozostaną przyjaciółmi.

Ta opowieść grana jest we współczesnych strojach i sceneriach, co nie zmienia faktu, że mamy tu do czynienia ze zderzeniem dwóch porządków czasowych. Zwróconego w przeszłość, a jeśli sentymentalnego, to głównie z zagniewania na los, świata Kosi i opętańczo goniącej za nowinkami rzeczywistości Macochy, mieszkającej w wielkim szklanym domu projektu modnego architekta i uzależnionej od kolejnych terapii odmładzających. „Na ile lat wyglądam, no, na ile?” – dręczy siebie i innych Macocha, jakby bawiąc się w Macochę-Czarownicę ze *Śnieżki*: „lustreczko, powiedz przecie...”. Pommerat buduje bowiem swojego *Kopciuszka* ze zmieszania licznych, bardzo licznych baśniowych tropów, dzięki którym AT510 wpisany zostaje w konkretny cywiliza-

cyjny kontekst. To właśnie w ten sposób baśnie przestają być tylko diagnozami dziecięcej psychologii, ale włączają się w dyskusję o problemach wspólnot. A ten *Kopciuszek* staje się baśnią z pytaniem o stosunek do przeszłości i o cenę modernizacji. Wydaje się, że Pommerat i tym razem (bo wcześniej był to ważny temat między innymi trylogii *Au monde – D'une seule main – Les marchands*¹) diagnozuje tę naszą rzeczywistość na zakręcie, ukazując świat, w którym hierarchia postępu, wielkiego odkrycia siedemnastego stulecia i zwłaszcza wieku następnego, przestaje być hierarchią powszechną – może ze zmęczenia, może z buntu. Ale kiedy ta hierarchia postępu ulega degeneracji, to szybko staje się przedmiotem nieporozumień i konfliktów. Żałośnie przejmująca jest scena, gdy Macocha i jej córki wystrojone w balowe stroje z falbanami (prowadzone przez Ojca w sarmackim żupanie) odkrywają, że nikt w zamku już się tak nie ubiera. Krzyk przerażonych córek to jęk zawodu, że postęp znów uciekł. Upokorzenie podobne do tego, jakiego doświadcza Kasia, gdy przyszywane siostry zrywają boki, słysząc piosenkę z jej zegarka-budzika. Piosenkę naprawdę zenującą.

2.

I oczywiście ten spektakl jest historią o dojrzewaniu, jakimś odwróceniem mitu Edypa, historią o potrzebie pogodzenia się ze śmiercią matki. Owszem, mamy tu Bettelheimowską baśń – i z tej perspektywy interpretowały spektakl bodaj wszystkie recenzje. Niemniej war-

to nie tracić z oczu literackiego materiału, z którym pracowała Anna Smolar. Pommerat, dla którego jest to już trzecie „przepisanie” baśni (po *Czerwonym kapтурku* i *Pinokiu*), przygotował tym razem krytyczną refleksję na temat Charles'a Perraulta. Nie tyle (czy nie tylko) na temat *Kopciuszka* (zwłaszcza że główny wątek bierze sporo od Grimmów), ile na temat sensu i tradycji sięgania po baśniowy gatunek. Jego *Kopciuszek* jest jakby esencją wielu baśni siedemnastowiecznego pisarza – przetworzeniem powtarzających się w nich tematów, a nade wszystko pytaniem o losy sporów, w których Perrault uczestniczył, i których przedmiotem był kształt nowoczesności. Pisząc swojego *Kopciuszka*, dowiódł, że interesuje go pytanie, po co z uniwersalnych fabuł tworzy się literaturę? Zastanawia go, jak z culture robi się civilisation.

A jest to sprawa ciekawa, bo w twórczości Charles'a Perraulta baśnie wydają się marginesem, i to nie tylko gdy idzie o ich procentowy udział w całej spuściźnie, ale przede wszystkim o podstawową tematykę fabuł czy rodzaj postaci. Był on przede wszystkim pisarzem – powiedzielibyśmy dziś – politycznym, walczącym, zaangażowanym, w dodatku związanym z obozem władzy, bo sprawującym jako dworski nadintendent pieczę nad królewskimi akademiami i gmachami. Wszystko, co robił, robił ku większej chwale francuskiej korony, i to z wiarą. A że był poważnym urzędnikiem, to pisać, sięgał zwykle po gatunki poważne. Najważniejszy zbiór baśni opublikował pod nazwiskiem syna, jakby wstydząc się autorstwa, co oczywiście nie znaczy, że pozbawił te powiastki politycznego pazura. Wręcz przeciwnie.

Kolejne baśnie Perrault publikuje niemal równolegle z *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Porównanie Starożytników i Nowożytników, 1688-1697) – sze-

¹ *Au monde* – polski przekład: *Do wszystkich*, przełożył Piotr Olkusz, w: *Niczym w teatrze, antologia nowych sztuk francuskich*, Panga Pank, 2007. *D'une seule main* – polski przekład: *Jedną ręką*, przełożyła Maryna Ochab (spektakl w Teatrze Studio, reżyseria Anna Smolar, premiera 3 kwietnia 2009).

regiem rozpraw, w których dowodzi, że cywilizacja Ludwika XIV jest doskonalsza niż wszystko, co do tej pory powstało. Ma przeciwko sobie wielkich (między innymi Racine'a), którzy pod nieformalnym przywództwem Nicolasa Boileau wyrażenie „kultura oficjalna” gotowi są uważać za oksymoron, a szansę na prawdziwy wzrost cywilizacji widzą w krytycznej ocenie teraźniejszości (z linijką złotych reguł antyku w ręku), nie zaś w dogmatycznej pochwalie metamorfozy, zbyt często utożsamianej z rozwojem. Baśnie nie są dla Perraulta ucieczką przed tym sporem – są kolejnym narzędziem w zwalczaniu przeciwników ładu, w którym słońce może i weszło w Grecji, ale ostatecznie zamieszkało w Wersalu. I jeśli już od chwili publikacji traktuje się te baśnie jako tekst skierowany nie tylko do dzieci, to przede wszystkim nie dlatego, że w każdym dorosłym drzemie dziecko (a baśń pozostawia ślad na całe życie), ale dlatego, że powód ich napisania jest zupełnie dorosły i poważny. Sprawa, do której jeszcze wrócę.

Jedną z głównych osi konstrukcyjnych baśni Perraulta przecina bieguny wyznaczające także spór bohaterów *Parallèle des Anciens et des Modernes*: to pytanie o relację przeszłości i teraźniejszości. To stopniowe wynajdywanie postępu.² W baśniach Perraulta widać apologię zmieniającej się Francji. Jeśli na baśniowych balach wszystko mieni się złotem i oślepia pięknem, to dlatego, że jest to alegoria dworu wersalskiego, na który każdy, w tym bohaterowie *Kopciuszka*, za wszelką cenę chce się dostać. Ten dwór jest nowoczesnością, bramą do szczęścia, synonimem postępu. Bo jeśli nie Wersal, to co? Mroczna przeszłość? Oddalony od ludzkich osad, zakurzony, spowity stuletnią nocą zamek Śpiącej Królowej, w którym wszystko zdążyło się zestarzeć? Idący korytarzami zamczyska młody książę (najpewniej Ludwik XIV) jest tu dosłownie wysłan-

² Korzystam tu z określenia będącego tytułem ważnej rozprawy Frédérica Rouvillois o zmianie mentalności w tym okresie: *L'invention du progrès, 1680-1730*, Kimé, Paris 1996.



nikiem innej epoki. Pełen magicznej mocy obudzi tę, która za długo spała, i która teraz z zachwytem odkryje całą urodę nowego świata. Świata zajmującego zresztą coraz to nowe terytoria, świata, w którym coraz mniej jest miejsc niebezpiecznych. Las z *Czerwonego Kapturka* to przecież już tylko kurczący się wyjątek na mapie – miejsce, które tak długo, jak długo nie zostanie poddane królewskiej władzy, powinno się omijać. Żyjący w nim zły Wilk, niczym pozostający na wolności jeden z ostatnich wojowników Frondy, wciąż jest groźny (a w wersji Perraulta ta baśń kończy się tragicznie), ale jego koniec musi być bliski. Jeśli król zajęty jest akurat budzeniem Śpiącej Królowej, to kto wie, może Wilk zostanie zwyciężony przez Tomcia Palucha? Mniejszego od innych, może i karła wobec starszych (a karłami, za metaforą Jana z Salisbury o karłach na ramionach gigantów, nazywali Starożytnicy Nowożytników), ale sprytniejszego od nich, bardziej walecznego i ostatecznie tryumfującego.³

Polityczna siła baśni Perraulta wynikała z faktu, że daleko im było od propagandowego banału i dydaktycznych oczywistości. Prezentowany świat miał swoje sprzeczności, które – wydawać by się mogło – były potencjalnie szkodliwe dla dworskiej sprawy. Na przykład Król z *Księżniczki w osłej skórze* chce po śmierci żony poślubić własną córkę – głównymi wydarzeniami w baśni są próby uwolnienia się młodej dziewczyny od niezdrowego pragnienia ojca. A dwuznaczność sytuacji jest tym większa, że dwór króla jest poniekąd na nowo Wersalem, którego rzemieślnicy są w stanie uszyć Księżniczkę każdą suknię, choćby

ze złotej chmury. Niemniej nikt w dobie Perraulta nie widział w tej baśni antykrólewskich aluzji. Znów pochwałę nowego. Niekonsekwencja?

Jednym z najważniejszych argumentów obrony Wieku Ludwika Wielkiego (to tytuł najgłośniejszego poematu Perraulta na część Króla Słońce) było przekonanie, że dzieła umysłu doskonalą się – że rosną, tak jak rośnie wszystko w naturze. Postęp nie odrzuca przeszłości, jest bogatszy o jej doświadczenia. Fantastyczne opowieści, które Perrault opracował (podstawą były najczęściej ludowe bajania), miały być w zamierzeniu odpowiedzią na starożytną mitologię, której tak zagorzale bronili ludzie pokroju Boileau czy Racine'a. A jeśli miały być odpowiedzią skuteczną, to musiały wychodzić zwycięsko z analiz prowadzonych w zgodzie z literacką tradycją. Tymczasem choć w mitologii trudno znaleźć postaci kryształowe (z Zeusem, królem królów na czele), to przecież wyciągamy z niej poprawne moralnie wnioski. Dzieje się tak (i musi się tak dzieć, by w opowieści obudzić literaturę, a w kulturze cywilizację), gdyż interpretacja dzieła sztuki jest interpretacją w obrębie określonych konwencji, ze świadomością różnorodności dzieła, obecności w nim wątków, które komentują rzeczywistość, i takich, które są z innego porządku. To umiejętność interpretacyjna zrodzona już w antyku, wymagająca cywilizującej wiedzy – i odkrycie postępu jej nie unieważniło. Ta szczególna dwuznaczność dzieła i konieczność zróżnicowanej, świadomej, kształconej analizy znajduje swoje miejsce w *Kopciuszku* Pommerata. Kolejni interpretatorzy wielkich literackich baśni (najbardziej dotknęło to Perraulta, bo był pierwszym baśniopisarzem tego kalibru) w kolejnych wersjach wymazywali właśnie to, co potrzebowało świadomej, możliwej dzięki cywilizacyjnym

³ Szczegółowa analiza uwikłania baśni Perraulta w spór Starożytników i Nowożytników w: Marc Fumaroli *Les Contes de Perrault et leur sens second: l'éloge de la modernité du siècle de Louis le Grand*, „Revue d'histoire littéraire de la France” nr 4/2014, s. 775-796.

(i edukacyjnym) zdobyciom interpretacji. I właśnie ta moralizatorska obsesja, paradoksalnie, usankcjonowała banał Disneya, który nie wymaga żadnej interpretacyjnej konwencji. No, chyba że za taką uznamy umiejętność zupełnego odrzucenia filmu. Tylko czy ktoś widział dziecko, co nie lubi słodczy? Jasia i Małgosię, którzy obok czekoladowego domku przeszluby obojętnie?

3.

Diegciem w słoiku baśniowego miodu najchętniej czynimy dziś to, co wywołuje strach. Dajemy przyzwolenie na pożarcia, amputacje, choroby. Cen-zorską gumkę myszkę wykorzystujemy natomiast w walce z naruszeniami współczesnych norm bienséance, czyli przyzwoitości, które określa moralizatorstwo chwili. A gdyby strażnik dzisiejszej poprawności odszedł od długiej bibliotecznej półki ze zmieniającymi się z pokolenia na pokolenie perraultami i odnalazł to pierwsze wydanie, które – jak na ironię – wydane zostało pod pseudonimem, to zrobiłby nietęgą minę, przerażony ogromem pracy, która go czeka. Joël Pommerat nie napisał *Kopciuszka* w hołdzie wymazywanym wiekami wątkom, ale na pewno stworzył opowieść zadającą pytanie o rolę czasu w definiowaniu norm. Jego tekst – rzecz obecna również w spektaklu Anny Smolar – jest nienachalną refleksją o ewolucji wartości. Wiele z tego, co dla Perraulta było odważne, dziś razi archaicznością. Mimo wszystko Pommerat nie boi się starcia z historią.

A paradoksalnie dyskomfort wywołują kwestie, które Perrault wpisywał na sztandary nowożytnickiej krucjaty największymi literami: sprawa postępu oraz społeczne miejsce kobiet. Dla Perraulta rozwój był zawsze tożsamy z naśladowaniem dworu – elity praw-

dziwie doskonałej. Wszystkie próby nieudanego naśladownictwa są w jego baśniach – w najłagodniejszym wydaniu – satyrą. W *Kopciuszku* (tym oryginalnym) takim odrysowaniem mieszczan, którym nie wychodzi bycie dworzankami, jest choćby scena szykowania się na bal, gdy domowa służba nie radzi sobie z koafurą nie najpiękniejszych skądinąd córek. U Pommerata przetworzeniem tego wątku są wielkie uszy, które przyprowadzają sobie chirurgicznie siostry Kosi, wierząc, że inaczej na dwór iść nie wypada. Gdzie są granice naśladownictwa? Gdzie dziś są te granice? Jaka jest dziś wartość modnego, acz skrajnie niewygodnego domu, który buduje Macocha, i który najpewniej też jest wynikiem jej prób zmian w rytm postępu? Co jest reakcją na nieumiejętność odnalezienia się w zmieniającym się świecie? Aspołeczny eskapizm Kosi?

Sceną, która u jednych budziła śmiech, u innych niezgodę – wszystkim zaś zapadła w pamięć – były przykre umizgi niemłodej, pełnej botoksu i silikonu Macochy do młodego Księcia. Dla doktrynerów ta scena była przekroczeniem norm przyzwoitości (czy nie ma dziś przyzwolenia na małżeństwo starszej kobiety z młodszym mężczyzną?), a nieopatrzenie jej właściwym, krytycznym przypisem – niewykorzystaniem edukacyjnej szansy. A przecież jest to obraz, którego wariant znajdziemy w co drugiej baśni Perraulta: świat jego utworów pełen jest złych kobiet przekonanych o własnej atrakcyjności.

Perrault dwoił się i troił, aby w artystyczno-filozoficznej doktrynie nowego ustroju ideał piękna był kompatybilny z chrześcijańską wizją moralności. To kolejny teren walki ze Starożytnikami. W jednym z etapów tego sporu, zwanym niekiedy kłótnią o piękno, miłośnicy antyku zauważali, że kobieca powierzchowność wcale nie musi iść w parze

z kobiecym charakterem (i najczęściej nie idzie) – w gruncie rzeczy z tego powodu wybuchła Wojna Trojańska. Nowożytnicy, z ich dydaktyczną obsesją moralności (i niechęcią do tego, co wykracza poza normę), protestowali. Gdy Nicolas Boileau napisał *Satyre na kobiety*, zarzucając im nadmierną lekkość obyczajów, próżność i brak wykształcenia, Charles Perrault natychmiast odpowiedział *Apologią kobiet*: kobiety są wierne, skromne, pracowite, a ich piękno jest kategorią moralną. Jest rok 1694 – w tym samym czasie, co *Apologię...*, Perrault wydaje pierwszy książkowy zbiór baśni – utworów, które, zanim zostały uznane za literaturę dziecięcą, były literaturą dla dorosłych, zwłaszcza dla dorosłych kobiet. Kpina z brzydkich, bo niedobrych bohaterek jest tam częstym motywem i ma funkcje moralizatorsko-dydaktyczne. Jak bardzo to się zmieniło! – zauważa Joël Pommerrat, ukazując całą dwuznaczność polityki Perraulta i każąc myśleć także o tych wszystkich komediach (jedna trzecia komedii Molière’a, prawie każda Goldoniego), w których starzec zakochuje się w młódce, a my zrywamy boki. Dziś *Kopciuszek* bez Macochy, a kiedy *Skąpiec* bez Harpagona?

Kopciuszek Pommerata nie jest wyłącznie baśnią przygotowującą dzieci na spotkania z prywatnymi tragediami. Po wcześniejszych spektaklach dla najmłodszych francuski dramaturg po raz pierwszy tak pewnym krokiem wkracza na grunt teatru mówiącego także o kulturowo-cywilizacyjnym dziedzictwie. Ucząc również krytycznego spojrzenia na przeszłość, oswajając z konwencjami, ukazując zmienność cywilizacyjnych norm. I dobrze, że spektakl Anny Smolar nie kastruje jego tekstu. Nie boimy się już teatru dla dzieci mówiącego o dorosłych wyzwaniach – warto pamiętać, że doro-

śląm wyzwaniem jest również barowanie się z historią i tradycją. Dorosłym wyzwaniem jest umiejętność rozróżniania literackich konwencji, gotowość do brania przeszłości w nawias. Czy inscenizowanie fundujących naszą cywilizację dzieł w taki sposób, by reflektor oświetlał tylko to, co bezpośrednio przydatne w tej chwili, a pozostawiał w cieniu całą ich literacką złożoność, musi być regułą dzisiejszego teatru? To pytanie, choć wielu apriorycznie by je odrzuciło, jest ważne zwłaszcza teraz, gdy gumką myśłą machają nie tylko propagatorzy przyzwyczajenia z przeszłości tego, co niewygodne. Ci pierwsi działają w imię oświeceniowego racjonalizmu – ideologii groźnej zdaniem drugiej grupy.

A gdy któregoś dnia spotkają się przy lekturze *Żony mądrej* Krasickiego, tego wroga zabobonów i zwolennika oświecania ludności, jak zareagują? Co zrobią z tymi kpinami z goniącej za postępem i Zachodem bohaterki oświeceni reformatorzy? Z jej tęsknotą za dworem, wygodnym powozem, modnie urządzonej domem? Co zrobią ci, którzy nie wierzyli w logikę oświecenia? W *Żonie mądrej* Krasicki zadaje sobie pytania, na które odpowiedzi szukali sto lat wcześniej jego mistrzowie, Boileau i Perrault. Jak ten utwór przeczytają młodzi widzowie spektaklu Anny Smolar? Macocha to przecież ta sama osoba, o której pisze Krasicki. Jeśli wykreślimy ją z baśni, wymażemy ją i wszystkie jej dziwactwa, które śmiesz, choć przecież nie powinny, to powstanie coś na kształt trzeciej wersji Disneyowskiego *Kopciuszka*. Opowiadka bez drugiego dna. A potem nie dziwmy się, gdy satyra Krasickiego stanie się hymnem narodowców widzących w niej jedynie wezwanie do odwrócenia się od Zachodu.

Felieton

Polska Opera Królewska

• PEDRO PEREIRA •

Na przykład Holandia ma Królewskie Linie Lotnicze. W Wielkiej Brytanii i paru innych krajach, w których nadal istnieją monarchie, duża sfera życia i wytwórczości odbywa się za zgodą, pod auspicjami, czy jak kto woli pod patronatem monarchów. Z tego, co Pereira wiedział o Polsce, monarchia w niej przestała istnieć, a jedynym królem działającym na terytorium Rzeczypospolitej jest Jezus. Trudno więc powiedzieć, czy to o tego króla w wypadku POKu chodzi, ale nie jest to wykluczone. Oficjalnie wiadomo, że nazwa ma nawiązywać do siedziby POKu, która będzie działać w Teatrze Stanisławowskim w Łazienkach Królewskich. Ale pewnie nieoficjalnie chodzi o leczenie naszych kompleksów, jak zawsze. Bo przecież Opera Royal de la Pologne to brzmi dumnie.

Żeby było jasne, Pereira nie ocenia ratunkowego planu ministra PiS wobec marszałka PSL, nie tyka kobiety o witkacowskim nazwisku Węgorzewska, bo o nich wszystkich wszyscy niebawem zapomną na zawsze. Ale królestwo opery królewskiej może trwać na wieki. I na wieki będzie świadczyło o tym, jak próbowaliśmy podpinać się pod coś, co dawno minione, by uwznioślić to, co mamy teraz, co nas nieustannie napęcza głębokim rozczarowaniem, chociaż właściwie nie wiadomo dlaczego. Stary Pereira nie zamierzał ekscytować się tym. Raczej, jak co dzień ostatnio, kiedy już wrócił ze spaceru, zasłaniał okna i czytał. Gdyby nie czytał tego, co czytał, napisałby pewnie, że „czytał książki”.

To była zaległa i spóźniona lektura, niewykonana w odcinkach, na czas, w gorączkowym oczekiwaniu kolejnego odcinka myślowych przygód socjonautki Doroty Masłowskiej. Socjonautka to jej własne określenie, być może najlepsze z możliwych i objaśniające tajemnicę jej wspaniałego pisarskiego nasłuchu na świat i ludzi, (ależ by wysztytowała ten „pisarski nasłuch na świat i ludzi”, podobnie jak „czytanie książek”), jej niespożytą wytrwałość w tropieniu szkaradniejszej coraz bardziej szkaradnej rzeczywistości. Felietony publikowane w dwutygodnik.com zostały zebrane w książce *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*. I w sumie Pereira stwierdził, że to, iż generacyjnie jest mu obcy tryb serialowy, wyszło mu na dobre, bo książka czytana w całości odkrywa zdumiewający i całościowy opis polskiego pejzażu wewnętrznego i wynikającego z niego

Wynurzenia

zewnątrznego. Mimo że to felietonowy składak, jednak nie ustępuje najlepszym powieściowym diagnozom Masłowskiej, a nawet je przewyższa, bo bojowy zapal i poziom amarszu wysyca się w każdym felietonie-rozdziale, nie ulegając rozproszeniu na większy utwór, którym w końcu składak niejako samoistnie się staje.

Pereira czytając śmiał się bardzo głośno, bo nie sposób nie docenić złośliwości Masłowskiej pod adresem Polski, Polaków, polskiego złego gustu, polskiego spotworniałego języka, polskiego ogłupiania głupim mądrych i głupich, czyli pod adresem polskiej codzienności czasu posttransformacyjnego. Transformacja się nie udała, zaległa jak towary w budach na Centralnym, gdzie „jednostką ilości nie jest sztuka, ale hałda, kupa, sterta, wór, kłęb”. Albo się udała, ale przetransformowała nas w owe hałdy, kupy i kłęby. Nie wiadomo, czy z głąwy języka wyłoni się jeszcze kiedyś język, którym będzie można się komunikować. Transformersi nie kwapią się do ratowania nas, może dlatego Masłowska widzi przyszłość słabo, choć realistycznie, a w dodatku jej socjonautyce taki stan rzeczy sprzyja. Opisując czasy tak zwanej d...j z...y w świetle jakichś piorunowych błysków i prześwietleń wstecz historii Polski do czasów Peweksów i innych aberracji, zajmując się tym, co nieważne, Masłowska odkrywa głębokie przyczyny tego, w czym dziś siedzimy zanurzeni po szyję, bo nie po uszy, skoro jeszcze pokrzykujemy. Popularne ostatnio bicie się w piersi i branie winy na siebie u niej nabiera bardzo konkretnego wymiaru. To ci wszyscy, którzy żyją ze złego gustu, kręcą na nim lody, zarabiają kasę – pograżyli sprawę. Polska jest lumpeksem, w którym tłum wydiera sobie tanie szmaty wydłubywane z dna kosza. I to jest jedyna gra, jaka przetoczyła się przez terytoria transformacji. Jedni wyrwali większe szmaty, inni mniejsze, ale wszyscy ze szmatami w rękę zostali. Masłowska nie jest bez winy, bo w swym bezlitosnym i nad wyraz śmiesznym obśmiewaniu jako socjonautka przepływa przez krajobraz, a nawet przelatuje nad nim czy obok niego. Nie empatyzuje. Leci.

Ale może to i dobrze – myślał sobie Pereira? Bo właśnie to było ratujące i ocalające, ta ostrość spojrzenia. Może było również potrzebne, jak *Kłątwa* Frłjicia, który też nie pozwolił na empatyzowanie z sobą samym, jako dzieckiem wychowanym w kościele i kulcie JP2. Masłowska rozszerza terytorium obstrzału na cały nowy obciach. Nie szczędzi zwłaszcza tak zwanej klasy średniej, którą marketing rozszyfrował, kwalifikując jako aspirujących. Klasa średnia nie aspiruje, jeśli ma potrzeby, to stara się je zapokoić. A w Polsce są sami aspiranci zapatrzeni w to, co mają inni, a czego oni sami nie mają i chociaż nie potrzebują, ten brak budzi w nich ssącą pustkę i uruchamia do działania, które rzadko zmierza do mobilizacji w kierunku „mania”, a znacznie częściej budzi zawiść, która swym jałowym biegiem odpala w końcu najcięższe armaty nienawiści.

Kaskady śmiechu (sformułowanie na cześć Masłowskiej), które wydobyła z Pereiry pisarka – felietonistka, dodawały mu oczywiście siły, uwalniały, ale jednocześnie ten śmiech spychał go w „ciszę smoleńską”, która zdaniem Masłowskiej panowała w metrze warszawskim. Na horyzoncie majaczyła Polska Opera Królewska i nie były to złote sny Fitzcarralda. Dobranoc.

Agata Duda- -Gracz

• SZYMON KAZIMIERCZAK •

Oni, czyli my

W SPRAWIE TEATRU AGATY DUDY-GRACZ

• SZYMON KAZIMIERCZAK •

Przyjmijmy na chwilę naiwną perspektywę: uznajmy, że najcenniejsze momenty w teatrze to te, kiedy przesywa nas dreszcz rozpoznania własnego losu. Najcenniejsze, bo – potakując Arystoteles z Witkacym – praktycznie niemożliwe do doświadczenia poza sztuką, w teatrze zyskujące zaś wymiar nieledwie namacalny. Czy to nie wspaniałe? Coś tak złożonego i nieuchwytnego jak kondycja człowieka potrafi w teatrze objawić się w sekundowym skrócie, w fizycznym detalu: w spojrzeniu aktora, w wypowiedzeniu zdania, słowa, w geście, w motoryce chodu. To coś niemal da się wskazać palcem.

A ilu palców trzeba, żeby takie doświadczenia wyliczyć? No właśnie. Zdarza się to tak rzadko i zależy od tak indywidualnych predyspozycji widza, że właściwie głupio o tym gadać. Ów ideał teatralnego przeżycia, postulowany na przestrzeni wieków w różny

sposób w najważniejszych doktrynach teatralnych, to zjawisko wyjątkowe, chyba zwłaszcza dziś. Może o takim obezwładniającym doświadczeniu rozpoznania miałyby do powiedzenia parę

Autor jest krytykiem teatralnym. Od 2012 pracuje w redakcji miesięcznika „Teatr”, gdzie stale publikuje. Po godzinach jest muzykiem w zespołach Dla Kontrastu i Ślady.

słów ktoś, kto pamięta przedstawienia Kantora, Grzegorzewskiego? Może któryś z widzów Piny Bausch? A dziś? Dziś o przeżyciu w teatrze generalnie mówimy nieczęsto i z nieufnością. Proszę wyobrazić sobie wyznanie krytyka teatralnego: „Przeżyłem ten spektakl”. Żenada, prawda?

Ostatnie dwadzieścia lat przemian w myśleniu o roli teatru przewartościowało kategorię przeżycia. Uczestnicząc w teatralnych wydarzeniach, coraz rza-

dziej zanurzamy się w opowieściach dotyczących szeroko rozumianej ludzkiej kondycji. Częściej szukamy obrazu postaw obywatelskich, deklaratywnych treści, uciekamy od iluzji w sztuce. Konsekwencje tego stanu rzeczy są wielorakie. Z jednej strony teatr plastyki i formy, wymagający od widza używania „trzeciego oka” wyobraźni, po tryumfach w minionej epoce, przeniósł się do nisz. A wraz z nim – teatralne narracje usiłujące uchwycić wielopiętrowy obraz człowieka. Z drugiej strony – teatr, w którym opowiada się historii, konstruuje mocne, kom-

plementarne postaci, stał się domeną tak zwanego teatru środka i przestał kojarzyć się z nowoczesną twórczością. Z teatru wyparowała też metafizyka – współcześni reżyserzy coraz rzadziej wierzą w siły nadprzyrodzone, co pokazują choćby ostatnie wystawienia Mickiewiczowskich *Dziadów*. To znaczący paradoks, że w ostatnich latach najbardziej „uduchowioną” inscenizację tego dramatu na polskiej scenie zawdzięczamy Litwinowi.

Czy jest w Polsce artysta, który umie opowiadać o rudymencie człowieka? Który umie patrzeć nie tylko



AGATA DUDA-GRACZ KUMERNIS, CZYLI O TYM, JAK ŚWIĘTEJ PANIENCE BRODA ROŚŁA, TEATR MUZYCZNY, GDYNIA 2015, REŻ. AGATA DUDA-GRACZ. FOT. GREG NOG-WAK/TEATR MUZYCZNY

na status społeczny swoich bohaterów, nie tylko na ich pleć, otaczający ich kontekst polityczny, ich postawy, poglądy czy duchowość – ale widzi wszystkie te komponenty naraz, jako okoliczność ich egzystencji? Odpowiedź zależy oczywiście od odpowiadającego. Wyznawców odkryć nowego teatru ostatnich kilkunastu lat to zagadnienie być może w ogóle nie porusza. Może nawet byłiby skłonni uznać je za naiwne. Dla tradycjonalistów z kolei pytania te są z pewnością ważne, choć prowadzą najczęściej do załamania rąk bądź sentymentalnych wspominków – o tym, co kiedyś w teatrze było wielkie. No więc pytam, bo na takie sentymenty jestem za młody, a od deklaratywności teatru krytycznego dostaję ostatnio wysypki. Kto? Gdzie? W którym teatrze?

OUTSIDERKA

Dywaguję raczej retorycznie, bo na postawione pytania mam swoją odpowiedź. Tak naprawdę szukam powodów, dla których zupełnie wyjątkowa w naszym teatralnym krajobrazie, tworząca dzieła z niespotykaną wizją, rozmachem i precyzją reżyserka Agata Duda-Gracz ma ze swoją karierą tak pod górę. A w każdym razie znacznie stromiej niż jej rówieśnicy: Maja Kleczewska, Monika Strzępka, Jan Klata, Michał Zadara, by wymienić tylko kilkoro. Kiedy kończyła krakowską reżyserię, nikt – ani pedagogzy, ani krytycy – nie kwapił się, by namaszczać ją na genialne dziecko polskiego teatru. Nie doczekała się swojego numeru „Notatnika Teatralnego”, ba, nawet półgębkiem nie została wymieniona w gronie ledwie debiutujących „młodszych zdolniejszych” w numerze pisma z 2008 roku. Proszę zobaczyć, jak pośród pisanych w stylu gorących manifestów haseł słownika *Wątroba. Polski teatr po*

1997 roku wygląda sucha notka o Agacie Dudzie-Gracz¹. Przykłady można mnożyć.

Mimo niedawnych sukcesów na gdyńskim R@porcie czy nominacji do tegorocznego Paszportu „Polityki”, nie sposób oprzeć się wrażeniu, czytając choćby popremierowe komentarze, że osobność jej teatralnego języka nasręcza krytyce poniekąd zrozumiałych kłopotów. Bo co zrobić z mariażem malarskich metafor, alegorycznych opowieści, rozwibrowującą się do granic emocjonalnością przedstawionego świata, co począć z korowodem pokracznych, a nieznosnie rozpoznawalnych postaci, z całą tą sprawczą metafizyką? Znikąd punktu odniesienia. Do czego to wszystko podobne?

Lekkie przełamanie w recepcji tej osobnej twórczości następuje wszakże w dobrym momencie, bo ciąg premier Agaty Dudy-Gracz z ostatnich dwóch sezonów pokazuje, że jej złożony charakter pisma nabral wyrażnej potoczności i zdecydowanego kształtu. Rzecz tym ciekawsza, że reżyserka nie wypracowała go, jak większość twórców tak zwanego teatru autorskiego, ze stałym zespołem. Przeciwnie: to artystka zdecydowanie wędrowną, tworząca kolejne spektakle ze skrajnie różnymi zespołami. Wystarczy rzucić okiem na mapę ostatnich, najlepszych w jej dorobku premier: spektakl *Kumernis, czyli o tym jak świętej panience broda rosła* powstał w Teatrze Muzycznym im. Baduszkowej w Gdyni, *Po „Burzy” Szekspira* w Teatrze Capitol we Wrocławiu (to trzecia premiera w tym teatrze), *Śmierć przyjeżdża w środę* w opońskim Teatrze im. Kochanowskiego oraz ostatni, *Będzie pani zadowolona, czyli ostatnie wesele we wsi Kamyk* – w Te-

¹ *Wątroba. Słownik polskiego teatru po 1997*, zob. także Adam Karol Drozdowski *Nie-powtarzalność, nie-obecność*, „Teatr” nr 7-8/2011.



AGATA DUDA-GRACZ PO „BURZY” SZEKSPIRA, TEATR MUZYCZNY CAPITOL, WROCŁAW 2016, REŻ. AGATA DUDA-GRACZ. FOT. GREG NOO-WAK/TEATR MUZYCZNY CAPITOL



atrze Nowym im. Łomnickiego w Poznaniu. Wcześniej artystka zrealizowała sześć premier w łódzkim Teatrze im. Jaracza, siedem w krakowskim Teatrze im. Słowackiego, rzadko zaś pracuje w stolicy: jeden ze swoich wczesnych spektakli przygotowała w Studio, przed dwoma sezonami zaś pokazała *Mary Stuart* w Ateneum.

SMARCZA W CHUSTĘ WERONIKI

Mimo tak znacznego terytorialnego rozrzutu Agacie Dudzie-Gracz udaje się jakimś cudem nawiedzać kolejne zespoły swoją autorską wizją. W twarzach aktorów z Opola, Gdyni, Wrocławia, Krakowa, Łodzi czy Poznania bez trudu rozpoznajemy postaci z imaginarium artystki. Kto przez jedną z nich został przyszpilony wzrokiem podczas chętnie projektowanych przez reżyserkę sekwencji angażujących publiczność, być może poczuł ten przedziwny dreszcz. Spojrzenie w oczy jej bohaterowi – wszystko jedno, czy w Opolu, czy w Gdyni – to doświadczenie przeżywające. Z tych, które opisywałam na początku artykułu.

Sekret tego zjawiska kryje się być może w oryginalnej technice pracy z aktorem. Do anegdoty przeszły już – publikowane zwykle w programach przedstawień – listy postaci do aktorów, które reżyserka wręcza zespołowi na początku wspólnej pracy. Pozwała to sądzić, że scenariusze kolejnych spektakli – rzadziej będące adaptacjami cudzych tekstów, najczęściej pisane przez samą artystkę – powstają w ścisłym związku z osobowościami konkretnych zespołów aktorskich. Chciałoby się też powiedzieć o rzeczy trudniej uchwytnej: aktorzy Dudy-Gracz – nie ulega wątpliwości, że tak misterna wizja świata tego wymaga –

zwykle grają na aktorskim gazie, jakby zatracali się w historii swoich postaci, w motoryce ich gestów, w tembrze ich głosu. Jednocześnie niezwykle precyzyjnie popychają akcję głównych opowieści. Opowieści będących monumentalnymi alegoriami odsłaniającymi kolejne aspekty ludzkiego losu: miłości (*Śmierć przyjeżdża w środę*), sprawiedliwości (*Będzie pani zadowolona czy Ja, Piotr Riviére, skoro już zaszlachtował siekierom swoją matkę, swojego ojca, siostry swoje, brata swojego i wszystkich sąsiadów swoich...*), samotności (*Po „Burzy” Szekspira*), świętości (*Kumernis...*) i niemal zawsze – śmierci.

Często już otwierające sekwencje spektakli Agaty Dudy-Gracz mówią wiele o jej bohaterach. W *Śmierć przyjeżdża w środę* po długim interludium, podczas którego przechodzimy w kondukcje ulicami Opola przy wtórze ludowej pieśni żałobnej z Teatru Lalki i Aktora im. Smolki na dużą scenę Teatru im. Kochanowskiego (spektakl jest koprodukcją tych scen), widzimy przestrzeń zaaranżowaną niczym kościelny ołtarz z obrazami świętych. „Świętych”, czyli kilkunastu postaci, których historie opowie Bibliotekarka swojemu odchodzącemu kochankowi. Pod każdą ze „stacji” widnieją wielozdaniowe fragmenty wspomnianych listów bohaterów do aktorów, w nieomal poetyckim stylu określające ich cechy charakterystyczne. W innych spektaklach reżyserka bywa bardziej powściągliwa, ograniczając się na przykład do podpisania stanowiska imieniem czy przydomkiem bohatera.

Dziwnie święte te postaci. W planie plastycznym wyniesione do godności właściwej bohaterom ikon, ale już ich działania zwykle przeczą naszym wyobrażeniom o tej transcendentalnej kategorii. Bohaterowie Agaty Dudy-Gracz

krzywdzą i są krzywdzeni, doświadczają i są doświadczani, przeżywają upadki, bywają cyniczni, okrutni, naiwni, głupi, najczęściej też brzydzy. Rzadziej bywają szlachetni i dobrodusznicy. Zdara im się piękno czy dramatyczne rozpoznanie swojego losu. W tych momentach często towarzyszą im postaci aniołów. Ale i te jakby jedną nogą ugrzęzły w ziemskim świecie. Choćby w zrealizowanej dla Muzeum Powstania Warszawskiego *Ciekawej porze roku* anioły były trzy: Anioł Łagodny, Anioł Nie Stąd, Anioł Trzepakowy – opiekun podwórek. Z kolei w opolskim spektaklu postać Śmierci, grana przez młodą aktorkę z przyczepionymi do łopatek wielkimi czarnymi skrzydłami, w finale okazuje się mieć swój ludzki wariant, przeżywający miłosne rozdarcie.

Czy nie brzmi to znajomo? Zupełnie jak w wierszu Jonasza Kofty², w którym poeta opisywał postaci smarczące w chustę Weroniki, Jezusowe serce leżące „w podrobowej jacie, przy wołowej siwej nerce” i „nieboszmatę z mokrej wełny”. Kofta dedykował ten utwór Jerzemu Dudzie-Graczowi.

SZKLANKA IKEA

Nieczęsto w teatrze Agaty Dudy-Gracz oglądamy jawne odniesienia do postaci jej wybitnego ojca. Poza oczywiście aluzjami w nie dość docenionym *Ojcu* z krakowskiego Teatru im. Słowackiego, Jerzy Duda-Gracz objawił się bardziej bezpośrednio na scenie wrocławskiego Capitolu w postaci Prospera w kameralnym, jak na przestrzenny rozmach reżyserki, *Po „Burzy” Szekspira*. Spektakl zaczyna się zresztą bardzo dosłownym cytatem z malarstwa artysty. Otwierający obraz jest sceniczną repliką ostatniego autopor-

tretu Dudy-Gracza, przedstawiającego go w brudnym podkoszulku na obdartej kanapie, oświetlonego telewizorową łuną. Opowieść o wypaleniu starego artysty zamkniętego w sześciennym zapuszczonego mieszkania ograniczonego potworną meblościanką, zmagającego się z demonami przeszłości, pokazuje także fragment jego relacji z córką. Prospero poprzez zabawy w interpretowanie szklanki IKEA zaszczepta w Mirandzie miłość do sztuki, ale i tworzy krytycyzm wobec rzeczywistości. Sekwencję „tresury” dziewczyny kończy jej wyznanie: „Zawsze zasypiam, gdy tato-czarodziej traci na mnie pomysł”.

Miranda jest w spektaklu jedną z wielu planet orbitujących wokół Prospera, choć w tych kilku zaledwie scenach widać, jak wielki był formacyjny wpływ ojca na twórczość reżyserki, co ta lojalnie podkreśla. Dla baczących obserwatorów twórczości artystki nie jest to rzecz jasna duże zaskoczenie. Wpływ malarstwa Jerzego Dudy-Gracza na teatralną wizję jego córki jest bezdyskusyjny. Objawia się on z jednej strony w widocznym na pierwszy rzut oka obrazowaniu teatralnego świata na sposób malarski. W *Kumernis...* konstrukcja bloku mieszkalnego ogarniającego cały horyzont sceny eksponowała kolejne postaci niczym wizerunki świętych w prawosławnych ikonostasach. Podobny chwyt reżyserka zastosowała we wspomnianym *Śmierć przyjeżdża w środę*, gdzie w sferze plastycznej również odwołała się do kościelnej hagiografii.

Podobnie jak Jerzy Duda-Gracz, reżyserka uderza naprzemiennie w tony wysokie i niskie – mieszając świętość z wulgarną, ludzką pokracznością. Choć oczywiście przyziemne atrybuty z malarstwa ojca zmienia na sobie współczesne, często choćby odwołując się do estetyki popu czy kiczu. W *Będzie pani zadowolona...* na przykład

² Dla malarza Dudy-Gracza, w: Janusz Kofta *Pamiętajcie o ogrodach*, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 96.



AGATA DUDA-GRACZ ŚMIERĆ PRZYJEŻDŻA W ŚRODĘ, OPOLSKI TEATR LALKI I AKTORA/TEATR IM.
KOCHANOWSKIEGO, OPOLE 2016, REŻ. AGATA DUDA-GRACZ, FOT. GRZEGORZ GAJOS/OTLIA



przez cały spektakl towarzyszy nam zapętlony obsesyjnie beat przywołujący estetykę prząsnego disco-polo. W *Piotrze Rivièr*e... zaś podłoga pod stopami bohaterów mieni się agresywnymi wizualizacjami, niczym dyskotekowy dancefloor. Ale to „dziedzictwo” nie objawia się wyłącznie na poziomie estetycznych zapożyczeń, jest ono głębsze – dotyczy bowiem myślenia o świecie i miejscu człowieka w nim.

PAŃSTWO SĘDZIE!

Podczas gdy postaci z obrazów Jerzego Dudy-Gracza pozostają oczywiście nieme, żywiołem bohaterów córki malarza jest mowa. Widać to w precyzji, z jaką Agata Duda-Gracz określa powody, dla których jej postaci zaczynają mówić. Artystka do perfekcji opanowała rudymet reżyserskiego rzemiosła: konstruowanie dobrych otwarć, dzięki którym usadza tematy i reguły całego świata przedstawionego. Szczególną funkcję przyznaje tu widowni, często otwierając spektakle bezpośrednimi do niej zwrotami. Najbardziej emblematycznym przykładem jest tu być może wrocławski *Piotr Rivièr*e..., gdzie zostaliśmy usadzeni w sektorach z przypisanymi rolami: przysięgłych, lekarzy, obywateli, wiernych etc., zaś kolejne monologi i całe sekwencje zdarzeń stawały się argumentami w sprawie przeciwko tytułowemu zbrodniarzowi.

Nie jedyny to raz w teatrze Dudy-Gracz zostaliśmy obarczeni rolą sędziów, zmuszonych przyglądać się niełatwym do jednoznacznej oceny dramatom licznych bohaterów. Kluczowym elementem poznańskiego *Będzie pani zadowolona*... są monologi Pana Idzika zwanego Kuśką, zwracającego się do nas jak wszyscy bohaterowie w prowincjonalnym narzeczu per „państwo sędzie”. Ojciec Pana Młode-

go przemawia wprost do publiczności kilkakrotnie podczas spektaklu, niczym procesowy świadek, broniąc pokracznego systemu wartości społeczności wioski Kamyk, który doprowadził podczas tytułowego wesela do szeregu zbrodni.

Sąd, oskarżenia, mowy obronne... Nomenklatura prawa karnego w teatrze Agaty Dudy-Gracz krzyżuje się nieraz ze światem religijnych wyobrażeń o życiu pozagrobowym. Pojawiają się one na kilku poziomach. Przez warstwę wizualną – we wspomnianych rozwiązaniach scenograficznych, ale i w wyrazistych kostiumach sugerujących nieraz religijną alegoryczność „sprofanowaną” łatwo rozpoznawalnymi elementami wziętymi ze współczesnej nam codzienności. Przez muzykę – pobrzmiewające w interludiach mistyczne pieśni czy chorały. Przez postaci nadprzyrodzone czy też będące łącznikami ze światem nadprzyrodzonym – obsesyjnie powracające postaci aniołów o różnorodnych atrybutach, rozmaite powidoki postaci świętych (zwłaszcza w *Kumeris*...), a w poznańskim spektaklu postać lokalnej nawiedzonej, czyli Widzącej zwanej Czarcią Pizdą, która przeprowadza narrację przez rozmaite plany czasowe.

Jednak centralne pytanie w teatrze Agaty Dudy-Gracz dotyczy statusu postaci, które zwykle zwracają się do nas, jakby gorączkowo chciały się wytłumaczyć ze swojego życia, jakby dźwigiły ze sobą jarzmo winy czy grzechu. Sprawia to wrażenie, jakby głęboką sytuacją dramatyczną była tu, niczym na sądzie ostatecznym, gra, w której stawką jest uzasadnienie swojej egzystencji. Gra o zważenie dobra i zła, które uczyniliśmy, o wyjaśnienie naszych wyborów, o wyłożenie sensu naszego życia. Zrozumiała jest gorączka tych postaci – trzeba to wszakże zrobić teraz, w trak-

cie trwania spektaklu, jednej sceny, pięciominutowego monologu. Drugiej szansy nie będzie. Wynik tej gry zależy od nas, widzów, czyli ziemskiego, czy ścisłej – teatralnego sądu. Trudna to rola.

OPOWIEDZIEĆ (SIĘ)

Trudna – zwłaszcza że dylematy, przed którymi stawia nas reżyserka, nie dotyczą niedostępnych nam archetypów. Albo inaczej – to, co archetypiczne w jej teatrze, zyskuje twarz boleśnie ludzką, dzisiejszą. Z jednej strony, jak sądzę, ideałem odbioru jej spektaklu jest rozpoznanie siebie w podstawionym przez nią lustrze, z drugiej – egzystencjalna narracja uwzględniła nieraz także bardzo konkretne aspekty dzisiejszego życia społecznego czy politycznego. Znów przychodzi porównanie z Jerzym Dudą-Gracem.

Na pierwszy rzut oka teatralną twórczość Agaty Dudy-Gracz odróżnia od malarskiej twórczości jej ojca rodzaj dystansu wobec tematów polskich, który objawia się choćby w zdecydowanej powściągliwości w używaniu narodowego rekwizytorium. Dzieła Jerzego Dudy-Gracza, wedle anegdoty „chorego na Polskę”, pełne są tymczasem obrazów romantycznej niemal przyrody (monumentalny cykl *Chopinowi*) czy małomiasteczkowych, jakże polskich, slumsów. Jego postaci często wymachują narodowymi sztandarami, przyczepiają sobie skrzydełka husarskie, ujawniają szlachecki czy chłopski rodowód. W twórczości jego córki zaś takich akcentów nie znajdziemy zbyt wiele. W jej spektaklach (co w ostatnich sezonach stało się niemal obsesyjnymi znakami wykorzystywanymi w teatrze politycznym) nigdy bodaj nie powiewała polska flaga, wśród rozmaitych odniesień ikonograficznych nie przypominam sobie

także orła w koronie. Skrzydła husarskie pojawiły się co prawda jako element wykańczający wózek inwalidzki w *Ciekawej porze roku* zrealizowanej na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego, w której jednak tematów powstańczych reżyserka unikała jak diabeł wody święconej. Nie oznacza to wszak, że Agata Duda-Gracz jest artystką skupioną wyłącznie na „grzebaniu w ludziach”, zupełnie ignorującą ich szersze otoczenie, w tym bardziej aktualne wątki polskie.

Wspomnianą premierę *Będzie pani zadowolona...* poprzedził udzielony przez reżyserkę wywiad³, w którym dokonała zaskakującego wyznania: obecna sytuacja w kraju zmusiła ją, „by się opowiedzieć”. Widzowie, których polski teatr przyzwyczaił w ostatnich latach do jednoznacznych światopoglądowych deklaracji, po jej spektaklu przecierali pewnie oczy ze zdumienia: a gdzież to reżyserka tak zdecydowanie się opowiedziała?

Przytoczmy jedną z wielu historii pojawiających się w spektaklu. Pośród weselnych gości jest grupa „chłopców” – bezmyślnych wyrostków krzywdzących młode dziewczyny we wsi. Jeden z nich, Pan Dziobek, zмага się ze swoją matką, która usiłuje wymodlić, by ten został kapłanem. Oto co bohater mówi jej na stronie: „Ja nie jestem święty jak ty. Ty z łaski Bożej jesteś, a ja psa mam w sobie, któremu na widok babskiej dupy ślina z mordy kapie. Ale uczciwy jestem! Dlatego udawanym księdzem nie chcę być. Mało ich dookoła? Głupstwa z ambon opowiadają, ludzi napuszczają na siebie, a nawet je-

³ *Agata Duda-Gracz: Jestem wściekła, że ktoś mnie zmusił do opowiedzenia się!*, „Co jest grane 24”, 24 marca 2017, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21538560,146964,Agata-Duda-Gracz--Jestem-wsciekla--ze-ktos-mnie-zm.html> (dostęp 21 sierpnia 2017).

den z drugim dzieci maca, bo mu się wydaje, że jak on jest pasterz, to mu z owieczkami wolno”.

Krótką historią niedoszedłego księdza i jego gorliwej matki, noszącej na piersiach tabliczkę z napisem „Jezus cię kocha”, sprzeniewierzającej się swojej wierze przez relację z uznaną za nawiedzoną Czarcią Pizdą, by ocalić syna przed grzechem, kumuluje w sobie fascynujące paradoksy świata Agaty Dudy-Gracz. Znow jesteśmy świadkami trudnego napięcia między świętym i nie-świętym. Jednocześnie skromnym dialogiem groteskowo kuśtykających postaci reżyserka powiedziała o prawdziwych grzeszących księżach chyba nie mniej niż Oliver Frljić w swojej głośniejszej *Kłtwie*. Różnica polega na tym, że ten – silnie wybrzmiewający – wątek to jeden z wielu komponentów znacznie bardziej złożonej opowieści. Właśnie – opowieści, nie zaś obywatelskiej deklaracji na deskach teatru.

Słowa Pana Dziobka zwanego Siłą zostają z nami równie mocno, jak finałowy monolog Pana Idzika, wygłaszającego płomienną mowę obronną, zwieńczoną tryumfalnym skandowaniem: „Sprawiedliwość! Sprawiedliwość!”, przy którego wtórze opuszczamy teatr. Polityczne akcenty znajdziemy także choćby w *Śmierć przyjeżdża w środę* w postaci Właściwego Zająca. To archetyp odsyłający do książki A. A. Milne’a – do Królika i jego obsesji kontroli otaczającej go rzeczywistości. W spektaklu bohater ubrany w puchaty kombinezon, z zaciśniętymi pięściami i pokracznym krokiem, terroryzuje pozostałych ideologią głoszącą wyższość zajęcy nad innymi zwierzętami. W pewnym momencie rzuca wprost do widzów: „pewnie myślał państwo, że to was nie dotyczy”. Ale znowu – agresja i przemoc uosobione przez postać potwornego Zająca, która jednoznacznie przywodzi na myśl wojujące bojówki ONRu, są jedną z funk-

AGATA DUDA-GRACZ BĘDZIE PANI ZADÓWOLONA, CZYLI RZECZ O OSTATNIM WESELU WE WSI KAMYK. TEATR NOWY, POZNAŃ 2017, REŻ. AGATA DUDA-GRACZ. FOT. GREG NOO-WAK/TEATR NOWY



cji naszej egzystencji. Czy, jak kto woli, kolejnym wątkiem teatralnego procesu sądowego.

BEZ KOŃCA

Często nie można szczegółowo spa-
miętać wszystkich pojawiających się
w spektaklu wątków, ale i tych dro-
biazgów, które powodują, że wszystko
to działa tak silnie – szyku kwestii na-
pisanych z czułością wobec bohaterów,
konkretnych słów czy tembru głosu
aktorów. Przy takiej wielości zresztą
niektóre motywy naturalnie wybrzmie-
wają z większą, niektóre z mniejszą
mocą. Ważne jest jednak, że reżyserka
umiejętnie skupia nasze myśli nie na
abstrakcyjnym ze swej natury doświad-
czeniu estetycznym czy metafizycznej
atmosferze, ale – na przeżywaniu hi-
storii konkretnych bohaterów, niczym
w baśniach ewokujących kolejne piętra
ziemskiej rzeczywistości. Ze spekta-
kli Agaty Dudy-Gracz pamiętamy na
długo epizodyczne nieraz postaci i ich
opowieści. Małą Syrenkę – której, za-
miast rybiego ogona, reżyserka dała
sparaliżowane nogi – przeżywającą
odrzućcie przez swojego opiekuna.
Niemrawego Pana Ciutka zwanego
Pierdzimordą, który w piorunującym
monologu nagle odsłania przed nami
swoją niespełnioną tęsknotę za ojco-
stwem. A może Ariela, poświęconego

bez reszty wykonywaniu poleceń Pro-
spera, który po śmierci swojego pana
wraz z magicznymi mocami traci sens
istnienia?

W dziwnym stanie wypuszcza nas
Agata Duda-Gracz ze swoich teatral-
nych światów. Przytłoczonych ogro-
mem i intensywnością wizualnego,
emocjonalnego, narracyjnego doświad-
czenia, a jednocześnie jakby otrzeź-
wionych – niektórzy bohaterowie i ich
alegoryczne historie zostają z nami,
uporczywie prowokując w naszych
głowach pytania o miejsce człowieka
w świecie. Zwłaszcza ostatnie spekta-
kle reżyserki robią wrażenie totalnych
zamachów artystycznych na ukaza-
nie całości ludzkiego doświadczenia
w czasie dwugodzinnego przebiegu
akcji: ukazanie wszystkich typów mi-
łości, zła czy samotności. W odniesie-
niu do twórczości reżyserki cokolwiek
szumne określenie „wielki teatr” ma
sens jak najbardziej dosłowny – wielka
jest tu rozpiętość tematów, skala insce-
nizacji, wielkie napięcie wykreowanej
rzeczywistości. Wielkie, jakby rozcią-
gnięte w nieskończoność, wydaje się
także tej rzeczywistości trwanie. Reży-
serka rzadko pozwala nam w finałach
na konwencjonalny w teatrze oddech,
przychodzący wraz ze zdjęciem przez
aktorów ról i wyjściem do brow. I bar-
dzo słusznie – ta historia nie ma przecież
końca.

Dwa bratanki

• ATTILA VIDNYÁNSZKY •
• ÁRPÁD SCHILLING •

„Już widzę Schillinga po drugiej stronie i już nie potrzebuję kawy” – rzucił Attila Vidnyánszky, gdy mówiłem mu o pomyśle na rozmowy: zadać podobne pytania reżyserom stojącym po dwóch stronach politycznej barykady. Od emocji wolałem konkrety, a od gry w refleks i bon moty – opowieść o tym, co naprawdę dzieli węgierski teatr. Dlatego też jeszcze przed zadaniem pierwszego pytania, i Attila Vidnyánszky, i kilka godzin później Árpád Schilling poznali zestaw i porządek tematów, o których miałem nadzieję rozmawiać. Nie chciałem zaskakiwać, wiedząc dobrze, że w spisanej już rozmowie, po której nie przejedzie ugrzeczniający walec ostudzonych refleksji (wywiadów zagranicznych zwykle się nie autoryzuje, to za trudne technicznie), emocji będzie i tak dużo. Vidnyánszky zrezygnował z kawy, sącząc ostrożnie zimną wodę. Schilling na miejsce spotkania zaproponował kawiarnię. „Nie woli pan wody?” – spytałem.

Urodzony w ukraińskim Berehowie w 1964 roku Attila Vidnyánszky to jeden z najciekawszych reżyserów swojego pokolenia, nie tylko na Węgrzech. Do dziś związany z mniejszością węgierską na Ukrainie, stał się swojego czasu prawdziwym mistrzem w interpretowaniu węgierskiej klasyki i w zadawaniu pytań nie tyle o związki Węgrów z Zachodem (a zatem i o budapeszteńsko-wiedeńską rywalizację), ile o wschodnie dziedzictwo Węgrów. W czasach, gdy po zmianie ustroju większość artystów spoglądała w poszukiwaniu inspiracji w stronę teatru Austrii czy Niemiec, Vidnyánszky zastanawiał się nad węgierską duchowością, klucz do niej odnajdując niekoniecznie w spacerach szerokimi bulwarami Pesztu czy zielonymi uliczkami Budy, lecz w spektaklach realizowanych w Debreczyńskim Csokonai Nemzeti Színház, w środku Pusztu, blisko Ukrainy, blisko Rumunii. To tu powstawały kolejne, legendarne dziś inscenizacje *Tragedii Człowieka* Imre Madácha, ale także spektakle operowe, a nawet – często ratujące budżet teatru – komedie. Wiele z tych prac nagradzano, wiele zapraszano za granicę. W Polsce był po raz pierwszy w 1997 roku na Festiwalu Kontakt w Toruniu (gdzie wracał, również jako juror), swoje spektakle pokazywał także na Festiwalu Sztuki Aktorskiej w Kaliszu i na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku. Ostatni raz był w Polsce w zeszłym roku ze spektaklem *Ilonka Tóth* (pokazanym gościnnie w warszawskim Teatrze Polskim).

Wschód Węgier – choć może tu Vidnyánszky czuł się najlepiej – nie był jednak jedynym miejscem pracy artysty. Był między innymi stałym reżyserem budapeszteń-

skiej opery (od 2004), jest też aktywnym wykładowcą szkoły teatralnej w Kaposvár. Od dawna włączał się do dyskusji na temat reformy węgierskiego systemu teatralnego. Od 2012 roku jest dyrektorem węgierskiego Teatru Narodowego.

Árpád Schilling urodzony w 1974 roku jest od kilkunastu lat może najbardziej eksportowym reżyserem węgierskim. Jeszcze jako student budapeszteńskiej reżyserii założył w 1995 roku autorski teatr Krétakör, ale szybko zaczął otrzymywać zaproszenia także od instytucji o utrwalonej pozycji, między innymi z Teatru im. Katony – za zrealizowanego tam *Wroga publicznego* IstvánaTasnádiego otrzymał w 1999 roku nagrodę węgierskiej krytyki dla obiecującego reżysera. Drogę do zagranicznej kariery utorował mu *Baal* Brechta zrealizowany w paryskim Odéonie rok później – szansa, którą Schilling dobrze wykorzysta.

Spektakle teatru Krétakör (przekształconego w stały zespół) zjeżdżają całą Europę, oklaskiwane będą na największych festiwalach, od Awinionu do Edynburga. Za *Woyzecka* Büchnera otrzyma w 2005 roku nagrodę dla najlepszego spektaklu zagranicznego prezentowanego w Kanadzie. Do reżyserowania zaproszą go Berlińska Schaubühne, Piccolo Teatro di Milano, Burgtheater w Wiedniu, nie wspominając o ciągłej współpracy z teatrami francuskimi (zwłaszcza z MC 93 Bobigny). Ta międzynarodowa kariera pozwoli Árpádowi Schillingowi na wytworzenie z udziałem teatru Krétakör specyficznego modelu produkcyjnego, bazującego na grantach i międzynarodowych współpracach; uniezależni go także od systemu węgierskiego. Nie znaczy to, że Schilling odwróci się od własnego kraju – wręcz przeciwnie. Wraz z rozwojem międzynarodowej kariery włącza się w liczne działania na rzecz teatru węgierskiego, pracuje na rzecz ważnych instytucji i programów artystycznych, ale jest także częstym gościem w szkołach, przyjmuje zaproszenia od lokalnych wspólnot i ośrodków artystycznych. Jest zagorzałym przeciwnikiem rządów Viktora Orbána, organizatorem wielu manifestacji i akcji politycznych, jedną z ważniejszych twarzy opozycji pozaparlamentarnej na Węgrzech.

Spektakle Árpáda Schillinga znane są między innymi publiczności festiwalu Kontakt w Toruniu i Dialog we Wrocławiu. W warszawskim Teatrze Powszechnym reżyser zrealizował zaś ostatnio *Upadanie* (premiera 30 czerwca 2017).

Piotr Olkusz

Partnerzy w miłości

MI A MAGYAR? CO TO ZNACZY BYĆ WĘGREM? TO TYTUŁ GŁOŚNEJ WYSTAWY, KTÓRA W 2013 ROKU ODBYŁA SIĘ W BUDAPESTEŃSKIM MŰCSARNOK. JAK PAN ODPOWIEDZIAŁBY NA TO PYTANIE?

Całe życie odpowiadam na to pytanie. Całe życie staram się sam siebie wyartykułować, ocenić siebie jako patriotę, Węgry, jako człowieka i jako chrześcijanina. Na to pytanie nie można odpowiedzieć jednym zdaniem. Jest pewien język, jest kultura, jest historia, jest położenie geograficzne, jest droga, którą przechodzimy. Język, który nie jest rozumiany przez nikogo innego. Historia, która prowadzi od Wschodu do Zachodu, ale nie chce zapomnieć o swoich wschodnich korzeniach. Jest sytuacja historyczna – Węgry graniczą z własnymi granicami. Jest trauma historyczna. To wszystko razem – to wszystko my, Węgrzy.

TA DEFINICJA MOŻE SIĘ ZMIENIAĆ? ZMIENIAŁA SIĘ W TRAKCIE ARTYSTYCZNEJ KARIERY? CZY INACZEJ WIDĄĆ BYŁO TE KWESTIE Z DEBRECZYNA, GDY BYŁ PAN TAM DYREKTOREM TEATRU, INACZEJ WIDĄC JE TERAZ Z BUDAPESTU?

Nie zmieniła się definicja. Twierdzę, że zawsze robiłem teatr narodowy. To tak zwana służba wspólnocie – tej, z której się wywodzimy i której musimy służyć i dla której pracować, której duszą musimy się zajmować. Musimy się zajmować wiarą i życiem tej wspólnoty. Musimy dać jej wiarę i siłę. I trzeba jej urządzać święta.

NA ILE W ODPOWIEDZI NA PYTANIE O TO, CO TO ZNACZY BYĆ WĘGREM, POMAGA DRAMAT „TRAGEDIA CZŁOWIEKA” IMRE MADÁCHA?

Mamy trzy podstawowe dramaty – Polacy mają szczęście, bo takich podstawowych sztuk mają więcej (zresztą dla mnie jedną z najważniejszych prac w życiu była ta związana z *Dziadami* – głębia, do jakiej dotarł Mickiewicz, jest niesamowita). My mamy trzy: *Csongor és Tünde* Mihálya Vörösmartyego to poezja i miłość, a poezja węgierska jest według mnie szalenie silna i dziwi, że tak mało znajduje się poetyckich sztuk na scenę. Drugi to *Bánk bán* Józsefa Katony – najbardziej aktualna sztuka, teraz ją reżyseruję, w trzech wersjach (robię z niej operę, spektakl



dramatyczny w Narodowym i przedstawienie ze studentami przygotowane na tournée, również do prezentowania w szkołach). *Bánk bánt* zadaje centralne pytanie o to, co rozdziela nasz kraj między Wschodem a Zachodem. I mamy *Tragedię człowieka*, nasze dzieło najbardziej uniwersalne, które reżyserowałem cztery razy. Za rok, tu, w Narodowym, wyreżyseruję je po raz piąty. Padają w nim najważniejsze pytania o egzystencję, los, sens istnienia człowieka.

CZYM RÓŻNIŁY SIĘ PANA CZTERY „TRAGEDIE CZŁOWIEKA”? O CZYM BĘDZIE PIĄTA?

Zmieniają się akcenty i forma teatralna. Bardzo ciekawa jest ta moja miłość do tej *Tragedii człowieka*. Mam wrażenie, że reżyseruję ją cały czas, że zawsze znajduję jakieś nowe elementy, choć wiele z nich powraca. To wszystko zależy od stanu ducha. Ważna jest zawsze ta lampa, którą w dramacie oświetla świat Pan Bóg – pod tym światłem rozgrywa się historia. I na końcu

Adam zadaje pytanie dotyczące końca, a Bóg mu odpowiada: człowieku, walcz i miej nadzieję. Zdarzało się, że aktor chciał wyjść w stronę nicości, a były takie adaptacje, że mówiłem aktorowi, by zaakceptował to, co jest. Był więc bunt, była też akceptacja, i – co ważne – te warianty dotyczyły jednej inscenizacji: jednego dnia kończyliśmy tak, a drugiego tak. Człowiek jest całkiem rozdarty przez niepewność i codziennie musi z nią walczyć. Ale jesteśmy od tego, żeby stawać na nogi, nawet jeśli wielokrotnie nas dobijają.

DWA LATA TEMU ŚWIĘTOWALIŚMY W POLSCE JUBILEUSZ DWUSTUPIĘDZIESIĘCIOLECIA TEATRU PUBLICZNEGO, DYSKUTUJĄC NAD JEGO DEFINICJĄ. ZASTANAWIALIŚMY SIĘ, CZY TEATR PUBLICZNY SŁUŻY UTWIERDZANIU TEGO, CO JEST, CZY WŁAŚNIE PODWAŻANIU OFICJALNYCH DYSKURSÓW. JAK PAN DEFINIUJE TEATR NARODOWY?

Jedno i drugie nie jest sprzeczne. Zawsze mówię, że mamy dwa piękne przykłady – Béli Bartóka i Zoltána Kodály. Naraz potrafili artykułować swoją sztukę przez tradycję (będąc szalenie konserwatywnymi, jeśli chodzi o źródła), a jednocześnie byli najwybitniejszymi nowatorami w muzyce. Potrafili być ogromnie uniwersalni, a jednocześnie nie ma w naszej muzyce nikogo bardziej narodowego od nich. Ich całą sztukę przenika myśl narodowa, a jednocześnie ich dzieła grane są na całym świecie, choćby *Zamek Sinobrodego*. Sądzę, że tradycja cały czas musi być myśłana na nowo i na nowo artykułowana, opisywana. Natomiast zawsze powinna być przekazywana. A kwestie aktualne? Czasami są bardzo prymitywne i to problem naszej współczesnej krytyki o sztuce – byle tylko pojawiły się w dziele te dwie, trzy kwestie ważne dla krytyków, to natychmiast niknie cała kwestia estetyki. Teatry, które potrafią mówić

tylko o dzisiaj i o tu i teraz, są bardzo słabe. Siada człowiek na widowni i czuje się, jakby czytał jakąś gazetę... I to gazetę, której lektura nie zabrałaby więcej niż trzy minuty. Od pierwszego momentu wiem, co się chce opowiedzieć, a ponieważ nie wywołuje to estetycznego wrażenia, ponieważ nie ma żadnego sekretu i nic nie dotyka tajemniczości, to jest to strasznie nudne. A twórcy argumentują przy tym, że nasze życie jest przecież tak bardzo skomplikowane... Pytam więc: w czasach Dantego życie było prostsze? A jednak nie pisał, za przeproszeniem, jakiegoś gniota o codzienności, tylko robił z opowieści formę. Za Goethego życie było prostsze? Tymczasem napisał *Fausta*, a nie jakieś pamflety. A za Bacha? Tymczasem napisał *Pasję Mateuszową*... Albo za Thomasa Manna? A napisał *Czarodziejską górę*. Cały teatr aktualności to coś taniego – bez myśli teatralnej, myśli artystycznej. Jest migracja, geje, nie-geje, bezdomni i natychmiast mamy gotowy spektakl. To dla mnie godne politowania. Nasz teatr narodowy na pewno tym się nie zajmuje.

A JA TO ODWRÓCĘ – NA PRZYKŁAD BACH PISZE KONKRETNE UTWORY NA KONKRETNE OKAZJE, CHOĆBY STARAJĄC SIĘ O TYTUŁ NADWORNEGO KOMPOZYTORA KRÓLA POLSKI I ELEKTORA SAKSONII: PISZE WÓWCZAS I KANTATĘ NA KORONACJĘ W KRAKOWIE, I „MSZĘ H-MOLL”, WCALE NIE TAK WYABSTRAHOWANĄ OD OKOLICZNOŚCI, BO PODPORZĄDKOWANĄ KATOLICKIM REGUŁOM KONSTRUKCYJNYM, DUŻE USTĘPSTWO Z PERSPEKTYWY PROTESTANCKIEGO KANTORA... THOMAS MANN, GDY PISZE „CZARODZIEJSKĄ GÓRĘ”...

Bach, pisząc mszę protestancką, też służyłby Bogu tak samo pięknie, jak służył jako katolik. Gdy spojrzeć na to dzieło okiem protestanta, wciąż pozostaje ono jednym z najpiękniejszych w historii muzyki. Człowiek jest w życiu

przymuszony do wielu rzeczy. Ważne, żeby tym podstawowym pozostawał wierny. A czy wierzy jako protestant, czy jako katolik...

A JEDNAK W PANIA TEATRZE NARODOWYM ŻYWE TEMATY HISTORYCZNE TEŻ SIĘ POJAWIAJĄ. NA PRZYKŁAD SPRAWA ILONY TÓTH.

Mój konflikt z węgierską branżą teatralną zaczął się wtedy, kiedy zacząłem się wypowiadać na temat misji teatru narodowego.

GDY KRYTYKOWAŁ PAN DZIAŁANIA RÓBERTA ALFÖLDIEGO, POPRZEDNIEGO DYREKTORA NARODOWEGO?

Wcześniej, już w 2002, kiedy budowano ten gmach. Przypomnijmy, że w 1965 byliśmy w stanie zburzyć własny Teatr Narodowy. Przez trzy dekady chcieliśmy go potem zbudować, ale władza nie chciała. My mamy specyficzną, głęboką relację z teatrem narodowym – kiedy robimy rewolucję, to zazwyczaj idziemy do Teatru Narodowego. Dlatego mówię, że Teatr Narodowy narodził się z duszy węgierskości. Kiedy w 2002 roku nowy gmach został wreszcie wybudowany, to elita teatralna jednogłośnie powiedziała, że ta historyczna postawa nie ma sensu. Árpád Schilling powiedział, że budynek należałoby buldożerem zrównać z ziemią. W tamtym czasie byłem w środowisku teatralnym jeszcze dość lubiany, zwłaszcza że byłem tam, gdzie byłem: daleko od Budapesztu. Tu dostałem jednak różne nagrody. Ale w 2002 uznałem, że nie mogę milczeć. Że nie mogę milczeć w tym świecie rozmywania wartości. Często to, co się dzieje, opisuję za pomocą opowieści o moich dzieciach, które mażą po kartce, i to, co najpierw ma piękne kolory, staje się coraz bardziej zamazane, bure, robi się jak biegunka. To się teraz w Europie dzieje z kulturami. W 2002 roku powiedziałem, że ten nasz specyficzny

głos, ważny, o własnym kolorze, trzeba gdzieś przechować i skądś go przekazać, że od tego Europa będzie tylko bogatsza. Od globalizacji robi się tylko coś szarego, niknie esencja. I gdy podzieliłem się tą myślą, większość branży zaczęła mnie bardzo nie lubić. Róbert Alföldi to była kulminacja, wisienka na torcie, ale branża podzieliła się już wcześniej. Powstały dwa środowiska, dwa stowarzyszenia teatralne, ale stało się to pięć lat przed tym, jak zostałem dyrektorem Narodowego. I to w czasie, gdy rządziła lewica, a nie prawica. Już wtedy rozmyślałem, co dla mnie oznacza teatr narodowy. W definicji, którą wówczas sobie stworzyłem, jest miejsce na nasze główne historyczne pytania, które żyją z nami do dziś. Bo rok 1956 to nie jest tylko rok 1956 – to jest dzisiaj. Rok 1956 dzieli społeczeństwo do teraz. Większość oczywiście czuje, że jest to coś bardzo ważnego, ale jest mała, choć głośna grupa, która relatywizuje to, co się wydarzyło. I myślę, że Teatr Narodowy jest właśnie miejscem, gdzie trzeba się na ten temat wypowiedzieć. Jest więc sprawa Ilony Tóth, ale mamy też sztukę o pierwszej wojnie światowej, zaraz – mam nadzieję – będziemy mieli spektakl dotyczący Traktatu w Trianon.

NA CZYM WEDŁUG PANA POLEGA RELATYWIZOWANIE ROKU 1956?

Tam walczyliśmy nie tylko przeciwko Rosjanom. Albo powiem tak: nie walczyliśmy przede wszystkim z Rosjanami. To była także wojna wewnętrzna, przeciwko Węgrom. Przeciwko komunistycznej ideologii i elicie, która wówczas władała tym krajem. I moim zdaniem większość Węgrów miała całkowicie inne wyobrażenie na temat tego kraju i jego przyszłości. I te energie, które wówczas walczyły przeciwko sobie i ludziom, mają do dziś własnych wyznawców. Żyją dzieci, wnuki i to się

przekazuje z pokolenia na pokolenie. Z okresu na okres przepisujemy historię.

A JAKI UDZIAŁ W TYM PRZEPISYWANIU HISTORII MA MUZEUM TERROR HÁZA, DOM TERRORU?

To wielka zasługa Domu Terroru, że wreszcie nazwani zostali ci, którzy represjonowanym wyrwali paznokcie i którzy wieszali ludzi, ale także że podano nazwiska tych ludzi, którzy stanęli naprzeciwko sowieckich czołgów. Likwidacja pamięci to koniec świata, bo wówczas można nami manipulować. Bo możemy powrócić do strasznych rzeczy. Do tego prowadzi zapomnienie. Kiedy spytałem moich studentów o pierwszą wojnę światową, poza tym, że nic nie wiedzieli, to głośno twierdzili, że oni w rodzinie nie mają nikogo, kto miałby jakiś związek z pierwszą wojną światową. Po dwóch tygodniach pracy dotarliśmy do tego, że każdy ma jakąś swoją historię. Każdego wieczoru, gdy gramy tamten spektakl, mówimy do ludzkich serc i umysłów, bijąc w dzwony na alarm. Można się ze sobą nie zgadzać, można dyskutować, ale nie możemy raz jeszcze doprowadzić do tego, co się wówczas wydarzyło. Cokolwiek się stanie, wojna nie może się wydarzyć – to punkt wyjściowy.

JAK W TRAKCIE TYCH COWIECZORNYCH SPOTKAŃ JEST OCENIANA PIERWSZA WOJNA ŚWIATOWA? GÉZA JESZENSZKY, HISTORYK I DYPLOMATA, W PEWNYM OKRESIE BLISKI WSPÓŁPRACOWNIK VICTORA ORBÁNA, MÓWI O WERSJI HISTORII WEDŁUG MARII SZMIDT UPRAWIANEJ W STWORZONYM PRZEZ NIĄ DOMU TERRORU, ŻE DLA NIEJ AUSTRO-WĘGRY BYŁY GŁÓWNĄ OFIARĄ PIERWSZEJ WOJNY ŚWIATOWEJ.

Oczywiście ta kwestia jest o wiele bardziej złożona. Mój spektakl jest o wiele bardziej zróżnicowany i w ogóle nie mówi o tym, że jesteśmy narodem martyrologicznym. I też nie mówi,

że jesteśmy narodem grzesznym. Ale krzyczy, wyje ze sceny, że w każdej wojnie największą ofiarą jest mały, pojedynczy człowiek; i to on jest także największym bohaterem. Wydarzenia przed pierwszą wojną światową można w różny sposób analizować i oceniać, natomiast odpowiedzialność historyczna tamtejszej elity gospodarczej i politycznej polega na tym, że zezwolono, by historia kulminowała w tym właśnie kierunku. Czuję, że podobnie i dziś wiele osób bawi się ogniem. Odpowiedzialność zobowiązuje nas do bicia w dzwony na alarm. A że w ramach kraju i pewnej elity są całkiem różne zdania... Myślę, że to nie jest specyfika węgierska. Na ile znam narody wokół nas, to tam też są różne zdania i spotykają się ze sobą całkiem ekstremalne myśli. Ważne, gdzie jest środek, w jakim kierunku podąża. Skrajności są w każdym społeczeństwie. Odpowiedzialność elity politycznej polega na tym, by umieć uchwycić ten środek, by nie dryfował w stronę jednej bądź drugiej skrajności. My, w naszym teatrze, nigdy nie szczujemy jednej albo drugiej strony. Przekazanie funkcji dyrektora w Narodowym nie było proste, ale wśród pracowników, którzy pozostali z czasów poprzedniej dyrekcji, nie znajdzie pan żadnego, który byłby oceniany czy wyzywany za to, że ma inne poglądy niż ja. W ciągu czterech lat taka sytuacja musiałaby wyjść na jaw.

PRZEKAZANIE DYREKCJI BYŁO BARDZIEJ DYPLMATYCZNE, NIŻ BY SIĘ WYDAWAŁO.

Częściowo tak. Choć jeśli chodzi o repertuar, to nie było dyplmatyczne, bo zdjąłem z repertuaru wszystkie sztuki. Ale wynikało to również z faktu, że nie było przedstawienia, z którego dwóch głównych aktorów nie odeszłoby wraz z poprzednim dyrektorem. Ci, którzy znają teatr, wiedzą, że trudno w takiej sytuacji przywracać do grania spektakl

– po prostu łatwiej było zdjąć go z afisza. Ale warto zaznaczyć, że gdy spotykam się z głównym aktorem „tamtego Narodowego”, najwybitniejszym aktorem węgierskim w ogóle, z László Zsoltem (u mnie wcześniej grał Bánk bánta), to się obejmujemy na powitanie. A jednak nie pozostał w Narodowym, gdy tu przyszedłem. Choć ostatnio w jednym z wywiadów powiedział, że jeśli Vidnyánszky by go zaprosił, toby wrócił, po czterech latach. Możliwe, że go zaproszę.

TO MOŻE ZAGRA ADAMA W „TRAGEDIU...”?

W nowej wersji będą grali bardzo młodzi aktorzy – nigdy tak jeszcze nie robiłem. Kiedy reżyserowałem *Tragedię* człowieka pierwszy raz, to Adama grał mój najstarszy aktor. A teraz czuję, że Adam i Ewa to powinni być naprawdę czysti ludzie, którzy dopiero zaczynają życie.

MYŚLI PAN, ŻE TEN KONFLIKT ŚRODOWISKA, KTÓRY JEST NA WĘGRZECH I KTÓRY ZA CHWILĘ BĘDZIE BĄDŹ JUŻ JEST W POLSCE, JEST TWÓRCZY? CZY TAKIE KONFLIKTY SĄ TWÓRCZE DLA SZTUKI?

Myślę, że każdy konflikt coś dodaje. Proszę sobie wyobrazić kraj, w którym by nie było konfliktów. Urodziłem się i wychowałem w Związku Radzieckim, gdzie nie było konfliktów ani dyskusji. Jeśli coś było można, to w sekrecie. Teraz dyskutować można w sposób otwarty i publiczny. Ta konfrontacja ma ciekawy aspekt. Tutaj, przez trzydzieści, czterdzieści lat sztuka budowała się wokół jednej myśli, co wytworzyło u ludzi przymus dostosowania się do niej. Na przykład w Akademii Teatralnej, w szkołach artystycznych i innych szkołach wytworzyły się miliony tak samo myślących ludzi. W teatralnym życiu trzeba było kochać jeden typ teatru. Było wyznaczone, kogo kochać, a jakaś masa krytyczna strzegła tego

porządku. Pogłaskała albo nie polubiła, ale nie można było inaczej myśleć. Widzę, że pokolenie, które teraz nadchodzi, jest bardziej wolne, potrafi tworzyć z duszy, w bardziej niezależny sposób. A jeśli nie tworzy się z duszy, tylko zawsze chce się sprostać czyimś oczekiwaniom, to po prostu sztuka ulega sparaliżowaniu. Jeśli chodzi o ilość, to teatr węgierski produkuje bardzo dużo spektakli, ale niewiele z nich jest naprawdę oryginalnych, niewiele z nich zawiera ciekawe myśli. Potrzeba nam bardziej wolnego pokolenia, bardziej wyzwolonego. W mojej pracy ze studentami (oprócz tego, że zajmujemy się sprawami stricte zawodowymi, rozwijającymi typowo techniczne rzemiosło aktorskie) jednym z najważniejszych zadań jest wykształcenie wśród studentów umiejętności wyzwolenia się ode mnie, od mojego nacisku. To jest bardzo trudne i jest to ogromna odpowiedzialność.

JASNE, ŻE KONFLIKT JEST TWÓRCZY, ALE MUSZĘ JEDNAK ZAPYTAĆ: SKORO MÓWI PAN, ŻE WCZEŚNIEJ NIE MOŻNA BYŁO ROBIĆ INACZEJ, TO PROSZĘ WSKAZAĆ WINNYCH, KTÓRZY MÓWILI, ŻE NIE MOŻNA.

Wciąż wskazuję i dlatego jestem nie-lubiany. Wskazywałem na przykład w 2009 roku przy dyskusji nad ustawą o systemie teatralnym. Właśnie o to wybuchła wojna z Schillingiem: on chciał cały węgierski teatr skierować na tory myślenia projektowego. Napisał program, który zakładał likwidowanie zespołów teatralnych w mniejszych miastach. Chcieli, jak komandosi, robić wypadki z Budapesztu i grać na prowincji. Chcieli zdegradować teatry do funkcji teatrów impresaryjnych, co miałoby katastrofalne skutki. My powstrzymaliśmy te zakusy, za co spotkało nas wiele złego. Od tego czasu nie potrafimy rozwiązać wielu problemów, na przykład odpisów na kulturę.

W POLSCE BRONIMY ZESPOŁÓW.

Bardzo dobrze. Nawet ci, którzy opowiadali się wówczas za ustawą, teraz już razem ze mną bronią teatrów zespołowych. Pamiętajmy, że mieliśmy ogromny kryzys gospodarczy – jeśli nie mielibyśmy wówczas struktur, systemu teatrów dotowanych przez państwo, to pewno i jedna trzecia teatrów uległaby likwidacji.

OPARCIE KULTURY NA GRANTACH JEST PROBLEMEM ZAWSZE I WSZĘDZIE. ALE NAKŁADA SIĘ NA TO JESZCZE JEDNA KWESTIA ZWIĄZANA Z KOMISJAMI GRANTOWYMI. WIELE OSÓB UWAŻA, ŻE NA WĘGRZECH

ZA DUŻY WPŁYW NA WYNIKI POSTĘPOWAŃ KONKURSOWYCH WĘGERSKIEGO FUNDUSZU NA RZECZ KULTURY MA ŚRODOWISKO MAGYAR MŰVÉSZETI AKADEMIA, WĘGERSKIEJ AKADEMII SZTUK GYÖRGYA FEKETEGO.

Moim zdaniem nie. Trzy, cztery lata temu wieszczono, że Węgierski Fundusz na Rzecz Kultury podporządkuje się administracyjnie MMA, ale się nie podporządkował. MMA ma swoich reprezentantów w różnych komisjach, ale nie sądzę, by mieli za duży wpływ. Są ludzie, którzy nie znoszą MMA i, zawsze niezadowoleni, będą mówili o jej



IMRE MADÁCH TRAGEDIA CZŁOWIEKA, TEATR CSOKONAI, DEBRECZYN 2012,
REŻ. ATTILA VIDNYÁNSZKY

zbyt dużym wpływie. Półtora roku temu był u mnie Viktor Bodó, który wtedy miał jeszcze własny teatr, i widać było w liczbach: on nie miał mniej dotacji, miał więcej, między innymi dzięki tej uldze podatkowej, o której wcześniej wspomniałem. Powiedziałem mu, że my deliberujemy nad pięcioma, dziesięcioma milionami forintów, a tymczasem pierwsza wersja ustawy, którą udało nam się zablokować, dawała miliardy forintów takim teatrom, które nie powinny dostać ani grosza, bo niszczą ludzkie dusze. O walce, którą ja i moje stowarzyszenie toczyło z tą ustawą, mówię tyle dlatego, że ustawa pozwała na rozpyływanie się o wiele większych kwot, niż to, co rozdaje MMA czy Węgierski Fundusz na Rzecz Kultury. Tam, w ustawie, był gruczoł rakowy. Pan pyta o MMA, która ma wpływ na rozdanie, dajmy na to, miliarda forintów (choć w grę wchodzi mniejsza kwota)... A ja przypominam, że tamta ustawa zezwalała na wyciekanie wielu miliardów. Są całe grupy, które korzystają z tego wypływania państwowych środków – to jest prawdziwy problem, a nie MMA.

MMA TEŻ JEST PROBLEMEM. NA PRZYKŁAD GÁBOR GULYÁS...

...no właśnie, mój kolega.

...TAK, PANA KOLEGA CHOĆBY Z DEBRECZYNA, BO SVOJEGO CZASU BYŁ TAM DYREKTOREM CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ MODEM, ZANIM OBJĄŁ BUDAPESTEŃSKIE MŰCSARNOK... WRÓCĘ DO PYTANIA... MMA TEŻ JEST PROBLEMEM. NA PRZYKŁAD GDY GÁBOR GULYÁS ZORGANIZOWAŁ W MŰCSARNOK WYSTAWĘ „CO TO ZNACZY BYĆ WĘGREM?”, ZAPRASZAJĄC DO UDZIAŁU RÓWNIEMIEŻ ARTYSTÓW TAK ZWANEJ SZTUKI KRYTYCZNEJ, TO REAKCJA MMA I GYÖRGYA FEKETEGO BYŁA NA TYLE RADYKALNA, A DYSKUSJA TAK ZAŻARTA, ŻE GÁBOR GULYÁS POSTANOWIŁ PODAĆ SIĘ DO DYMISJI. DZIŚ

KURATELĘ NAD MŰCSARNOK SPRAWUJE MMA.

Współpracuję z Gáborem Gulyásem, na nowo w Debreczynie, bo miasto ma być europejską stolicą kultury. Tamto to była konkretna sytuacja. Gábor ma swoją filozofię życiową, dojrzałą, a Fekete jest tak samo nieprzekonywalny i też ma poważne racje. U nas przez wiele dziesiątków lat artyści byli uciskani. Fekete cały czas szuka prawdy i sprawiedliwości. W jego działalności jest troska, by była sprawiedliwość. I stąd konfrontacja z Gulyásem. Trzeba zrozumieć, że przez trzydzieści, czterdzieści lat węgierskość mogła egzystować tylko pod przykryciem. Gazety, filmy, wszystko było uciśnione. A Fekete myśli, że teraz musi powstać taki czas i epoka, gdy te myśli będą dominowały.

A NIE ŻAŁ PANU, ŻE WŁAŚNIE DECYZJAMI ŚRODOWISKA GYÖRGYA FEKETEGO UTRUDNIA SIĘ DZIAŁALNOŚĆ CZASOPISMU TEATRALNEMU „SZÍNHÁZ”, NA PRZYKŁAD UCINAJĄC DOTACJE?

Nie żał mi w ogóle. Miesięcznik „Színház” i gazety teatralne są wydawane przez bardzo wąską grupę, redagowane zaś w sposób agresywny, polityzujący i bardzo mało profesjonalny. Te czasopisma są potrzebne, nawet jeśli, moim zdaniem, trzeba byłoby popchnąć je w stronę internetu; niemniej potrzebujemy ich, owszem. Ale sposób myślenia, jaki te pisma reprezentują, jest wykluczający i wrogi. To znów osobny temat i moje osobiste doświadczenie, bolesne.

TROCHĘ SIĘ BOJĘ – OD LAT WSPÓŁPRACUJEMY Z „SZÍNHÁZEM”.

Dostali pieniądze na kolejne trzy lata.

POMOGŁO MIASTO BUDAPEST.

Nie tylko. Węgierski Fundusz na Rzecz Kultury też dał pieniądze i w ogóle nie grozi im zamknięcie. Choć przypominam to, co mówiłem o niezdrowej sytuacji na Węgrzech, o sytuacji

delikatnego terroru intelektualnego, do którego trzeba się było dopasowywać: miesięcznik „Színház” był reprezentantem tej mentalności wraz z wąską grupą krytyków. Mogę dać wiele przykładów ich działań. Na przykład kiedy skończyła się kadencja Alföldiego, zaczęła się w całej Europie agitacja przeciwko mnie.

JA WIEM TYLKO O FRANCJI.

Współpracowałem z uniwersytetem w Strasburgu – zlikwidowano współpracę. Miałem pokazać dziesięć spektakli – zdjęto je z afisza. W żadnej gazecie europejskiej nie wykielkowałam myśl, że może być też inna racja, po innej stronie. To tragiczne, prawda? Węgierski cech krytyków napisał swój list, swoje napisał też naczelny „Színház”, utrzymując, że jestem antysemitą, homofobem. Nikogo nie interesowała moja prawda. Napisałem odpowiedzi do tych gazet i czasopism. Żadna gazeta w żadnym kraju nie opublikowała mojej odpowiedzi. To jest zachodnioeuropejska wolność słowa? W „Le Monde” wyszło kilka artykułów o mnie, staraliśmy się odpowiedzieć, oczywiście nie opublikowali. Valère Novarina, największy dramaturg francuski i mój przyjaciel, powiedział, że to jest szaleństwo. On jest liberalnym człowiekiem. Napisał list do „Le Monde”, że to, co ze mną robią, to szaleństwo, ale listu nie opublikowano. I wtedy powiedział, że

ostatnia iluzja wolności słowa w Europie, którą miał, znikła. Nie znalazł się choćby jeden człowiek teatru, którego interesowałaby druga strona. Nikt. Była nagonka i katastrofa.

MOŻE TO ARGUMENT W DYSKUSJI, ŻE NIGDY NIE POWINNO SIĘ ZDEJMOWAĆ ARTYSTOM SPEKTAKLI A DZIENNIKARZOM ZAMYKAĆ UST, NIEZALEŻNIE OD OPCJI POLITYCZNEJ?

Oczywiście. To byłaby katastrofa, gdyby zamknięto wydawnictwo „Színház”. Ale mogę mieć własne zdanie na ich temat, prawda? Po prostu są słabi profesjonalnie. I w dodatku politykują. Non stop politykują.

SZUKAM JAKIEJS INNEJ KONKLUZJI DLA TEJ ROZMOWY.

Właśnie wróciłem z Włoch, miałem tam warsztaty. Było mnóstwo ludzi z całego świata, sami miłośnicy teatru. I po moim spektaklu na podstawie Weöresa Sándora opowiadającym fikcyjną historię fikcyjnego poety cygańskiego – Sándor go wymyślił, nawet pisał o nim osiemnastowiecznym językiem recenzje – cud się wydarzył. I w duszy Australijczyków, i Amerykanów. Wróciłem z przekonaniem, że wszędzie na świecie mam partnerów w miłości, w tym znaczeniu, że teatr to nasza wspólna miłość. I za tę miłość warto przetrwać politykę.

Rozmawiał Piotr Olkusz

Nacjonalistyczny romantyzm

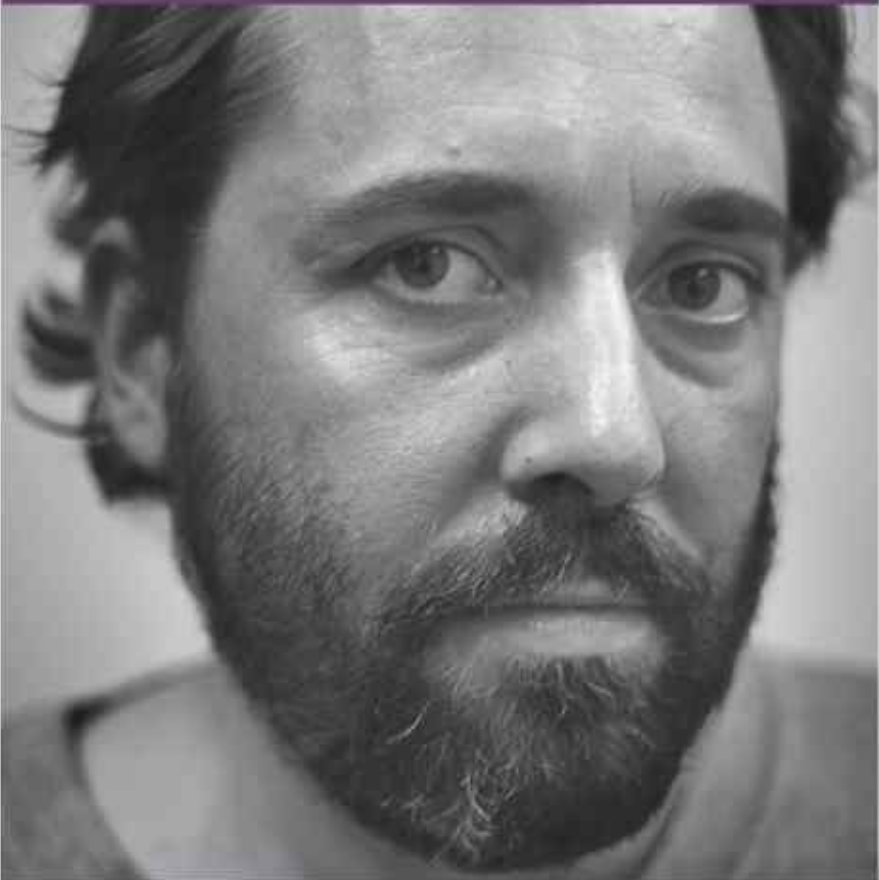
MI A MAGYAR? CO TO ZNACZY BYĆ WĘGREM?

Nie potrafię wskazać jednej, typowej tylko dla Węgrów cechy. Na pewno są to kwestie historyczno-kulturalne, ale im więcej jeżdżę po Europie, tym bardziej przekonuję się, że to, co uznawałem za typowo węgierskie, mogę odnaleźć także w innych krajach. Jest pewne, że w ciągu ostatnich dwustu lat Węgry są w stanie wielkiej pomyłki. To rodzaj nacjonalistycznego zapotrzebowania na niezależność, to potrzeba walki przeciwko wielkim imperiom, czy to przeciwko Niemcom, czy to przeciwko Rosji (Polacy mają podobnie, prawda?). To wreszcie nieustanny konflikt z naszymi narodowościami, żyjącymi wśród nas. Nigdy nie potrafiliśmy, choć chcielibyśmy, na nowo być wielkimi, jak osiemset lat temu. Zawsze coś przegrywaliśmy. Nigdy też nie potrafiliśmy dogadać się z Rumunami, Słowakami, Serbami, Chorwatami, Żydami, Romami. Nigdy z nikim... Zawsze oczekiwaliśmy, że się

zasymilują z nami. Ale tych, którzy najbardziej się zasymilowali – na przykład Żydów – pozbywaliśmy się. Nie udawała nam się ani współpraca na zewnątrz, ani wewnątrz. I dokładnie tak samo mamy i dziś – rząd rządzi jakimiś dwoma milionami ludzi, a następne osiem go nie obchodzi. Jeżeli więc musiałbym wskazać coś najbardziej charakterystycznego dla Węgrów, to może to, że gdy w jednym czasie i w jednym miejscu znajdzie się dwóch Węgrów, to na pewno się ze sobą nie zgodzą.

POLACY MÓWIĄ TO SAMO O SOBIE.

Dlatego nie wierzę, że są jakieś cechy narodowe. Są ślady narodowo-historyczne i trzeba dokładnie je rozumieć, ale nie dlatego, że są to nasze narodowe charaktery. Nie powinno się ich szukać w sposób wymuszony. W ostatnich dwóch wiekach z takiego myślenia robiły się ogromne polityczne problemy: wielu zginęło, wielu musiało emigrować... A wszystko dlatego, że ktoś szukał wspólnej narodowej cechy.



FOT. MATE TÓTH RIDOVICS

**TO PARADOKS, ŻE KONFLIKTY WYBUCHAJĄ
NA SKUTEK DZIAŁAŃ LUDZI, KTÓRZY MÓWIĄ
O POSZUKIWANIU WSPÓLNEGO MIANOWNIKA.**

Bo w zły sposób chcą tę wspólnotę tworzyć. Znakomitym przykładem jest tu Attila Vidnyánszky. Nie opowiem całej historii, ale wówczas gdy się pojawił, gdy jako człowiek teatru zaczął dostawać poważne rządowe dotacje, to dostrzegł, że oto jest moment historyczny. I co zaczął deklarować? Przede wszystkim rozbił branżę na dwie części. Nigdy przedtem nie było takiego

działania, może podczas drugiej wojny światowej. Nawet w czasach komunizmu tego nie było. Gdy w 2011 siedzieliśmy naprzeciwko siebie, dyskutując o Narodowym Funduszu na Rzecz Kultury, o tym, jak powinny wyglądać składy komisji rozdzielających granty, opowiadałem się za podejściem branżowym, za tym, by każdy rodzaj teatru – niezależny, instytucjonalny, dramatyczny, lalkowy i tak dalej – miał tam swoich przedstawicieli. A on powiedział, robiąc wymowny gest dłonią: „To jest

wasze, a to jest nasze”. „Co masz na myśli, mówiąc «my» i «wy»?” – pytam. „Bardzo dobrze wiesz – odpowiedział. – Wy, wszyscy lewicowo-liberalni, którzy do tego momentu wykorzystywaliście swoją władzę... A teraz przyszliśmy my.” A przecież kiedy przy władzy był „lewicowo-liberalny” rząd, to on był głównym reżyserem Narodowej Opery Węgierskiej, a potem dyrektorem największego pozostawczego teatru... Więc o jakim ucisku jest tu mowa? Ja od 2010 roku nie mam wejścia ani do publicznego radia, ani do publicznej telewizji. To jest ucisk, prawda? Ale on? Główny reżyser Opery Narodowej za „lewicowo-liberalnej” władzy? Ja nie mogę dziś pracować w operze w Budapeszcie, choć przecież reżyserowałem w operze w Stuttgarcie czy Monachium... Tylko tu nie. Mamy u nas do czynienia z obrazą i chęcią zemsty za stuletnie nie wiadomo co. Mamy do czynienia z graniem na podziale Budapeszt – prowincja... Ale te nastroje podgrzewają ludzie, którzy sami są i byli wcześniej reprezentantami elity. Orbán od końca komunizmu jest członkiem elity. Od trzydziestu lat nie robi nic innego, tylko politykę. Bardziej wierzę Trumpowi, jak krzyczy „Dość elit!” (choć w jego ustach to i tak głupota), ale Orbán finansowo i politycznie od trzech dekad jest członkiem elity, więc co ma na myśli? W takiej sytuacji naprawdę trudno o rzeczową dyskusję. Chciałem rozmawiać z Vidnyńskim na tematy branżowe, ale spotykałem się z takim uporem, że w pewnym momencie miałem po prostu dość. Nie będę przez całe życie zastanawiał się, jak przekonać Attilę Vidnyńskiego.

ATTILA VIDNYŃSZKY MÓWI, ŻE ON CHCIAŁ BRONIĆ TEATRÓW INSTYTUCJONALNYCH, A PAN CHCIAŁ ŻYCIA GRANTOWEGO.

Zawsze mi tak mówił, ale to nie jest prawda. W 2009, jeszcze za poprzedniego rządu, pojawiła się możliwość

stworzenia ustawy regulującej życie teatralne – wcześniej swoją ustawę zyskali filmowcy, dzięki czemu dużo wygrali, dostając między innymi gwarancje państwowych dotacji. Nad ustawą pracowaliśmy długo, w 2009 doprowadziliśmy projekt do końcowej wersji, ale funkcjonowała tylko pół roku, bo po zmianie władzy została natychmiast zlikwidowana. Do prac nad tą ustawą, po raz pierwszy od dwudziestu lat, mogła włączyć się cała branża – rząd się nie angażował, dawał wolną rękę. I kto był najaktywniejszy? Kto rozmawiał, wymieniał maile? Pokolenie trzydziesto- i czterdziestolatków, twórcy niezależni. Im zależało najbardziej. Końcowy projekt zakładał wprowadzenie różnego typu gwarancji dla różnego typu zespołów. W tym momencie Attila Vidnyńszky zaprotestował, twierdząc, że rozwiązanie nie służy największym, instytucjonalnym teatrom zespołowym. Tyle tylko, że wśród sygnatariuszy porozumienia były też tamte teatry, bo nie podzielały obaw Vidnyńskiego. Ten się zdenerwował, uznając, że nikt się nie liczy z jego zdaniem, że wszyscy są lewicowi i nie interesuje ich kwestia prowincji (pracował wówczas w Debreczynie), i założył własne stowarzyszenie – obok tego, które istniało od czterdziestu lat. Problem jednak nie w samym założeniu stowarzyszenia – miał do tego prawo. Ale Attila Vidnyńszky założył je wyłącznie na podstawie ideologicznej: miało być prawicowe. Istniejące wcześniej stowarzyszenie nie było ani prawicowe, ani lewicowe. Oczywiście, ludzie mieli poglądy, zastanawiali się, w jakim idą kierunku, ale nie to było bazą stowarzyszenia. Vidnyńszky założył więc własne i zaczął krzyczeć, że ustawa jest zła. Ci, którzy pracowali nad ustawą, zachęcali, by wrócić do rozmów. To był już 2009 rok, już było wiadomo, że rząd upadnie. Przeciwnicy ustawy wiedzieli

o tym i grali na to, że nowa władza wyrzuci to prawo. Nie wchodzi w dalsze szczegóły, ale powtarzam: nigdy nie mówiłem, że nie potrzebujemy teatrów repertuarowych i zespołów. Mogę pokazać moje wypowiedzi publikowane już w tamtym okresie. Ale zwracałem też uwagę, że system teatralny odziedziczyliśmy po komunizmie, a partia komunistyczna zrobiła go również po to, by ludzie siedzieli w jednym miejscu i można było kontrolować ich zabawę. Jeśli taka jest baza naszego teatru węgierskiego, to na nowo trzeba go przemyśleć. Trzeba zapytać, co oznacza pojęcie dotowania z państwowych środków instytucji kultury? Jakie są wymagania względem niej? Na czym polega jej misja? Kto de facto ją utrzymuje? Jak można na nią zbierać granty? Jaki kształt mają komisje grantowe? Co to oznacza, że jest zespół teatralny? Bo osobną sprawą jest instytucja, osobną sprawą zespół. Złe jest, jeśli jakiś zespół dochodzi do wniosku, że dana instytucja należy do niego. Warto zauważyć, że w ostatnich piętnastu latach wielu młodych artystów teatralnych nie próbowało ubiegać się o kierowanie dotychczasowymi instytucjami – za każdym razem spoglądaliśmy na te ogromne zespoły, nieraz trzydziestoosobowe, zastanawiając się, co można by zmienić w instytucji, którą aktorzy uznają i będą uznawali za własną. To problem obywatelski – teatr nie jest teatrem aktora czy aktorów, to teatr należący do wszystkich. W myśleniu o instytucjach widać pozostałości komunizmu i często o tym mówiłem. Również na pamiętnym spotkaniu z Vidnyńskim, na którym usłyszałem od niego, że chcę zlikwidować zespołowe teatry i wszystkie pieniądze oddać teatrom niezależnym. Nie, nieprawda.

Z PERSPEKTYWY POLSKIEJ TEN SPÓR JEST JESZCZE TRUDNIEJSZY DO ZROZUMIENIA. JAK PAN WIE, WALCZYMY W POLSCE

O UTRZYMANIE INSTYTUCJONALNEJ FORMY TEATRU I MÓWIMY, ŻE TEATR NALEŻY DO ZESPOŁU, A NIE NALEŻY DO PAŃSTWA. BRONIĄC TEATRU PUBLICZNEGO, CHCEMY RÓWNIEŻ BRONIĆ TYCH ZESPOŁÓW. WE WROCŁAWIU PROTESTUJĄCY AKTORZY ZWRACAJĄ UWAGĘ NA SVOJE PRAWO DO TEATRU, CHOĆ WIĘKSZOŚĆ POZOSTAŁYCH PRACOWNIKÓW TEATRU POLSKIEGO POPIERA NOWĄ DYREKCJĘ. PAN PO KTÓREJ STANĄŁBY STRONIE?

Dziesięć lat miałem zespół, czterdziestoosobowy, przez dwadzieścia cztery godziny na dobę pracowaliśmy razem, choć nie mieliśmy teatru. Graliśmy dwieście pięćdziesiąt przedstawień rocznie, mieliśmy dużo widzów, zjeżdżaliśmy całą Europę, ale nie mieliśmy „teatru-instytucji”. Był grant i pracowaliśmy w takim systemie, że jedna trzecia środków szła od państwa, jedna trzecia od zagranicznych koproducentów, a jedna trzecia z biletów. I jednocześnie mówiliśmy, że zespół to jest święta rzecz. Myśląc, jak go utrzymać, marzyliśmy o systemie wieloletnich grantów – modelem był, nieistniejący już zresztą w tej formie, system holenderski. Marzyliśmy o sytuacji, w której zespoły mogłyby nawiązywać współpracę z instytucjami – wchodziłoby się do pracy w teatrach na jaki czas, jeśli owoce tej pracy byłyby dobre, to można by tę współpracę przedłużać. Ale chcieliśmy, by ten teatr był też otwarty na inny zespół, i jeszcze na inny. Gdy siedemnaście lat temu skończyłem studia, dyrektorzy teatrów mieli zwykle po sześćdziesiąt pięć lat, a byli i starsi. Nie było młodszych. Było trzydziestu, czterdziestu młodych reżyserów z dyplomami i nie mieliśmy żadnej szansy na dyрекcję, bo powtarzano, że ten teatr jest teatrem pewnego zespołu, a dyrektorzy od kilkunastu lat byli dyrektorami. I dziś, w 2017 roku, dyrektor teatru też ma zwykle ze sześćdziesiąt lat.

NAJWAŻNIEJSZA POSTAĆ WĘGERSKIEGO FUNDUSZU NA RZECZ KULTURY, SZEF MAGYAR MŰVÉSZETI AKADEMIA, WĘGERSKIEJ AKADEMII SZTUK, GYÖRGY FEKETE MA OSIEMDZIESIĄT CZTERY.

Bardzo stary.

A JAK OCENIA PAN JEGO WPŁYW NA WĘGERSKI FUNDUSZ NA RZECZ KULTURY? JAK PAN OCENIA MMA?

To ciekawa sprawa. Swojego czasu podjęto decyzję, że kulturę należy wspierać również przez granty i że te decyzje powinny być niezależne od nacisków państwowych. Mówimy tu o dotacjach, które pozyskiwano z gier losowych i które przekazywano do Węgierskiego Funduszu na Rzecz

Kultury, całkowicie odciętego od państwa. Państwowe dotacje na kulturę przekazywane za pośrednictwem Ministerstwa Kultury to była inna pula. Komisje Funduszu były powoływane na podstawie decyzji branży, różnych środowisk. W każdej komisji ministerstwo miało reprezentanta, ale można go było przegłosować – to były świetne regulacje. Dziś komisja wygląda tak, że jedną trzecią głosów ma w niej ministerstwo, jedną trzecią MMA Györgya Feketego albo stowarzyszenie Attili Vidnyánskiego i zostaje jedna trzecia na branżę. Jeśli przejrzałby pan decyzje Funduszu, zobaczyby pan, jakie są powiązania. Na przykład ile osób daje sobie – na



ÁRPÁD SCHILLING, ANNAMÁRIA LÁNG EXIT, TEATRUL MAGHIAR DE STAT „CSIKY GÉRGELY”, TIMIȘOARA/TEATRUL CLASIC IOAN SLĂVICI, ARAD/TEATR NARODOWY, SOMBOR 2017. REŻ. ÁRPÁD SCHILLING. FOT. MÁRTON BIRŐ

własną działalność. Tak potoczyły się losy Narodowego Funduszu na Rzecz Kultury. Historia MMA jest jeszcze bardziej interesująca. Powstała w 1992 jako inicjatywa niepubliczna, podobnie jak Akademia Literacka i Artystyczna im. Széchenyiego (Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, SZIMA). W MMA byli ludzie najczęściej w ogóle nieznanymi, wyglądem podobni do Györgya Fekete, mający słabość do mitologii o starych Węgrach... Myślenie, które przed zmianą systemu było nielegalne, a po zmianie doszło do głosu. W tej grupie była też wielka osobowość, Imre Makovecz, naprawdę wielki architekt awangardowy. Miał prawicowe poglądy, silnie popierał Viktora Orbána. Gdy umarł, jego najlepszy przyjaciel György Fekete, przed zmianą architekt wnętrz siedzib partii, przejął kierownictwo MMA. Kiedy Orbán znalazł się u władzy i powstała nowa konstytucja nazwana ustawą podstawową, to na jej stronie wpisano akademię Makovecza (SZIMA została pominięta). Dzięki temu rozwiązaniu pozycja MMA stała się stabilna instytucjonalnie i finansowo, bo Akademia dostała olbrzymie środki. Swoboda jej działań jest olbrzymia, nie jest też określone, kiedy Fekete przestanie ją prowadzić. Teraz jest szefem i otrzymuje dla MMA wielkie pieniądze, a także nieruchomości. MMA przejęło też Múcsarnok po wystawie *Mi a magyar?* Wystawa nie podobała się Feketemu, więc po prostu wziął muzeum.

A GÁBOR GULYÁS PODAŁ SIĘ DO DYMISJI NA ZNAK PROTESTU.

Choć jest prawicowy. MMA jest potężne i zajmuje się tym, żeby zagwarantować starym artystom emeryturę. Jeśli wejdzie się na ich stronę internetową, zresztą o złym dizajnie, to widzi się wyłącznie stare twarze. Starczy i żadne projekty. MMA to od korzeni twór

nieprofesjonalny. I nie tylko chodzi o to, na co dają pieniądze: chodzi o to, że mamy do czynienia z tworem niedemokratycznym. Nie mówiąc już o tym, że György Fekete jest otwarcie antysemitą: o György Konrádzie, naszym pisarzu żydowskiego pochodzenia, Fekete powiedział, że nie jest Węgrem i nigdy się z tego nie wycofał. Artyści też nie zrobili z tego żadnej awantury.

WĘGRZY SĄSIADUJĄ Z WŁASNYMI GRANICAMI?

To jest myślenie kontrproduktywne, rozpolitykowane. Ciekawe, że Węgrzy żyjący poza granicami identyfikują się z czymś zupełnie innym. Rząd chciałby kupić ich głosy, ale oni mają własną identyfikację – oni nie chcą należeć do Węgier. Często Węgrzy z zagranicy mówią, że chętniej przebywają dajmy na to na Słowacji, bo to już jest Europa. Po Traktacie w Trianon wykształcił się romantyzm, który jest żywotny do dziś: to opowieść o wielkich Węgrzech, których przecież nigdy nie było: na terenach, o których mówi się „wielkie Węgry”, Węgrzy nigdy nie byli w większości.

JAK „POLSKA UKRAINA”...

To jest obraz romantyczny, którym można zabawić wielu ludzi. Najważniejsza jest teraz odpowiedzialność za młodych, by naprawdę zrozumieli własną historię, to, kim jesteśmy. Minimum to być ze sobą szczerym.

NO TO DBACIE O HISTORIĘ. STWORZONO W BUDAPESZCIE DOM TERRORU, NIE PODOBA SIĘ PANU?

Zaczęło się to tak: zrobimy Dom Terroru w tym budynku, w którym pracowali naziści, strzałokrzyżowcy i później staliniści. I zrobili z tego Dom Terroru. W osiemdziesięciu procentach mówi się tam o grzechach komunistów i tylko w małych procentach o grzechach nazistów. Bo komunistycznego systemu od początku aż do końca można

nienawidzić. Ale z historią przed drugą wojną światową już jest problem, bo to historia nacjonalistyczna i wielkie romantyczne marzenie. Maria Szmidt, która stworzyła Dom Terroru jeszcze za pierwszego panowania Viktora Orbána, przepisała i sfałszowała historię. Historycy ją krytykowali, ale to zagłuszano. Niedawno mieliśmy rocznicę roku 1956 i Maria Szmidt była odpowiedzialna za olbrzymi rocznicowy projekt. Powiesiła między innymi na mieście wielkie plakaty z archiwalnymi zdjęciami młodych ludzi – na jednym z nich, zgodnie z podpisem, powinien znajdować się pewien aktor. Ale okazało się, że to nie on. Zgłosił się ktoś, kto był na tym zdjęciu naprawdę, kto protestował i mówił, że może udokumentować swoją wersję. Zdjęli zdjęcie, ale Maria Szmidt do dziś nie przyznaje, że powiesili fotografię kogoś innego. A dlaczego? Ponieważ aktor, który rzekomo był na zdjęciu, popiera dzisiejszy rząd.

NIKTÓRZY HISTORYCY ZWRACAJĄ UWAGĘ, ŻE MARIA SZMIDT ZROBIŁA MUZEUM, W KTÓRYM CAŁY OKRES 1944-1990 JEST NIEGODNY PAMIĘCI, A NAJGORSZY JEST OKRES TUŻ PO WOJNIE. CZYM DLA PANA JEST ROK 1956. TO PRZYGODA MŁODYCH W DUCHU NARODOWYM?

Myszę, że to bardzo ważna data, którą bardzo trudno pojąć i do której sedna trudno dotrzeć – wciąż bardzo niewiele o niej wiemy. A poza tym jest to okres bliski drugiej wojnie światowej, wciąż dużo jest strzałokrzyżowców, między nami żyją naziści, są też Żydzi, którzy powrócili do kraju, jest sowiecki ucisk, jest kokietowanie Zachodniej Europy... Bardzo skomplikowana sytuacja, której nie można obejmować jedynie spojrzeniem nacjonalistycznego romantyzmu. Najważniejszą sprawą, z której możemy być dumni, jest to, że historia zaczęła się buntem studentów, ale na ulice wyszły później ogromne tłumy, różne

grupy społeczne. To była piękna wspólpraca, którą później niezręczna polityka i zewnętrzne naciski zniszczyły. Racjonalnie rzecz biorąc, rok 1956 nie mógł się udać – po drugiej wojnie światowej niczego nie można było wywalczyć. Dziś chętnie mówi się, że mieliśmy do czynienia z narodowym romantyzmem, że walczyliśmy o wolność, a Zachód nas zostawił. Mniej chętnie mówi się zaś, że uciskali nas Rosjanie – powtarzanie tej prawdy zaszkodziłoby przyjaźni Orbána z Putinem... A to jak robienie narodowej rzeźby z ukryciem jednej jej części. Swoją drogą warto powiedzieć, że rok temu, gdy obchodziliśmy rocznicę 1956 roku, Putin poszedł z Viktorem Orbánem składać kwiaty pod pomnikiem, wzniesionym dla „bohaterskich Rosjan”, którzy zginęli tu, w Budapeszcie. Orbán i Putin kładli kwiaty pod pomnikiem wzniesionym dla upamiętnienia likwidacji kontrrewolucji! Zrobiliśmy przeciwko temu demonstrację, ale prawicowcy i nacjonaści nie przyszli, choć nie da się już w brzydszy sposób opluć narodowej pamięci...

KIEDYŚ RZĄDY ORBÁNA SIĘ SKOŃCZA, JAK PAN SOBIE WYOBRAŻA SPOTKANIE DWÓCH ŚWIATÓW W NOWEJ RZECZYWISTOŚCI? CO ZROBIĆ, ŻEBY NIE WZIĄĆ ODWETU?

Ja na pewno nie chcę odwetu. Z tej całej sytuacji, w której się znaleźliśmy, bardzo dużo się uczę i jestem za to Orbánowi wdzięczny. Zemsta jest jednak wykluczona. Ważne, że są też konserwatyści, którzy całkowicie odwrócili się od Orbána, że mówi się o mieszczaństwie, o Zachodzie, że losy Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego doprowadziły do dyskusji o autonomii uniwersytetu, o antysemityzmie, o wdzięczności i niewdzięczności. A przecież nie można też zapominać, że Viktor Orbán dostał wcześniej dużo pieniędzy od George'a Sorosa, jeszcze przed zmianą systemu. I ważne, że są

ekonomiści i biznesmeni, również konserwatyści, którzy protestują przeciwko sposobowi rozdawania europejskich pieniędzy przez Orbána. Myślę, że bardzo ważna jest trzeźwa rozmowa – ja jestem sangwinikiem, ale staram się rozmawiać o tych wspólnych sprawach nie tylko z mojej perspektywy, próbując stworzyć jakiś intelektualny dystans. Nasza sytuacja nie jest beznadziejna – gmatwanina tworzona przez Viktora Orbána z czasem będzie coraz bardziej widoczna. W 2020 roku skończą się unijne dotacje, a Węgry nadal będą najwolniej rozwijającym się krajem... Orbán nie będzie mógł znów wygrać. Wydaje się, że największe szanse na zwycięstwo mogą mieć lewicowcy, ale MSP, Węgierska Parta Socjalistyczna, ma niewiele wspólnego z lewicowością – to partia postkomunistyczna, mimo pewnych przemian, które w niej zaszły. A jednak jej politycy nie są wiarygodni, są skorumpowani, liczy się tam fraternizacja, kolesiostwo. Potrzebowalibyśmy nowej opozycji, ale na horyzoncie nie dzieje się dobrze – opozycja jest mała, jej liczne ugrupowania nie współpracują ze sobą. Na razie, jak myślę, to naturalne. Dopiero teraz zaczynamy dostrzegać problem. Sam staram się być cierpliwy i powtarzam, że przede wszystkim trzeba pamiętać: pamiętać nasze decyzje, pamiętać o tym, co sami zepsuliśmy, ale i pamiętać o naszych bohaterach. Dziś mamy do czynienia z pewną modą: jak ktoś wkracza w politykę mając jakieś dwadzieścia pięć lat, to do takich jak ja, starszych o lat piętnaście, mówi, że jesteśmy starzy, że już we wszystkim byliśmy, że mamy

się wynosić. Z takim myśleniem niczego nie zrobi się razem.

A JAK PO ROKU 2020 NOWY MINISTER KULTURY POWIE PANU: PROSZĘ ZOSTAĆ DYREKTOREM TEATRU NARODOWEGO, ZOSTANIE PAN?

Nie. Decyzja podejmowana w taki sposób nie jest decyzją demokratyczną. Ja takim działaniom nie chcę służyć. Niech będzie rozpisany konkurs, niech będą określone zasady grantu, niech ten, kto chce, napisze program i niech będzie komisja, która podejmie decyzję. Otwarty konkurs – przejrzysta decyzja... Ale, prawdę mówiąc, nawet gdyby wszystko odbywało się według takiej procedury, to nie wiem, czy miałbym ochotę ubiegać się o to stanowisko – moim życiowym celem nie jest bycie dyrektorem Teatru Narodowego. To cel Attili Vidnyánskiego, nie mój. Powtarzam jednak raz jeszcze: nie popieram mechanizmu stojącego za decyzją „Tobie coś damy”. Nie lubię tego. W ciągu ostatnich siedmiu lat bardzo dużo się nauczyłem. Gdyby dekadę temu zadał mi pan to pytanie, to może moja odpowiedź wyglądałaby inaczej, może byłbym dumny, że zaproponowano mi Narodowy. Ale w ciągu ostatnich siedmiu lat wydarzyło się tak wiele... Nauczyłem się, że egoizm robi ogromne szkody w życiu artystycznym. Zawsze jesteśmy krytyczni wobec tego, co wokół, ale kiedy chodzi o nas, zapominamy o demokracji, a autokracja zaczyna nam jakby mniej przeszkadzać. Zapominamy, jaką rolę ma państwo, i zapominamy, gdzie się kończy to, co prywatne.

Rozmawiał Piotr Olkusz

Jaka próżnia?!

• MAREK BEYLIN •

Żyjemy w próżni społecznej czy jesteśmy zanurzeni w gęstej zupie relacji z innymi, w nadziejach, pamięciach, aspiracjach, uprzedzeniach, emocjach, czyli różnych przedstawieniach świata i siebie w świecie? I co miałyby z takiej różnicy wynikać? Do takiego sporu chce nas chyba sprowokować Edwin Bendyk, który w programie do *Upadania Árpáda Schillinga* w Teatrze Powszechnym w Warszawie przywołuje jako kluczowy dla współczesności koncept „próżni społecznej”, sformułowany przez socjologa Stefana Nowaka w 1979 r. Nowak uznał na podstawie swych badań, że Polacy identyfikują się z wartościami najbardziej prywatnymi, jak rodzina czy krąg przyjacielski, i z najogólniejszymi, jak naród. Pomiędzy tymi rejestrami, czyli tam, gdzie przejawiają się więzi społeczne, jest pusto; społeczeństwo nie uważa się za społeczeństwo, tylko za zbiór odrębnych małych kręgów jakoś powiązanych poczuciem przynależności do narodu. Teza Nowaka wywołała wówczas wiele hałasu, dostrzegano w niej trafną diagnozę komunizmu jako skutecznego likwidatora więzi społecznych, prowadzącego do ponurego stanu, w którym są one zapośredniczane i monopolizowane przez system. Oddawało to lęki elit i tych jawnie opozycyjnych, i tych zdystansowanych od PRL, że władza dopięła swego: za pomocą rozmaitych kijów i marchewek zbudowała podległe sobie nie-społeczeństwo. Ale z tych obaw biorących się z patriotycznego czy etycznego z troskania o stan Polaków przebijało również przekonanie, że „lud” już taki jest, więc wszelkie misje upodmiotawiania go są w rękach elit. Teza o nie-społeczeństwie tylko to potwierdzała. A może też w jakiejś mierze z takiego przeświadczenia wypływała. Wszak niedługo potem owo nie-społeczeństwo stworzyło Solidarność” Jak pisze Bendyk, właśnie wtedy Polacy dowiedzieli się, że są społeczeństwem.

Trudno mi o zgodę na taką formułę. Nawet nie dlatego, że silniej narzuca się inna: właśnie wtedy socjologowie dowiedzieli się, że żyją w społeczeństwie. Ona też jest koślawą, bo Solidarność uświadomiła nam wszystkim, w jak nieodgadniętej społeczności uczestniczymy. Co jednak nie znaczy, że nie uznawaliśmy siebie za społeczeństwo. Przeciwnie, i doświadczenia, i różne badania ujawniły wówczas wielką moc skrywanych wcześniej pamięci, tradycji, wspólnych kodów i wzorów. Taki ruch nie powstałby przecież

Po bandzie

bez robotniczej tradycji kultury strajkowej, przeniesionych z międzywojnia, a potem utrwalanych w strajkach tuż po wojnie oraz w buntach października 1956 i grudnia 1970. Ani bez wzorów obywatelstwa, funkcjonujących przez cały PRL w prywatnych przekazach i zbiorowych doświadczeniach zrywów politycznych, łącznie z marcem 1968. Toteż społeczeństwo zawsze świetnie „wiedziało”, że jest społeczeństwem, tylko zgodnie z zasadą mimikry skrywało to przed opresyjnym reżymem i przy okazji przed niektórymi badaczami. Zresztą, kto chciałby lepiej pojąć, jak takie wzory i tradycje mogą trwać wbrew okolicznościom, niech sięgnie choćby po pisma Stanisława Ossowskiego.

Krótki i zakończony nagłą śmiercią w sierpniu 1980 żywot konceptu „próżni społecznej” powinien wciąż ostrzegać przed ambicjami, by ująć żywe społeczeństwo w prosty schemat. A taki grzech popełnia Bendyk, chcąc zastosować formułę Nowaka do czasów dzisiejszych. W dodatku, w tezie o nieświadomym sobie społeczeństwie, ale za to świadomych go elitach przejawia się protekcjonalizm będący na ogół ojcem fałszywej polityki. Wszak nigdy nic dobrego nie wynika z tego, że mówi się ludziom: powiemy wam, jacy jesteście, a gdy to zrozumiecie, pójdziecie słuszną drogą. Otóż pójdą, ale nie słuszną, tylko własną, porzucając co bardziej pewnych siebie nauczycieli. W tym też duchu Bendyk formułuje diagnozę naszej – a może „ich”, bo w jego wywodzie społeczeństwo staje się rzeczywistością zewnętrzną wobec obserwatora – kultury jako „archipelagu subkulturowych wysp coraz słabiej się ze sobą komunikujących”. A ponieważ kultura obejmuje wszystko, co komunikujemy, i to, jak to robimy, łatwo o wniosek, że również teraz jesteśmy jako społeczeństwo zbiorem odrębnych całości porozdzielanych próżnią. Doprawdy? Takiego społeczeństwa ani takiej kultury nigdy nie było i nagle miałyby powstać? Przecież zawsze to, co odrębne, mieszało się ze wspólnymi obiegami wzorów i praktyk. I od narzędzi obserwatora zależało, co przede wszystkim zobaczyć. Dziś dodatkowy problem z dostrzeżeniem tego, co wspólne, sprawia różnorodność stylów życia, aspiracji, norm. Może więc kłopoty uczestników ze zbiorową identyfikacją, a także problemy obserwatorów z rozpoznaniem społeczeństwa, biorą się przede wszystkim nie z tego, że nie ma się z czym i z kim obok identyfikować, tylko z nadmiarem różnic, w których trudno się rozróżnić. Co świadczyłoby o tym, że mimo populistycznych i ujednolicających presji podlegamy wciąż nieopisanym procesom pluralizacji. Cały czas się tworzymy, choć ogarnia nas nie płynność, lecz sytuacja stałego różnicowania się, nie trwała utrata wektorów poznawczych czy etycznych, lecz wzmożona konkurencja między nimi.

Oczywiście, pisząc to, stawiam moją wiarę przeciw wierze Bendyka, bo jedyne, co da się naprawdę powiedzieć o społeczeństwie, to że zawsze sprawia niespodzianki, okazując się inne niż sądzą jego decydenci, badacze i elity.

Codzienne, małe sprawy

• SZABOLCS HAJDU •
• GRZEGORZ BUBAK •

SZABOLCS HAJDU

PRZEŁOŻYŁA JOLANTA JARMOŁOWICZ

Ernella z rodziną u Wolffów

OSOBY:

- ESTERA
- WOLFF
- BRUNO
- ERNELLA
- ALBERT
- LAURA

1. Usypianie

Pokój dzienny u Wolffa i jego żony Estery. Jest późny wieczór. Estera czyta bajkę Bruno. Wolff w pewnej odległości siedzi w fotelu, bez ruchu.

ESTERA Kołek miał drewnianego pieska, Gumiś miał gumowego pieska. Kołek przywiązał swojego drewnianego pieska do drzewa. Gumiś przywiązał swojego gumowego pieska do gumowego drzewa. Kołek zobaczył gumowego pieska, Gumiś zobaczył drewnianego pieska. „Zapchaj się gumą do żucia, gumowy psie!” – powiedział Kołek do gumowego psa. „Niech ci kość kołkiem stanie!” – powiedział Gumiś do Kołka. „Osioł, psiakrew!” – powiedział Kołek do Gumisia. „Baran, psiakość!” – powiedział Gumiś do Kołka. Psia jucha!

BRUNO Jeszcze raz!

Estera jeszcze raz czyta bajkę. Bruno usnął. Estera podchodzi do stołu i nalewa wina Wolffowi, Wolff zaczyna podnosić się z fotela. Bruno zrywa się ze snu.

BRUNO Co powiedział Gumiś Kołkowi?

WOLFF Teraz już bądź tak dobry i zaśnij, też chciałbym porozmawiać z mamusią.

BRUNO Jeszcze raz!

WOLFF Powiedziałem, nie ma jeszcze raz! Mamusia opowiedziała ci już sto razy.

BRUNO Mamusiu, jeszcze raz!

WOLFF Żebyś się nie ważyła opowiedzieć mu jeszcze raz! Tak się nie da.

BRUNO Nie ty jesteś dowódcą!

WOLFF Właśnie że ja jestem dowódcą!

BRUNO Nie!

WOLFF Właśnie że tak!

BRUNO Nie!

WOLFF Właśnie że tak!

BRUNO Nie!

WOLFF Właśnie że tak! Zaraz zobaczymy, kto tu jest dowódcą, jak będzie szlaban na oglądanie filmów. Jutro nie ma oglądania, na pewno, za takie zachowanie.

BRUNO To cię wysadzę w powietrze!

WOLFF Teraz już na bank jutro nie ma oglądania filmów.

ESTERA Właśnie, że będzie, bo ja pozwoliłam.

WOLFF Ale jak zaczniesz go bronić, to nigdy się nie nauczy. Sprawdza, na ile może sobie pozwolić, nie widzisz?

ESTERA Nie widzisz, że robisz to samo, co on?

WOLFF Ale jak zaczniesz go bronić, będzie myślał, że ma rację.

ESTERA Jeszcze raz bym przeczytała i zaśnie. Kompletnie wybijesz go ze snu, jak dasz się wciągnąć w taką...

WOLFF To nie do przyjęcia, że wszystko jest tak, jak wykombinuje sobie w swojej łepetynie!

ESTERA Dlaczego? Wszystko ma być tak, jak ty chcesz?

WOLFF Za rok zje cię na śniadanie. Zszarga nerwy. Pozarzyna nas. Nic innego go nie interesuje, tylko żeby ktoś go zabawiał. Pięć lat się drze. Nie było dnia, żeby się nie darł. Ledwie otworzy oczy, pierwsza rzecz, chce oglądać filmy, ledwie przestąpi próg mieszkania, pierwsza rzecz, chce oglądać filmy, albo żeby ktoś mu opowiadał bajki.

ESTERA Bo taki jest, to chcesz powiedzieć, prawda? Taki zły. Zły, do niczego...

BRUNO Nie mnie zje, ale ciebie. Zobaczysz, kiedy potem przyjdzie do domu pijany, włączy telewizor... już to robi jako pięciolatek...

ESTERA Ciszej trochę...

WOLFF Przyzwyczaj się do tego... Usnął?

ESTERA Z bólem.

WOLFF Dlaczego miałby się zmienić, skoro dajesz mu do zrozumienia, że to jest całkiem w porządku? Codziennie zasypia po jedenastej! Według ciebie to normalne? Kiedy my byliśmy dziećmi, już o siódmej musieliśmy leżeć w łóżku! Obejrzeliśmy wieczorynkę i koniec. Nie mówię, że moje dzieciństwo jest wzorem, ale jednak my wiemy już, gdzie jest granica, albo przynajmniej... wszystko jedno, rób jak chcesz... potem

zrozumiesz... mnie jest wszystko jedno... swoją drogą, masz rację, nie chodzi o nic innego, tylko że zszarga mi nerwy. Nie wiem, co robić, jakby mi w mózgu roz... roz... roz... na strzępy...

ESTERA Dlaczego jeszcze jesteśmy razem?

WOLFF Nie wiem. Jak tylko się odezwę, zaraz leci jakiś komentarz. Nie usłyszałem dzisiaj od ciebie ani jednego dobrego słowa.

ESTERA Bo jak się tylko odezwiesz do tego dzieciaka, to od razu z krzykiem... Nie można powiedzieć: teraz już naprawdę zaśnij, bo chcielibyśmy porozmawiać?

WOLFF Dokładnie to powiedziałem.

ESTERA Nie, bo od razu na niego z wrzaskiem, że koniec bajki! I: „Żebyś nie ważyła się mu przeczytać!”, i „Że nie będzie zawsze tak, jak on chce!”.

WOLFF Nie przekręcaj faktów! Najpierw grzecznie poprosiłem, powiedziałem: bądź tak dobry i zaśnij, bo chciałbym...

ESTERA Nie, bo od razu ryknąłeś!

WOLFF Zdumiewające! Szkoda, że tego nie nagraliśmy. Przy najbliższej okazji cię nagram, bo trudno w to uwierzyć.

ESTERA Nagraj!

WOLFF Specjalnie to robisz? Mówisz dokładnie coś odwrotnego, niż się zdarzyło. I w głowie dziecka tak zostanie, że ja jestem głupkiem, że ja od razu napadłem na niego z wrzaskiem.

ESTERA Nic nie zostanie, bo śpi.

WOLFF Mówiłem ogólnie...

ESTERA Ale na pewno zostanie, że nie masz do niego za grosz cierpliwości.

WOLFF Jak na przykład powiem, że ta ściana jest biała, ty już od razu opowiadasz, że powiedziałem, że czarna. Dokładnie na odwrót! Teraz już rozumiem, dlaczego zawsze myślałem, że wszystko przez mojego ojca, bo moja matka na pewno tak samo przekręcała fakty.

ESTERA I dlatego łał was codziennie?

WOLFF Bo był bezradny. Bo moja matka na pewno takimi kłamstwami sprawiała, że wychodziło z niego zwierzę.

ESTERA I wtedy trzeba było bić wszystkich gdzie popadnie.

WOLFF Bo był bezradny, nie miał środków. Jak ktoś mówi dokładnie coś odwrotnego, niż się zdarzyło, nie wiesz, co z tym zrobić.

ESTERA Więc trzeba zbić. Ciekawe. Dotąd zawsze broniłeś swojej matki.

WOLFF Bo teraz doszedłem do tego, jak to działa. By dobić targu, trzeba dwojga. Mój ojciec umarł kompletnie bezradny, wszyscy go obwiniali... ale się z tym pogodził, co miał biedak robić...

Dzwonek do drzwi.

WOLFF Kto to? Czekasz na kogoś?

ESTERA Nie.

Dzwonek do drzwi.

WOLFF Która godzina?

ESTERA Zaraz północ.

WOLFF Zobaczysz?

Znowu dzwonek do drzwi. Estera wychodzi do przedpokoju. Słysząc, że otwiera drzwi wejściowe. Muzyka. „Gaslini Plays Monk”. Wolff zerka

przez drzwi. Odgłosy powitania, słychać obcy głos kobiety. Wolff szybko zanosí śpiącego Bruna do pokoju dziecinnego.

2. Przyjazd Ernelli z rodziną

Do pokoju dziennego wchodzi Ernella, lustruje wnętrze. Muzyka powoli cichnie. Ernella chce zdjąć buty. Szeptem rozmawia z idącą za nią Esterą.

ERNELLA Na dodatek dwadzieścia trzy kilometry przed wjazdem do miasta zabrakło nam paliwa...

ESTERA Nie trzeba...

ERNELLA Zdejmę...

ESTERA Zostaw, naprawdę nie trzeba...

ERNELLA No dobrze... Próbowaliśmy zadzwonić do ciebie, ale rozładowała mi się komórka, sześć kilometrów pchaliśmy samochód do stacji, a tam się okazało, że nie ma diesla, więc musieliśmy zostawić samochód...

ESTERA To jak się tu dostaliście?

ERNELLA Pieszko.

ESTERA O Boże...

Do pokoju dziennego wchodzi Albert. Z pakunkami.

ERNELLA Postaw, my się tym zajmujemy. Przynosisie resztę.

Albert stawia walizki i pakunki. Ernella podnosi je.

ERNELLA Dokąd mam zanieść? Gdzie nie będziemy zawadzać?

ESTERA Tam, do sypialni.

Ernella rusza do sypialni z pakunkami.

ERNELLA Zawsze pytam, czy nie trzeba już zatankować? Bo już się pali lampka kontrolna. Nie, nie, jeszcze da radę dwadzieścia kilometrów. Jeszcze szczęście, że nie skończyło się na środku jakiegoś tunelu, jak we Włoszech. Na pewno nie przeszkadzamy?

LAURA (*zza sceny*) Dobry wieczór!

ESTERA Nie, skąd.

LAURA (*przychodzi z dwoma kolejnymi pakunkami*) Dobry wieczór!

ESTERA Cześć, Laura! Ale urosłaś!

LAURA Gdzie postawić?

ESTERA Daj tu, potem wniosę. Dużo jeszcze?

LAURA Jeszcze są.

Wychodzi. Estera wnosi pakunki do sypialni. Albert przychodzi z kolejnymi pakunkami, które Ernella wnosi do sypialni.

ERNELLA Poza tym to była przepiękna farma, tylko pogoda straszna. Wiatr, wilgoć. I nie grzeją, trzeba się było ciepło ubierać. Wiadomo, Szkoci. Na początku bardzo przyjacielscy, ale potem pokazują pazury. Albert w ogóle nie potrafił się z nimi dogadać. Pod koniec było już bardzo ciężko...

Laura przychodzi z kolejnym pakunkiem.

LAURA Był piękny, duży ogród i masa kóz. Mister Coll dał mi małą kózkę, która się właśnie urodziła, to znaczy powiedział, że dopóki tu jesteśmy, może być moja. Jej mamusia miała zapalenie wymion, nie mogła jej karmić i ja ją karmiłam z butelki ze smoczką...

Estera wynosi bagaże. Albert przychodzi z kolejnymi pakunkami. Ernella idzie po pakunek.

ERNELLA Zresztą Albert, jak coś go interesuje, bardzo dobrze to robi, ale jakoś zawsze traci serce i szybko się nudzi... Oj, marzę, żeby znaleźć się w pozycji horyzontalnej, tylko leżeć spokojnie obok siebie na łóżku, obejmując się...

Przychodzi Laura z kolejnymi pakunkami.

LAURA I stale wiał wiatr, nawet w środku trzeba się było grubo ubierać, bo nie grzeją, zawsze spaliśmy w ubraniu, obok siebie na łóżku, obejmując się... pełno myszy było w domu, nawet jedna weszła mi do spodni i weszła mi na rękę...

Estera wynosi rzeczy. Albert przychodzi z kolejnymi pakunkami. Ernella wynosi.

ERNELLA W domu było pełno myszy, wszędzie włożyły, zresztą były bardzo przyjazne, ale potem pokazały pazurki, na darmo kładliśmy trutkę i stawialiśmy łapki na myszy, było ich coraz więcej...

Przychodzi Laura z pakunkami.

LAURA Sześć kilometrów pchaliśmy samochód, obejmując się. Pod koniec było już bardzo ciężko. Leżeliśmy obok siebie na stacji benzynowej, ciągle padał deszcz, nie było ogrzewania...

Estera wynosi bagaże. Albert wchodzi z pakunkami.

ERNELLA Bo niedawno umarła mu żona i został sam ze zwierzętami, a przy zwierzętach nie ma wolnego dnia, zwierzę nie idzie na urlop, chce jeść, chce pić...

Laura kręci się z kolejnymi pakunkami.

LAURA Było bardzo dużo zwierząt, konie i gołębie ozdobne, nutrie, gęsi, świnię, krowy, kozy, perliczki, paw... i pawia raz zahipnotyzowałam w kaplicy, stał tam na ołtarzu podczas nabożeństwa i powiedział w imię Ojca i Syna i Ducha Świętego. Amen.

Pod koniec tej choreografii Ernella, Laura i Albert trafiają do sypialni, ale znowu pojawiają się od strony wejścia i siadają wokół stołu. Estera wychodzi z sypialni. Mówi oglądając się w stronę tego pomieszczenia.

Muzyka powoli cichnie.

ESTERA Jak będzie wam zimno, jest jeszcze jedna kołdra w szafie, ale możecie podkręcić kaloryfer na piątkę, tylko niczego na nim nie wieszajcie, bo termostat się popsuje. Jak coś, mówcie spokojnie...

Estera zamyka drzwi sypialni. Z pokoju dziecięcego do dziennego wchodzi Wolff.

WOLFF Co jest?

ESTERA Ernella z rodziną...

WOLFF Widziałem... ale czego tu szukają? Coś się stało?

ESTERA Zabrakło im paliwa na autostradzie, sześć kilometrów pchali samochód do stacji, a tam się okazało, że nie ma diesla, wyładowała im się komórka, nie mogli zadzwonić, potem ruszyli pieszo.

WOLFF Jak to pieszo? Głupi Albert... dlaczego nie pojechał stopem do następnej stacji z kanistrem?

ESTERA Nie wiem.

WOLFF Ale dlaczego wrócili? Co się stało?

ESTERA Nie wiem. Ernella mówi, że Albert nie za bardzo dogadywał się ze Szkotami.

WOLFF A co wygadywał, kiedy wyjeżdżali, że przez dziesięć lat jego noga nie postanie w tym kraju. Jutro go zapytam: Albercik, pamiętasz, jak rok temu mówiłeś, że...

ESTERA Nie zaczynaj od początku. Nie ma sensu wypominać...

WOLFF Po jakimś czasie wszędzie mu źle.

ESTERA O ile wspaniałomyślniej byłoby, gdybyś zostawił go w...

WOLFF Dobrze, dobrze, nie chciałem podejmować tego tematu... w końcu przez fakt, że tu przyjechali, uznaje, że miałem rację... Zmieszcza się na łóżku? Nie trzeba nadmuchać materaca?

ESTERA Mówią, że dobrze im tak. Leżą tam obok siebie, w ciuchach, jak śledzie.

3. Dowód

Albert, Ernella i Laura siedzą przy stole, Wolff i Estera w pobliżu kanapy.

ERNELLA Nie kłóćcie się. Dlaczego teraz ma to takie znaczenie?

ALBERT Nie mówiłem, że przez dziesięć lat moja stopa tu nie postanie, ale że za rok wrócimy.

WOLFF Nie tak mówiłeś. Mówiłeś, że przez dziesięć lat twoja stopa nie postanie w tym kraju. Sto procent, dokładnie pamiętam, dokładnie pamiętam.

ALBERT Nie wmawiaj mi, że dokładnie pamiętasz, co mówiłem dziesięć lat temu.

WOLFF Nie dziesięć, ale rok. Zresztą stąd wiem, bo w tym dniu, kiedy wyjechaliście, zrobiłem dość szczegółowe notatki w moim dzienniku.

ESTERA Naprawdę, nie kłóćcie się. Tak przykro tego słuchać...

WOLFF Nie kłóćmy się, rozmawiamy. (*wychodzi*)

ALBERT Na pewno nie mówiłem czegoś takiego...

ERNELLA Ładne mieszkanie. Szkoda, że wynajmowane. Tak na marginesie, ile by kosztowało?

ESTERA Bardzo drogie.

ERNELLA Nie chcecie wziąć kredytu?

ESTERA Trzydzieści lat trzeba by spłacać. Prędzej umrzemy, niż spłacimy. I nie jest pewne, że przez całe życie będziemy chcieli tu mieszkać.

Laura gra na kieliszku do wina. Ernella odbiera jej kieliszek.

ERNELLA Ale w ten sposób nie macie niczego. Wszystkie pieniądze idą do kieszeni właściciela. Ile płaciecie miesięcznie?

ESTERA Biorąc pod uwagę wielkość mieszkania i to, że jest w samym centrum, niedużo.

ERNELLA Ile?

ESTERA Niedużo.

Laura gra na drugim kieliszku do wina. Ernella ten też jej odbiera.

ERNELLA Nie mogę sobie wyobrazić, żeby całe życie spędzić w wynajętym mieszkaniu. Nie brakuje wam ogrodu?

Przychodzi Wolff, kartkując swój dziennik.

WOLFF Tu jest, patrz. To była środa. „Albert znowu zostawił...” – to nieważne..., no, mam: „A kiedy wrócicie?”. O to pytała Estera. „Ernella: Spróbujemy, nie mamy nic do stracenia, jak nie zadziała, możemy wrócić tu w każdej chwili. Prawda? Albert: Moja noga przez dziesięć lat nie postanie w tym pieprzonym kraju, to pewne. Człowiek nie może wybierać, gdzie się urodzi, ale to, gdzie zdechnie, tak. Ja: Jakby wszyscy tak myśleli i wszyscy wyjechali, kto by tu został? Zresztą za rok wrócicie. Albert: O takiego! Powiedziałem, dziesięć lat. To minimum. Ja: Zobaczymy. Obym nie miał racji. Itd... Albert bierze jeszcze jedno piwo z lodówki...”

Cisza. Wolff zadowolony spogląda znad dziennika.

ESTERA Teraz jesteś szczęśliwy?

WOLFF Co?

ESTERA Jesteś szczęśliwy?

WOLFF Nie jestem szczęśliwy, ale tak powiedział. *(wychodzi)*

ERNELLA Ale fajna filiżaneczka!

ESTERA Dostałam od tatusia. Miałś z nim ostatnio kontakt?

ERNELLA Nie bardzo.

ESTERA Czasem jednak mogłabyś zadzwonić.

ALBERT Przynieś tacie piwo.

Laura szykuje się do wyjścia. Estera też się podnosi. Robią to synchronicznie.

ERNELLA Palicie w domu?

Estera siada naprzeciwko Ernelli.

ESTERA Tylko na zewnątrz, na korytarzu.

ERNELLA Wszystko jedno, nieważne.

ESTERA Możemy wyjść.

ERNELLA Nieważne.

ESTERA Kiedy znowu zaczęłaś palić?

ERNELLA Nie wiem, już dość dawno. Ale teraz już powiedziałam dosyć.

Wychodząc, Laura potyka się w drzwiach, pada jak długa.

ALBERT Dzień dobry! Chciałabym się przedstawić, jestem Laura Stern, mam dziesięć lat, pływam, gram w siatkówkę, gram na pianinie, rodzice wydają na mnie kupę kasy, ale jeszcze nie udało mi się nauczyć chodzić...

LAURA Ale ja nie widziałam!

ALBERT Czego nie widziałś?

ERNELLA Dlaczego jest opieprzana, jak nie widziałam?

ALBERT Czego nie widziałam? Niczego tam nie ma. Gdziekolwiek się obróci, wszystko przewraca i tłucze.

LAURA Nie wszystko.

ERNELLA i ALBERT Gdzie idziesz?

ALBERT Popraw sobie włosy.

Laura poprawia fryzurę, ale szybko ją czochra jednym ruchem głowy.

ERNELLA Popraw, Laura.

Laura poprawia, ale znowu ją czochra.

ALBERT Czemu się podśmiejesz?

LAURA Nie podśmiejchuję się.

ERNELLA Popraw włosy. Popsujesz sobie wzrok.

Laura wybiega klusem. Znowu coś wywraca. Z trzaskiem zamyka za sobą drzwi. Albert wstaje, idzie za nią.

ALBERT Nie trzaskaj drzwiami!

ERNELLA Przestań... niepotrzebnie...

ALBERT Laura...

ESTERA Czy Laury nie męczą te ciągłe rozjazdy? Kiedy pojechaliśmy z Brunonem na wycieczkę do Portugalii, zaczął się jąkać.

ERNELLA Skąd. W ogóle się nie jąka.

ESTERA Nie powiedziałam, że się jąka, tylko że... Jak się zaaklimatyzowała wśród szkockich dzieci?

ERNELLA Momentalnie się zaaklimatyzowała, niesamowicie szybko nauczyła się języka. Pod koniec roku już była wśród najlepszych, równie wśród nejtów. Teraz napisała po angielsku bajkę na dwadzieścia stron, pełno w niej szkockich wyrażeń.

ESTERA Bruno też wymyśla różne bajki. Ma cudowną wyobraźnię.

ERNELLA Laura też.

ESTERA Bruno też.

ERNELLA Prócz tego kazałam jej chodzić na koszykówkę, żeby miała trochę jakiegoś sportu.

ESTERA Nie będzie za szeroka w ramionach?

ERNELLA Pozwalam jej tylko na poziome hobby. Mowy nie ma o sporcie wyczynowym.

ESTERA Sport wyczynowy jest największą głupotą.

Wraca Wolff.

ERNELLA Ale jednak konkurencja nie zaszkodzi. Rywalizacja.

ESTERA Rywalizacji też nie lubię.

ERNELLA Całe życie to rywalizacja. Konkurencja uczy.

ESTERA Czego?

ERNELLA Rywalizować.

ALBERT (*wchodzi*) Co? (*siada*)

ESTERA Ciekawe, że zawsze tam siadasz. Ostatnio też tam siedziałeś.

ALBERT Tak?

ESTERA To teraz już twoje miejsce... Kiedy tu jesteście.

WOLFF Swoją drogą moje.

ALBERT Przesiadam się, nie wiedziałem...

WOLFF Nie, skąd, nie dlatego powiedziałem, siedź spokojnie. Mnie tu też... tu też jest dobrze.

ESTERA No i? Jak było? Opowiedzcie coś.

ERNELLA Bardzo fajnie było. Nie ma porównania.

ESTERA Ale pod jakim względem jest inaczej? Okej, jasne, są lepsze zarobki...

ERNELLA Nie to jest istotne, ale... jakby to powiedzieć... mentality?

WOLFF Mentalność.

ERNELLA No tak, mentalność. Na przykład kiedy Laura ostatni raz poszła do szkoły, powiedziałam nauczycielce, Mistress Williams, że Laura

dzisiaj idzie ostatni raz do szkoły. Nauczycielka weszła do klasy i zaczęła od tego, dzieci... Laura... dla Laury...

ALBERT Dla Laury to jest ostatni dzień w szkole...

ERNELLA To jest jej ostatni dzień w szkole. Laura przyjechała z Węgier i tam wróci. Wyjęła mapę Europy, pokazała, gdzie leżą Węgry i cały dzień tematem były Węgry. Potrafisz sobie wyobrazić, że na Węgrzech nauczycielowi samo przyjdzie do głowy, żeby, powiedzmy, robić to z dziećmi z Pakistanu...

ALBERT Albo z Czarnogóry...

ERNELLA A tu zamiast tego co? Wczoraj Albert podchodzi na stacji benzynowej do jakiegoś człowieka, żeby podwiózł go do następnej stacji. Jaka była odpowiedź? Co powiedział?

ALBERT Sorry, to nie taksówka.

ERNELLA Sorry, to nie taksówka.

ALBERT Aha, rzeczywiście tak było...

ERNELLA Tak się wnerwił, że powiedział, idziemy pieszo.

ALBERT Bardzo mnie wkurwił...

ERNELLA Ale miał rację...

WOLFF Dobrze, ale z tego powodu, że znalazł się jakiś głupek, nie znaczy, że wszyscy są głupkami. Głupki są wszędzie.

ALBERT Tylko że tu z dziesięciu osób dziewięć to głupki, a tam z dziesięciu – jeden.

WOLFF Wobec tego, teraz tu wszyscy są głupkami, z wyjątkiem jednego.

Cisza.

ERNELLA Nie wyjdziemy na dymka?

ESTERA W takich sytuacjach jeszcze nie palę.

ERNELLA Ja wyjdę.

Wychodzi. Cisza.

ESTERA Idę zapalić.

Wychodzi. Albert i Wolff zostają sami. Z dziecięcego pokoju dochodzi głos Brunona.

WOLFF W porządku, Bruno, widzę, że się obudziłeś. Spokojnie! Nie wrzeszcz, nie jesteś w zoo! Mamusia poszła... poszła do sklepu. Zaraz wróci. Wyobraź sobie, jest tu Laura z rodzicami! Pamiętasz Laurę? Chodź, pobawicie się z Laurą! (*do Alberta*) Zawołasz Laurę?

ALBERT Jasne! (*zaglądając do sypialni*) Laura! Chodź pobawić się z Brunonem.

Laura wychodzi z sypialni. Patrzą na siebie z Brunonem, ale nie bawią się.

WOLFF No? Pamiętacie siebie?

Laura podchodzi bliżej.

WOLFF Prawda, że Laura urosła?

Bruno podchodzi bliżej.

ALBERT No! Bawcie się w coś!

Laura podchodzi bliżej.

WOLFF Pokładajcie coś ładnie albo, czy ja wiem, porysujcie!

ALBERT No? Laura! W tyle rzeczy można się bawić!

Laura podchodzi bliżej.

ALBERT Bruno! Lubisz się bawić?

BRUNO Głupi jesteś?

WOLFF Bruno, jak ty się odzywasz?

ALBERT (*śmieje się*) Nie szkodzi..., to dziecko...

WOLFF Wiesz co? Pokaż Laurze twojego Zygzaka Mc Queena i Doktora Hudsona.

Laura i Bruno wchodzą do pokoju dziecięcego.

WOLFF Potem się dotrą. Jeszcze jedno piwo?

Słysząc płacz Laury z sąsiedniego pokoju. Wychodzi Laura z płaczem, trzyma się za głowę, wpada do sypialni. Albert podrywa się i wchodzi za Laurą do sypialni.

WOLFF Bruno! Co zrobileś?

Trzyma Brunona za rękę i ciągnie przez pokój dzienny. Bruno ma na głowie maskę Lorda Vadera, w ręku nogę od krzesła.

WOLFF No, chodź! Chodźmy! Przepróś!

BRUNO Nie mogę.

WOLFF Właśnie że możesz!

BRUNO Głupi jesteś?

Wchodzą do sypialni. Z sypialni słychać krzyki, płacz.

ALBERT Daj, zobacz! Tylko małe draśnięcie.

LAURA Bardzo boli!

WOLFF Przepróś!

BRUNO Głupi jeteś?

LAURA Mam dwie dziury w głowie.

ALBERT Nie udawaj! Jakie dwie dziury, nic nie widać. Po co symulujesz?

Kto zaczął...?

BRUNO Ja nie zacząłem!

WOLFF Przepróś!

Z przedpokoju przychodzi Estera. Patrzy w stronę sypialni. Z przedpokoju dobiega głos Ernelli.

ERNELLA Mam zamknąć drzwi?

ESTERA Tak, tylko unieś je trochę przy klamce!

BRUNO (*wychodzi z sypialni. Natychmiast idzie do Estery*) Mamusi! Tatuś ścisnął mi rękę!

Wolff wychodzi z sypialni. Estera od razu zaczyna na niego krzyczeć.

ESTERA Dlaczego, do cholery, ściskasz mu rękę?

ERNELLA (*wchodzi do pokoju dziennego*) Co się stało?

WOLFF Rąbnął Laurę w głowę nogą od krzesła!

ERNELLA Kto? Albert?

WOLFF Nie! Bruno!

Ernella biegnie do sypialni. Z wnętrza dobiegają odgłosy kłótni, powoli cichną.

4. Kłótnia Wolffów

ESTERA Po cholerę musiałeś ściskać mu rękę?

WOLFF Rozbił Laurze głowę do krwi nogą od krzesła!

ESTERA I z tego powodu trzeba było go okaleczyć?

WOLFF Przestań wrzeszeć! Wszyscy słyszą...

ESTERA Nie obchodzi mnie, niech słyszą!

WOLFF Poważnie, jak Cyganie...

BRUNO Zabrała mi Doktora Hudsona!

WOLFF Widzisz, co się dzieje, kiedy ty sobie wyluzowana popalasz...

ESTERA Na pięć minut nie można zostawić z tobą tego dziecka?

WOLFF Od razu, że ja! Nie on, ale ja. Jak potem zabije kogoś, to oczywiście przeze mnie.

BRUNO Nie kłóćcie się! Wszyscy mają rację.

WOLFF Przez ciebie się kłócimy, synku! Gdybyś się nie bił, nie byłoby tego wszystkiego.

ESTERA No, dokładnie o tym pisze Vekerdy*, że to jest najgorsze, obudzić w dziecku poczucie winy.

WOLFF Zostawmy już te teorie. Każdy okres ma swoje głupie teorie, potem okazuje się, że to totalne bzdety...

ESTERA Aż trudno uwierzyć, że już nawet na dwie minuty nie można go z tobą zostawić...

WOLFF Można go ze mną zostawić, jak jest normalny. Ale jak w pierwszym odruchu na powitanie pieprznie w głowę nogą od krzesła? Chyba nie będziemy tego też tolerować! Po kim to ma? Ja taki na pewno nie byłem. Spytaj moją matkę!

ESTERA Bo kazali wam siedzieć jak mysz pod miotłą.

WOLFF I tak nie byłem taki agresywny. Taki jak twój tatuś i starsza siostra. Mieszanka dziadka i Ernelli. Taki podstępny i agresywny.

ESTERA Jak możesz w ten sposób mówić o własnym dziecku?

WOLFF Nie będę ściemniał. Nie będę udawał, ojej, ale słodki maluch, kiedy czuję co innego.

ESTERA To straszne! Tak mnie to boli.

WOLFF Mnie też boli, ale nie wiem, co robić. Odkąd się urodził, czuję to. Kiedy się darł, to też nie dlatego się darł, że bolał go brzuch, ale już wtedy robił to specjalnie.

ESTERA Co robił specjalnie? Dwumiesięczne niemowlę!?

WOLFF Potrafię rozróżnić ten płacz, jak coś boli, i ten, w którym chodzi o to, żeby specjalnie kogoś zdenerwować.

ESTERA Dwumiesięczne niemowlę! Wiesz, co ty mówisz?

WOLFF Wiem.

ESTERA To powiedz, co myślisz!

WOLFF Co myślę?

ESTERA Dlaczego nie powiesz? Miej odwagę!

WOLFF Czego nie mówię?

ESTERA Że go nie kochasz. Że cię denerwuje.

WOLFF Nie chodzi o to, że nie kocham, ale denerwuje mnie, to fakt.

ESTERA Nie kochasz go...

WOLFF Przestań już powtarzać jak papuga. I ten tragiczny ton.

* Tamás Vekerdy, psycholog, pisarz, uczestniczył w organizowaniu przedszkola i szkoły Waldorfskiej na Węgrzech. (Przyp. Tłum.)

ESTERA Nie kochasz własnego dziecka...

WOLFF Ty podsycasz to we mnie. Ty chcesz, żebym go nie kochał.

ESTERA Ja chcę...?!

WOLFF To po co stale to powtarzasz?

ESTERA Bo nie mogę w to uwierzyć.

WOLFF W co? W to, co wymyśliłaś? Ty wymyśliłaś to wszystko. (*wstaje z krzesła*) No dobrze, mam tego dość! Gdzie moja torba? Naprawdę... Ci też się tu zadowolili... Po rzeczy wrócę potem, ale w sumie możesz je sobie zatrzymać.

Wolff wychodzi. Estera zostaje sama, zaczyna płakać.

BRUNO Mamusiu, obiecałaś, że nie będziesz palić.

ESTERA Nie palę.

BRUNO Właśnie że palisz.

ESTERA Nie palę.

BRUNO A właśnie że tak.

ESTERA Bruno, jak tak mamy ze sobą rozmawiać, to raczej nie rozmawiamy.

BRUNO To nie rozmawiamy.

ESTERA Ależ rozmawiamy, ale rozmawiamy ładnie.

BRUNO Nie, brzydko!

ESTERA Chodź, pójdziemy na plac zabaw. Chodź, przestań!

Wyciąga Brunona, trzymając go za rękę.

5. Węszenie

Albert wystawia głowę zza drzwi sypialni. Wychodzi do pokoju dziennego, patrzy w stronę przedpokoju. Ernella wychodzi z sypialni.

ERNELLA Wyszli?

ALBERT Tak...

Obchodzą mieszkanie. Węszą. Zaczynają czuć się jak w domu.

ERNELLA Zobacz, jaki fajny pokój dziecięcy!

ALBERT Widziałem.

ERNELLA Bardzo fajnie urządzili! Widzisz, też mówiłam, że pod łóżko piętrowe trzeba było wstawić biurko. Laura! Jest pianino. Nie próbujesz?

LAURA Już widziałam. Do dupy.

ERNELLA Jak to do dupy?

ALBERT Nie wyrażaj się.

LAURA Też się wyrażasz.

ALBERT Ale u dziewczynek to co innego.

LAURA Dlaczego co innego? (*wychodzi*)

ERNELLA Jednak to nie żarty ogrzać takie mieszkanie.

ALBERT Aha. Piec też grzeje? Nie. Zaspawany. Tylko dekoracja. To jednak luksus.

ERNELLA To też dostali od taty. Wiesz, ile taki kosztuje. Jakies siedem tysięcy.

ALBERT Albo i więcej. Secesyjny.

ERNELLA Super by pasował do naszego domu.

Wchodzi Laura, przechodzi do drugiego pokoju.

LAURA i ALBERT Do jakiego naszego domu?

ERNELLA No, jak kiedyś będziemy mieli dom. Ile mogą płacić za wynajęcie?

ALBERT Na pewno gdzieś około trzech tysięcy.

ERNELLA Możliwe, że nawet więcej. Jaki to może być metraż? Sto dwadzieścia, sto trzydzieści metrów?

ALBERT Skąd sto trzydzieści! Nie ma stu trzydziestu. Ale izolacja dość kiepska. Ciągnie do środka zimno. Grzeją ulicę. *(sprawdza izolację okna)*

ERNELLA Ale jednak wszystko masz pod nosem. *(patrzy przez okno)* Nie trzeba jeździć kilometrami do sklepu. Tylko wyskoczysz... Sklepik, pralnia, apteka, kawiarnia...

ALBERT W porządku, nie musisz wymieniać całego miasta.

ERNELLA Second hand, Onco shop, włoskie delikatesy, rzeczywiście wszystko tu jest, coś niesamowitego.

Cisza.

Albert stoi nieruchomo na środku pokoju.

ALBERT Wyszli sobie w najlepsze!

ERNELLA Nie jesteście głodni? Ja jestem strasznie głodna.

ALBERT Ja też.

Wraca Laura.

LAURA Ja też.

ERNELLA Zobaczę, czy coś jest. *(wychodzi)*

ALBERT Jaki mamy dziś dzień?

LAURA Piątek.

ALBERT Wydawało mi się, że poniedziałek... Dlaczego wydawało mi się, że jest poniedziałek... Ernella! Dlaczego wydawało mi się, że jest poniedziałek?

ERNELLA *(przychodzi, wyklada jedzenie na stół)* Wszystko bio. Bioketchup, biochipsy, biocola... Coś niesamowitego.

ALBERT Dlaczego wydawało mi się, że jest poniedziałek?

ERNELLA Nie wiem. Może dlatego, że nie poszedłeś do pracy.

ALBERT Ale w piątki też nie chodziłem...

ERNELLA To nie wiem. Nie usiądziesz na swoim miejscu?

ALBERT Aha, rzeczywiście, ale jestem głupi!

ERNELLA Smacznego!

Powoli coraz głośniejsza muzyka – King Crimson – „Larks’ Tongues”.

ERNELLA i LAURA Smacznego!

Jedzą. Pod koniec choreografii obiadu muzyka powoli cichnie.

ALBERT Poszli sobie w najlepsze!

Laura wstaje, rusza w stronę pokoju dziecięcego.

ALBERT Skończyłaś?

LAURA Tak.

ERNELLA To może powiesz dziękuję.

LAURA Nie wy kupiliście, tylko Wolffowie.

ALBERT Laura!

LAURA Co jest? (*wychodzi, trzaska drzwiami do pokoju dziecięcego*)

ERNELLA Zostaw... Trochę wykańczają ją te jazdy.

ALBERT Jasne... Co to za tekst, że Wolffowie kupili?

LAURA (*wchodzi z flamastrami*) Mogę nimi rysować?

ERNELLA Co to jest?

LAURA Pisak do szkła.

ERNELLA Według mnie tak, tylko uważaj, żeby nie wyjechać na ścianę.

Laura zaczyna rysować na środkowym oknie.

Cisza.

ALBERT Mimo wszystko kurewsko duże jest to mieszkanie. Pomieszkałbym tu.

Ernella znajduje album ze zdjęciami, zaczyna przewracać karty.

ERNELLA No tak... Ale widzisz, co się między nimi dzieje!? Co z tego, że duże mieszkanie i piec, i hiper-super pokój dziecięcy. Boże broń przed takim życiem, morduję się od rana do wieczora...

ALBERT Aha. Z Wolffem może być ciężko...

ERNELLA By dobić targu, trzeba dwojga.

ALBERT Aha. My przynajmniej się kochamy.

ERNELLA Kochasz mnie?

Albert zachowuje się, jakby nie rozumiał.

ALBERT Co?

ERNELLA Jaki młody był jeszcze Wolffi... Myślałam, że nigdy się nie zestarzeje...

ALBERT (*podchodzi do Ernelli*) Aha. Mocno posiwiiał. Chociaż nie dziwię się. Bruno jest trochę rozpuszczony...

ERNELLA Ale przynajmniej może dać upust swoim uczuciom...

Albert z Ernellą oglądają album.

ERNELLA Tobie też byłoby dobrze w takiej białej koszuli.

ALBERT Gdzie to jest?

ERNELLA Moim zdaniem we Włoszech.

ALBERT Mieszkali w hotelu...

ERNELLA Tak...

ALBERT A to gdzie?

ERNELLA Nie wiem. Fajne miejsce.

ALBERT Tam jest, patrz! Meksyk.

ERNELLA A to Paryż.

ALBERT Skąd wiesz?

ERNELLA Tam z tyłu jest wieża Eiffla.

ALBERT Aha, rzeczywiście. Ale to jakieś przedmieście.

ERNELLA (*głęboko wzdychając, odkłada album*) Jeżdżą sobie na wycieczki tu i tam.

ALBERT Co jest? Zachowujesz się, jakbyśmy my nie jeździli tu i tam.

ERNELLA Kiedy ostatnio byliśmy razem na wycieczce?

ALBERT Teraz wróciłaś ze Szkocji, kurde. Przejechaliśmy całą Europę.

ERNELLA Jednak nie nazwałabym tego wycieczką...

ALBERT Inni nie ruszą tyłka ze swojej wsi przez całe życie.

ERNELLA Mówisz o swojej babci? Gdzie byliśmy na wycieczce w ciągu ostatnich pięciu lat?

ALBERT Za co mielibyśmy jechać?

ERNELLA W tym rzecz.

Cisza.

ALBERT Pytałaś Esterę?

ERNELLA Jeszcze nie. Nie chciałam od razu od tego zaczynać. Ale bądź spokojny, zapytam.

ALBERT Ile chcesz poprosić?

ERNELLA O ile mam poprosić? Tysiąc pięćset? Dwa tysiące?

ALBERT Myślisz, że mają tyle?

ERNELLA No nie wygłupiaj się, rozejrzyj się dookoła.

ALBERT To poprosz o dwa.

ERNELLA A samochód? Żeby go tylko nie odholowali, bo wtedy oszaleję!

ALBERT Nie odholują...

LAURA Co jest z samochodem?

ALBERT Nic.

ERNELLA Już dawno powinienesz być pójść!

ALBERT Uspokój się! Jak mam iść? Ledwie się trzymam na nogach.

ERNELLA Dlaczego nie poprosiłeś Wolffiego, żeby cię podrzucił?

ALBERT Jasne...

ERNELLA Dlaczego jasne? Na pewno by podrzucił.

ALBERT Jasne... A za co zatankuję? Dlatego pytałem, czy spytałaś Esterę.

ERNELLA Spytałem.

ALBERT Poprosisz o pieniądze i pojedę taksówką. Mam go w dupie.

LAURA Do kiedy tu zostaniemy?

ALBERT A co? Żle ci? Dopiero co przyjechaliśmy.

LAURA A dokąd jedziemy potem?

ERNELLA Najpierw niech będzie tu samochód, a potem można się zastanawiać, dokąd jedziemy.

LAURA Ale gdzie będziemy mieszkać?

ALBERT Laura!

LAURA Teraz w czym problem? Zapytałam tylko, gdzie będziemy mieszkać.

ERNELLA Faktycznie! Co za problem, że zapyta? Interesuje ją.

ALBERT Mnie też interesuje, a nie wypytuję.

Cisza. Ernella siedzi przy stole. Albert siedzi na ławce przy piecu.

ERNELLA Jak dobrze by było, gdyby nie wrócili!

LAURA Nie wróć?

ERNELLA Skąd, wróć. Tylko powiedziałam, jak dobrze by było... gdyby... gdyby.

LAURA Dlaczego byłoby dobrze?

ERNELLA Bo wtedy my byśmy tu mieszkali. Nie chciałabyś tu mieszkać?

LAURA Nie.

ERNELLA Dlaczego?

LAURA Bo tu nie ma zwierząt.

ERNELLA Ale miałybyś osobny pokój.

LAURA Ale mi bardzo brakuje zwierząt. (*powstrzymuje płacz*)

ERNELLA Teraz w czym problem?

LAURA Chcę wracać! Bardzo mi brakuje kózki.

ERNELLA Jak będziemy mieli dom, będą w nim różne zwierzęta, kózki, kaczuszki, żrebacki.

LAURA Ale ja chcę wracać do Szkocji.

ERNELLA Ale teraz tam nie wrócimy.

LAURA Dlaczego?

ALBERT Laura, bądź tak dobra i skończ!

LAURA Nienawidzę tu być. Tu wszystko jest o wiele gorsze.

6. Kradzież

Z przedpokoju dobiegają głosy. Wolff wprowadza Brunona do pokoju dziecięcego.

WOLFF Cześć. Życie jest piękne?

ERNELLA Cześć.

Do pokoju wchodzi Estera. Rozmawiają szeptem z Wolffem.

WOLFF Są.

ERNELLA Nie ma.

WOLFF Nie wiem, ile razy mówiłem, żebyś położyła w jakieś normalne miejsce.

ERNELLA Nie wyjąłeś po coś?

WOLFF Po co miałbym wymować? Bruno nie wyjął?

ESTERA Cały czas był ze mną. Poza tym nie sięgnie.

ERNELLA Co zginęło?

ESTERA Była koperta w szafce kuchennej za talerzami, nie widzieliście przypadkiem?

ERNELLA Jaka koperta?

ESTERA Taka gładka, biała. Nie widzieliście gdzieś?

ERNELLA Nie. Ja nie. Było w niej coś ważnego?

ESTERA i WOLFF Pieniądze...

ESTERA Po prostu nie rozumiem. Kiedy wychodziliśmy, wyjęłam z niej setkę i kopertę odłożyłam z powrotem... Nie wracałam tu, jestem pewna.

ALBERT Nie wsunęła się gdzieś?

ESTERA Nie może się nigdzie wsunąć.

WOLFF Nie oglądaliście tam czasem talerzy? Bo była za takim postawionym talerzem ozdobnym.

ALBERT Ja nie ruszałem się stąd od rana.

WOLFF Drzwi były zamknięte?

ESTERA Zamknięte.

WOLFF To nie wiem, jak mogły zniknąć, bo poza wami nikogo tu nie było.

ERNELLA Chyba nie chcesz powiedzieć, że my wzięliśmy?

WOLFF Tylko zapytałem, czy kiedy oglądaliście talerze...

ALBERT i ERNELLA Nie oglądaliśmy!

WOLFF ...przypadkowo nie przełożyliście jej stamtąd, jak oglądaliście talerze ozdobne.

ALBERT Ja się stąd nie ruszyłem.

WOLFF Ale przecież poza wami nie było tu nikogo.

Cisza.

WOLFF Nie wystawał brzeg?

ESTERA Koperty? Nie wiem. Możliwe.

WOLFF Dość dziwne...

ESTERA Na pewno ktoś ją wziął, inaczej po prostu nie potrafię sobie wyobrazić, że...

ERNELLA No, ale moment... Ty też myślisz, że my wzięliśmy?

ESTERA Nie, skąd.

ERNELLA To co jest dziwne? Jak możecie myśleć, że przyjeżdżamy tu i kradniemy wam pieniądze?

ESTERA Oj, tylko się zastanawiamy.

ERNELLA To co jest dziwne?

ALBERT Ja tu siedziałem cały czas.

WOLFF Nie powiedziałem, że ty wzięłeś.

ERNELLA To kto? Ja?

WOLFF Ja tylko powiedziałem, że wy tu byliście.

ESTERA Możliwe, że ewentualnie Laura...

ERNELLA Co znaczy, Laura? No, dobrze! To zaczyna być bardzo... to...

Laura była tu z nami cały czas i w ogóle, jak możecie myśleć, że tak ją wychowaliśmy, że...

ESTERA Absolutnie tak nie myślimy!

WOLFF Niczego nie myślimy.

ERNELLA Wiem, że w waszych oczach jesteśmy nikim i pogardzacie nami, bo nie jesteśmy takimi, czy ja wiem, jakimiś wielkimi ludźmi, jak wy, ale jednak od razu nie trzeba podejrzewać...

WOLFF Nie pogardzamy...

ERNELLA Zawsze rozmawiacie z nami z poczuciem wyższości...

WOLFF Kto taki? Ja?

ERNELLA I ty, i Estera, tylko tego w ogóle nie zauważacie.

ESTERA Nigdy nie rozmawiam z tobą z poczuciem wyższości. Zawsze próbuję z tobą rozmawiać w taki sposób...

WOLFF Ja też. Absolutnie.

ERNELLA Żeby do mnie dotarło, prawda?

ESTERA Nie o to chodzi. To paranoja, Ernello...

ERNELLA Dokładnie to jest to, że według ciebie mam paranoję...

ESTERA Oj, Ernello...

ERNELLA I mam kompleks niższości, i czy ja wiem, co sobie wyobrażasz...

ESTERA Skąd wyobrażam...

ERNELLA Nie wiesz, co ja stale przeżywam i co przeżyłam...

ALBERT Nie pokazuje... nigdy nie pokazuje, ale ja wiem... Widzę dzień w dzień...

ERNELLA Ty nigdy nie musiałaś o nic walczyć, ja, no ten... Ja przecierałam szlaki...

ESTERA Co ma jedno do drugiego?

ERNELLA Akurat czytałam, że starsze dzieci zawsze mają ciężej, i to faktycznie racja, bo tobie zawsze wszyscy wszystko wybacza, prawda? Zawsze ja byłam za wszystko karana, prawda? W ten sposób bardzo łatwo być pewną siebie!

ESTERA Tobie się wydaje, że jestem taka kurewsko pewna siebie?

ERNELLA Kiedy ja dostałam piec i serwis z porcelany, i nie wiadomo co jeszcze, od taty?

ESTERA Samochód od kogo dostaliście?

ERNELLA Od tamtej pory to słyszymy...

ALBERT Dlatego nie chcemy od niego niczego, bo do końca życia będziemy wysłuchiwać...

ERNELLA Ile razy mamy mu dziękować za tego rzęcha?

ESTERA Nie trzeba mu dziękować, tylko poświęcić trochę uwagi. Żeby poczuł, że go kochacie.

ERNELLA Kochamy.

ALBERT Kochamy. To oczywiste... Wie, że go kochamy.

ESTERA Powiedziałas mu kiedyś, że go kochasz?

ERNELLA Oj, weź już przestań! Jasne że tak nie powiedziałam...

ALBERT Nie trzeba tego mówić...

ESTERA Nawet się nie pofatygujesz, żeby zadzwonić do niego na Boże Narodzenie! Wiesz, jak mu było przykro?

ERNELLA Jasne...

ESTERA Nie mówi, ale widzę, całe święta był w złym nastroju. To jak możesz oczekiwać, że...

ERNELLA Bo ja nie umiem zadzwonić tylko dlatego, żeby dał mi secesyjny piec, nie umiem powiedzieć: kocham cię, tylko dlatego, żeby zapłacił mi za wynajęcie mieszkania. Bo ja tego nie potrafię zrobić.

ESTERA Wcale nie on płaci, tylko czasami się dokłada. I co to ma znaczyć, że dlatego do niego dzwonię?

ERNELLA Dokłada się, jasne...

ESTERA Dlatego dzwonię, bo to jest normalne, że czasem zapytam ojca, co się z nim, do cholery, dzieje.

ERNELLA Ile razy do niego zadzwonię, po minucie napada na mnie, po co tak robimy i dlaczego tak robimy. Nawet nie wysłucha do końca, tylko powtarza z uporem maniaka. Komu to potrzebne?

ALBERT Z czego będziemy żyć i dlaczego jadę za granicę, i dlaczego nie przyjeżdżam do kraju, i jak wyglądam, i dlaczego nie zgolę brody...

WOLFF Ale teraz szczerze. Nie może być w tym jakiejś prawdy, z jego punktu widzenia to, co mówi, że ...

ERNELLA Nigdy nie potrafił mnie zaakceptować, a Alberta nienawidzi, wszystko jedno, cokolwiek robię, zawsze jest dla niego złe.

ESTERA Tak, bo jak ktoś wszystko robi chaotycznie, działa w pośpiechu, niczego nie przemyśli do końca, decyzje, co dalej, zależą od jego nastrojów, a jak coś się nie uda, to od razu zaczyna obwiniać innych... To jeszcze ujdzie u osiemnastolatki, ale nie spodziewaj się, że inni będą to tolerować do końca twojego życia.

WOLFF Przyszlście tu o świecie, rzeczywiście, jak w czasach studenckich, cieszymy się, nie dlatego mówię...

ERNELLA Dlaczego nie powiedzieliście, że jesteśmy dla was ciężarem?

WOLFF Nie dlatego to mówię, tylko...

ERNELLA Myślałam, że mogę prosić o tyle uprzejmości, że jak nawali nam samochód, to...

ESTERA Oczywiście mogliście przyjść kiedykolwiek...

ERNELLA Dobrze, to idziemy.

ALBERT Idziemy.

Wstają, ruszają, ale Estera zatrzymuje ich.

ESTERA Ależ skąd! Nie wygłupiajcie się!

ERNELLA Właśnie że idziemy. Chodź, Albercie!

WOLFF Tylko z troski mówimy, co mówimy, nie wygłupiajcie się...

ERNELLA No, jeśli jesteśmy dla was takim ciężarem...

ALBERT Nie będziemy nikomu siedzieć na karku.

ESTERA Widzicie, teraz też. Zamiast się zastanowić, z miejsca obraza. Nikt nie rozwiąże twoich życiowych problemów, Ernella. Jest tak, jakbyś zawsze oczekiwała, że ktoś inny rozwiąże sprawy za ciebie. Musisz je sama uporządkować. Przypisujesz innym swoje negatywne, ciemne uczucia.

ERNELLA Tak, bo jakoś tak ułożyło mi się życie, że nie znajduję radości w tym, co robię, bo jestem jedną totalną porażką...

ESTERA Ojej, skąd...

ERNELLA Jestem nikim, tylko jednym wielkim zerem, ale złodziejką nie jestem. Nikt nie może powiedzieć, że nie mamy honoru.

WOLFF Nikt tego nie powiedział.

ALBERT To jedno, co odziedziczyłem po ojcu. Uczciwość. Nie odziedziczyłem pieniędzy, ale w naszej rodzinie nie było niczego ważniejszego od uczciwości. Dlatego jesteśmy biedni, bo uczciwie nie da się zarobić pieniędzy.

ERNELLA Przeszukajcie. Proszę. Nie mam. Przeszukajcie spokojnie nasze rzeczy, jak myślicie, że jesteśmy złodziejami.

ALBERT Nawet gdyby mnie zmuszali, nie ukradłbym. Nigdy w życiu nie kradłem. Jak coś znajdę na ulicy, to zanoszę na policję.

WOLFF W porządku, wierzę. Wierzmy, ale wobec tego spróbujmy razem wyjaśnić, co się stało. My wyszliśmy, wtedy jeszcze była tu koperta. Wy tu zostaliście i kiedy wróciliśmy, koperty już nie było.

ALBERT Siedziałem tu przez cały czas, do kurwy nędzy!

ESTERA Raczey zaczniemy szukać. Mogę zobaczyć w waszym pokoju...? Nie dlatego, tylko możliwe, że przypadkowo wnieśliście i zapomnieliście. Mnie też czasami zdarzają się luki w pamięci.

ERNELLA Nie mam luk w pamięci, ale spokojnie zobacz.

ALBERT Nigdy w życiu nie kradłem.

Estera wchodzi do sypialni.

WOLFF Ile lat masz, Albert?

ALBERT Skończyłem trzydzieści dziewięć.

WOLFF Czas leci...

ALBERT Tak... zaraz czterdziestka.

WOLFF Tak... trzydzieści dziewięć i jeden to czterdzieści...

ALBERT Już tylko rok...

WOLFF Tak... Nigdy nie myślałem, że ma taki wpływ na wszystko. Na sobie poczułem, że po czterdziestce jest jednak inaczej. Jednak trzeba uważać... Jak się ma dwadzieścia lat, dopóki wystarczą dżinsy i łóżko na stancji, i żeby mieć fajki, do tego czasu charakter jest niepotrzebny, wtedy jeszcze człowiek jest sympatyczny...

ALBERT Tak, to prawda...

WOLFF Potem już powinien ukształtować się charakter, ale w większości przypadków nie kształtuje się.

ALBERT Faktycznie tak jest...

WOLFF Wszyscy ludzie w wieku dwudziestu lat mają jakieś wielkie pomysły, a potem wraz z upływem czasu, na ogół między trzydziestką a czterdziestką, powoli z nich rezygnują i wpadają w codzienną rutynę. Będą żyli w letargu. Umrą. Mówię to tylko dlatego, bo pamiętam, że ty też miałeś super pomysły i jeszcze teraz też z pewnością masz, tyle że w tym wieku jest już coraz trudniej, mówię to na podstawie doświadczenia...

Estera wychodzi z Laurą z sypialni. W ręce ma kopertę.

ERNELLA Gdzie była?

ESTERA Nie ma żadnego problemu. Omówiliśmy sprawę.

ERNELLA Co omówiliście?

ESTERA Była bardzo uczciwa, bo przyznała się i bardzo żałowała.

ALBERT Co znaczy, że żałowała. Naprawdę, ty wzięłaś?

LAURA Tak.

ALBERT Dlaczego to wzięłaś?

Laura nie odpowiada.

ERNELLA Lauro, dlaczego to wzięłaś?

ALBERT Dlaczego to wzięłaś?

Albert uderza ją w twarz. Laura płacze.

LAURA Chciałam dla was!

ERNELLA Nie gniewajcie się, naprawdę.

ALBERT Przepraszam.

ERNELLA Nawet nie wiem...

ESTERA Nic się nie stało. To całkiem normalne w tym wieku. W psychologii nazywa się to kleptomania dziecięca... kradzież miłości. Ja też miałam coś takiego.

ERNELLA Dlaczego musisz kraść miłość? Nikt bardziej od nas cię nie kocha.

LAURA Chcę mieć takiego tatusia jak Wolff.

ALBERT Co?

WOLFF Oczywiście że tego chce. To całkiem normalne.

Laura wybiega. Albert idzie za Laurą.

ERNELLA Albert! Laura!

Ernella idzie za nimi. Cisza. Estera zaczyna liczyć, czy są pieniądze.

WOLFF Strasznie ponura musi być na tym poziomie ludzkiego istnienia... ta jakaś bardzo przytępiona świadomość... Kiedy udawali, że chcą

pójść... jakie to dziecinne, Chryste...! Dlaczego musimy wchodzić w takie sytuacje poniżej pewnego poziomu...

ESTERA Bo to moja starsza siostra. Jeśli akceptujesz mnie, to zaakceptuj i to.

WOLFF Ale ja nie wybrałem twojej starszej siostry...

ESTERA Ale moja siostra należy do mnie, jakakolwiek by była.

WOLFF Ten pozbawiony smaku nadmiar emocji...

ESTERA Eskalują w sobie nawzajem to uzalanie się nad sobą. Albert...

WOLFF Jakiś droid. Próbowałem mu wytłumaczyć, że tak około czterdziestki czas spać pośladki i zabrać się do czegoś...

ESTERA Nie zrozumiał.

WOLFF Nic. Myślał, że mówię o kimś innym. Zero samoświadomości. Jak długo chcą tu zostać?

ESTERA Nie wiem.

WOLFF Nie wiem, jak to wytrzymam.

ESTERA Żebyś nawet jednego dnia nie mógł z nimi wytrzymać.

WOLFF Stale się kłócimy. Policzyłabyś, który raz dzisiaj się kłócimy?

ESTERA *(idzie do okna. Patrzy, co się dzieje na ulicy)* Po co to? Ten Albert jest nienormalny!

WOLFF Co jest? *(wstaje, wygląda przez okno)* Ale nieokrzesany jest ten człowiek! Poważnie, jak Cyganie. Mówiłem, że to dlatego to nieszczęśliwe dziecko ukradło.

ESTERA No dobrze, zejść.

WOLFF Po co?

ESTERA Spróbuję jakoś...

Szykuje się do wyjścia. Z pokoju dziecięcego zaczyna dobiegać muzyka z czołówki filmu. Muzyka – „Z nami nie ma żartów”.

ESTERA Powiedz dziecku, żeby tego nie oglądało!

7. Zniknięcie Brunona

Wolff idzie do pokoju dziecięcego, otwiera drzwi. Wraca do okna, wygląda. Znowu wchodzi do pokoju Brunona, wyłącza film.

BRUNO Dlaczego wyłączyłeś?

WOLFF Mamusia będzie się bardzo gniewała, jak zobaczy, że to oglądasz.

BRUNO To czytaj mi!

WOLFF Oj, Bruno, teraz nie mam chęci czytać, to już raczej oglądaj film.

BRUNO Czytaj!

WOLFF Dobrze, co mam czytać?

BRUNO „Świnkę Peppę”.

WOLFF Tego na pewno nie. Zobacz, raczej to. Ciało człowieka.

BRUNO Ale ja chcę Peppę.

WOLFF Ale to jest o wiele bardziej interesujące.

BRUNO Dlaczego?

Siada obok Wolffa, oglądają książkę.

WOLFF Bo tu jest opisane, jak funkcjonuje ciało człowieka. Zobacz! Tu są zęby, tu język. Z przodu są siekacze, z tyłu zęby trzonowe.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Żebyś mógł przełykać.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Żebyś nie był głodny.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Bo człowiek musi jeść, inaczej umrze.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Bo z pożywienia czerpie energię, a jak nie je, to słabnie i umiera.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Bo człowiek taki jest. Wszystkie istoty na świecie takie są. Potrzebują pożywienia, bo inaczej umrą.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Nie wiem, Bruno.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Bo nie wiem. Nikt nie wie.

BRUNO Dlaczego?

WOLFF Raczej pooglądaj sam, dobrze?

Bruno nadal ogląda książkę. Wolff otwiera laptop.

WOLFF Tatusi teraz trochę popracuje.

BRUNO Kiedy przyjdzie mamusia?

WOLFF Niedługo.

Cisza.

BRUNO Tatusiu! Ja mam inne uczucia niż ty.

WOLFF Jak to?

BRUNO Masz drzewo bólu?

WOLFF Co? Nie mam.

BRUNO Ja mam. Masz system korzenny bólu?

Wolff nie odpowiada.

BRUNO Masz serce z mango?

WOLFF Bruno, bądź tak dobry...

Bruno wychodzi.

WOLFF Bruno!

Wstaje, wchodzi do pokoju dziecięcego. Widać ekran laptopa. Włączona jest jakaś gra komputerowa.

WOLFF Bruno! Gdzie jesteś? (wychodzi z pokoju dziecięcego. W trakcie woła Brunona. Wchodzi do sypialni) Bruno! (wychodzi z sypialni, znowu rozgląda się po pokoju dziennym. Zagląda pod stół, za piec, potem wychodzi do przedpokoju. W trakcie tych czynności stale woła Brunona) Bruno! Dobrze się schowałeś! Ale teraz już wychodź! (wraca do pokoju dziennego. Jest wściekły) Bruno! Dość już tej zabawy! (znowu wchodzi do pokoju dziecięcego, znowu zagląda za stół, za piec, wchodzi do sypialni, do przedpokoju. Jego ruchy są coraz bardziej niespokojne. Wychodzi z sypialni. Jest coraz bardziej zrozpaczony. Otwiera okno, woła Brunona. Wychodzi do przedpokoju, na klatkę schodową też woła Brunona. Wychodzi na ulicę, słysząc, że i tam woła Brunona. Wraca, jest kompletnie wykończony. Wyjmuje telefon, szuka numeru) Halo, to ja. Nie ma Brunona... Nie wiem... Już wszędzie zajrzałem...

Tam też... tak... nie wiem... Wszedłem do toalety... mówiłem, żeby oglądał „Wiosnę na ulicy Czereśniowej” i kiedy wyszedłem, już go nie było... Sam na pewno nie pójdzie... Nie wiem... Nie pamiętam, bo bardzo się zdenerwowałem... Wydaje mi się, że były zamknięte, ale nie jestem pewny. Możliwe, że były otwarte. Co mam robić? Gdzie jesteście? Rozejrzyjcie się po okolicy, możliwe, że poszedł za wami... Dobrze... dobrze... Cześć. *(wyłącza telefon. Zrozpaczony patrzy przed siebie. Podchodzi do okna, wychyla się na prawo, na lewo, na ile tylko może)* Bruno!!! *(zamyka laptop. Znowu bierze telefon)* Może zadzwonimy na policję? Już myślałem nawet, że ktoś wszedł i go zabrał... Nie... Na pewno nie ma w mieszkaniu. Wszystko sprawdziłem... Nie wiem... albo drzwi były otwarte, albo jakoś je otworzył... Co...? Był w zamku... Wróćcie na plac zabaw, możliwe, że tam poszedł. Dobrze. Dobrze. Mam bardzo złe przeczucia... dobrze... Cześć. *(wychodzi do przedpokoju. Wraca. Jest kompletnie załamany. Pije wino, które stoi obok niego na stole)*

Bruno wchodzi z pokoju dziecięcego.

WOLFF *(krztusi się winem)* Gdzie byłeś?

BRUNO Pod łóżkiem.

WOLFF Pod którym łóżkiem?

BRUNO Pod małym.

WOLFF *(trzęsącą się ręką odstawia kieliszek z winem)* Mieścisz się pod nim?

BRUNO Tak.

WOLFF *(dzwoni do Estery)* Jest... Zostawmy to.

Muzyka: Gaslini – „Round About Midnight”. Choreografia.

8. Tajemnica

Wolff pod koniec choreografii siada do stołu. Przychodzi Albert.

WOLFF Wszystko okej?

ALBERT Tak.

WOLFF A gdzie reszta?

ALBERT Zapalił się jakiś dom, oglądają pożar.

WOLFF Gdzie?

ALBERT W dole w stronę placu. Nie chcecie zobaczyć?

WOLFF Nie.

ALBERT Mogę jeszcze jedno piwo?

WOLFF Oczywiście.

ALBERT Potem, jak będziesz miał czas, chciałbym cię o coś zapytać.

WOLFF Mam czas.

ALBERT Nie powiedziałem, że teraz, tylko...

WOLFF Pytaj spokojnie.

Albert waha się. Patrzy na Brunona.

WOLFF Chcesz obejrzeć film?

BRUNO Tak.

WOLFF To teraz możesz obejrzeć.

BRUNO Który?

WOLFF Byle który.

Bruno wchodzi do pokoju dziecięcego.

WOLFF No więc?

ALBERT Nic, tylko... na przykład, co byś powiedział na to, a raczej, co myślisz o tym, jeżeli ktoś... na przykład jakaś kobieta, w tajemnicy tak... z innym mężczyzną... to znaczy, że ta kobieta ma już męża na przykład. I z jakimś innym mężczyzną tak...

WOLFF Bzyka się?

ALBERT Tak. Gdybyś się na przykład dowiedział, że powiedzmy Estera z jakimś innym mężczyzną tak...

WOLFF Zarzynałbym.

ALBERT Od razu zarzynałbyś? Kogo? Tego drugiego faceta? Czy Esterę?

WOLFF Gościa bym wykastrował, Esterę bym związał, zrobił jej fotę z kurewsko wielkim bananem w dupie i bym zamieścił w necie.

ALBERT Esterę?

WOLFF Co znaczy, Esterę? Co z Esterą?

ALBERT Nic, nic...

WOLFF Co znaczy – nic. Co jest z Esterą? Co chcesz przez to powiedzieć?

ALBERT Nieistotne.

WOLFF Co znaczy, nieistotne? Co ty pleciesz bez sensu? Jak już zacząłeś, to powiedz, o co chodzi z Esterą!

ALBERT O nic, tylko dałem przykład. Jest taka jedna...

WOLFF Jaka jedna? Spróbuj się wypowiedzieć, z łaski swojej, bo nie rozumiem.

ALBERT Wiesz, że my raczej nie mamy przyjaciół, wy jesteście najbliżej nas... Nie gniewaj się, że mówię o takich rzeczach, ale dla mnie ty jesteś moim najlepszym przyjacielem.

WOLFF Ja? Twoim najlepszym przyjacielem?

ALBERT Możliwe, że tak nie czujesz i dla ciebie nie ja jestem...

WOLFF Skąd... tylko to skomplikowana sprawa... to znaczy ja raczej to... to w końcu pokrewieństwo, a rodzina to najbliższa sprawa i...

ALBERT Tak.

WOLFF Nie gniewaj się, ale teraz trochę się zaplątałem.

ALBERT Tak.

WOLFF To teraz – o co dokładnie chodzi?

ALBERT Chciałem tylko zapytać, gdyby na przykład Ernella zrobiła to, co Estera, wtedy co byś sobie o tym pomyślał?

WOLFF Bo co? Coś się stało z Ernellą?

ALBERT Stało się to i tamto.

WOLFF Co...

ALBERT Straciła głowę...

WOLFF Aha. A to pewne?

ALBERT Pewne. Wczorze wszedłem do stajni, bo przedtem kosiłem trawę i jeszcze musiałem sprzątnąć gnój od krów, i była tam przy ścianie, z Mr. Collem.

WOLFF A to kto?

ALBERT Właściciel. Farma jest jego.

WOLFF I?

ALBERT No więc...

WOLFF Ale co robili? Bo nie wszystko jedno, bo jak się tylko całowali...

ALBERT Coś trochę gorszego od tego.

WOLFF Gorszego...

ALBERT No więc, kiedy już zobaczyłem, to już tak było pod koniec, ale potem pytałem Ernellę dokładnie. Wszystko było.

WOLFF Hardkor.

ALBERT Twoim zdaniem hardkor?

WOLFF To znaczy w końcu naturalne, jak seks, to seks, nie ma bajki.

ALBERT To prawda.

WOLFF Tacy jesteście, biologia. Tak nas wymyślono. Nic nie można zrobić.

ALBERT Tak. Niestety, tak jest.

WOLFF A Ernella?

ALBERT W porządku. Ma to za sobą. Wszystko omówiliśmy. Powiedziała, że go w ogóle nie kocha. Nie wie też, jak to się mogło stać, mówi, że jej zdaniem to nie była ona, ale była w niej wtedy druga osobowość, która nią sterowała.

WOLFF Aha. Grunt, że nie była zakochana.

ALBERT Prawda?

WOLFF Tak, to jest najważniejsze... A wygląd?

ALBERT Gościa? Czy ja wiem! Nie jestem kobietą. Taka gładka szkocka twarz. *(szuka w telefonie. Pokazuje Wolffowi jakieś zdjęcie)* Tu jest.

WOLFF Myślałem, że jakiś starszy facio. Ile ma lat?

ALBERT Dwadzieścia cztery.

WOLFF Grubo.

ALBERT Grubo?

WOLFF Nie, tylko... nie wiem... W wieku dwudziestu czterech lat właściciel farmy...

ALBERT Odziedziczył...

WOLFF Zobaczymy, czy nie roztrwoni.

ALBERT Roztrwoni. Dobrze to widzisz... I teraz twoim zdaniem, co mam robić?

WOLFF Nic. Stało się. Koniec. Teraz pod względem moralnym górujesz. Musisz być wspaniałomyślny. Tyle.

ALBERT *(kiwa głową, potakując)* Próbuje, ale nie wiem, co robić, zawsze powraca.

WOLFF Spróbuj odpuścić. Pomyśl o Laurze.

ALBERT Tak, tak, Laura, Laura.

WOLFF Faktycznie, co z waszym samochodem?

ALBERT Trzeba po niego pojechać.

WOLFF Pojedźmy.

Wchodzi Ernella.

WOLFF Cześć, Ernella!

ALBERT Laura?

Wchodzi Laura, niemal przewraca Ernellę. Jest w kompletnej ekstazie.

LAURA Wyobraźcie sobie, palił się cały dach i wszystkich ludzi trzeba było wyprowadzić, i spadła jakaś wielka płonąca belka, i wylądowała

dokładnie na jedynym samochodzie, który stamtąd nie odjechał. A ogień był taki wielki, że strażacy nie mogli się zbliżyć i tylko polewali drugi dom, żeby się nie zapalił. Nad całym miastem widać dym. Na szczęście nikt nie zginął. A jakiś pan powiedział, że na pewno dlatego się zapalił, bo robotnicy zostawili tam niedopałki. Nawet na twarzy czułam gorąco, a staliśmy daleko, powietrze drżało na całej ulicy.

WOLFF To musiał być niezły pożar. Udało im się ugasić?

LAURA Nie, nie, ciągle jeszcze gaszą.

ESTERA (*wchodzi*) A Bruno?

WOLFF Ogląda coś.

ESTERA Mówiłam, żeby nie oglądał.

WOLFF No? Nie pojedziemy po samochód?

ALBERT Tak, tylko nie wiem, gdzie mam portfel. Ernella, nie widziałaś mojego portfela?

ERNELLA Nie masz w kurtce?

WOLFF Zostaw, mam przy sobie pieniądze, potem mi oddasz.

Wolff i Albert wychodzą. Estera wychodzi z pokoju dziecięcego.

ESTERA Laura. Bruno cię woła.

Laura wchodzi do pokoju dziecięcego.

9. Albert, Wolff

Ernella i Estera zostają same w pokoju dziennym.

ESTERA Napijesz się kawy? Nie wiem, jest taka dołująca pogoda.

ERNELLA Tak.

ESTERA Z czym?

ERNELLA Tylko z jedną kostką cukru.

Estera wychodzi do kuchni. Ernella zamyślona przechadza się, wygląda przez okno, siada przy stole. Wchodzi Estera z kawą.

ESTERA Dołująca pogoda.

ERNELLA W Szkocji zawsze jest taka... Zmęczona?

ESTERA Tylko ten popołudniowy martwy punkt. Między drugą a trzecią zawsze ogarnia mnie taka fala.

ERNELLA Dlatego Włosi wymyślili sjęstę.

ESTERA Tak, sjęsta nie jest głupia.

ERNELLA Zawsze chciałam mieszkać we Włoszech. Tak fajnie jest to wszystko wymyślane! Poranna kawa w jakiejś kafejce. Sjęsta, znowu trochę pracy, potem do domu, przygotowanie do kolacji, kolacja, spacer, lody...

ESTERA W Europie też najchętniej bym tam mieszkała...

ERNELLA Więc jedźcie tam, a my was odwiedzimy!

ESTERA Nie wygląda, że teraz ruszymy się stąd.

ERNELLA Dlaczego?

ESTERA Do tego trzeba trochę...

ERNELLA Kasy?

ESTERA Nie, nie kasy, oczywiście też... tylko jakiegoś porywu. Albo jakiejś wspólnej... nie wiem, wspólnych ambicji, tego. Albo wiary, albo jakby to powiedzieć, że wierzymy w tę rodzinę.

ERNELLA A ty nie wierzysz?

ESTERA Wierzę.

ERNELLA Więc?

ESTERA Wolff. To znaczy nie wierzę w to, co jest, bo widzę, że Wolff nie wierzy...

ERNELLA A z zewnątrz wydaje się, że między wami jest wielka harmonia...

ESTERA W zasadzie jest... kiedy na przykład jesteśmy we dwoje, pojedziemy gdzieś na wycieczkę i nie ma tam Brunona, wtedy jest tak, jakby nie było żadnych problemów, ale tej sprawy z dzieckiem jakoś nie możemy ogarnąć. Dwa jakoś nie chce być trzy. Mają tak podobne natury, tak samo reagują na wszystko i Wolff nie potrafi...

ERNELLA Wybaczyc?

ESTERA Nie wybaczyc, Ernella...

ERNELLA Przepraszam...

ESTERA Nie umie sobie z tym poradzić.

ERNELLA Tak. Rozumiem.

ESTERA Widzę, że coraz bardziej odstaje... chce się z tego wyrwać. Wycofuje się ze wszystkiego, ucieka z domu, albo jak jest w domu, kompletnie zamyka się w sobie...

ERNELLA Też zauważyłam, że jest dość skoncentrowany na sobie...

ESTERA Skoncentrowany na sobie, tak, i spięty. I wiesz, jak się to zwykle kończy? Zjawia się jakaś dwudziestoletnia gąska z kompleksem ojca i gotowe. Wolffowi teraz tylko tyle trzeba. (*pstryka palcami*) Nie chcę na to czekać.

ERNELLA Ale co chcesz zrobić?

ESTERA Nie wiem. Prawdopodobnie powiem, że chcę się rozwieść.

ERNELLA Nie potrafię sobie tego wyobrazić... Ile lat się znacie?

ESTERA Osiemnaście. Miałam dwadzieścia lat, kiedy się poznaliśmy.

ERNELLA (*zaczyna płakać*) Nie rób tego... Dla... nas... jesteście przykładem i jak wy też... To już nie wiem, w co mam wierzyć...

ESTERA Wierz w swoją rodzinę.

ERNELLA Wierzę. Coraz bardziej wierzę. Albert jest taki... Wy nie wiecie... ma wielkie serce. Jest taki wspaniałomyślny i... nawet nie potrafię opowiedzieć...

ESTERA Cieszę się, że tu jesteście.

ERNELLA Ja też. Ja też.

ESTERA Dzwonił tatuś.

ERNELLA Mówiłaś mu, że tu jesteśmy?

ESTERA Mówiłam.

ERNELLA Co powiedziałaś, dlaczego wróciliśmy?

ESTERA Co miałam powiedzieć? Nie powiedzieliście. Przyjdzie wieczorem na kolację.

ERNELLA No proszę! To się musimy zbierać.

ESTERA Skąd, luz... nie trzeba się spinać...

ERNELLA Wyjdziemy zapalić?

ESTERA Tak.

Wychodzą.

10. Przedstawienie

Z pokoju dziecięcego wychodzi dwoje dzieci. Mają na sobie kostiumy. Wnoszą krzesła i kładą na nie numery wycięte z papieru. Idą do drzwi wejściowych.

LAURA Można wchodzić!

Dorośli kolejno przechodzą przez wejście, Laura daje im bilety, Bruno je przerywa.

ALBERT Dobry wieczór!

LAURA Parter, lewa strona, drugi rząd! Dobrej zabawy!

ALBERT Dziękuję.

ERNELLA Dobry wieczór!

LAURA Balkon, pierwszy rząd. Dobrej zabawy!

ERNELLA Dziękujemy!

ESTERA Dobry wieczór, panie bileterze!

LAURA Parter, prawa strona, dziesiąty rząd. Dobrej zabawy!

WOLFF Moje uszanowanie!

LAURA Balkon, pierwszy rząd. Dobrej zabawy!

WOLFF Dziękujemy!

ALBERT Czy mamy bilety obok siebie?

LAURA Tak, na balkonie.

ALBERT A gdzie jest balkon?

LAURA Tam. Proszę sprawdzić numery!

ERNELLA Mamy bilety obok siebie...

ESTERA Jak długo trwa przedstawienie?

LAURA Trzy akty, dwie przerwy.

ESTERA Żeby nie było za długie, bo wiecie, przychodzi dziadek i jeszcze muszę przygotować kolację.

LAURA No dobrze, to nie będzie takie długie. *(idzie do Brunona i szepcze mu coś do ucha)*

WOLFF No? Kiedy się zaczyna?

LAURA Drodzy widzowie, uprzejmie proszę o wyłączenie telefonów komórkowych i nie wolno nagrywać! Tytuł przedstawienia: „Alvin Wajran i zwierzęta”. Żył sobie mały chłopiec, który bardzo kochał zwierzęta. Niestety, mieszkał w piętrowym domu, w mieście, gdzie nie pozwalali... gdzie nie można było trzymać zwierząt. Chłopczyk był bardzo smutny i zawsze samotnie spacerował po ulicach, i zapomniałam powiedzieć, że bardzo ładnie gwizdał. I jak tak pogwizdując spacerował po ulicy, przyleciała do niego papuga. Cześć, chłopczyku, rozumiem twój gwizd. Chłopczyk, który nazywał się Alvin Wajran, bardzo się zdziwił, bo on też rozumiał mowę papugi. „Powiedz, że ty też rozumiesz jej mowę.”

Bruno gwizdże.

LAURA „Wyleciałam z klatki, bo mój pan zostawił ją otwartą i nie chciałam już mieszkać w domu, zostanę z tobą, jak chcesz.”

BRUNO Dobrze.

LAURA Poszli dalej i na przystanku autobusowym na tablicy zobaczyli kameleona.

BRUNO „Co tu robisz kameleonie?”

LAURA „Wylazłem z akwarium, bo już nie chcę mieszkać w domu. Dokąd idziecie?”

BRUNO „My tylko tak sobie spacerujemy.”

LAURA „Chętnie dołączę do was.” Dobrze. I tak szli dalej. Nagle zobaczyli, że przez drogę przebiega świnka morska i jakieś auto szybko zbliża się w jej kierunku, i Alvin Wajran natychmiast tam skoczył, i zatrzymał samochód. Samochód mocno zahamował, ale zdążył się zatrzymać. „Dziękuję, że uratowaliście mi życie!” Spytaj, dlaczego tu jeździsz?

ERNELLA Streszczajcie się trochę dzieci, bo zaraz będzie tu dziadek.

LAURA Dobrze... to... już bardzo dużo zwierząt dołączyło do Alvina Wajrana, przybyli nad rzekę, gdzie był przycumowany duży statek, i był niczyj. Teraz mów... „Posłuchajcie zwierzęta...”

BRUNO Posłuchajcie zwierzęta! Zostawcie to głupie miasto, wyjedźmy z tego zafajdanego miasta, ja jestem kapitanem. Hurra!!!

LAURA Wsiedli więc na statek, płynęli, płynęli wśród pięknych gór, tylko był jeden problem, że na tej rzece były bardzo duże fale, zwierzętom zrobiło się niedobrze i wszyscy zaczęli się bardzo bać. I wtedy Alvin Wajran poszedł do sklepu i kupił żelazko. Wrócił na statek i zwierzęta patrzyły, co robi z żelazkiem. Bo Alvin Wajran zaczął prasować fale na rzece, żeby je wygładzić, ale żelazko było takie gorące, że woda zawsze zaczynała wrzeć i coraz mniej, mniej było wody w rzece. I już było widać tylko chmurę pary i kiedy para zniknęła, w rzece nie było już ani kropli wody. „Jak teraz popłyniemy dalej?” Pytały zrozpaczone zwierzęta.

BRUNO Nie popłyniemy dalej, głupki! Zostaniemy tu i koniec!

LAURA I wtedy zaczął padać deszcz, ale w rzece nie zrobiło się więcej wody, ale w jej korycie, pośrodku którego stał statek, urosły wspaniałe drzewa i kwiaty, i ono zamieniło się w najładniejsze miejsce na ziemi. Zwierzęta zobaczyły, że to, co zrobił Alvin Wajran, było właśnie dobre, bo inaczej teraz nie byłoby tego. I chciały tam zostać przez całe swoje życie i żyły szczęśliwie, aż do śmierci.
Dorośli krzyczą „Brawo!”, klaszczą. Dzieci wychodzą. Dorośli zostają sami.

ESTERA No, zepnijmy się!

ERNELLA Trzeba w czymś pomóc?

ESTERA Krzesła.

ERNELLA Nie chcesz się ogolić?

ALBERT Właśnie.

Wszyscy wychodzą. Wolff zostaje sam.

11. Mężczyzna

WOLFF Estero!

ESTERA Co jest? Co się stało?

WOLFF Nic.

ESTERA Po co mnie wołałeś?

WOLFF Dokąd poszłaś?

ESTERA Zrobię kolację. Nie chcesz pomóc?

WOLFF Nie.

ESTERA O co chodzi?

WOLFF Beznadziejnie się czuję.

ESTERA Dlaczego?

WOLFF Nic nie widzę. Nie ma we mnie nic.

ESTERA Ale dlaczego?

WOLFF Nie wiem. Dawniej mnie szanowałaś, podziwiałaś mnie. Ubóstwiałaś. Przy innych nigdy nie zwróciłaś się przeciw mnie. Czułem, że jestem dla ciebie wszystkim. Teraz zabrał to Bruno. Całe twoje uczucie, energia są skierowane ku niemu, ja tylko jestem tu jak jakieś resztki jedzenia. Wszystko robię źle, wyrządzam same szkody.

ESTERA Nieprawda.

WOLFF Właśnie że tak. Niestety, prawda. Patrzę w lustro, a tam człowiek, który ze mną nie ma nic wspólnego. Mówię takie rzeczy, których nie chcę mówić, robię takie rzeczy, których nie chcę robić.

ESTERA Nie potrafisz sobie wyobrazić, jak bardzo cię szanuję i podziwiam.

WOLFF Mówisz to tylko dlatego, że...

ESTERA Szczerze mówię.

WOLFF Dlaczego? Dlaczego mnie szanujesz?

ESTERA Bo jesteś inteligentny, jesteś wrażliwy, jesteś męski.

WOLFF Męski?

ESTERA Tak. Jesteś bardzo męski.

WOLFF Ale co męskiego jest we mnie?

ESTERA Wszystko.

WOLFF Ale co?

ESTERA Ręce... głos, gestykulacja, jak mówisz. Chyba to już mówiłam?

WOLFF Możliwe, że jestem totalnie szczęśliwy, tylko w ogóle nie mam o tym pojęcia.

ESTERA Ernella chciała pożyczyć trzy tysiące.

WOLFF Ale po co? Na co potrzebuje?

ESTERA Nie pytałam.

WOLFF I dasz?

ESTERA Dam.

WOLFF Z czego zapłacimy za wynajem?

ESTERA Pożyczę od tatusia albo czy ja wiem.

WOLFF Ernella nie powiedziała ci, dlaczego wrócili?

ESTERA Nie.

WOLFF Jak długo chcą tu zostać?

ESTERA Jeszcze nie wiedzą.

WOLFF W końcu pomieścimy się... Ładna jesteś. Ładnie się starzejesz.

Cisza.

WOLFF Mam się przebrać?

ESTERA Właśnie, lepiej, jak się przebierzesz.

Wolff wychodzi. Estera zaczyna nakrywać do stołu. Rozcina serwetki. Stawia na stół laptopa, puszcza „Life in Vain”. Wychodzi. Słychać, jak układa rzeczy.

K O N I E C

W strzępkach uchwycić całość

PIĘTNAŚCIE LAT TEMU POJAWIŁO SIĘ NA WĘGRZECH MŁODE, ISTOTNE POKOLENIE TWÓRCÓW FILMOWYCH. TRUDNE BYŁY PIERWSZE KROKI?

Mieliśmy dużo szczęścia z wielu przyczyn. Nasze pokolenie było pierwszym, które od czasu wczesnej dorosłości zaczęło pracować w kapitalizmie. Zdałem maturę w 1990 roku i z miejsca rozpocząłem swoje życie w nowym systemie. W przeciwieństwie do wcześniejszej generacji nie musieliśmy przeżywać transformacji ustrojowej. Natomiast to starsze pokolenie odniosło porażkę, bo było przyzwyczajone, że musi „forsować mur”: wszystkie filmy, spektakle teatralne były zakodowanymi wiadomościami, które rozszyfrowywała publiczność. Po 1990 roku mur zniknął, starsi twórcy natomiast jeszcze co najmniej przez dziesięć lat szukali, przeciw komu lub czemu trzeba wystąpić, kto jest wrogiem. Nas to nie zajmowało. Kolejnym wielkim szczęściem było dla nas to, że po skończeniu Akademii Filmowej wszyscy, György Pálfi, Ferenc Török, Bence Miklauzic i inni, natychmiast mogliśmy przygotować nasze pierwsze

samodzielne filmy, ponieważ istniał fundusz wspomagający debutantów – nie musieliśmy rywalizować z wielkimi mistrzami o pieniądze. Swoją drogą, obecnie coś podobnego chce stworzyć Magyar Nemzeti Filmalap (Węgierski Narodowy Fundusz Filmowy) w ramach Programu Inkubator. To ważna inicjatywa, bo w dużej mierze ułatwia start.

CZY ISTNIEJE JAKAŚ WSPÓLNA TOŻSAMOŚĆ, WRAŻLIWOŚĆ, NURT, KTÓREMU MOŻNA BY PRZYPORZĄDKOWAĆ TWÓRCÓW WASZEGO POKOLENIA?

Obecnie rzeczywiście nasza grupa wiekowa jest najmocniejsza, ponieważ wkroczyliśmy w tak zwany „wiek reżyserski” – mamy od czterdziestu do pięćdziesięciu lat, możemy zsintetyzować całą nagromadzoną wiedzę. Jednakże według moich spostrzeżeń nasza generacja nie ma jednego, wspólnego poglądu na życie, jak pokolenie sześćdziesięcio-, siedemdziesięcioletków, lub jak idący po nas młodszy. Nasi poprzednicy szukali swojej tożsamości w historii, młodsze od nas pokolenie dużo bardziej odnajduje się w stylach, kolorach, muzyce, w pulsujących,



Szabolcs Hajdu (ur. 1972 w Debreczynie) jest węgierskim reżyserem filmowym, teatralnym, scenarzystą i aktorem. W latach 1995-2000 studiował na Uniwersytecie Teatru i Sztuki Filmowej w Budapeszcie. W 2000 roku wyreżyserował pierwszy film pełnometrażowy *Macerás ügyek* (Mętne sprawy). Jego kolejne filmy były pokazywane i nagradzane na wielu festiwalach. *Białe dłonie* miały premierę na festiwalu w Cannes, a na festiwalu w Karlowych Warach otrzymał Wyróżnienie w sekcji East of the West. W 2010 roku wyreżyserował film *Bibliothèque Pascal*, który miał premierę na festiwalu w Berlinie. Od początku lat dziewięćdziesiątych pracuje także jako aktor, zajmuje się również nauczaniem aktorstwa i reżyserii. Zrealizowany na podstawie dramatu *Ernella z wizytą u Wolffów* film *To nie są najlepsze dni mojego życia* otrzymał Kryształowy Globus dla Najlepszego Filmu i Nagrodę dla Najlepszego Aktora na festiwalu w Karlowych Warach.

przypominających klipy wideo wyrazistych dziełach, jak na przykład filmy Gábora Reisza. To najmłodsze pokolenie filmowe do tej pory przygotowywało krótkometrażowe produkcje, a teraz zaczęło kręcić swoje pierwsze pełnometrażowe filmy fabularne. Nasza generacja natomiast jest dużo bardziej indywidualistyczna, można zobaczyć w naszych filmach, że reprezentujemy całkowicie różne światy. Żadnego nie da się porównać do pozostałych, nie tak, jak na przykład w rumuńskiej kinematografii, w której widać jednakowy styl, zaś twórcy odsuwają się raczej na dalszy plan. Jeśli u nas ktoś zabiera się do zrobienia filmu, ktoś inny nie zrobi podobnego, lub jeśli miałby zbliżony plan, raczej się z niego wycofa. Kręgi zainteresowań też bardzo się różnią – przykładowo podczas jednego festiwalu pojawiły się *Taxidermia* i *Białe dłonie*, które przedstawiały zupełnie odmienne światy. Ta różnorodność objawia się też w karierach twórców – przykładowo w moim przypadku *Bibliothèque Pascal* i zrealizowany na podstawie sztuki *Ernella* z wizytą u Wolffów film *To nie są najlepsze dni mojego życia* reprezentują całkowicie odmienny świat obrazu i stylu. Wcześniej postrzegałem jako współczesny i obowiązujący gatunek typu „fantasy”, dziś natomiast czuję, że ważne jest, aby pokazać prostych ludzi i ich codzienne problemy.

WĘGERSKA KINEMATOGRAFIA PRZEŻYWA SWÓJ RENESANS. W OSTATNICH LATACH ZDOBYŁA NAJWYŻSZEJ RANGI NAGRODY, WŚRÓD NICH OSCARA. CZEMU MOŻNA PRZYPISAĆ TEN SUKCES?

Dzisiejsza węgierska kinematografia jest niezwykle różnorodna. Z jednej strony z powodu wspomnianego już indywidualizmu, z drugiej dzięki temu, że jednocześnie aktywne są trzy pokolenia filmowców, a każde z nich posiada inne doświadczenie związane ze

swoim wiekiem. Sześćdziesięcio-, siedemdziesięciolatkowie nadal są zdolni tworzyć aktualne filmy. Na przykład Ildikó Enyedi zdobyła Złotego Niedźwiedzia w Berlinie za film *Dusza i ciało*, Árpád Sopsits przygotował cieszący się dużą oglądalnością thriller *Potwór* z Martfu, Ibolya Fekete równie popularny film familijny *Moja matka i inni wariaci z rodziny*, natomiast w osobie Béli Tarra możemy szczyć się światowej sławy, wyznaczającym trendy reżyserem.

DWA LATA TEMU NASTĄPIŁA U CIEBIE ODWAŻNA ZMIANA, Z REŻYSERA FILMOWEGO AWANSOWAŁEŚ NA DRAMATOPISARZA I NAPISAŁEŚ SZTUKĘ „ERNELLA Z WIZYTĄ U WOLFFÓW”. SKĄD TA ZMIANA?

Tak naprawdę to film był dla mnie w życiu nowością. Od wieku dwunastu-, trzynastu lat wychowywałem się w teatrze, za jego pośrednictwem poznałem życie. Grałem na scenie dziecięcej i do dwudziestego piątego roku życia, dopóki nie przyjęli mnie na Akademię Filmową na kierunek reżyserski, pracowałem intensywnie jako aktor. Mając szesnaście-siedemnaście lat grałem już w postmodernistycznych sztukach, później trafiłem do kręgu budapeszteńskiego teatru alternatywnego. Wtedy pisywałem już drobne utwory, reżyserowałem nawet jednoaktowy dramat absurdu, który sam stworzyłem, a który okazał się w tamtym czasie wcale niemałym sukcesem. Jednak nie poszedłem dalej w tym kierunku, ponieważ zainteresował mnie film i zacząłem robić jednym ciągiem krótkometrażówki. W ten sposób na długi czas oddaliłem się od teatru, świadomie nie podejmowałem związanych z nim zadań. Teraz znów chętnie gram, ale już z innych przyczyn i z innym podejściem.

JAK NARODZIŁA SIĘ SZTUKA, JAK POWSTAWAŁ SPEKTAKL?

W ostatnich latach, kiedy na polu produkcji filmowej nastąpiła pewnego rodzaju przerwa i nie trafiała mi się żadna okazja, wtedy wróciła do mnie myśl o tworzeniu teatru. Otrzymałem zaproszenie do wyreżyserowania w kameralnym teatrze spektaklu; mieliśmy na to około trzech tysięcy euro. Zabrałem się do pracy razem z żoną i przyjaciółmi. Trzeba było zacząć wykorzystywać te umiejętności, które do tej pory nie były mi potrzebne. Wcześniej kręciłem filmy za duże pieniądze, w skali Węgier można było nazwać je superprodukcjami, a każde narzędzie było do mojej dyspozycji. Teraz nie miałem niczego, tylko przestrzeń, ludzi i te zdania, które ludzie wypowiadają – trzeba było więc napisać dobrze działające na scenie dialogi. To bowiem, żeby sięgnąć na półkę po jakiś dramat i go wyreżyserować, nigdy mnie nie interesowało – mnie zawsze zajmował teatr autorski.

„ERNELLA Z WIZYTĄ U WOLFFÓW” TO SARKASTYCZNY, KAPITAŁNY PORTRET DZISIEJSZEJ WĘGERSKIEJ CODZIENNOŚCI, WKOMPONOWANY W RODZINNĄ HISTORIĘ. TO NIEZBYT OCZYWISTY WYBÓR TEMATU W CZASACH, W KTÓRYCH WIĘKSZOŚĆ ARTYSTÓW RACZEJ STARA SIĘ UCIEKAĆ OD RZECZYWISTOŚCI.

Poczułem odpowiedzialność, że wybór tematu i produkcja musi też spełnić społeczną misję. Natomiast zaraz pojawiło się pytanie – które kwestie społeczne naszej rzeczywistości są najistotniejsze? Zauważalna jest u nas obecnie tendencja, by tworzyć swego rodzaju dydaktyczne pogadanki o aktualnych tematach społecznych. Internet nas nimi zalewa i ma się poczucie, że artysta mieszkający na Węgrzech powinien o nich mówić. Najpopularniejsze tematy to homoseksualizm, rosnący w siłę antysemityzm, rasizm, brak demokracji, kryzys uchodźczy itd. Są to jednak dość abstrakcyjne kwestie, co do których brak

nam rzeczywistych, namacalnych doświadczeń osobistych. Dlatego przy próbach podjęcia takich tematów najczęściej brakuje prawdziwie indywidualnego podejścia i autentycznego zainteresowania. W trakcie pisania *Erneli* staraliśmy się uchronić przed modną, a zarazem grożącą często szablonowością tendencją. Nawet jeśli rodziło się ryzyko, że sztuka nie będzie poruszała wielkich zagadnień społecznych, a pokaże tylko historię małej rodziny. Niezwykle ważne było jednak, żebyśmy byli szczerzy wobec siebie i innych. Warto zadać sobie pytanie, co w rzeczywistości nas interesuje. Napisanie tekstu poprzedził szereg rozmów z aktorami. Na początku oczywiście pojawiły się tematy typu: „Słyszałeś, co się znowu stało? Polityk taki i taki znów ukradł tyle i tyle pieniędzy”. W następnym etapie natomiast zarysowały się pytania istotnie życiowe, osobiste, dotyczące każdego z nas: choroba przyjaciela, dzieci, osoba przedszkolanki. O takich tematach można rozmawiać długie dni, z nimi wstajesz i kładziesz się do łóżka, ciągle chodzą ci po głowie – więc tylko o takich kwestiach możemy rozmawiać autentycznie, szczerze, dokładnie.

TEKST DRAMATU POWSTAWAŁ NA PODSTAWIE IMPROWIZACJI AKTORÓW?

Bardzo dużo rozmawialiśmy z aktorami-współtwórcami, ale tekst nie opiera się na improwizacjach. Powstanie tekstu poprzedziła wspólna, intensywna praca intelektualna, wybrane sytuacje zostały starannie omówione, a potem zebrałem myśli i napisałem poszczególne sceny. Gdy dana scena była już gotowa, od razu zrobiliśmy próbę i zagraliśmy ją, sprawdzając, co będzie kolejnym, najbardziej naturalnym krokiem. Nie napisałem więc od razu całego dramatu, ale scenę po scenie – to sprawiło, że nie były one spekulacyjne, ale organicznie wynikały jedna z drugiej. Był to ciekawy proces,

bo w trakcie pisania próbuje się uczynić dane sytuacje bardziej interesującymi lub dziwniejszymi – a w tym „błąkaniu się w poszukiwaniu ciekawszego” z czasem pojawia się spekulacja. Gdyby na przykład *Ernella...* była produkcją szwedzką lub duńską, gdzieś pewnie przewinąłby się wątek kazirodczy lub jakieś inne ekstremum – okazałoby się na przykład, że główny bohater ma romans z własną siostrzenicą. Taka pokusa stale pojawiała się także i podczas naszych rozmów i zawsze trzeba było ją omijać. Możliwe jest bowiem, że takie rzeczy się zdarzają, ale tylko w niewielkim odsetku przypadków. A my nie szukamy skrajności, ale zwykłego człowieka, który najczęściej jest dużo ciekawszy niż ekstrema. Mówimy o różnorodności wśród ludzi, o drobnych rzeczach i w tych strzępkach szukamy całości. W *Erneli...* nie ma słowa o seksie, chorobie, życiu publicznym czy polityce – tylko o drobnych, codziennych, ludzkich sprawach.

MIMO TO W 2016 ROKU STAŁ SIĘ ODNOSZĄCYM NAJWIĘCEJ SUKCESÓW WĘGERSKIM DRAMATEM. POWODZENIE KAMERALNEGO PRZEDSTAWIENIA PRZYNIOSŁO RÓWNIEŻ POMYSŁ NAKRĘCENIA FILMU? ADAPTACJA FILMOWA „TO NIE SĄ NAJLEPSZE DNI MOJEGO ŻYCIA” ZDOBYŁA W ZESZŁYM ROKU NIEMAL WSZYSTKIE KRAJOWE WYRÓŻNIENIA, A TAKŻE GŁÓWNE NAGRODY W KARLOWYCH WARACH, ISTAMBULE I CHOCIEBUŻU.

W rzeczywistości było dokładnie odwrotnie. Przedstawienie rzeczywiście było udane, ale nikt o nim nie wiedział. Przed każdym spektaklem obawialiśmy się, czy przybędzie te czterdzieści osób, czy sala będzie pełna. Natomiast ci, którzy

przybyli, reagowali tak pozytywnie i tak głęboko przeżywali przedstawienie, że od razu pomyśleliśmy: ten moment w teatrze zasługuje na upamiętnienie go w formie filmu, aby dotrzeć do większego grona odbiorców. I chociaż wyszła z tego mała, niskobudżetowa produkcja, odważyliśmy się wystać ją na różne festiwale. Okazało się, że pomysł był strzałem w dziesiątkę.

FILM KRĘCIŁEŚ WE WŁASNYM DOMU, Z RODZINĄ I TWOIMI DAWNYMI UCZNIAMI – OPERATORAMI. PRODUKCJA TO PRZYWODZĄCY NA MYŚL WSPÓŁCZESNYCH MISTRZÓW – CASSAVETESA, BERGMANA – NIEPOKOJĄCY DRAMAT KAMERALNY – PISZE KRYTYKA.

Zdaje się, że znaleźliśmy język i formę wyrazu, które trafiają w niszę. Tego rodzaju mikrorealizmu biorącego na warsztat życie codzienne, nurtu egzystencjalizmu zawsze brakowało w węgierskiej sztuce, nie potrafię przywołać przykładów. Absurd do końca zajmował silną pozycję w teatrze i literaturze dramatycznej. Sztuka filmowa też zawsze szła w stronę absurdu lub surrealizmu, często powstawały tak zwane „wizje egzystencjalne” (tworzył je na przykład Béla Tarr) lub dzieła mocno osadzone w historyczno-politycznym kontekście (cały dorobek życiowy Miklósa Jancsó, Andrása Jelesa czy Pétera Gothára). Charakterystyczny był też nurt socjologiczno-dokumentalny, ale podobne do *Erneli...* rodzinne sztuki kameralne do tej pory nie powstały. Jednak w reakcjach widzów na przedstawienia na kameralnej sali czy projekcje filmowe staje się bardzo odczuwalne, a nawet namacalne, że ludzie uważają ten język za aktualny.

Rozmawiała Patrycja Pászt

Współczesne kino węgierskie

• GRZEGORZ BUBAK •

Kino węgierskie przeżywa ostatnio swój najlepszy okres od co najmniej dwóch, trzech dekad. Nie chodzi wyłącznie o oszołamiające sukcesy filmu

Autor jest hungarystą i filmoznawcą, kierownikiem Zakładu Filologii Węgierskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim, autorem książek *Twórczość filmowa Istvána Szabó* (2003) oraz *Od eksperymentu do fabuły. Twórczość filmowa Pétera Timára* (2013).

László Nemesa *Syn Szawła* (2015); to raczej wypadkowa różnych procesów zachodzących obecnie w kinematografii węgierskiej. Lista filmów i nagród jest długa. *Koń turyński* (2011) Béli Tarra – Srebrny Niedźwiedź w Berlinie w 2011 roku. *To tylko wiatr* (2012) Benedeka Fliegaufa – ta sama nagroda rok później. János Szász odbiera w 2013 Główną

Nagrodę w Karlowych Warach za obraz *Duży zeszyt* (2013), trzy lata później ten sam zaszczyt spotyka Szabolcsa Hajdu za film *To nie są najlepsze dni mojego życia* (2016 – na podstawie drukowanej w tym numerze „Dialogu” sztuki *Ernella z wizytą u Wolffów*). Na początku roku 2017 wręczono Ildikó Enyedi Złotego Niedźwiedzia za film *Dusza i ciało* (2017). Wymieniam tylko najważniejsze festiwale, bez listy niemal wszystkich możliwych nagród dla *Syna Szawła*. Jednak interesujących węgierskich filmów jest dużo więcej i o nich będzie mowa.

Kinematografia węgierska nieustannie się zmienia, ulega ciągłej metamorfozie przy równoczesnym zachowaniu charakterystycznych dla siebie elementów, warto zatem przybliżyć najważniejsze, najistotniejsze zagadnienia obecne w niej w ostatnich kilkunastu latach, jak wymiana generacji, nowa perspektywa w traktowaniu tematyki historycznej czy rola i znaczenie muzyki.

Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku był kluczowy dla wszystkich sfer życia, oczywiście nie tylko na Węgrzech. Przemiany gospodarcze, wprowadzanie elementów wolnego rynku; te zmiany odczuł także przemysł filmowy, może nawet bardziej niż inne obszary działalności artystycznej. Drastyczne zmniejszenie finansowania rodzimej produkcji z budżetu centralnego musiało wytworzyć nowe, efektywne mechanizmy funkcjonowania. Filmy stały się towarem, który miał znaleźć swojego odbiorcę. Właściwie cała dekada lat dziewięćdziesiątych upłynęła na dostosowywaniu się do kapitalistycznych realiów, w przypadku jednych twórców

proces ten przebiegł sprawniej, inni mieli z tym problemy. Na początku dwudziestego pierwszego wieku sytuacja się ustabilizowała, choć trudności finansowych nadal nie brakowało. Jednak pomoc państwa stała się na tyle wyraźna, że co roku można było wyprodukować co najmniej dziesięć filmów fabularnych.

Wkrótce po dojściu Fideszu do władzy pojawiły się głosy, że kino węgierskie znajdzie się w kryzysie spowodowanym rygorystyczną polityką prawicowych władz, które będą wspierać tylko wybrane realizacje. Faktem jest, że twórcy ceniący sobie niezależność nie otrzymali wsparcia ze strony państwowej fundacji filmowej (Magyar



SYN SZAWŁA, REŻ. LÁSZLÓ NEMES, WĘGRY 2015

Nemzeti Filmalap), dlatego też szukali czasami dość egzotycznych partnerów biznesowych (stąd na przykład kilka filmów powstało w koprodukcji z Koreą Południową). Jednak ostatnie sukcesy kinematografii węgierskiej (tryumfuje również krótki metraż – nagroda Amerykańskiej Akademii Filmowej dla filmu *Chór* – 2016, reżyseria Kristóf Deák) zdają się przeczyć tym obawom. Co więcej, coraz śmielej formułowana jest opinia o drugiej złotej erze tego kina. Pierwsza, jak wiadomo, przypadła na drugą połowę lat sześćdziesiątych i pierwszą lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku. Wtedy swoje tryumfy, nie tylko w ojczyźnie, święcili tacy twórcy jak Miklós Jancsó, Péter Bacsó czy Zoltán Fábri.

Siła współczesnej kinematografii węgierskiej tkwi między innymi w imponującej liczbie i jakości debiutów fabularnych. Gábor Reisz, Virág Zomborác, Károly Ujj Mészáros, Márk Bodzsár, Lili Horváth i właśnie László Nemes reprezentują może nie najmłodsze pokolenie węgierskich filmowców, ale z pewnością niezmiernie ważne i doskonale przygotowane do nowej roli. Wszyscy mają za sobą doświadczenia z filmami krótkimi, reżyserowali odcinki popularnych seriali telewizyjnych, a w ostatnich trzech, czterech latach zrealizowali swoje pierwsze filmy długometrażowe. Większość tych produkcji powstała przy wsparciu MNE. System finansowania jest nastawiony na młodych i debiutantów, choć niektórzy z nich mimo wszystko musieli także szukać pomocy wśród najbliższej rodziny.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że filmy wspomnianych reżyserów zachwyliły nie tylko publiczność, ale także krytykę, co w przypadku dzieł o charakterze rozrywkowym nie jest zbyt częstym zjawiskiem. Poza Reiszem i Nemesem

debiutanci postawili na zdecydowanie odrealnione fabuły, w których dominują czarny humor i abstrakcyjne sytuacje. Virág Zomborác w *Po życiu* (2014) opowiada o młodym człowieku, który pomaga duchowi swojego zmarłego ojca zagubionemu w świecie żywych. Ta surrealistyczna komedia składa się z wielu naprawdę zabawnych i świetnie zrealizowanych scen. Paradoksalnie zachwyty nad debiutem fabularnym Virág Zomborác dotyczyły tego, że jest on mało węgierski, czyli humor jest autentycznie zabawny, niewymuszony, inteligentnie kreuje sytuacje. Na podobne rozwiązania zdecydowali się Márk Bodzsár w filmie *Niebiańska zmiana* (2013) i Ujj Mészáros w *Liza, lisia wróżka* (2015). *Niebiańska zmiana* to opowieść o łowcach skór, ale nie jest to dramat o bezwzględnych mordercach, tylko czarna komedia o stosunkowo zabawnych pracownikach pogotowia na nocnej zmianie. *Liza...* z kolei przekracza gatunki filmowe we wszelkich możliwych konfiguracjach. Opowieść o samotnej dziewczynie przeobraża się w film muzyczny (od czasu do czasu bohaterce ukazują się duch japońskiego piosenkarza), ale równocześnie obowiązują tu reguły klasycznego kryminału, którym towarzyszą wyrafinowane efekty specjalne.

W jednym i drugim filmie poruszamy się w oparach absurdu. Pojawia się zatem pytanie, co powoduje tę chęć ucieczki od problemów dnia codziennego? Czy jest to rozczarowanie węgierską rzeczywistością, czy może jednak fascynacja możliwościami, które w przypadku surrealistycznych historii ogranicza jedynie wyobraźnia? Jestem skłonny stwierdzić, że to właśnie poszukiwanie nowych, oryginalnych rozwiązań zarówno o charakterze fabularnym, jak i czysto wizualnym jest przyczyną wyboru międzygatunko-

wych opowieści i zaskakujących konwencji. Skoro możliwości techniczne również nie stanowią już bariery i efekty specjalne nie wyglądają śmiesznie czy tandetnie w porównaniu z filmami amerykańskimi, to dlaczego nie pokazać tego, co oferuje pomysłowość twórców?

Warto zauważyć, że nie tylko debiutanci składają się ku takim rozwiązaniom, wystarczy spojrzeć na ostatnie filmowe dokonania Kornéla Mundruczó: *Łagodny potwór – projekt Frankenstein* (2010), *Biały Bóg* (2014) oraz najnowszy *Księżyc Jupitera* (2017). *Biały Bóg* to właśnie przykład na to, że węgierscy filmowcy doskonale czują się w odrealnionych historiach, które jednak rozgrywają się współcześnie. Reżyserzy, scenarzyści od otaczającej rzeczywistości oczekują czegoś więcej, jeśli nie jest ona dla nich inspiracją, próbują penetrować inne wymiary. W filmie Kornéla Mundruczó, nagrodzonym zresztą specjalną nagrodą w Cannes i nominowanym do Europejskiej Nagrody Filmowej, psi bohater przyłącza się do gangu swoich pobratymców, aby zemścić się na ludziach na złe traktowanie, którego doświadczył. Często w najnowszych filmach węgierskich różnica między światem realnym a abstrakcją, baśnią jest płynna czy wręcz trudna do uchwycenia (na przykład *I love Budapest*, 2001, reżyseria Ágnes Incze).

Wracając do generacji doświadczonych debiutantów, trzeba jednak podkreślić, że w filmowym realnym świecie potrafią sobie radzić równie dobrze. W obrazie *Sens życia i jego brak* (2014) Gábora Reisz realizm wręcz poraża widza. Nakręcony za prywatne pieniądze film opowiada historię życiowego nieudacznika, którego zostawia dziewczyna. Bohater bezradnie próbuje odnaleźć się w nowej dla siebie sytu-

acji, można przy okazji dostrzec kilka nieśmiały odniesień do aktualnych realiów na Węgrzech. Główny bohater, jak i jego przyjaciele narzekają, że młodym ludziom trudno znaleźć satysfakcjonującą pracę, dlatego niechętnie, ale z konieczności wyjeżdżają z kraju. Kino węgierskie, które (moim zdaniem niezastąpienie) wciąż ma etykietę niezwykle hermetycznego, poważnego i trudnego w odbiorze, ulega dziś metamorfozie, staje się coraz bardziej uniwersalne w pozytywnym znaczeniu. *Lizę...* uznano jakiś czas temu za najlepszy film roku i to właśnie dzięki debiutantom wytworzyła się nowa moda nad Dunajem: chodzenie do kina na filmy węgierskie. Wyniki frekwencji pokazują dobitnie, że wbrew czarnowidztwu mogą one skutecznie konkurować z amerykańskimi. Dotychczasowe marzenie producentów o stutysięcznej widowni dla filmu węgierskiego zaczyna się spełniać, i to w przypadku nie tylko jednego obrazu rocznie.

Wcześniej rzeczywiście stereotyp kina węgierskiego jako przytłaczającego, pesymistycznego, z bohaterami, którzy pozbawieni są perspektyw i najczęściej przegrywają, znajdował potwierdzenie w konkretnych filmach. Przykładem takiego postrzegania jest znany obraz *To cholerne życie* Pétera Bacsó (1984), gdzie już sam tytuł nie napał optymizmem. W każdej dekadzie gulaszowego komunizmu podskórny i nieodłączny pesymizm Węgrów znajdował filmową ilustrację. Przecież nie kto inny, tylko nasi bratankowie są odpowiedzialni za stworzenie dramatu sentymentalnego, gatunku, który wcześniej w kinie nie istniał. Jednak w ostatnich latach pesymizm rozbijany jest ironią, satyrą i sarkazmem. Śmiech niekoniecznie jest przez łzy, częściej oznacza autentyczną wesołość, której brakowało.

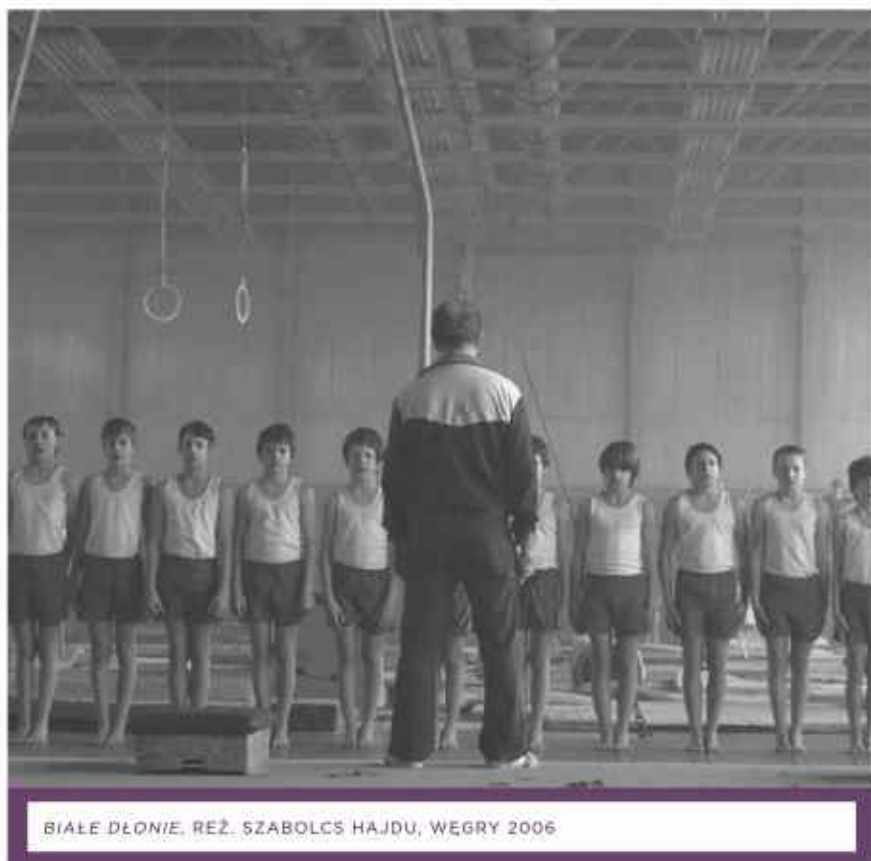
Jak wspomniałem, jest dość symptomatyczne, że wśród realizowanych ostatnio filmów naprawdę niewiele opowiada o aktualnych wydarzeniach. Tak jakby twórcy nie chcieli uszczęśliwiać publiczności zbyt dużą dawką tak zwanej szarej codzienności. Otaczający świat przytłacza, zarówno widzowie, jak i twórcy dość mają rzeczywistości wykreowanej przez media. Kino węgierskie, jak kiedyś, czyli w swoich początkach, ma być odskocznią, rozrywką, ale i sztuką w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Politycznych odniesień nie ma wcale, gdzieś tam są zauważalne kwestie ekonomiczne i społeczne, ale bardziej jako pretekst do opowiedzenia autonomicznych historii, które nie dają jednak szerszej perspektywy. *Środowe dziecko* (2015) Lili Horváth jest prostą, chwilami nawet wzruszającą historią samotnej, niepełnoletniej matki walczącej o możliwość wychowywania synka. Po każdym kroku ku upragnionemu celowi następują dwa wstecz, dziewczyna nie potrafi i nie może zerwać kontaktów ze swoim dotychczasowym środowiskiem młodocianych przestępców. Nadzieja może być specjalny program opieki społecznej mający na celu zachęcenie osób w trudnej sytuacji do podjęcia działalności gospodarczej. Ten proces w przypadku nieufnej, wrogo nastawionej do obcych dziewczyny przebiega niezwykle opornie.

Oczywiście ofensywa i sukcesy debiutantów nie oznaczają, że twórcy o ustalonej już renomie odeszli z zapomnienia lub nie mają do powiedzenia nic ciekawego. György Pálfi i Szabolcs Hajdu to dwa nadal ważne nazwiska w kinematografii węgierskiej.

Mimo stosunkowo skromnego dorobku fabularnego twórczość Györgya Pálfiego zasługuje na szczególną uwagę. Już debiutancka *Czkawka* (2002) zwróciła uwagę krytyki i publiczności, obraz

ten to zaprzeczenie kina gatunków, fabuła podporządkowana symfonii rytmicznych dźwięków po mistrzowsku łączy różne wątki. Trudno jednoznacznie określić, czy to postmodernistyczny paradokument, czy awangardowy film detektywistyczny. Obraz Pálfiego atakuje niemalże wszystkie zmysły widza, uderzając prostotą i pomysłowością. Jego *Taxidermia* (2007) także nie pozostawia odbiorcy obojętnym, jednak w tym przypadku mamy do czynienia z próbą przekroczenia, nierzadko skuteczną, granicy wrażliwości estetycznej, tak jakby reżyser chciał dotrzeć do punktu, w którym widz odwróci wzrok od ekranu. Wszystko zostaje powiedziane obrazem, a rola człowieka sprowadzona jest do wykonywania podstawowych czynności fizjologicznych. Inaczej niż w *Czkawce*, w *Taxidermii* efekt osiągnięty jest przede wszystkim odważnymi trikami filmowymi, które jednak służą uzyskaniu obiektywnego, beznamietnego dokumentaryzmu. *Panie, panowie – ostatnie cięcie* (2012) to kolaż powstały w wyniku montażu ujęć z klasycznych dzieł kinematografii światowej. Opowiada się tu uniwersalną historię związku kobiety i mężczyzny.

György Pálfi każdym swoim filmem zaskakuje zarówno pod względem formy, sposobu opowiedzenia fabuły, jak i samej treści, nie naśladuje, lecz podąża swoją niezwykle oryginalną drogą. Najnowszy film *Swobodne opadanie* (2014) to zbiór paru luźno ze sobą powiązanych historii z życia mieszkańców kilkupiętrowego budynku. Podobnie jak poprzednio ważną rolę odgrywa tu strona wizualna, jaskrawe kolory ścian pomieszczeń, zaskakujące ujęcia oraz efekty specjalne. Reżyser po raz kolejny żongluje konwencjami, w przypadku jego filmów pewne jest to, że nic nie jest pewne. Film ogląda się z za-



BIAŁE DŁONIE, REŻ. SZABOLCS HAJDU, WĘGRY 2006

interesowaniem, choć widz nie powinien przyzwyczajać się do oglądanych na ekranie postaci, bowiem po chwili zastąpią je całkowicie nowe. Żadna z realizacji filmowych Pálfiiego nie jest osadzona w znanej nam rzeczywistości – to kolejny twórca, który wybiera poszukiwania w surrealistycznym świecie. Bez wątpienia można więc mówić o bardzo silnym nurcie w kinie węgierskim, który stanowi atrakcyjną alternatywę dla tego, co tu i teraz.

Szabolcs Hajdu to autor, którego twórczość jest różnorodna zarówno pod względem zastosowania środków formalnych, języka filmowego, jak i wyboru tematu. Ten reżyser teatralny,

aktor i scenarzysta debiutował filmem *Trudne sprawy* (*Macerás ügyek*, 2001), potem sfilmował kameralną historię zatytułowaną *Tamara* (2004), ale jego wielki talent tak naprawdę ujawnił się w obrazie *Białe dłonie* (*Fehér tenyér*, 2006). Retrospektywna opowieść dorosłego mężczyzny dotyczy lat jego dzieciństwa. Wspomina trudną drogę, którą przebył, zanim osiągnął sukces sportowy. Mordercze zajęcia pod okiem bezwzględного trenera pozostawiły ślad w psychice. Na emigracji zastanawia się, czy w relacjach ze swoimi podopiecznymi zachowuje się podobnie. Film zrealizowany został oszczędnymi środkami, przez co jest niesłychanie

sugestywny. Z kolei *Bibliothèque Pascal* (2010) jest jego przeciwieństwem, trochę oniryczna, nierealistyczna opowieść zaskakuje intensywnością barw, efektów wizualnych i mnogością wątków. Różnorodność konwencji powoduje, że nie sposób jednoznacznie odróżnić świat fantazji od prawdziwych zdarzeń.

Hajdu ma na swoim koncie – jakkolwiek dziwnie to brzmi – także węgierski western *Złudzenie* (2014), czyli częściowo abstrakcyjną opowieść zanurzoną jednak w autentycznych realiach węgierskiej prowincji. Czarnoskóry piłkarz ściągnięty nad Dunaj do piłkarskiego klubu niespodziewanie popada

w konflikt z prawem i ucieka przed wymiarem sprawiedliwości. Wkrótce staje się niewolnikiem lokalnego gangu i musi walczyć o swoje życie. Nakręcony w konwencji klasycznego westernu film wykorzystuje bogatą symbolikę gatunku łącznie z pojedynkami rewolwerowców. Pojawiają się nawet ostrożne porównania z *Django* (2012) Quentina Tarantino, gdzie gatunek filmowy również był właściwie pretekstem do gry z widzem. Nagrodzonym filmem *To nie są najlepsze dni mojego życia* (2016) stara się Hajdu powrócić do realnego świata, w którym nie brak bardzo przyziemnych trudności. Interesujące jest to, że w jego twórczości re-



ZŁUDZENIE, REŻ. SZABOLCS HAJDU, WĘGRY 2014

alizm jest odejściem od reguły, pewną próbą artystycznych poszukiwań, gdy surrealizm pozostaje normą.

Inna istotna kwestia, która dotyczy współczesnego kina węgierskiego, to próba nowego spojrzenia na trudną, bolesną historię. Destrukcyjna siła wielkiej historii to element, który właściwie jest od zawsze obecny w węgierskich filmach, w każdej dekadzie – klasycznym przykładem są *Desperaci* Miklósa Jancsó (1966), czy późniejsza *Kropla słońca* Istvána Szabó (1999). Węgierscy twórcy z masochistyczną wręcz przyjemnością nieustannie analizowali przeszłość, po upadku komunizmu wykorzystując dodatkowo fakt, że nie krępowały ich już żadne ograniczenia. Co ciekawe, tym zagadnieniem interesują się nie tylko węgierscy klasycy, ale także przedstawiciele innych pokoleń węgierskiego środowiska filmowego.

Można by wymieniać długą listę filmów, które w ostatnich latach również próbują rozliczać się z przeszłością, jednak od samych tytułów ważniejsze jest to, że wreszcie twórcy węgierscy potrafią spojrzeć na historię z nowej perspektywy. Z perspektywy, która pozwala traktować naród węgierski już nie jak odwieczną ofiarę, nację skrzywdzoną przez wszystkich, tylko czerpać z przeszłości inspirację, przedstawiając ją jako przykre, ale pożyteczne doświadczenie. To podejście wciąż ewoluje, ale już w poprzedniej dekadzie można było dostrzec symptomy zmian. Przy okazji okrągłej, pięćdziesiątej rocznicy tragicznej rewolucji 1956 roku twórcy węgierscy zaproponowali kilka ciekawych dzieł prezentujących odmienną perspektywę: *Niepochowana* (2004, reżyseria Márta Mészáros), *Mansfeld* (2006, reżyseria Andor Szilágyi), *Chłopcy z Budakeszi* (2006, reżyseria Pál Erdőss). W ostatnim

czasie widać natomiast kolejny etap ewolucji. Filmowcy węgierscy podjęli bowiem próby, w kilku wypadkach bardzo udane, przedstawienia sytuacji porewolucyjnej w innej niż dotychczas konwencji. *Berneński ambasador* (2014, reżyseria Attila Szász) to thriller polityczny, film akcji oparty na autentycznych wydarzeniach. Podobnie *Potwór z Martfü* (2016) Árpáda Sopsitsa – jak w najlepszych filmach gatunku sensacyjnego, nie ma heroicznych stróżów prawa, są raczej doświadczeni przez życie funkcjonariusze milicji i niewydolnie działający wymiar sprawiedliwości. W przeciwieństwie do znakomitej większości produkcji odnoszących się do wydarzeń historycznych, w nowym spojrzeniu brak martyrologii, naiwnego bohaterstwa, są za to mniej lub bardziej udane decyzje głównych bohaterów. Również przywołany na początku *Syn Szawła* László Nemesa traktuje znaną i pokazywaną wielokrotnie historię w nowy sposób, który zaciera granice między katem a ofiarą.

To, co z pewnością wyróżnia kineematografię węgierską na tle innych, to rola muzyki, szczególnie muzyki rozrywkowej i jej specyficzna obecność, czyli uczynienie z niej składnika fabularnego.

Pionierami przecierania szlaku muzyce rozrywkowej w świecie filmu były na Węgrzech powstające szybko w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku zespoły rockowe, w tym znana również w Polsce grupa Omega. Należy jednak zaznaczyć, że po udźwiękowieniu filmu od lat trzydziestych dwudziestego stulecia niemal każdy węgierski film fabularny mógł być klasyfikowany jako muzyczny. Z okazji dwudziestolecia powstania Omegi zrodził się pomysł zarejestrowania kilku jubileuszowych koncertów grupy. Reżyserem został Miklós Jancsó, film *Omega*, *Omega* powstawał

przez dwa lata (1982–1984) i jest interesującym zapisem szerszego zjawiska, które znalazło swoje odbicie również w innych realizacjach. Obraz Jancsó konkurował z wprowadzoną na ekrany kin kilka miesięcy wcześniej operą rockową *Król Stefan* (1984) Gábora Koltaya zrealizowaną na podstawie sztuki Miklósa Boldizsára *Ezredforduló* (Tysiąclecie). Musical o królu Stefanie udowodnił, że mariaż dwóch sztuk w warunkach węgierskich może się okazać artystycznym sukcesem. Sztuka Boldizsára opowiada o wczesnym okresie w historii Węgier, a w zasadzie o początkach państwowości i ścieraniu się przeciwstawnych sił. Zwolennicy nowego i starego porządku walczą o przejęcie władzy, o kontrolę nad poddanymi, zwycięstwo Stefana oznacza zaś włączenie kraju w krąg cywilizacji zachodniej.

Z liberalizacji systemu komunistycznego (lub inaczej rzecz ujmując – jego słabnięcia) korzystali między innymi fani muzyki rockowej. W 1986 roku Węgry odwiedził zespół Queen, jedna z najważniejszych grup w historii tego gatunku muzycznego i pierwsza tak znakomita z wrogiego obozu politycznego. Koncert na ówczesnym Stadionie Ludowym przed siedemdziesięcioletnią publicznością oraz pobyt członków zespołu w Budapeszcie zarejestrowany przez Dialog Filmstudio znalazł się w dokumencie Jánosa Zsombolyaiego *Queen w Budapeszcie* (1987).

Dość szczegółowe wprowadzenie do zagadnienia jest o tyle istotne, że pokazuje, iż obecnie silne związki filmu i muzyki nie są wynikiem koniunktury, aktualnej mody. Stanowią natomiast ważną cechę węgierskiego kina w jego długiej historii. Sztandarowym przykładem umiejętnego pogodzenia specyfiki medium filmowego z muzyką, z oczekiwaniami odbiorców wobec powtarzanej aranżacji popularnych utworów

jest film Pétera Tímára *Lalunie* (1997). Dzieło to jest ważne, ponieważ stanowi pewnego rodzaju novum, odkrycie nieznanego terytorium. Uświadomiło rodakom, że mimo naturalnej niechęci do reżymu komunistycznego, być może nawet podświadomie odczuwali nostalgię za latami sześćdziesiątymi. Lat pięćdziesiątych oczywiście nikt poza funkcjonariuszami służby bezpieczeństwa dobrze nie wspomina, natomiast następna dekada była przełomowa. Z każdym rokiem Węgrzy nabierali przeświadczenia, że w tym systemie można żyć, trzeba znaleźć dla siebie tylko właściwe miejsce i nie wychylać się za nadto. Péter Tímár lekką, zabawną konwencją i znanymi niemal wszystkim utworami „rozbroił” powszechnie negatywne wspomnienie komunizmu. Kilka lat później próbował powtórzyć sukces filmem *Wszystko to casting* (2008) o telewizyjnym show muzycznym *Megasztár*, w którym piosenki z różnych epok stanowiły istotną część opowiadanej historii.

Również w poprzedniej dekadzie zrealizowano film, który jest tak naprawdę komedią muzyczną, ale w jego przypadku ważniejsze jest zupełnie coś innego. *Papryka, Sex i Rock'n'roll* (notabene wyjątkowo niezręczny polski tytuł dla filmu, który oryginalnie nazywał się *Made in Hungaria*, 2009, reżyseria Gergely Fonyó) przełamuje w kinie węgierskim istotne tabu. Zaprezentowany temat najpierw był całkowicie pomijany, później zaś traktowany przez twórców z wyjątkową powagą. Tym razem jednak rewolucja 1956 roku, punkt wyjścia dla opowiadanej fabuły, nie niesie za sobą dramatycznych skojarzeń, a pierwsza dekada Kadarowskiego reżymu, podobnie jak w filmie Tímára, ukazana jest zabawnie i z nutą nostalgii. Rodzina głównego bohatera powraca na Węgry po kilkuletniej emigracji spo-

wodowanej upadkiem rewolucji i już wkrótce nastąpi zderzenie wyobrażeń o reżymie młodego bohatera wychowanego już na Zachodzie z, jak się okaże, tylko pozornie siermiężnymi realiami komunistycznymi. Ponownie twórcy węgierscy przekonują widzów, że nad Dunajem wszelkiego rodzaju konkursy młodych talentów należą do tradycji narodowej, że rywalizacja zdolnych artystów jest we krwi Węgrów, i to niezależnie od epoki, okresu historycznego. Reżyser wykorzystuje w filmie zarówno węgierskie, jak i zagraniczne (amerykańskie, brytyjskie) szlagiery z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych i z pewnością ten fakt w dużej mierze przyczynił się do tego, że film *Papryka, Sex i Rock'n'roll* przez wiele tygodni od swojej premiery był najchętniej oglądanym filmem na Węgrzech.

I wreszcie dochodzimy do tego, co w filmie węgierskim dzieje się całkiem ostatnio, jeśli chodzi o mariaż fabuły i muzyki. *Balaton Method* (2015) Bálinta Szimlera jest szczególną prezentacją nowej sceny muzycznej na Węgrzech na tle balatońskiego krajobrazu. Kilkanaście teledysków mimo braku wspólnej fabuły tworzy jednak jednolitą całość o rzadko spotykanej dynamice i świeżości. Eksperyment filmowy oparty na pozainstytucjonalnym finansowaniu udał się znakomicie. Jego koncepcyjną, bo nie fabularną kontynuacją, jest film *#Nigdy się nie kończący* (2016, reżyseria Dániel Tiszker), w którym utwory zespołu Wellhello spajają dość przypadkowe krótkie historie. Za-

czynamy przyzwyczajać się do faktu, że całe filmy lub przynajmniej ich części kręcone są telefonami komórkowymi, *#Nigdy się nie kończący* idzie krok dalej, powstał w wyniku interakcji użytkowników portali społecznościowych.

Muzyka popularna, rozrywkowa jest po prostu fotogeniczna. Nie we wszystkich okolicznościach i nie zawsze stanowi oczywiście gwarancję artystycznego czy przynajmniej komercyjnego sukcesu, ale w warunkach węgierskich jej związki z filmem zdają się wręcz naturalne.

Kino węgierskie w ostatnich latach z jednej strony skutecznie zмага się ze skomplikowaną historią, filmy o przeszłości są produktami pamięci narodowej i tożsamości, dlatego długo nie udawało się uzyskać w nich perspektywy, która byłaby bliska obecnemu widzowi. Z drugiej strony kino próbuje odnaleźć się w aktualnej rzeczywistości ekonomicznej, sprostać oczekiwaniom publiczności. Stąd próby łączenia gatunków, konwencji, by atrakcyjnie przedstawić coś więcej niż realia dnia codziennego. Obok siebie tworzą reżyserzy wywodzący się z różnych pokoleń. Ważną rolę odgrywają debiutanci, dzięki instytucjonalnemu wsparciu co roku pojawiają się nowe nazwiska, które warto zapamiętać. Powstają filmy skutecznie łączące kino ambitne z wymogami kina komercyjnego, nastawionego na masowego odbiorcę. Współczesne kino węgierskie jest dzięki temu interesujące, różnorodne i pozytywnie nieprzewidywalne.

Scena węgier- ska

• TAMÁS JÁSZAY •
• ANDREA PASS •
• DANIEL WARMUZ •

Wyspa nowego pokolenia

• TAMÁS JÁSZAY •

PRZEŁOŻYŁY KAROLINA KAJZER, ANNA BOCHNIA,
SONIA KASPRZYCKA

Gdy się patrzy na liczby, można odnieść wrażenie, że we współczesnym teatrze węgierskim wszystko jest na swoim miejscu. Sprzedaż biletów w porównaniu z innymi krajami regionu, jest wysoka – widownie wypełnione są po brzegi, nierzadko, by kupić bilet, trzeba się zapisać na odpowiednią listę kolejkową. Złe sygnały nie docierają z Miskolca, Szombathely czy Kecskemét, gdzie dobrzy aktorzy grają w nowoczesnym repertuarze. Organizowany od 2001 w Peczu Országos Színházi Találkozó, najważniejszy festiwal teatralny kraju, funkcjonuje z roku na rok lepiej. Więc w czym problem?

Jak często bywa, nie najlepiej dzieje się na peryferiach. Albo inaczej – źle rysuje się relacja między centrum a peryferiami, źle się dzieje, gdy idzie o możliwości, jakie centrum pozostawia tym, którzy żyją z dala od stolicy. To bajki, że „talent obroni się sam”. Talentem trzeba się opiekować i trzeba

go wspierać – inaczej się nie rozwinie. Przydałaby się przyjazna postawa centrum. Minimum – by centrum nie było peryferiom wrogie.

Autor jest dziennikarzem, niezależnym krytykiem teatralnym, związanym z internetowym portalem revizor.hu

Centrum versus peryferia, teatr publiczny a niezależny, prawica kontra lewica, starsi wobec młodszych – jeżeli ktoś chce pisać o obecności teatru węgierskiego w życiu publicznym po roku 2000, nie może uniknąć tych opozycji. Szczególnie istotna i w jakimś sensie zawierająca w sobie pozostałe wydaje się ta ostatnia: jak młodzi sytuują się wobec artystów z ustaloną pozycją? Czy nie powinniśmy – to pytanie powraca zawsze – poświęcić młodszemu więcej uwagi? Dochodzili do głosu, gdy węgierska rzeczywistość teatralna

była już mocno podzielona. A jednak to pokolenie coś łączy – w spektaklach nie interesują ich afery z pierwszych stron gazet, nie puszczaają oka do widza. Obojętność, rozzarowanie, dziwny sprzeciw? Wobec czego?

Dla starszych czas jakby się zatrzymał. To dlatego w maju 2007 roku Árpád Schilling, założyciel teatru Krétakör, opublikował na łamach prestiżowego tygodnika kulturalnego „Élet és Irodalom” pełną emocji odpowiedź na tekst Andrása Bálinta (ur. 1943), aktora, reżysera i – wówczas od dwudziestu dwóch lat (!) – dyrektora jednej z najważniejszych scen stolicy Radnóti Miklós Színház. Bálint pisał de facto w imieniu całego pokolenia artystów urodzonych w latach czterdziestych (Tamása Jordána, Gábora Zsámbékiego, László Babarczyego), kształtujących „złoty okres” węgierskiego teatru. Czy jednak – zdawał się pytać András Bálint – to pokolenie wybrało najlepszą z dróg, zawsze szukając kompromisów, taktycznie przyjmując polityczne nastroje chwili, by tylko ochronić (wymagowane) interesy teatru? Niemniej w tym tekście Bálint wzywał do współpracy – do wzajemnego zainteresowania, do solidarności.

Młodszy od Andrása Bálinta o dwadzieścia jeden lat Árpád Schilling (rocznik 1974) w swojej odpowiedzi postawił jednak na samodzielność, wzywając do niej także innych twórców swojego pokolenia – Viktora Bodó (ur. 1978), Kornéla Mundruczó (ur. 1975), Béłę Pintéra (ur. 1970), Zoltána Balázsa (ur. 1973), by podać tylko te nazwiska, których wartość jest znana również poza granicami Węgier. Pisał: „Czy się to podoba, czy nie, musimy na nowo usiąść w szkolnych ławkach i zacząć się uczyć. Musimy zdobyć specjalistyczną wiedzę, o tym, czego nie było w programach nauczania, gdyśmy chodzili

do szkoły: planowanie projektowe, zarządzanie, motywowanie, kooperacja, finansowanie ze źródeł publicznych i niepublicznych, public relations, pozyskiwanie dodatkowych środków. [...] Pokolenie «złotego okresu» zrobiło nawet więcej, niż było trzeba – ich prace były odważne, niepowtarzalne, legendarne. Zrozumienie wartości ich dokonań jest elementarnym obowiązkiem każdego ucznia, ale trzeba też umieć zamknąć pewien rozdział. Jeśli chcemy pracować w teatrze, nie tylko teraz, ale i za dwadzieścia lat, to czas zakasać rękawy i wziąć się wreszcie do pracy, zacząć myśleć, zacząć planować. Dorośnijmy! Najwyższy czas wyjść spod skrzydeł ojców, a jeśli nie chcą nas spod nich wypuścić, to musimy umieć się uwolnić, zanim swoją pychę (swoją drogą coraz częściej dochodzącą do głosu) pozbawią nas wszelkich chęci tworzenia i woli działania. Miejmy odwagę Andrása Bálinta, by tak jak on stanąć twarzą w twarz ze swoimi słabościami. Postawmy sobie pytanie: co znaczy dla nas teatr? Gwarantuje nam środki do życia? Pozycję? A może tworzy wspólnotę? Zapewnia teren do doświadczeń? Do wyrażania siebie? Stanowi forum wymiany myśli? Dla każdego jest pewno czymś innym – grunt, by odpowiedź była naprawdę szczerą”.

Od słów Schillinga minęła już dekada. Co w naszych głowach, na scenach, na widowniach zmieniło się od tego czasu? Twórcy urodzeni w dekadach z ósemką i dziewiątką na początku rywalizują ze sobą czy współpracują? Kto zagrzał sobie miejsce pod skrzydłami „ojców”, a kto, niekiedy wobec braku środków i aprobaty mainstreamu, idzie własną drogą? Kto potrafi zgromadzić wokół siebie zespół? Co motywuje artystów? Sfera prywatna czy sfera publiczna? Odpowiedzi na te pytania warto



ANDREA PASS NAPRAFORGÓ, JURÁNYI INCUBATOR HOUSE, BUDAPEST 2016, RÉZ. ANDREA PASS. FOT. DÁNIEL DÖMÖLKY/JURÁNYI INCUBATOR HOUSE



szukać, nawet jeśli jest za wcześnie, by były one wyczerpujące. Nawet jeśli nie wiemy, czy artyści i grupy, którzy dziś mają swoje miejsce na branżowej mapie teatru, będą je mieli jeszcze za jakiś czas. Nawet jeśli nie wiemy, czy wyspa, na której zamieszkało dane pokolenie, rozwinie się, czy wyludni – czy jej linia brzegowa wydłuży się, czy skurczy.

Młodzi stanowią liczną, może najliczniejszą grupę węgierskiego teatru, czego sami doświadczają i za sprawą czego rozumieją, że nie powtórzą losu aktorów i reżyserów „złotego okresu”. Jest im trudniej o stały angaż w zespole (a więc i o materialną stabilność), ale łatwiej o artystyczną wolność. Jak chciał Schilling, odnajdują i wynajdują więc siebie, tworząc własne zespoły, często efemeryczne. Często mają grono współpracowników, ale umieją też tworzyć prace firmowane własnym nazwiskiem, z czasem coraz lepiej rozpoznawalnym przez widzów i branżę. A fakt, że sami troszczą się o własną reputację, ma swoje dobre i złe strony, podobnie jak i to, że premiery ich przedstawień często uzależnione są od grantów i konkursów. I od dyrektorów, którzy nie boją się podejmować ryzyka. W tej grupie osobną kategorię stanowią pisarze reżyserujący własne teksty, zwłaszcza Kristóf Kelemen (ur. 1990) i Andrea Pass (ur. 1979).

Kristóf Kelemen wiele zawdzięcza producenciemu zaangażowaniu Trafó – Kortárs Művészetek Háza, ośrodku kulturalnego o międzynarodowym znaczeniu, specjalizującego się w promowaniu młodych talentów. Jedną z najważniejszych prac Kelemena, zrealizowaną tu w zeszłym roku *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* (Podczas gdy państwo czytają ten tytuł, my o was rozmawiamy), podąża tropem klasycznego dziś, a jeszcze nie tak dawno wywołującego kontro-

wersje dramatu Petera Handkego *Publiczność zwymyślana*. Austriacki utwór staje się trampoliną, by ci, którzy właśnie ukończyli budapeszteńską szkołę teatralną, zadali pytania o to, co ich nurtuje, również o to, do czego wzywał Schilling: „Czy aktorowi potrzebna jest wiedza z zakresu marketingu?”. Wśród tych bardziej lub mniej osobistych refleksji, wśród płaczu i śmiechu najdonońszyszy okazuje się jednak głos zapewniający o chęci robienia teatru. Mimo wszelkich trudności.

Rok później, również w Trafó, Kristóf Kelemen stworzył spektakl zupełnie odmienny, choć sięgający jeszcze po narzędzia angażujące widzów – *Magyar akác* (Węgierska akacja) przynosi skąpane w oparach absurdu rozważania o dzisiejszych Węgrzech, dla których pretekstem są dywagacje na temat budowy i zasięgu występowania tytułowego drzewa. „Na miłość boską, ale to przecież tylko drzewo” – aż chce się krzyknąć, gdy dendrologia staje się dla polityków pretekstem do dywagacji na temat węgierskości i do przemieniania refleksji o roślinnych gatunkach inwazyjnych w opowieści o imigrantach.

Jeśli Kristóf Kelemen doskonale odnajduje się w systemie produkcyjnym oferowanym mu przez eksperymentujący Trafó, to Andrea Pass, artystka próbująca przełamać męską hegemonię na węgierskich scenach, umie znaleźć wspólny język z uznanymi aktorami, a jednocześnie pracować z młodzieżą szkolną. Studiowała historię dramatu i dramatopisarstwo – w reżyserii jest samoukiem. Jej styl jest rozpoznawalny, bo to nawet nie minimalizm: na purytańskiej scenie liczy się głównie tekst, zawsze dotyczący konkretnego problemu, bez tez, ale z licznymi pytaniami. Andrea Pass mówi o dzisiejszych Węgrzech z wrażliwością, choć na pierwszy rzut oka nie interesuje jej

wielka polityka, tylko osobiste historie dziejące się w rodzinie, szkole, pracy, sypialni. Oczywiście jest to rodzaj chwytu, bo artystka zdaje się sugerować, że te rozgrywane w skali mikro mecze są kopia naprawdę wielkich gier. *Újvilág* (Nowy świat) ma akcję osadzoną w 1999 roku – na pierwszym planie jest młoda dziewczyna, ale tematem okazuje się wzrost w społeczeństwie skrajnie prawicowych tęsknot. Ta technika podwójnego spojrzenia jest rozwijana w *Napraforgó* (Słonecznik) – jedną historię widzimy raz oczami dorosłego, raz dziecka. O wielkich węgierskich talentach i o aspiracjach młodych Węgrów jest *Pokolra kell annak menni* (Taki musi pójść do piekła) – jedna z najważniejszych sztuk Andrei Pass zrealizowanych we współpracy z uczniami szkół średnich.

Kristóf Kelemen i Andrea Pass zajmują się na scenie własnymi tekstami. Jeden z najciekawszych młodych reżyserów węgierskich, Máté Hegymegi (ur. 1989) doskonale odnajduje się zaś w interpretowaniu klasyków, czasem odchodząc naprawdę daleko od utrwalonych schematów. W swojej pracy *Kohlhaas* na podstawie opowiadania Heinricha von Kleista reżyser ukazuje zarówno głębię utworu, jak i klarowną opowieść o bohaterze, który utracił wszystko, podejmuje decyzję o krwawej zemście, gdy bez troskie życie zostaje mu odebrane przez kaprys zuchwałego arystokraty. Inscenizacją *Peer Gynta* Máté Hegymegi zapewnił sobie miano twórcy jednego z najciekawszych spektakli sezonu 2016/2017. W jego przedstawieniu aktorzy, a za nimi widzowie, opuszczali małą salę teatru Stúdió K, by – idąc za tytułowym bohaterem – przez trzy godziny błąkać się po skomplikowanych korytarzach piwnic, wychodzić na upalną, czerwcową ulicę, schodzić do lodowatych (dziesięć

stopni Celsjusza) kanałów. Towarzyszymy tak Gyntowi – nasza wędrówka jest jego peregrynacją. Bohater dojrzewa, starzeje się, zmienia. Na koniec nie ma oklasków – w średnioświeckiej krypcie pozostajemy z naszymi bólami i myślami sami. W ciszy.

Klasyka jest też podstawą ważnych spektakli Attili Vidnyánskiego juniora (ur. 1993), syna reżysera i dyrektora Teatru Narodowego. Młody Vidnyánszky, choć skończył aktorstwo, dość wcześnie spróbował sił jako inscenizator. W jego dotychczasowych pracach klasycy poddawani byli specyficznej dekonstrukcji – jakby ich teksty przemielono, a to, co zostało połączono młodzieżowym slangiem, często odwołując się do techniki montażu znanej z klipów wideo. Stałymi współpracownikami reżysera są Miklós Vecsei (tłumacz, dramaturg, adaptator, ur. 1992) i Adrián Kovács (kompozytor, aranżer, ur. 1991). Razem tworzą teatr zmysłowy, często wykorzystując nieoczywiste przestrzenie. Ich *Romeo i Julia* (spektakl dyplomowy szkoły w Kaposvárze) to parada pomysłów, w której aktorzy wymieniają się w pędzie rolami, zarażając świat młodością i życiem. Podobnie *Ryszard III* – spektakl raczej o pokoleniu (i głównie dla pokolenia) młodego Vidnyánskiego.

Máté Hegymegi i Attila Vidnyánszky junior to artyści, których równie dobrze można by uznać za twórców teatru instytucjonalnego, jak i niezależnego. Takie wędrówki między dwoma światami teatralnymi nie są na Węgrzech niczym szczególnym. Warto zaznaczyć, że ważne sceny, często o chlubnej historii (jak Teatr Komедии czy Teatr im. Katony) dążą do tego, aby w ich repertuarze, obok prac artystów z utrwaloną od dawna pozycją, znalazły się spektakle przygotowane przez reżyserów młodych. To bardzo cenna moż-

liwość – daje szansę poznania specyfiki artystycznej i organizacyjnej teatrów państwowych, pozwala na pracę w warunkach finansowych, o które byłoby trudno w zespołach niezależnych.

Z obu możliwości – pracy dla teatrów publicznych i niezależnych – mógł też korzystać Dániel D. Kovács (ur. 1986). Kilka spektakli zrealizował w prowadzonym przez Viktora Bodó Szputnyik Hajózási Társaság, pracował też dla Teatru Komedii. To właśnie tu przygotował *Zbójców* Schillera, którymi oburzył najwierniejszą i nie najmłodszą pu-

bliczność tego teatru, przyzwyczajoną raczej do lżejszych spektakli rozrywkowych. Jego łączący Molière'a i Brechta *Don Juan* grał wizualnością, ale i zmuszał do refleksji nad przemianami teatru – nad scenicznymi chwytami, które a to należą już dziś do przeszłości, a to nie zdążyły się w teatrze jeszcze na dobre zdomowić. Realizując *Sen nocy letniej*, wielki spektakl dla wielkiej widowni (1100 osób!), Kovács udowodnił, że potrafi robić także spektakle bliższe estetyce komercyjnej. Spektakl był ciekawy, solidny rzemieślniczo, na-

RAINER WERNER FASSBINDER PETRÁ VON KANT, TEATR IM. KATONY, BUDAPEST 2014, REŻ. KRISZTA SZEKELY.
FOT. JUDIT HORVÁTH/TEATR JÓZSEFA KATONY.



wet jeśli grał raczej obrazem, bardziej przypominając ilustrację do dzieła niż jego głęboką analizę.

Teatr im. Katony stał się zaś przystanią dla Kriszty Székely (ur. 1982). Ten być może najwybitniejszy teatr artystyczny Budapesztu, dom wielu artystów „złotego okresu” (pracowali tu Gábor Zsámbéki, Tamás Ascher, Péter Gothár...), stworzył młodej artystce, kto wie, czy nie najważniejszej w pokoleniu urodzonym po roku 1980, dobre warunki pracy, nie wymagając jednocześnie ukłonów w stronę pokolenia ojców. Kriszta Székely wyspecjalizowała się w opowiadaniu historii bardzo kobiecych, kreślonych z wrażliwością obcą innym artystom i artystkom. *Petra von Kant*, przygotowana na podstawie dobrze znanego filmu Fassbindera *Gorzkie łyżę Petry von Kant*, ukazuje w nieprzyjemnie bliskim dla widza zbliżeniu walkę dwóch zakochanych kobiet. W przeróbce Ibsenowskiego *Domu lalki*, tu pod tytułem *Nóra – Karácsony Helmeréknél* (Nora – Boże Narodzenie u Helmerów), główna bohaterka, długo pokazywana w aurze doskonałości, w finale pojawia się bez makijażu i w powyciąganym ubraniu: zaskakująco wymowny kostium, by wygłosić finałowy monolog... Kriszta Székely potrafi coś szczególnego: jej spektakle działają na emocje i rozum jednocześnie. Postaci z jej przedstawień są realne i nieobecne zarazem, zbliżają się, oddalają, łączą sprzeczności.

Obserwując współczesny teatr węgierski, nie można pominąć podejmowanych prób redefinicji pojęcia teatru zespołowego, a przede wszystkim zmiany oczekiwań (i możliwości) związanych z pracą z zespołem. Latami powtarzaaliśmy, że największą wartością naszego teatru jest właśnie teatr repertuarowy, ze stałym gronem wykonawców. W nie tak dawnej historii – myślę tu o latach

siedemdziesiątych i osiemdziesiątych – odnajdziemy wiele przykładów bardzo owocnej współpracy artystycznej, gdy w jednym miejscu i czasie, ze spotkania lidera i chętniej do pracy grupy, rodziły się przedstawienia, całe cykle przedstawień, których energię pamiętamy do dziś. Ale nękająca węgierski teatr od czasu przemian ustrojowych niestabilność finansowania sprawiła, że trudno dziś liczyć na ożywienie schematów współpracy sprzed lat. Dzisiejsze zespoły, nawet w teatrach instytucjonalnych, mają już inny charakter, zespołowość zaś w teatrze węgierskim en globe przyjmuje w ogóle bardzo różne formy.

Bardzo często nowe zespoły mają raczej wirtualny charakter, w jakimś sensie zadaniowy, często skupiają twórców eksperymentujących, nierzadko rodzą się ze współpracy członków rodziny, grupy studentów. Martin Boross (ur. 1988), absolwent kierunku dramaturgicznego, często podejmujący się reżyserowania spektakli, ale niechętnie definiujący swój zawód, realizuje spektakle ze stosunkowo wąskim, ale bardzo różnorodnym gronem performerów, tak jak on niechętnie definiujących własne profesje. Głośna była jego *Promenád* (Promenada), nazywana także „miejską turystyką losu” – rodzaj reżyserowanej autobusowej wycieczki objazdowej po przedmieściach Budapesztu. W akcji społecznej *Szemtől szemben* (Twarzą w twarz) wspierał walkę o prawa węgierskich środowisk LGTB, a w przedstawieniu *Felülről az ibolyát* (tytuł gra z wyrażeniem o wachaniu kwiatów od spodu) snuł rozważania na temat listy zadań, które performerzy i widzowie powinni zrealizować przed śmiercią. W jego pracach stałym elementem jest aktywizacja widzów, wątki autotematyczne, sięganie po język wizualności, a nade wszystko rzadko spotykane w najnowszych węgierskich przedsta-

wieniach myślenie o teatrze jako strukturze demokratycznej. Boross nie uprawia polityki w sposób bezpośredni, ale i tak nieustannie dotyka palących kwestii – dyskryminacji, równouprawnienia, tolerancji, społecznego zastraszania. Pyta o świat pozbawiony wartości. Naturalnym środowiskiem Martina Borossa jest świat eksperymentu. Gdy patrzemy na jego kolejne prace, nie mamy wątpliwości, że uczestniczymy – wraz z artystą – w długim procesie uczenia się języka sztuki. Boross jako uczeń dążący do opanowania pasjonu-

jącej materii – godne uznania twórcze podejście artysty teatru.

Mniej efemeryczna od projektowych zespołów Martina Borossa jest grupa Dollár Papa Gyermek (Dzieci Taty Dolara). Jej założyciele, Tamás Ördög (ur. 1981) i Emőke Kiss-Végh, współpracowali już w czasie studiów. Później, ponieważ nie umieli zagrozić miejsca w którymś z istniejących zespołów, zdecydowali się na własny eksperyment – chałupniczą metodą, grając za „co łaska”, zaczęli realizować kolejne spektakle. W ten sposób dzia-

MICHAEL BULHAKOV ZUFEC, TEATR K2, BUDAPEST 2014. REŻ. BENCE BENKÓ, PÉTER FÁBIÁN. FOT. CSABA MÉSZÁROS/TEATR K2



lają do dziś. W kameralnej inscenizacji-adaptacji *Heddy Gabler* (u nich pod tytułem *Ibsent a nappalimba!* – Ibsena do mojego salonu!), zagranej już ponad sto razy, żonglowali różnymi estetykami scenicznego mówienia i scenicznej obecności – lekcja, której owoce zbierali w wielu późniejszych pracach. Punktem wyjścia jest u nich bardziej czy mniej klasyczny tekst, zawsze konkretny materiał dramatyczny (warto przypomnieć wygłaszany przez Emőke Kiss-Végh w imieniu pani Bovary monolog skonstruowany na podstawie Flauberta). Udany cykl był skandynawska trylogia na podstawie dzieł Ibsena i Strindberga (*Miłość, Dom, Dziecko*). Widzowie siedzieli tam w niemal pustej, oświetlonej neonowymi lampami sali prób. Aktorzy rozlokowani byli wśród publiczności – bez wielkiego dramatyzowania, tonem codziennym choć wymownym opowiadali na nowo losy nieszczęśliwych rodzin z Północy. Oglądaliśmy jakby reality show: codzienne historie zwykłych ludzi, w zwykłych okolicznościach, z rozmytym podziałem na widownię i scenę. Podobną ascezę i lakoniczność można było odnaleźć w spektaklu *Csehov* (Czechow) – półtoragodzinnej pigułce stworzonej z całego dorobku rosyjskiego pisarza, łączącej szlagierowe sceny w nową, spójną historię.

Być może najaktywniejszym z „młodych” zespołów węgierskich jest Teatr k2 stworzony kilka lat temu przez kiluosobową grupę absolwentów aktorstwa (liderami są Bence Benkó i Péter Fábíán). Są elastyczni w wyborze re-

pertuaru i aktywni w poszukiwaniu nowych technik i tematów. Mierzą się z różnymi stylami i gatunkami – grają monodramy, ale i pracują przy wielkich współczesnych operach, realizują teatr dokumentalny, inscenizują klasykę. Kolejne spektakle zdają się nawiązywać do poprzednich, co zapewnia pewien wspólny mianownik estetyczny, ale i zwraca uwagę na przyjęte tempo prac, którego ceną jest także – niestety – nie zawsze dogłębna praca z tekstem czy tematem. Szczególnie cenię sobie ich pracę *Zűfec* zrealizowaną na podstawie *Powieści teatralnej* Bułhakowa, w której naszkicowali rozległą, groteskową i krytyczną panoramę węgierskiego teatru. W *Dongó* (Trzmiel) mówili o stadionowym chuligaństwie (punktem wyjścia była metoda dramatopisarskiej improwizacji wypracowana przez Pétera Kárpátiego), a w *Át az ingoványon* (Przez bagno) wyreżyserowanym na prośbę zespołu przez Tamása Aschera (wielkiego „złotego okresu”) brodzili w oparach tolkienowskiej atmosfery fantasy.

Teatr k2 szuka świeżości. Są przedstawicielami pokolenia artystów teatru cieszącego się z własnej młodości, dowcipnego, pomysłowego. Pytają, gdzie jesteśmy i kim jesteśmy? I próbując znaleźć odpowiedzi na te pytania, nie boją się kwestionować oczekiwań. Dyktansują się do mainstreamu w myśleniu, z krzykiem lub w śmiechu próbując rozbrajać stałe oczekiwania i przyzwyczajenia. Są w ten sposób teatrem dnia dzisiejszego. Ciekawym tego, co przynosi dziś, i co przynosi jutro. Im i nam.

ANDREA PASS

PRZEŁOŻYŁ DANIEL WARMUZ

Do niczego innego nie doszło

OSOBY:

Dorośli:

- FLÓRIÁN, nauczyciel fizyki i wuefu
- KAMILLA H. Szabó, nauczycielka matematyki, mama Violi
- HAJNALKA Mezei, mama Virág
- SÁNDOR Mezei, mąż Hajnalki, tata Virág
- BOGLÁRKA Laskai, mama Bálinta

Uczniowie:

- BENCE Fenyő
- GRÉTA Garai
- JÁZMIN Kardos
- ÁRON Kende
- ROZI Kiss
- BÁLINT Laskai
- VIRÁG Mezei
- VIOLA Vogel
- LILI Mandula Tóth

Sztuka rozgrywa się głównie w szkole, w kilku scenach miejsce akcji przenosi się do mieszkania Virág Mezei, Bálinta Laskaiego i Bence Fenyő.

Przestrzeń dla publiczności tworzy kształtem literę L, środek sceny jest pusty, na jej obrzeżach rozstawionych jest kilka podestów i krzesło, którego używają aktorzy.

Virág, „narratorka” sztuki, siedzi sama wśród widzów, najczęściej z tego miejsca zwraca się do postaci lub komentuje dla publiczności wydarzenia, niezależnie od tego, gdzie rozgrywa się dana scena.

Scena 1. Zło

VIRÁG (*siedzi wśród widzów, mówi do nich z tego miejsca*) Często śni mi się pewien koszmarny. Że inni nagle czegoś się o mnie dowiadują. To tylko takie uczucie. Że zrobiłam coś bardzo złego, o czym już bardzo dawno zapomniałam. Nie wiadomo, co by to miało być, ale zawsze coś na to wskazuje, zawsze znajduję jakiś znak. Na przykład na regale za książkami, na szafie, ale zdarzyło się też, że w piwnicy domu, w którym mieszkaliśmy, gdy byłam małą... Nie chcę nikogo zamęczać moimi snami, przede wszystkim dlatego, że nigdy z nich nie wynika, co takiego odnajduję. Właściwie najważniejsze jest tylko to uczucie. Że jestem czemuś winna.

Teraz jest druga w nocy, a ja nadal nie mogę zasnąć. Wciąż myślę o tym, co wydarzyło się w ciągu dnia...

Uczniowie wchodzą do klasy, rozmawiają głośno.

BÁLINT (*zatrzymuje się przed oknem*) Niech mnie! To sowy siedzą tam na drzewie? (*przygląda się*) Skąd się tyle wzięło? Jest ich więcej niż nas...

GRÉTA (*do wszystkich*) Słuchajcie, zastanówmy się, co przygotujemy na zabawę karnawałową.

VIOLA Nie, tylko nie znowu...

GRÉTA Każda klasa przygotowuje jakieś przedstawienie.

VIOLA Niech ktoś powie dyrektorce, że mamy już piętnaście lat!

BÁLINT Jaki temat jest w tym roku?

GRÉTA Bajki.

BÁLINT Super.

ÁRON Mam w domu strój Dartha Vadera.

GRÉTA Jeśli idzie o mnie, to może być, ale najpierw wymyślmy historię.

VIRÁG Wilk i Czerwony Kapturek?

ÁRON Olaf kontra Darth Vader!

BENCE Jestem za!

VIOLA Zróbmy tak, że Darth Vader przechodzi na dobrą stronę!

ÁRON Co? Darth Vader, sługa ciemności?! On nie może być dobrym gościem!

VIOLA A czy „Mroczne widmo” nie jest o tym, jakim uroczym chłopcem był kiedyś?

ÁRON Coś musieli wymyślić do pierwszego epizodu.

LILI W „Królownie Śnieżce” i „Łowcy” też pokazują, jaka macocha była w dzieciństwie i dlaczego stała się zła... Tak samo w „Czarownicy”.

BENCE To jakieś gówno, a nie filmy.

JÁZMIN A czy w bajkach nie chodzi o to, że jest wyraźny podział charakterów? Ty jesteś dobry, a ty zły.

BÁLINT i ÁRON Czemu wskazałaś na mnie?

BENCE Darth Vader zawsze był zły. W tym znaczeniu, że takie było jego przeznaczenie. Musiał przejść na złą stronę mocy. Nieważne, że na początku był słodkim dzieciakiem. Już wtedy Joda powiedział, że widzi w nim mroczną przyszłość.

ÁRON Jody zawsze trzeba słuchać!

ROZI Bzdury. Nikt nie rodzi się złym człowiekiem. Zawsze musi być jakiś powód. Jeszcze przed narodzinami mogą na człowieka wpłynąć rzeczy, pod wpływem których stanie się zły. Na przykład to, że ktoś urodził się normalnie, bez komplikacji, jest czymś innym, niż kiedy ktoś jest niechcianym dzieckiem, urodził się przez cesarskie cięcie albo poronienie.

BENCE Sama jesteś poroniona! Poronienie to utrata płodu.

VIOLA Więc ja też jestem złym człowiekiem, bo urodziłam się przez cesarskie cięcie?

ROZI Nie to miałam na myśli...

BÁLINT Według mnie to zależy od genów.

ROZI Niby jak?

BÁLINT No, że dziedziczymy pewne cechy od naszych przodków.

ROZI Normalny jesteś? Jak niby mógłbyś odziedziczyć zły charakter?

BÁLINT Ja, powiedzmy, nie, moja mama jest dobrym człowiekiem, tata też był dobry...

ÁRON Ty też jesteś!

BÁLINT Dzięki.

ROZI Więc to niemożliwie, byś mógł odziedziczyć zły charakter.

BÁLINT No dobra. Więc jak ktoś miałby stać się zły? Bo to cesarskie cięcie jakoś mnie nie przekonuje.

LILI A no tak, że ktoś nie potrafi oprzeć się pokusie.

JÁZMIN Od czego niby zależy, że nie „potrafi się oprzeć”?

LILI Od tego, jaką ma osobowość.

JÁZMIN To znaczy, że ktoś jest bardziej podatny na zło, a ktoś inny mniej?

BÁLINT Moja mama opowiadała, że kiedy wpadła w depresję, miała wrażenie, jakby opętało ją zło. Bo nastąpiło to w jednej chwili. Po południu jeszcze wszystko było w porządku, a kiedy zaszło słońce, zaczęła łkać. Przez lata nie mogła...

ÁRON Ale tylko wieczorami?

GRÉTA Debil... (*do Bálinta*) I jak z niej to wyszło?

BÁLINT Minęło tak prostu. Nie wiemy dlaczego...

Cisza.

ÁRON (*do wszystkich*) No dobra. Sądzę, że Darth Vader powinien pozostać zły! (*do Bence*) To jak z tą imprezą?

BENCE Wszystko wskazuje na to, że starzy wyjadą. Dziewczyny, przyjdziecie?

GRÉTA i VIOLA Aha.

BENCE (*do Jázmin*) A ty?

JÁZMIN Jeszcze nie wiem...

ÁRON (*do chłopaków*) Kto tym razem załatwi fajki?

BÁLINT Teraz twoja kolej.

ÁRON Znowu?

GRÉTA Chłopaki! Wymyślmy w końcu tę historię! Jeszcze musimy przygotować stroje...

VIOLA Dlaczego akurat wy?

GRÉTA (*z dumą*) Bo to nas poprosił pan Flórián.

BÁLINT A mnie p a n Flórián ma pomóc przygotować muzykę...

VIOLA Spadajcie!

BENCE Czemu nic o tym nie wiemy?

VIRÁG (*do widzów*) Ostatecznie wybraliśmy Wilka i Czerwonego Kapturka, w którym pojawia się też Darth Vader. Jako zły bohater.

Światło gaśnie, reflektor pada tylko na Virág. Wchodzi Hajnalka.

Scena 2. Rodzina Mezeich

W mieszkaniu Mezeich.

HAJNALKA Virdzsike! Śniadanie! (*podchodzi do drzwi pokoju Virág. Przez drzwi*) Wstałaś już...? Czemu zawsze zamykasz drzwi na zamek?!

Wchodzi Sándor.

SÁNDOR Zostaw biedne dziecko w spokoju! Co rano budzisz ją szarpaniem za klamkę.

HAJNALKA Ja szarpie za klamkę? Poza tym już nie śpi, już wcześniej slyszalam, jak coś mówi... Gdybym tylko wiedziała, z kim rozmawia...

SÁNDOR Na pewno przez telefon.

HAJNALKA Jej komórka leży na szafce z butami.

SÁNDOR Więc mówiła przez sen.

HAJNALKA Tak bez ustanku?

SÁNDOR Już przestała. Zrobisz mi kawę?

HAJNALKA Nie martwisz się o swoją córkę?

SÁNDOR Bo mówi przez sen?

HAJNALKA Tak.

SÁNDOR Kochanie, tobie też się to zdarza.

VIRÁG (*do widzów*) Istny kabaret.

HAJNALKA Mnie?

SÁNDOR Tak, tobie.

HAJNALKA Kiedy niby mówiłam przez sen?

SÁNDOR Na przykład wczoraj.

HAJNALKA Coś podobnego! I nawet mi o tym nie powiedziałeś. I co takiego mówiłam?

SÁNDOR Nieważne, zostawmy to.

HAJNALKA Jezu... Co mówiłam?

SÁNDOR Nieważne.

HAJNALKA Bądź tak uprzejmy i mi powiedz!

Pauza.

SÁNDOR Że jeszcze nie miałeś ze mną orgazmu.

Cisza.

HAJNALKA To jakiś żart, prawda?

SÁNDOR Nie mam teraz ochoty na żarty, chciałbym napić się kawy.

HAJNALKA I nic cię to nie obchodzi?

SÁNDOR (*wychodzi*) Kochanie, skoro nie robiłem z tego sprawy, to właśnie dlatego, żebyś ty teraz tego nie robiła. Mówiłaś przez sen i tyle. Zrobisz mi tę kawę?

HAJNALKA Oczywiście... I nawet nie zapytasz, czy to prawda?

SÁNDOR (*wchodzi*) Nie.

HAJNALKA Czemu nie?

SÁNDOR Bo już to omówiliśmy.

HAJNALKA Kiedy?

SÁNDOR Wczoraj w nocy.

HAJNALKA Ze mną?

SÁNDOR Tak.

HAJNALKA ...Przez sen?

SÁNDOR A co? Ty możesz do mnie mówić, a ja nie?

HAJNALKA ...I co takiego mi powiedziałeś?

SÁNDOR Nic ważnego.

HAJNALKA Więc masz odwagę rozmawiać ze mną tylko wtedy, kiedy śpię?

Pauza.

SÁNDOR Zapytałem, czy z innym mężczyzną miałaś orgazm. (*wychodzi*)

HAJNALKA (*idzie za nim*) Przesłuchiwałeś mnie, gdy spałam?

SÁNDOR Zadałem ci tylko jedno pytanie.

HAJNALKA Urządziłeś mi przesłuchanie, podczas gdy leżałam obok niczego nieświadoma?

SÁNDOR Kochanie, ja też byłem w półśnie! Żadne z nas nie było sobą! Sam mam zrobić tę kawę?

HAJNALKA (*wraca*) I co ci odpowiedziałam? Miałam z innym orgazm?

Cisza. Później Sándor też wraca.

SÁNDOR (*uprzejmie*) Nie.

Hajnalka i Sándor wychodzą.

VIRÁG (*do widzów*) Gdy byłam małą, bałam się, że moi rodzice, kiedy są ze mną, noszą maski i ściągają je dopiero, gdy wychodzą z domu.

Wyrosłam już z tego, ale jeszcze czasem przychodzi mi to do głowy.

GRÉTA Do nas mówisz?

VIRÁG Do tego, kto mnie słucha.

Scena 3. Dziewczęta

Wszyscy uczniowie są w klasie, siedzą podzieleni na mniejsze grupy. Podczas gdy Jázmin, Gréta i Rozi rozmawiają, Bálint gra na gitarze, a pozostali słuchają.

ROZI Twój brat kupił fajki?

JÁZMIN Pokłóciliśmy się.

ROZI Więc kto załatwi szlugi na imprezę?

GRÉTA Mam jeszcze jedną paczkę. (*do Jázmin*) Pogodźcie się do imprezy.

JÁZMIN Ja nie idę.

GRÉTA To dla ciebie Bence organizuje tę imprezę!

JÁZMIN Organizuje imprezę, bo jego starzy wyjeżdżają.

GRÉTA Specjalnie go tak traktujesz?

JÁZMIN Coś ty!

ROZI (*do Jázmin*) Zgadza się z Grétą, co masz do niego?

JÁZMIN Nic!

GRÉTA Masz kogoś?

JÁZMIN Nie.

ROZI Zachowujesz się podejrzenie...

JÁZMIN Tak trudno pojąć, że Bence Fenyő mi się nie podoba?

ROZI Trudno pojąć, że jeszcze nie miałaś chłopaka.

JÁZMIN Miałam. Ale to nie było nic poważnego.

ROZI A jednak mogłaś mi powiedzieć!

JÁZMIN Dobra, obiecuję, jeśli będę mieć chłopaka, będziesz pierwsza, która się o tym dowie. A poza tym poszłabym na tę imprezę.

GRÉTA Więc czemu nie idziesz?

Pauza.

JÁZMIN Nie chcę, by ojciec został sam z tą swoją kobietą.

ROZI Ale przecież mieszka z wami już dwa lata!

JÁZMIN Mimo wszystko, nie chcę, by zostali sami!

GRÉTA Rozumiem, że nie cierpisz tej baby, ale żebyś przez nią nie szła na imprezę...

JÁZMIN No dobra, zobaczę.

GRÉTA (*do Rozi*) Dasz radę przynieść z domu coś do picia?

ROZI Na imprezę?

GRÉTA Aha.

ROZI Raczej nie idę.

GRÉTA Zwariuję przez was, ty też?!

ROZI Na bank nie puści mnie mama.

GRÉTA Ale przecież Áron tam będzie. A sama nie sprawię, żeby nie zszedł się z Violą!

ROZI Wątpię, by przekonało to moją mamę...

GRÉTA Dobra, więc powiedz, że będziesz spać u nas! Moja mama to potwierdzi.

ROZI A twoja mama nie będzie się o nas martwić?

GRÉTA Że się upijemy i ktoś nas przeleci?

ROZI Na przykład.

GRÉTA Kto ma teraz cykora? Ty czy twoja mama? Poza tym zna mojego chłopaka, wie, że też tam będzie, nie musi się o mnie martwić.

JÁZMIN Wie, że z nim spałaś?

GRÉTA Oczywiście.

ROZI Jezu!

GRÉTA Co tym razem?

ROZI Rozmawiasz o takich rzeczach ze swoją matką?! To obrzydliwe!

GRÉTA To ty jesteś dziwna.

ROZI Rodzona matka to nie twoja przyjaciółka!

GRÉTA Głupio gadasz... Według ciebie nasi rodzice nigdy nie byli młodzi?

VIRÁG (*do widzów*) A moja mama...? Ona z pewnością nigdy nie była młoda.

GRÉTA Czemu? A ty jak myślisz, skąd się wzięłaś?

ROZI Weż, zupełnie mnie to nie interesuje!

GRÉTA Tak samo jak my imprezowali, pili...!

JÁZMIN Kobieta mojego taty nadal to robi. Na przykład w sylwestra, kiedy wrócili do domu, natychmiast poleciała do ubikacji, siedziała tam pół godziny, a my z tatą śmialiśmy się z biedulki.

ÁRON (*do Violi*) Już dwadzieścia minut. Twoja mama nie przyjdzie?

VIOLA Przyjdzie na pewno...

BÁLINT A może nie ma odwagi rozmawiać z nami o seksie?

Wchodzi Flórián, u szyi wisi mu gwizdek, nosi go do końca spektaklu.

Chłopaki przerywają grę na gitarze.

FLÓRIÁN Cześć!

DZIEWCZĘTA Dzień dobry!

FLÓRIÁN Nie macie teraz lekcji?

GRÉTA Teoretycznie mamy...

BÁLINT Mammy teraz edukację seksualną.

FLÓRIÁN Z kim?

ÁRON Z Kamillą. (*poprawia się*) To znaczy z panią Kamillą!

VIOLA (*skonsternowana*) Z moją mamą...

ROZI Proszę pana, nie moglibyśmy mieć dziś wuefu zamiast fizyki?

FLÓRIÁN Ale dziś będzie wuef.

ROZI Miałam na myśli, że podwójny.

JÁZMIN Przygotowaliśmy się i w ogóle, ale nie do końca rozumiemy to przyciąganie się ciał...

FLÓRIÁN Więc tym bardziej nie może przepaść nam lekcja! Wytlumaczę to raz jeszcze.

JÁZMIN I nie będzie kartkówki?

FLÓRIÁN Nie, skoro nie rozumiecie tematu.

WSZYSTYCH Dziękujemy!

Flórián wychodzi.

ROZI Ze świecą szukać takiego supernauczyciela!

FLÓRIÁN (*z zewnątrz*) Słyszę!

Scena 4. Torba Mohaiego

Nadal w klasie.

VIOLA (*do Rozi*) Na co się gapisz?

ROZI Z pewnością nie na ciebie.

VIOLA Wydawało mi się...

ROZI Patrzę, co takiego jest pod waszą ławką.

VIOLA Jasne.

GRÉTA Naprawdę coś tam jest.

Viola wyciąga spod ławki torbę sportową.

BÁLINT To tylko torba.

VIRÁG Nie należała przypadkiem do Mohaiego?

LILI Rzeczywiście.

BÁLINT Boże, od jak dawna może tu być?

GRÉTA Co najmniej od pół roku.
 BÁLINT Więc to stąd zalatuje tu jak w klatce z hienami.
 LILI Bardzo śmieszne...
 BÁLINT Nie powiesz mi chyba, że nigdy nie czułaś tego smrodu?
 ÁRON Sprawdzimy, co jest w środku!
 LILI Jego rzeczy na wuef!
 BÁLINT (*otwiera torbę, wyciąga ubrania Mohaiego*) Kto chce buty?
 LILI Odlóż to!
 BÁLINT Bo co?
 LILI Byłoby ci miło, gdyby ktoś grzebał w twoich rzeczach?
 BÁLINT Mohai sam to zostawił.
 LILI Więc i ty zostaw to w spokoju! (*zabiera ubrania*)
 BÁLINT Bo co, nadal chodzicie ze sobą?
 LILI Nie.
 BÁLINT Więc o co ci chodzi?
 LILI To świństwo.
 BÁLINT Sorry, nie chciałem cię urazić.
 BENCE Wiesz, co się z nim dzieje?
 LILI Nie.
 BENCE Wysłałem mu zaproszenie na imprezę.
 LILI Naprawdę?
 BÁLINT Po co?
 BENCE To był mój kumpel.
 BÁLINT Taki z niego kumpel, że ma gdzieś swoją starą klasę.
 VIRÁG Widziałam go niedawno. Jakby się postarzał o dziesięć lat.
 BÁLINT Więc pewnie dlatego odszedł. Byliśmy dla niego zbyt młodzi.
 JÁZMIN To rzeczywiście dziwne, że zmienił szkołę.
 GRÉTA Pewnie rodzice zapisali go do jakiejś snobistycznej budy i nie chciał się chwalić.
 LILI Na bank... Nawet mnie o tym nie powiedział...
 Viola rusza w stronę wyjścia.
 ÁRON Dokąd idziesz? Po swoją mamę?
 VIOLA Idę do łazienki. (*wychodzi*)
 ÁRON No, chłopaki, co teraz mamy? Jaka będzie lekcja?
 BÁLINT Jakbyś nie wiedział...
 BENCE Jeśli się kiedykolwiek zaczniesz...
 ROZI (*do chłopaków*) Ale czemu to właśnie Kamillę musieliśmy wybrać?
 ÁRON, BÁLINT i BENCE (*równocześnie*) Jak to czemu? Bo ma najlepsze ciało pedagogiczne!
 Wchodzi Kamilla.

Scena 5. Edukacja seksualna

KAMILLA Cieszę się, że macie takie dobre nastroje, ale już po dzwonku...
 Wszyscy siadają w ławkach.
 UCZNIOWIE Dzień dobry!
 KAMILLA Siadajcie! Lili, wolniej się nie da?

LILI Przepraszam.

KAMILLA Wiecie, jaka będzie teraz lekcja, prawda?

Cisza.

KAMILLA Halo, pytałam o coś.

UCZNIOWIE Taaak.

KAMILLA Kiedy pani dyrektor poprosiła mnie, żebym poprowadziła dla was edukację seksualną, byłam zaskoczona. Nie bardzo rozumiałam, dlaczego to właśnie mnie spotyka to „wyróżnienie”, ale, jak się dowiedziałam, prowadzącego te zajęcia każda klasa wybiera osobno. A czemu wybraliście mnie, nadal pozostaje dla mnie zagadką...

ÁRON Bo lubimy panią.

KAMILLA Dziękuję. Mam nadzieję, że was nie zawiodę! Zatem... zacznijmy i zobaczmy, jak nam pójdzie!

BENCE Uda się, proszę pani!

KAMILLA No więc, jesteście teraz w wieku podniesionego ryzyka, które polega na tym, że... dajmy na to niechciana ciąża lub jakaś nieprzyjemna choroba przenoszona drogą płciową może odcisnąć piętno na waszej młodości. Miejmy nadzieję, że nasza dzisiejsza rozmowa przyniesie jakieś korzyści i do niczego takiego nie dojdzie... Są jakieś pytania?

Zgłasza się Áron.

ÁRON Gdzie jest Viola?

KAMILLA Źle się poczuła... Ktoś jeszcze?

Cisza.

KAMILLA Więc ja zadam pytanie. Tylko żebym nie mówiła czegoś, co już wiecie... Z czym już... jesteście zaznajomieni?

Cisza.

KAMILLA Dla mnie to też nie jest łatwe, ale jakoś musimy zacząć... Hm? Jest może ktoś, kto już... zna nie tylko te o r i ę?

BENCE Co dokładnie ma pani na myśli?

Pauza.

KAMILLA To oczywiście prywatna sprawa każdego... Nie jestem ciekawa waszych doświadczeń. Chodzi tylko o to, co już wicie... o formach zachowania seksualnego.

ÁRON Ma pani na myśli pozycje?

KAMILLA ...Nie, źle się wyraziłam... Mogę wam polecić pewną stronę internetową, zapiszę na tablicy jej adres. Jest prowadzona przez fundację zajmującą się edukacją seksualną. Znajdziecie tam filmy edukacyjne, możecie zadawać pytania, możecie zapytać o wszystko, odpowiedź z pewnością was zaspokoï.

Bálint i Áron śmieją się.

KAMILLA ...Zaspokoï waszą ciekawość.

BÁLINT Proszę pani! Jest jeden problem, u mnie w domu jest ustawiony filtr wyszukiwania na Google.

ÁRON i BENCE U nas też...

KAMILLA Więc w czym problem?

BÁLINT Ano w tym, że nie można oglądać filmików o seksie.

KAMILLA Ale ta strona właśnie temu służy, żebyście ich nie oglądali.

BÁLINT Wszystko jedno. System nie wybiera.

Bálint i Áron śmieją się, przybijają sobie piątkę.

KAMILLA Bálint, bądź tak uprzejmy i się przesiądź! Macie na siebie z Áronem zły wpływ.

Bálint wstaje i powoli idzie na inne miejsce.

KAMILLA Tempo, Bálint, tempo... czekamy.

Bálint siada.

KAMILLA Jakież pytania?

Zgłasza się Lili.

KAMILLA Tak, Lili?

LILI Proszę pani, jak należy się zabezpieczać?

Cisza.

KAMILLA Dobre pytanie, Lili, wróćmy do tego...

JÁZMIN A czy właśnie nie od tego jest ta lekcja, żebyśmy zadawali pytania?

KAMILLA ...Tak, oczywiście... Zabezpieczenie... Rozumiem... Prezerwatywa! Jak inaczej można nazwać prezerwatywę?

UCZNIOWIE Kondom. Gumka.

BÁLINT Ogumienie.

KAMILLA Tego nie знаłam.

BÁLINT Bo ja to wymyśliłem.

KAMILLA A do czego służy prezerwatywa?

Pauza.

ROZI Żeby nie mieć dzieci.

POZOSTALI Żeby nie złapać choroby.

KAMILLA O czym należy pamiętać przy używaniu prezerwatywy?

BÁLINT Żeby jej używać.

Pozostali śmieją się.

KAMILLA Nie śmiećcie się, Bálint ma rację, nic nam po prezerwatywie, jeśli zostanie w kieszeni. Gdzie można kupić prezerwatywy?

UCZNIOWIE W Rossmannie! W Sparze! W Tesco! Na stacji benzynowej!

LILI Zdarzyło mi się, że nie chciano mi sprzedać na stacji benzynowej.

KAMILLA Jak to?

LILI Powiedzieli, że jestem za młoda.

KAMILLA Jak to? Kiedy to było?

LILI *(zastanawia się)* Jakież dwa lata temu?

KAMILLA Rozumiem... No cóż... Mam tutaj egzemplarz pokazowy...

(wyciąga z kieszeni paczkę prezerwatyw) Zostawię wam tutaj.

BÁLINT Żebyśmy go zużyli?

KAMILLA Nie, Bálint, miałam na myśli sytuację awaryjną...

BENCE Przepraszam panią, ale jeśli nam pani nie pokaże, nie będziemy wiedzieć, jak się używa prezerwatywy.

KAMILLA Nie rozumiem, co w tym trudnego, wystarczy ją założyć na prącie w stanie erekcji...

BÁLINT W dziesiątej C pani Póczik pokazała jak...

KAMILLA Więc trzeba było zgłasować na panią Póczik!

BÁLINT To spora odpowiedzialność!

GRÉTA Nie jest tu pani po to, żeby nam to pokazać?

JÁZMIN Jeśli pani nam nie pokaże, to kto? Musimy wiedzieć takie rzeczy!

ÁRON *(do Kamilli)* Pomóc pani?

KAMILLA Dziękuję, Áron.

Áron podchodzi do Kamilli, która podaje mu prezerwatywę.

KAMILLA Patrzcie uważnie, tylko raz to pokażę.

Áron wyciąga prezerwatywę z opakowania, Bálint zaczyna nagrywać ich komórką.

ÁRON *(do Kamilli)* Mogę prosić panią o rękę?

Dziewczęta śmieją się.

KAMILLA Dziewczęta, co w tym takiego śmiesznego?

W tym czasie Áron zakłada prezerwatywę na dwa palce nauczycielki.

Kamilla i Áron patrzą na siebie długo, później wchodzi mama Bálinta.

BOGLÁRKA Jezus, co tu się wyprawia?!

Kamilla ściąga prezerwatywę ze swoich palców.

BOGLÁRKA W portierni powiedzieli mi, że nie ma teraz lekcji.

KAMILLA Nic nie szkodzi. Właśnie skończyliśmy.

BOGLÁRKA Więc mogę dać Bálintowi klucze?

KAMILLA Oczywiście, proszę.

Boglárka podaje Bálintowi klucze.

BÁLINT Mamo, mówiłem ci, żebyś je zostawiła w portierni!

BOGLÁRKA Portier powiedział, że bym tu ci je przyniosła. *(wyciąga z torebki jabłko, podaje Bálintowi, który jest wyraźnie skrepowany)* O tym też zapomniałeś... *(do wszystkich)* Na razie!

UCZNIOWIE Do widzenia!

Boglárka wychodzi.

BENCE *(do Bálinta)* Luz, to wcale nie była siara.

ROZI *(do Bálinta)* Twoja mama nosi aparat na zęby?

Kamilla rusza do wyjścia.

ÁRON Nie będziemy kontynuować, proszę pani?

Pauza.

KAMILLA Przejrzyjcie na jutro równania drugiego stopnia! *(wychodzi)*

VIRÁG Nie wierzę, że nie można o tym normalnie pogadać.

ROZI *(do Árona)* Dzięki! Teraz przez ciebie będziemy pisać kartkówkę.

ÁRON *(do Rozi)* Idziesz na imprezę do Bence?

ROZI Jeszcze nie wiem.

ÁRON „Jeszcze nie wiem”. I tak przyjdiesz. Chłopaki, fajka?

Scena 6. Skąd się biorą dzieci?

Chłopcy palą papierosy w męskiej toalecie.

BENCE Zamontowali już czujnik dymu?

BÁLINT Wyluzuj, stary!

ÁRON *(ogląda na telefonie Bálinta nagrany wcześniej film)* Chłopaki, mocne to było, nie?

BÁLINT Oddawaj, skasuję to! *(zabiera Áronowi telefon)* Żal mi się zrobiło Kamilli.

ÁRON Jasne, akurat jak weszła twoja matka!

BENCE Nie kasuj tego, to była zajebista lekcja! Choć fakt, niczego nowego się nie dowiedzieliśmy.

BÁLINT Przynajmniej nie umrzemy z braku wiedzy.

ÁRON Dobrze, że jest internet. ... No i „Wielka księga siusiaków”.

BENCE Co takiego?

BÁLINT Pewnie ma na myśli „Zabawnego ptaszka”. Słyszałem o tym ostatnio.

ÁRON To co innego, głąbie! To taka książka do edukacji seksualnej dla chłopaków. W środku jest nawet siusiakowy słowniczek. To dopiero jazda. Dostałem od fatera w podstawówce.

BÁLINT A jest też wielka księga cipek?

ÁRON Jasne. Dokładnie taki ma tytuł. Moja siostra ją dostała.

BENCE A nie powinno być na odwrót?

ÁRON Załatwiliśmy to już między sobą...

BENCE To i tak lepsze od tego, co zrobił mój stary.

BÁLINT No?

Pauza.

BENCE Powiedział, że jestem ulepiony z plasteliny.

BÁLINT Nie strasz nas, stary!

BENCE Czemu? Tobie co powiedziała mama?

BÁLINT Prawdę.

Cisza.

BENCE Słyszeliście, że w Kazincbarcika edukację seksualną prowadziła ta zajebista gwiazda porno...?

BÁLINT Aleska Diamond?

BENCE No!

BÁLINT Gdybym tylko wiedział, gdzie jest Kazincbarcika!

ÁRON Ile jeszcze czasu? Nie zapalimy jeszcze jednego?

BÁLINT Pewnie. Nie czuję, żebym cokolwiek wypalił.

Áron wyciąga paczkę papierosów, do toalety wchodzi Flórián.

Scena 7. Wychowanie fizyczne

FLÓRIÁN Chłopcy! Zaraz zaczynamy! Czemu nie zapalicie po wuefie?

O wiele lepiej zapalić po dobrym treningu. Próbowaliście już?

ÁRON Oczywiście, proszę pana!

FLÓRIÁN Obiecujcie, że po lekcji też zapalicie!

ÁRON Obiecujemy, panie nauczycielu!

FLÓRIÁN A co było na poprzedniej lekcji? Pani Kamilla wróciła zdenerwowana do pokoju nauczycielskiego.

BENCE Próbowaliśmy was wyedukować... seksualnie!

FLÓRIÁN I co, nie udało się?

ÁRON Wzięła nas za skończonych kretyków.

BENCE A w każdym razie nie za piętnastolatków. Uznała, że nie da się z nami rozmawiać o pewnych sprawach.

FLÓRIÁN Pomyślcie, że jej też nie było łatwo.

BÁLINT To jeszcze nie powód, by zapowiadać sprawdzian.

FLÓRIÁN Wątpię, by akurat z tego powodu była ciekawa waszej wiedzy.
No, chodźmy! Był już dzwonek.

Zmiana światła. W klasie.

UCZNIOWIE Dzień-do-bry!

FLÓRIÁN Cześć wszystkim! Usiądźcie! Zanim zaczniemy rozgrzewkę, powiedzcie, na jakie pytania nie dostaliście odpowiedzi na zajęciach z edukacji seksualnej?

Cisza.

FLÓRIÁN Przepraszam. Domyślam się, że nie bez powodu wybraliście nauczycielkę do tych zajęć.

LILI Nie o to chodzi, proszę pana, chyba po prostu nie spodziewaliśmy się takiego pytania.

FLÓRIÁN Więc zrobmy tak: jeśli ktoś ma jakieś pytanie, niech napisze je anonimowo na kartce. Pytania omówimy na następnych zajęciach.

Czy to też zły pomysł?

Pomysł wszystkim się podoba.

FLÓRIÁN Mam nadzieję, że mnie się uda.

GRÉTA Z pewnością!

FLÓRIÁN Musimy jednak porozmawiać o jeszcze jednej rzeczy...

ÁRON Już mamy temat!

FLÓRIÁN Przedstawienia?

ÁRON Tak.

FLÓRIÁN I co to będzie?

ROZI Wilk i Czerwony Kapturek. Ale wystąpi też Darth Vader.

FLÓRIÁN I co w tej bajce będzie robił Darth Vader?

VIOLA Uratuje Czerwonego Kapturka.

FLÓRIÁN A co będzie z myśliwym?

ÁRON Darth Vader zabije go.

FLÓRIÁN Rozumiem, że to taki trójkąt miłosny?

VIOLA, ROZI i ÁRON Coś w ten deseń...

FLÓRIÁN No dobrze, czekam z niecierpliwością. Ale chciałbym z wami porozmawiać o czymś innym... Nasza szkoła została wytypowana do specjalnego programu edukacyjnego. Weźmiemy udział w pisaniu nowego podręcznika do fizyki i pani dyrektor wyznaczyła mnie, żebym reprezentował szkołę.

UCZNIOWIE Super, gratulujemy!

FLÓRIÁN Dziękuję. Jednak wiąże się to z tym, że muszę zrezygnować z prowadzenia wufu.

BENCE Ale ze wszystkich lekcji?

ÁRON Z naszą klasą też?

FLÓRIÁN Zgadza się.

JÁZMIN Dlaczego nie tylko ze starszymi klasami?

GRÉTA Pan na pewno tylko żartuje!

BÁLINT Nie może nas pan zostawić!

FLÓRIÁN Ależ nikogo nie zostawiam, nadal będę pracować w szkole.

GRÉTA Ale ja tylko przy panu mam odwagę wspiąć się na linie!

ÁRON Żaden nauczyciel nie będzie lepszy od pana!

VIOLA Dzięki...

ÁRON Sorry, poza twoją mamą. ... Co jest? Już wyzdrowiałaś?

BÁLINT Proszę pana, ile więcej panu zapłacić? Złożymy się!

FLÓRIÁN To miłe z waszej strony, ale nie chodzi o pieniądze.

JÁZMIN I od kiedy nas pan zostawi?

FLÓRIÁN Prawdopodobnie od kwietnia.

VIRÁG W środku roku? Jak to?

FLÓRIÁN Wtedy rozpoczyna się program.

VIRÁG Można tak zostawić klasę w połowie semestru?

FLÓRIÁN Owszem, zdarza się.

UCZNIOWIE I kto pana zastąpi?

FLÓRIÁN Tego jeszcze nie wiem...

BENCE Z pewnością Keresztúry...

FLÓRIÁN Nie wiadomo, czy pan Keresztúry...

BÁLINT To pewne na sto procent?

FLÓRIÁN Jeszcze nie na sto procent, ale jeśli zostanie to potwierdzone, nie chciałem was informować w ostatniej chwili. Dla mnie to też nie jest proste. Zresztą, zostaję w szkole, będę nadal uczyć fizyki, będziemy się widywać, każdy może przyjść do mnie z dowolną sprawą. Zaczynamy rozgrzewkę?

JÁZMIN Przepraszam, proszę pana, zapomniałam stroju.

ÁRON Włóż ciuchy Mohaiego! I tak nie wróci po nie.

Uczniowie ustawiają się w szeregu, zmiana światła, Flórián przechodzi przed nimi wolnym krokiem, patrzy im w oczy, wreszcie zatrzymuje się przed Jázmin. Wówczas pozostali odrywają wzrok od nauczyciela i patrzą przed siebie.

FLÓRIÁN (do Jázmin, jakby byli sami na scenie) Pogodziłaś się z ojcem?

JÁZMIN ...Tak. Oczywiście to znowu ja prosiłam o przebaczenie.

Uczniowie, z wyjątkiem Jázmin, zaczynają delikatnie klepać dłońmi o swoje uda.

FLÓRIÁN Więc nic się nie zmieniło.

JÁZMIN Ze względu na mnie nie zostawi tej kobiety.

FLÓRIÁN To nie znaczy, że cię nie kocha.

JÁZMIN Byłoby miło usłyszeć to też od niego. Jeszcze nigdy mi tego nie powiedział. ...Nie chcę z nimi mieszkać.

FLÓRIÁN Nie myślałaś o internacie?

JÁZMIN Nie zgodzą się. ... Przykro mi, że nas pan opuszcza.

Pauza.

FLÓRIÁN Porozmawiajmy o tym. Po szkole, jeśli chcesz.

Klepanie ustaje, cisza.

FLÓRIÁN Masz dziś jeszcze lekcje?

Jázmin kiwa przecząco głową, wychodzi z szeregu, rusza w kierunku wyjścia, Flórián idzie za nią. Uczniowie przez jakiś czas stoją w milczeniu, później odzywa się Áron.

ÁRON Chłopaki, fajka? Skoro już obiecaliśmy nauczycielowi...

Uczniowie ruszają do wyjścia, spotykają na korytarzu Kamilę, witają się z nią.

Scena 8. Pokój nauczycielski

Przed pokojem nauczycielskim.

LILI Przepraszam panią.

KAMILLA Tak?

LILI Chciałam tylko powiedzieć, że dzisiejsza rozmowa była bardzo pożyteczna.

KAMILLA Czemu? Powiedziałaś coś, o czym wcześniej nie wiedziałaś?

LILI ...Nie... Chodzi o to, że to ważne, żeby o tych sprawach rozmawiać też z dorosłymi. To znaczy, żebyśmy z nimi też o tym rozmawiali, żeby wykształciło się między nami swego rodzaju zaufanie...

KAMILLA Cieszę się, że przynajmniej ty tak uważasz.

LILI Sądzę, że inni też tak myślą, tylko byli zawstydzeni.

KAMILLA Mnie się inaczej wydaje, ale rozumiem, że bronisz kolegów.

LILI Nie chcę mówić w ich imieniu, ale wydaje mi się, że to nie jest takie oczywiste dla wszystkich, by na przykład używać prezerwatywy. Krótko mówiąc, to była pożyteczna lekcja. Naprawdę.

Cisza.

KAMILLA Nie chcecie jutro kartkówki, tak?

LILI ...Myśli pani, że dlatego tu przyszedłam?

KAMILLA Przeszło mi to przez myśl.

LILI Tylko żeby nikt nie wiedział, że byłam u pani!

KAMILLA Rozumiem... Dziękuję, że mi to powiedziałaś.

*Rusza do wyjścia, pojawia się Bálint.*BÁLINT (*krzyczy za nią*) Proszę pani! Nie widziała pani przypadkiem pana Flóriána?KAMILLA (*tracąc cierpliwość*) Bálint, Bálint... (*wchodzi do pokoju nauczycielskiego*)BÁLINT (*do Lili*) Powiedziałem coś złego?KAMILLA (*słysząc z pokoju nauczycielskiego*) Bálint cię szuka.LILI (*do Bálinta*) Nie bierz tego do siebie!*Wychodzi, Bálint spogląda za nią. Przychodzi Flórián.*

FLÓRIÁN Coś się stało?

BÁLINT Nie... tylko... chciałbym pana zaprosić na swój koncert. To znaczy na szkolny konkurs talentów... Biorę udział.

FLÓRIÁN A to nie będzie w maju?

BÁLINT Tak, ale pomyślałem, że powiem o tym teraz, żeby znalazł pan czas.

FLÓRIÁN ...Oczywiście! Bardzo chętnie przyjdę. Co zagrasz?

BÁLINT Prawdopodobnie „Starway to heaven” Led Zeppelin.

FLÓRIÁN Bardzo dobry kawałek.

BÁLINT Tak. Mój tata często go słuchał.

FLÓRIÁN Na pewno byłby z ciebie dumny!

Pauza.

BÁLINT Chciałbym, żeby pan przyszedł też dlatego, bo to panu zawdzięczam, że zacząłem grać na gitarze.

FLÓRIÁN Mnie?

BÁLINT Tak. Kiedy rok temu mówił nam pan, że w naszym życiu nie może zabraknąć muzyki. I że jeśli znajdziemy sobie jakiś instrument, to wówczas nigdy nie będziemy samotni.

FLÓRIÁN ...W każdym razie postaram się przyjść.

BÁLINT Dziękuję panu!

Flórián wychodzi.

Scena 9. Wspólny występ

Bálint zaczyna grać na gitarze, Virág przez jakiś czas słucha muzyki.

VIRÁG Ćwiczysz do przedstawienia?

BÁLINT Aha.

VIRÁG Ładnie.

BÁLINT Dzięki.

VIRÁG Idziesz na imprezę?

BÁLINT Jasne.

VIRÁG Ja też idę.

BÁLINT Super.

Virág zaczyna niespodziewanie śpiewać ładnym, mocnym głosem: „Sweet dreams are made of this...”.

BÁLINT Nie wiedziałem, że masz taki świetny głos!

VIRÁG Zdania są podzielone. Mama mówi, że kompletnie nie mam słuchu, za to według taty powinnam zostać piosenkarką.

BÁLINT Twój tata ma rację.

VIRÁG Dzięki.

BÁLINT Co byś powiedziała na to, żebyśmy wystąpili razem?

VIRÁG Możemy spróbować...

BÁLINT Choć będę chciał też zagrać solówkę.

VIRÁG Jasne.

Wchodzą Hajnalka i Sándor.

Scena 10. Przygotowania do imprezy

Scena rozgrywa się początkowo w mieszkaniu Mezeich, później akcja przenosi się do domu Bálinta.

HAJNALKA (przed zamkniętymi drzwiami do pokoju Virág, głośno) Virdzsike, jak tam? Jesteś gotowa? Tata chciałby ruszać. (do Sándora) I znów nie odpowiada...

SÁNDOR Zostaw dziecko w spokoju! Czemu ciągle zawracasz jej głowę?

HAJNALKA Nie zawracam jej głowy, chciałabym tylko wiedzieć, co robi!

SÁNDOR Wychodzi na to samo!

HAJNALKA Pozwoliłam jej pójść na imprezę, nie?

SÁNDOR To ja ją puściłem.

HAJNALKA (nasłuchuje) Jak myślisz, z kim rozmawia? Jej telefon jest na stole w kuchni! Virdzsike! Otwórz drzwi!

VIRÁG Są otwarte, nie widać?

HAJNALKA Oooo...

Bálint przestaje grać na gitarze, oświetlający go reflektor gaśnie, światło pada tylko na Virág.

Hajnalka wchodzi do jej pokoju, Sándor zostaje na zewnątrz, siada na krześle, trzyma w dłoni kluczyki do samochodu.

HAJNALKA (*do Virág*) Co robisz? Nie za gorąco ci w tym swetrze? Czemu go nie zdejmiesz? Ugotujesz się. (*rozgląda się podejrzliwie*) I co to za śmieci na środku pokoju?

VIRÁG Później pozbieram.

HAJNALKA Tata przyjedzie po ciebie o jedenastej.

SÁNDOR (*z zewnątrz*) O północy.

HAJNALKA (*do Virág*) O jedenastej, dobrze?

VIRÁG Niedobrze, ale coś mogę zrobić? Mogę się przygotować?

HAJNALKA Oczywiście. (*nie rusza się z miejsca*)

VIRÁG Będziesz tak stać i patrzeć?

HAJNALKA Co chcesz włożyć? (*podchodzi do szafy, przegląda ubrania Virág*)

VIRÁG Próbuję wymyślić, ale gdy będziesz tak płatać mi się pod nogami, marne szanse, by mi się udało.

HAJNALKA Pod nogami? A co ja jestem? Pies?

SÁNDOR (*z zewnątrz*) Dziecko ma rację, przeszkadzasz jej! (*pstryka palcami*) Chodź tu, daj jej spokój!

HAJNALKA A ty co – podsłuchujesz? To babskie sprawy! Czemu nie oglądasz meczu?

SÁNDOR Jakiego meczu?

HAJNALKA (*do Virág*) Włóż tę plisowaną sukienkę, tę do kolan, wiesz, w której kiedyś tak kręciłaś biodrami...

VIRÁG Jeszcze czego!

HAJNALKA A co? Przecież nadal jest w modzie, nie?

VIRÁG Już nie.

SÁNDOR (*krzyczy do Hajnalki*) Będziesz decydować za nią, co jej się podoba?

HAJNALKA Macie rację, no dobrze, idź zatem, w czym chcesz. (*nie rusza się*)

VIRÁG I nadal będziesz tu stać?

HAJNALKA Córeńko, pozwalamy ci z tatą iść na imprezę, to wielka rzecz. Mam nadzieję, że potrafisz to docenić!

VIRÁG Już wam podziękowałam.

HAJNALKA Nie oczekuję podziękowań, ale szczerości, zaufania, tego, żeby moja córeczka nie miała przede mną sekretów. I tego, że gdy zapytam, w czym idzie na imprezę, to przynajmniej mi odpowie!

VIRÁG Ale jeszcze nie wiem, w czym pójdę!

HAJNALKA Dlatego chcę ci pomóc.

VIRÁG Pójdę w tym, w czym jestem.

HAJNALKA W tym? ...Skoro tak chcesz... A makijaż?

SÁNDOR Zostaw już ją w spokoju! Myślisz, że nie potrafi się umalować?

HAJNALKA Wyobraź sobie, że nie dlatego się pytam! Wręcz przeciwnie! Chcę umalować swoje dziecko! (*do Virág*) Zrobię ci delikatny makijaż, dobrze, Kwiatuśku? Jak ci się nie spodoba, to zmyjesz.

VIRÁG Nie miałam zamiaru się malować.

HAJNALKA Nie? Jak to?

VIRÁG Jeszcze nigdy nie miałam makijażu, nie zauważyłaś?

HAJNALKA Naprawdę? To spróbujemy teraz. No, tata się ucieszy... (*zaczyna malować Virág*)

Bálint kontynuuje grę na gitarze, wchodzi Boglárka, tańczy do muzyki, podchodzi tanecznym krokiem do Bálinta. Jesteśmy już w ich domu.

BÁLINT Mamo!

BOGLÁRKA Chciałam tylko o coś zapytać.

BÁLINT Ale nie musisz wchodzić bez pukania, tyle razy cię prosiłem!

Skończy się tak, że założę zamek!

BOGLÁRKA Masz zupełną rację. Następnym razem zapukam, obiecuję.

Mogę wejść? (*puka do drzwi*)

BÁLINT Mów już, skoro tu jesteś.

BOGLÁRKA Chciałam tylko zapytać, o której przyjechać po ciebie do Bence?

BÁLINT O żadnej. Śpię u niego.

BOGLÁRKA Co takiego?

BÁLINT Mamo, już o tym rozmawialiśmy!

BOGLÁRKA Ze mną?

BÁLINT Zaraz oszaleję...

BOGLÁRKA Już dobrze, no. A to, że twoja mama jest głupia, nie znaczy, że masz popaść w obłęd, synku!

BÁLINT Nie jesteś głupia...

BOGLÁRKA (*siada*) O której wychodzimy?

BÁLINT O żadnej!

BOGLÁRKA Nie będę cię odprowadzać pod drzwi, wyrzucę cię na rogu!

BÁLINT Nie trzeba!

BOGLÁRKA Jest zimno!

BÁLINT Nie szkodzi!!!

BOGLÁRKA No dobrze. Ale mogę ci zrobić kanapki na jutro?

BÁLINT Kupię coś w sklepiku.

BOGLÁRKA A za co?

BÁLINT No to zrób. Ale nie z jajkiem, nie lubię!

BOGLÁRKA Z kielbasą?

BÁLINT Może być.

Boglárka głaszcze Bálinta po głowie.

BOGLÁRKA Postawiłeś włosy na żel?

BÁLINT Mamo!

Boglárka wychodzi. Bálint gra na gitarze.

W mieszkaniu Mezeich, Hajnalka robi makijaż Virág.

HAJNALKA Boże, kiedy to ja byłam w twoim wieku! Uwielbiałam te przygotowania! Co dzień rano spędzałam w łazience godziny... W co się ubrać, jak spiąć włosy, na jaki kolor pomalować paznokcie, którego chłopaka oczarować spojrzeniem... Jak te wspomnienia wracają! Nawet czuję zapach moich perfum... Córeńko! Jesteś w cudownym okresie swojego życia! Właśnie budzi się twoja kobiecość! (*postawia*

jej lusterko) Widzisz, jakie cuda potrafi zdziałać trochę różu? (*sama też zaczyna się malować*) Ależ chłopaki za mną szaleli! ... Zrobimy ci też włosy?

VIRÁG Dzięki, z tym już sobie poradzę.

HAJNALKA Dobrze, skarbie. Zostawiam cię zatem!

Jak podłotek podchodzi do Sándora, który siedzi zrezygnowany na krześle. Hajnalka rozpuszcza włosy, potrząsa głową, Sándor spogląda na nią.

SÁNDOR Jezu, co to za makijaż? (*wychodzi*)

Hajnalka jest rozczarowana, później też wychodzi.

Scena 11. Domówka

W mieszkaniu Bence.

Uczniowie wchodzą, dziewczęta tworzą dwie grupki, chłopcy są od nich zupełnie oddaleni. Bálint gra na gitarze, pozostali nucą, muzykę słychać do końca sceny.

ÁRON Przyjdzie Mohai?

BENCE Chciałem mu wysłać zaproszenie, ale wykasował się z fejsa.

Viola, Virág, Lili.

VIOLA Nie macie przypadkiem maszynki do golenia?

LILI A po co ci?

VIOLA ...Nieważne.

LILI Jak myślicie, będzie tak już do końca? Czy zrobimy coś razem? Potanczymy albo coś...

VIOLA Wcześniej muszę się czegoś napić.

LILI Nie miałabym nic przeciwko, gdyby chłopcy zaprosili nas do tańca.

VIRÁG Macie prezerwatywy?

LILI i VIOLA Nie.

LILI Po co? Ty masz?

VIRÁG Aha. Chcecie?

Rozi, Gréta, Jázmin.

GRÉTA (*podminowana*) Faceci to świnię!

ROZI Wszystko przez to, że kręcisz ze starszymi od siebie!

GRÉTA Co znaczy, że kręcę ze starszymi? Chodziliśmy ze sobą pół roku!

ROZI Przynajmniej teraz możemy ci się przyznać, że nie znosiłyśmy tego typu.

GRÉTA Żadne pocieszenie!

ROZI Słuchaj, chodzenie do szkoły w dresach jest żałosne!

GRÉTA Taka jest teraz moda! I jemu pasuje!

ROZI Co nie zmienia faktu, że wygląda jak wieśniak. Nie masz co żałować, że zerwaliście! Teraz masz okazję wyrwać kogoś!

GRÉTA Masz na myśli Bence czy Bálinta?

ROZI ...Może przyjdzie ktoś jeszcze...

Chłopcy podchodzą do jednej z grup dziewcząt.

BÁLINT Jak się bawicie?

VIRÁG, VIOLA i LILI Dobrze. Może być. Do dupy.
 BÁLINT (*do Lili*) Może pomogę to zmienić?
 LILI Masz jakiś pomysł?
 BÁLINT Właściwie to nie. Pomyślałem, że miło będzie zaproponować.
 LILI Dzięki zatem.
 BÁLINT Zawsze możemy zatańczyć, nie?
 LILI Razem, we dwoje?
 BÁLINT No raczej.
 LILI Teraz?
 BÁLINT Skoro nic innego nie robisz...
 LILI Raczej później, gdy inni też będą tańczyć.
 BÁLINT Okej. Więc powiedzmy reszcie, żeby zaczęli tańczyć.

Rozi, Jázmin.

Podczas rozmowy Rozi obserwuje Árona.

ROZI Jeszcze ani razu na mnie nie spojrzał. A może tak tylko mi się zdaje?
 JÁZMIN Nie. Naprawdę na ciebie nie patrzy.
 ROZI (*nie słyszy*) Co mówisz?
 JÁZMIN Nic.
 ROZI Żle się czujesz?
 JÁZMIN Nie, wszystko w porządku!
 ROZI Wyglądasz jak zombi.
 JÁZMIN Nie spałam w nocy.
 ROZI Ja też nie. Cały wieczór myślałam o tym, w co się ubrać.
 JÁZMIN Mogę ci coś powiedzieć?
 ROZI (*obserwuje Árona*) Jasne.
 JÁZMIN Wczoraj po szkole rozmawialiśmy z Flóriánem. Niedługo. Może pół godziny? Kiedy wróciłam do domu, weszłam na fejsa. Nie wiedziałam, że on też ma profil, możliwe, że założył niedawno... Zresztą nieważne. Chodzi o to, że do mnie napisał... I pytał się o bardzo dziwne rzeczy... Najpierw myślałam, że to nie on. Że ktoś robi sobie jaja. Ale wiedział o mnie takie rzeczy, które, sorry, tylko jemu mogłam powiedzieć... Później zapytał o coś, na co nie wiedziałam, jak odpowiedzieć. *Rozi rusza w kierunku Árona, lecz nie ma odwagi podejść bliżej, obserwuje go z oddali.*

Viola, Áron.

ÁRON Słuchaj, oglądałam „Mroczne widmo” i to rzeczywiście całkiem niezły film!
 VIOLA Dopiero teraz go widziałeś?
 ÁRON Nie. Ale tym razem obejrzałem go inaczej.
 VIOLA W 3D?
 ÁRON ... Weź, próbuję z tobą poważnie pogadać.
 VIOLA Sorry, zamieniam się w słuch.
 ÁRON Czy to takie dziwne, że wzruszyłem się na jakimś filmie?
 VIOLA No raczej...
 ÁRON Bardzo dobrze poprowadzili wątek miłosny. Choć wcale nie płakałem. (*obserwuje twarz Violi*)

VIOLA Chyba coś ci się pomieszało. Anakin jest z Amidalą dopiero w „Ataku klonów”.

ÁRON (*zmieszany*) Czepiasz się. ... Mówił ci już ktoś, że jesteś do niej podobna?

VIOLA Do kogo?

ÁRON No, do królowej Amidali.

VIOLA Głupi jesteś!

ÁRON Mówię serio! To niezła laska!

Muzyka jest coraz głośniejsza.

ÁRON Wyzdrowiałaś już?

VIOLA Jeszcze trochę męczy mnie kaszel.

ÁRON (*nie słyszy przez muzykę*) Proszę?

VIOLA (*głośniej*) Mówiłam, że kaszlę.

ÁRON Może przejdziemy do innego pokoju?

VIOLA Okej...

Odchodzą. W tym czasie Bálint dosiada się do Lili, a Bence do Jázmin.

Jázmin, Bence.

BENCE Hej.

JÁZMIN Hej.

BENCE Napijesz się czegoś?

JÁZMIN Nie, dzięki.

BENCE Super wyglądasz.

Cisza.

BENCE Mógłbym nawet powiedzieć, że jesteś ładna. (*szuka trafnego określenia*) Czarująca.

Żadnej reakcji, Jázmin nawet nie spogląda na chłopaka.

BENCE Wcale niełatwo cię poderwać.

JÁZMIN Nie gniewaj się.

BENCE Przeszkadzam ci?

Jázmin potakuje.

BENCE W takim razie pójdę. ...Właściwie to już w podstawówce mi się podobałaś. Tylko nigdy nie miałem odwagi ci tego powiedzieć. Bo zawsze byłaś wyższa ode mnie. Miałem nadzieję, że kiedyś cię przerosnę... Ale nie sądzę, by to od tego zależało. To znaczy to, jak zaczynamy ze sobą chodzić... Wiele razy sobie wyobrażałem...

Bence kuca obok Jázmin, chwytając jej dłoń. W tym czasie w tle pojawia się Flórián, powoli zbliża się do Jázmin.

BENCE ...że na przykład spędzamy razem wakacje.

JÁZMIN Gdzie?

BENCE Moglibyśmy pojechać nad Balaton.

JÁZMIN Czemu akurat tam?

BENCE Moi rodzice chrzestni mają tam domek letniskowy. Mały, ale z dużym tarasem... moglibyśmy oglądać gwiazdy...

Flórián pochyla się nad Jázmin, szepcze jej coś do ucha, scena wydaje się, jakby była złudzeniem.

W tym czasie chłopcy i dziewczęta w parach zbliżają się do siebie coraz bardziej, Flórián zaczyna ich obserwować. Uczniowie już prawie się całują (Bálint i Lili, Áron i Viola), kiedy Flórián dmucha w gwizdek, na co uczniowie zrywają się z miejsc.

Scena 12. Lekcja samoobrony

Zmiana światła, już w szkole.

FLÓRIÁN Imprezowaliście wczoraj?

BÁLINT Tak.

FLÓRIÁN W czwartek wieczorem?

BÁLINT Tak.

FLÓRIÁN Nikt się nie wyspał, co?

BENCE Nie... Tylko Virág.

VIRÁG Ja też nie spałam!

FLÓRIÁN Wydaje się wam, że nie będziecie mieć z tego powodu problemów w szkole, prawda?

Uczniowie milczą, cisza.

FLÓRIÁN Nie mam ochoty pawić wam kazań. Zaczniemy lekcję! Bálint, Viola, pokażcie, co robiliście ostatnio!

Pokaz samoobrony: Bálint udaje, że atakuje Violę. Zniecierpliwiony instruuje ją w trakcie, jak ma się bronić. Po pokazie wracają na swoje miejsca.

FLÓRIÁN Jázmin. Pokażesz nam, co potrafisz? Powiedzmy... razem z Bence.

Jázmin wstaje niechętnie, Bence podchodzi do niej, wygląda, jakby się jej obawiał.

BENCE (do Jázmin) Będziesz ofiarą?

JÁZMIN Znowu ja?

BÁLINT (wtrąca się) Kobiety zawsze są ofiarami.

VIRÁG Mężczyźni też...

FLÓRIÁN (do Bence) No, Bence, zaczynaj!

Bence jest zakłopotany, staje ze plecami Jázmin, próbuje ją objąć na wysokości biustu.

JÁZMIN To nieuniknione?

BENCE Zbyt mocno cię trzymam?

JÁZMIN Tak.

BENCE Sorry.

FLÓRIÁN Tylko tyle?

Bence potakuje.

FLÓRIÁN Więc ja to mam zademonstrować?

Staje za plecami Jázmin, chce ją objąć ramionami, ale Jázmin natychmiast się odsuwa.

JÁZMIN Mogę wyjść?

FLÓRIÁN Dokąd? Zostań w sali, proszę.

Jázmin wraca na miejsce.

VIRÁG I to rzeczywiście nas obroni? To znaczy, kiedy znajdziemy się w takiej sytuacji? Czytałam, że napastnicy podświadomie wybierają ofiary, robią to na podstawie tego, jak ofiary się poruszają. Więc może powinniśmy się uczyć spacerować zamiast bronić?

FLÓRIÁN Więc odspaceruj na miejsce. W szeregu zbiórka!

BÁLINT *(podczas gdy stoją w szeregu)* Kilku chwytów jednak nie zaszkodzi poznać.

FLÓRIÁN Otóż to.

BÁLINT Od tego wzrasta pewność siebie. I człowiek nie okazuje strachu. Gdy byłem mały, bałem się wielu rzeczy, miałem koszmary. Nawet na jawie.

Uczniowie stoją już w szeregu, Flórián przechodzi przed nimi, patrzy im w oczy. Na chwilę zatrzymuje się przed Jázmin, później idzie dalej, wreszcie odzywa się Bálint.

BÁLINT Proszę pana!

FLÓRIÁN *(zatrzymuje się)* Tak?

BÁLINT Mogę powiedzieć, czego na przykład się boję?

FLÓRIÁN *(po krótkiej chwili)* Oczywiście.

Uczniowie odwracają wzrok, zaczynają delikatnie klepać dłońmi w swoje uda. Bálint zaczyna opowiadać Flóriánowi swój sen, wydaje się, jakby byli sami na scenie.

BÁLINT Szedłem wąskim tunelem, gdy nagle dostrzegłem światło, które stawało się coraz silniejsze i zbliżało się do mnie. Kiedy było już całkiem blisko, zauważyłem, że to ciężarówka. Zacząłem przed nią uciekać, ale ten tunel był bardzo wąski, więc nie mogłem ominąć auta, biegłem tylko przed siebie, biegłem, i kiedy już prawie mnie potrafiło, spadłem z łóżka... Byłem cały mokry. To było przerażające.

Cisza.

FLÓRIÁN Ja też mam koszmary.

Klepanie ustaje. Bálint i Flórián patrzą na siebie, później nauczyciel przepuszcza przed sobą Bálinta i wychodzą z sali. Pozostali też się rozchodzą, na scenie zostają tylko Viola i Lili.

LILI Ech, Viola, żebyś wiedziała, co mnie spotkało! Wsiadam do tramwaju i rozglądam się, gdzie mogę usiąść. Widzę wolne siedzenie. Naprzeciwko siedzi jakiś facet. Nic niezwykłego. Siadam. Jest po południu. Tramwaj jest pełny. Wyglądam przez szybę, później patrzę przed siebie, w kierunku jazdy, mężczyzna siedzi mniej więcej w zasięgu mojego wzroku, później znów patrzę na ulicę, znów z powrotem, tym razem nieco dłużej gapię się przed siebie i co widzę? Facet wali sobie fiuta. Ale dziwne było to, że w tramwaju było pełno ludzi, a tylko ja to zauważyłam! Jak można to robić w takiej sytuacji? I jak ja mam się zachować? Przecież nie zacznę krzyczeć: „Ej, ludzie! Zboczenie! Uważajcie! Wali konia!” Więc tylko wstaję i odsuwam się bez słowa, jakbym to ja zrobiła coś złego.

VIOLA Ja na bank kopnęłabym go w jaja.

LILI ...Nie idziesz?

VIOLA Czekam na mamę.

LILI To na razie!

Odchodzi, pojawia się Boglárka, zmiana światła.

Scena 13. Telefon

W tej scenie widzimy równocześnie mieszkanie Mezeich i Laskaich.

BOGLÁRKA (*mówi przez telefon*) Cześć! Przepraszam, że przeszkadzam...

Mogę zająć ci chwilę?

VIRÁG Zależy z kim rozmawiam.

BOGLÁRKA To ja, Boglárka Laskai, mama Bálinta. Nie wiesz może, gdzie jest Bálint?

VIRÁG Pewnie gdzieś z chłopakami.

BOGLÁRKA Nie masz numeru do któregoś z nich?

VIRÁG Niestety nie.

Wchodzi Hajnalka.

HAJNALKA Z kim rozmawiasz?

VIRÁG Z panią Boglárką.

HAJNALKA Jak to?

VIRÁG To ona zadzwoniła.

HAJNALKA I czego chce?

VIRÁG Przejmuję się Bálintem.

BOGLÁRKA Przejmuję się...

HAJNALKA Czemu? Co z nim...? Daj mi ją! (*odbiera jej telefon*) Cześć,

Bogi! W czym mogę pomóc?

BOGLÁRKA Chciałam tylko zapytać, czy twoja córka nie wie, co z Bálintem.

HAJNALKA Moja córka? Czemu akurat ona?

BOGLÁRKA Miałam tylko jej numer.

HAJNALKA Niby skąd?

BOGLÁRKA Virdzsike zamawiała kiedyś u mnie coś z Avonu i zapisałam.

HAJNALKA Coś takiego... Czegóż to dziecko nie wyprawia! I czemu mi o tym nie powiedziała?

BOGLÁRKA Bo to było przed Gwiazdką, pewnie na prezent.

HAJNALKA Z pewnością nie dla mnie, bo dostałam od niej tylko poradnik psychologiczny.

BOGLÁRKA Przepraszam, ale muszę już kończyć.

HAJNALKA Czekaj, Bogi! (*do Virág*) Przymknę na chwilę drzwi. (*wychodzi z pokoju, zamyka drzwi, mówi dalej do Boglárki*) Wiedziałaś, że nasze dzieci mają w szkole edukację seksualną?

BOGLÁRKA Tak. Czemu pytasz?

HAJNALKA Bo ja nie wiedziałam. A ty jako przewodnicząca komitetu rodzicielskiego mogłaś mnie o tym powiadomić!

BOGLÁRKA Sądziłam, że dzieci powiedziały o tym w domu.

HAJNALKA To dość naiwne z twojej strony. Ja dowiedziałam się przypadkiem od mamy Gréty. Czemu nie wyznaczyliście do tego Flóriána...? Gdybym o tym wcześniej wiedziała, z pewnością nie dopuściłabym, żeby te sprawy mojemu dziecku tłumaczyła nauczycielka matematyki.

BOGLÁRKA Nie gniewaj się, Hajni, ale muszę już kończyć...

HAJNALKA Czemu, pogniewałaś się?

BOGLÁRKA Skądże! Ale jakby Bálint próbował się dodzwonić...

HAJNALKA Tak, tak, jasne. Chciałam jeszcze tylko powiedzieć, że nie mam do ciebie pretensji!

BOGLÁRKA Wiem...

HAJNALKA Ale to naprawdę szkoda, że Kamillę wyznaczycie do tego zadania. Rzecz w tym, że wiem o niej kilka rzeczy... Można ją znaleźć na takiej stronie matrymonialnej. Love.hu! I ktoś taki uczy moją córkę!

BOGLÁRKA Skąd o tym wiesz?

HAJNALKA No, widziałam.

BOGLÁRKA Też założyłaś profil?

HAJNALKA Nie, skądże! Tak tylko patrzyłam...

BOGLÁRKA Hajni, nie gniewaj się, ale nie interesuje mnie teraz... (*schodzi ze sceny*)

HAJNALKA Nie obchodzi cię, że nauczycielka twojego syna stroi uwodzicielskie miny na stronach z seksofertami...? Halo...? Rozłączyłaś się? No nie wierzę... (*wychodzi*)

Scena 14. „Właśnie o to chodzi, że nie”

Zmiana światła, jesteśmy znów w szkole. Wchodzi Kamilla, Viola czeka na nią przed pokojem nauczycielskim.

VIOLA Cześć, mamolo!

KAMILLA Ty tutaj?

VIOLA Pomyślałam, że na ciebie poczekam.

KAMILLA Skąd ci to przyszło do głowy?

VIOLA ...Mogłybyśmy razem wrócić do domu.

KAMILLA Boże, Viola, co się stało?

Pauza.

VIOLA Mogę zostać jutro w domu?

KAMILLA Macie z czegoś sprawdzian?

VIOLA Nie.

KAMILLA Więc?

VIOLA Nie chcę się z nikim widzieć.

KAMILLA I gdy zostaniesz dzień w domu, zrobi ci się lepiej?

VIOLA Tak.

KAMILLA ...No dobrze. Nie musisz jutro przychodzić do szkoły.

Viola nie rusza się z miejsca.

KAMILLA Co jest?

VIOLA Nic... (*rusza do wyjścia*)

KAMILLA Wracaj tu, proszę!

Viola zatrzymuje się.

KAMILLA Powiesz mi, kto to?

Cisza.

KAMILLA Aż tak bardzo cię skrzywdził?

VIOLA Nie skrzywdził mnie...

Cisza.

KAMILLA Nie jest ci obojętny, jak się domyślam...

VIOLA Nie... To znaczy... Nie wiem.

KAMILLA Chodźcie ze sobą?

VIOLA Skądże! Po prostu mi się podoba, ja jemu też się podobam, a teraz nie wiem, o co chodzi... Pewnie coś zepsułam.

KAMILLA Co masz na myśli?

VIOLA Nic...

KAMILLA Co miałas przed chwilą na myśli?

Cisza.

VIOLA Inni opowiadali, co było na zajęciach z edukacji seksualnej, i że przyniosłaś prezerwatywy... Słowem, rozmawiałaś o takich sprawach z moimi kolegami, więc pomyślałam, że może to nie byłaby dla ciebie tragedia, gdyby... to mnie spotkało... Coś takiego... No wiesz...

KAMILLA (*przerażona*) Spałaś z kimś?

VIOLA Skądże! Nie!

KAMILLA To, że edukacja seksualna jest w szkole obowiązkowa, nie znaczy jeszcze, że macie z kimkolwiek iść do łóżka! Te zajęcia są dla tych, którzy nie mogą utrzymać na wodzy hormonów, więc niech przynajmniej użyją... Na pewno z nikim nie spałaś?

VIOLA Na pewno...! Właśnie o to chodzi, że nie.

KAMILLA Aha. ...I wydaje ci się, że właśnie przez to coś zepsułaś?

VIOLA Nie wiem.

Pauza.

KAMILLA Myszko, ten chłopiec cię nie kocha.

VIOLA Co takiego?

KAMILLA Jeśli zerwał z tobą tylko dlatego, że nie poszłaś z nim do łóżka, to znaczy, że cię nie kocha.

VIOLA Mówię przecież, że nie byliśmy parą! I wcale nie chciał iść ze mną do łóżka!

KAMILLA Ale próbował.

VIOLA Nie! Poza tym nie ma czegoś takiego, że ktoś odkochuje się w ciągu jednej chwili!

KAMILLA Więc może tylko dlatego cię podrywał, bo chciał iść z tobą do łóżka.

VIOLA To nieprawda.

KAMILLA Córeczko, wiem, że to może boleć, ale znacznie bardziej będziesz cierpieć, jeśli zrobisz jakieś głupstwo...! Kto to?

VIOLA Nie znasz.

KAMILLA (*uprzejmie*) Nic mu nie powiem, chciałabym tylko wiedzieć, kto jest taki ważny dla mojej córeczki.

Cisza.

VIOLA Już nieważne. (*wychodzi*)

KAMILLA Viola! Viola! (*wychodzi za córką*)

Scena 15. „Jego gitara jest w domu”

W mieszkaniu Laskaich, wchodzi Boglárka.

BOGLÁRKA (*mówi przez telefon*) Dobry wieczór! Tu Boglárka Laskai. Przepraszam, że dzwonię o tej porze... Nie przeszkadzam?

W innym punkcie sceny pojawia się Flórián, rozmawia z Boglárką przez telefon.

FLÓRIÁN Nie. ...Proszę mówić.

BOGLÁRKA Nie ma przypadkiem z panem Bálinta?

FLÓRIÁN ...Nie... Czemu?

BOGLÁRKA Miałam nadzieję, że jest z panem. Już dawno powinien być w domu, nie odbiera komórki, koledzy z klasy nic o nim nie wiedzą...

FLÓRIÁN Pewnie jest z Áronem i z innymi chłopakami.

BOGLÁRKA Napisałam do nich na facebooku, ale odpisali, że to z panem widzieli go ostatnim razem.

FLÓRIÁN ...Tak. Pomagałam mu wybrać muzykę do przedstawienia, ale już skończyliśmy.

BOGLÁRKA Kiedy?

FLÓRIÁN Około czwartej...?

BOGLÁRKA Jezu...

FLÓRIÁN Czemu? Która jest teraz godzina?

BOGLÁRKA Po dziesiątej... Co mam robić? Zawsze mi mówił, że później wróci do domu. Mam zadzwonić na policję?

FLÓRIÁN ...Nie, nie ma takiej potrzeby... Na pewno nic mu się nie stało.

BOGLÁRKA Nie mówił panu, jakie ma plany na wieczór?

FLÓRIÁN Nie.

BOGLÁRKA A może powiedział coś, z czego moglibyśmy się domyślić, dlaczego nie chce wrócić do domu?

FLÓRIÁN Z Bálintem było wszystko w porządku. Poćwiczył, co chce zagrać, porozmawialiśmy, powiedział, że chciałby zostać muzykiem...

Cisza.

FLÓRIÁN Wrócił?

BOGLÁRKA ...Jego gitara jest w domu.

Pauza.

FLÓRIÁN W szkole też jest gitara. ...Proszę się uspokoić. I niech nie wzywa pani policji! Dobrze? Mam go poszukać?

Wchodzi Bálint, rzuca plecak na podłogę, siada.

FLÓRIÁN Halo?

BOGLÁRKA ...Wrócił... Przepraszam za kłopot...

FLÓRIÁN Nic się nie stało... Dobranoc.

Odkłada telefon, w ciągu kolejnego dialogu Flórián zostaje na scenie, obserwuje Bálinta.

BOGLÁRKA Gdzie byłeś?

Flórián rusza powoli w stronę Bálinta.

BOGLÁRKA Odpowiesz mi?

BÁLINT W szkole. *(wypakowuje rzeczy z plecaka)*

BOGLÁRKA Czemu? Miałeś jakieś dodatkowe lekcje?

BÁLINT Przygotowywaliśmy przedstawienie...

BOGLÁRKA Tyle razy ci mówiłam, że możesz robić to, na co masz ochotę, możesz chodzić, gdzie chcesz, byle bym wiedziała, gdzie jesteś...! Teraz przynajmniej tyle mógłbyś powiedzieć, że: „Dobrze, mamo, następnym razem nie zapomnę”.

BÁLINT Nie będzie następnego razu.

Cisza. Boglárka siada obok Bálinta.

BOGLÁRKA Stało się coś w szkole?

BÁLINT Nie.

BOGLÁRKA Wiesz, że możesz mi powiedzieć...

Bálint spogląda na Flóriána. Patrzą na siebie długo.

BÁLINT (odwraca wzrok w stronę Boglárki) Nic takiego!

BOGLÁRKA Na pewno?

BÁLINT Mogłbym zostać sam? Proszę.

Boglárka rusza do wyjścia.

BÁLINT Mamo!

Boglárka wraca. Cisza. Bálint i Flórián znów na siebie patrzą, chłopiec odzywa się po chwili.

BÁLINT (do Boglárki) Zrobisz mi kanapkę?

BOGLÁRKA Oczywiście.

Wychodzi. Bálint bierze gitarę i zaczyna grać „Starway to Heaven”. Później wychodzi też Flórián.

VIRÁG (siedzi wśród widzów, mówi do Bálinta) Cześć. Przyszło mi do głowy, że może wystąpimy razem? Ja bym coś zaśpiewała, ty zagrałbyś na gitarze.

Cisza.

VIRÁG Albo ty zagrałbyś na gitarze, a ja zanuciłabym coś czasem.

Bálint nie odzywa się.

VIRÁG W porządku, może innym razem.

Scena 16. Pamiętnik

Wchodzą Hajnalka i Sándor. U nich w mieszkaniu.

HAJNALKA Virdzsike! Otwórz drzwi! (do Sándora) Patrz, nie chce mnie wpuścić, własne dziecko. ...Tak się o nią martwię. Jest ostatnio zamknięta w sobie. ...Wiedziałaś, że pisze pamiętnik?

SÁNDOR I co w tym dziwnego?

HAJNALKA Czytałam w jednym artykule, że to już dawno wyszło z mody, że dzieci wolą teraz prowadzić anonimowego bloga.

SÁNDOR Więc ciesz się, że nie siedzi przed komputerem.

HAJNALKA Niby tak, ale to przynajmniej byłoby normalne.

SÁNDOR Kochanie, z naszą córką jest wszystko w porządku!

HAJNALKA Niestety. ...Zrobiłam pewną złą rzecz.

Pauza.

HAJNALKA Przeczytałam fragment z jej pamiętnika.

SÁNDOR No, to rzeczywiście podłe.

HAJNALKA Nie mów o mnie, że jestem podła! Gdyby ze mną rozmawiała, przysięgam, nie zrobiłabym czegoś takiego!

SÁNDOR To żadne usprawiedliwienie. Powinnaś szanować cudze sekrety!

HAJNALKA Co przez to rozumiesz?

SÁNDOR A co, ty może nie masz sekretów?

HAJNALKA Przed tobą? Żadnych.

SÁNDOR Na pewno?

HAJNALKA Na pewno! Czemu miałabym mieć? Ty masz?

SÁNDOR Mam. Nie jakieś wielkie, ale mam.

Hajnalka przygląda się Sándorowi.

SÁNDOR Kochanie, nie za mocny ten makijaż?

HAJNALKA I nie powiesz mi co to?

SÁNDOR Nie.

HAJNALKA Pozwolisz, żebym się tym zadrećzała?

SÁNDOR Nie masz się czym zadrećzać, bo to nie dotyczy ciebie...

Chce pogłaskać Hajnalke po ramieniu, ale kobieta odsuwa się.

HAJNALKA Wiesz, o czym pisze nasza córka?

SÁNDOR O czym?

HAJNALKA Że uczniowie zaczynają znikać ze szkoły. I że dementor wysysa ich dusze.

SÁNDOR To Harry Potter.

HAJNALKA Nie. To taki kod, pod którym ukrywają narkotyki i seks. Tylko te dwie rzeczy im w głowie. Poza tym ciągle pisze o jakimś księciu z gitarą... A o tobie i o mnie ani słowa. Nasze dziecko nie pisze o nas w swoim pamiętniku...! Nic na to nie powiesz?

Pauza.

SÁNDOR *(traci cierpliwość)* Nie dajesz żyć naszemu dziecku! Przytłaczasz ją! Dusisz! Nie ma przez to życia! Z tobą...

Wychodzi, później wychodzi za nią Hajnalka.

Scena 17. Lekcja fizyki

W klasie. Uczniowie wchodzi, chłopcy i dziewczęta siadają oddzielnie.

JÁZMIN *(podminowana)* Dobra, wszystko jedno, zostawmy to!

GRÉTA Co ci się stało?

JÁZMIN Nic. Nie chcecie pójść na wagary?

GRÉTA Akurat z fizyki? Po co?

JÁZMIN Flórián nie wpisze nam nieusprawiedliwionej nieobecności.

GRÉTA Nie będzie kartkówki. Pytałam o to.

JÁZMIN Chcę po prostu wyjść na powietrze! Świeci słońce, jest dziesięć stopni, nie chcę siedzieć przy sztucznym świetle...

GRÉTA Okej, ale czemu akurat z fizyki chcesz się zerwać? Nie lepiej z matmy?

JÁZMIN Zostawmy to...

GRÉTA Bálint, jak stoisz z występem?

BÁLINT A czy to ważne?

GRÉTA Ej! Zapytałam cię grzecznie!

BENCE *(do Árona)* Ciągłe masz kaca?

ÁRON Chyba jestem chory.

BENCE Co z Violą?

ÁRON Nic.

BENCE Jesteście parą?

ÁRON Eee...

BENCE Poszliście do łóżka i tyle?

ÁRON Nie poszliśmy do łóżka.

BENCE To kto zostawił gumkę w ubikacji?

ÁRON Nie ja.

BENCE I do niczego nie doszło?

ÁRON Owszem, rozmawialiśmy. I raz się całowaliśmy.

BENCE Tylko tyle?

ÁRON A co? U ciebie jak?

BENCE Nic, ale i tak nie chciałem iść z Jázmin do łóżka. Myślałem tylko o chodzeniu ze sobą. Żeby być razem...

ÁRON I czemu się nie udało?

BENCE Nie chce mnie znać. To jasne.

ÁRON Ja też nie mam u niej szans. To znaczy u Violi.

BENCE Co ty, przecież by się z tobą nie lizała.

ÁRON Nie wiem. W pewnej chwili po prostu wstała i wyszła z pokoju. Od tamtej pory nie odzywa się do mnie.

BENCE Zabujaleś się, stary.

ÁRON Gdzie tam...! To fajna laska, ale bez przesady!

Wchodzi Flórián. Bálint i Jázmin siadają tak, żeby być jak najdalej od nauczyciela.

FLÓRIÁN Cześć!

UCZNIOWIE Dzień dobry!

FLÓRIÁN Kto przypomni, co robiliśmy na ostatniej lekcji? (*siada wśród uczniów*)

LILI Mówiliśmy o wahadłach.

FLÓRIÁN I o czym jeszcze?

GRÉTA O ich ruchu.

FLÓRIÁN Bryła sztywna wprawiona w ruch wokół poziomej osi...

ÁRON Traci ze swojej masy...

FLÓRIÁN Nie do końca... Jeśli wprawimy ją w ruch z położenia równowagi i pozostawimy samą sobie, wówczas...

GRÉTA Będzie wykonywać ruch wahadłowy!

FLÓRIÁN Moglibyśmy to pokazać, gdyby wahadło nie zginęło z zaplecza.

Nie szkodzi, wyobraźcie sobie długi, cienki, sztywny sznurek, do którego końca jest przywiązane niewielkie, ale w porównaniu z masą sznurka duże ciało, dajmy na to ołowiana kulka. Całość tworzy wahadło. Gdy je wprawimy w ruch, niewielkie ciało przywiązane do sznurka zacznie wykonywać drgania po łuku okręgu. W ten sposób działa na przykład...

GRÉTA Zegar wahadłowy.

VIOLA Huśtawka.

ÁRON Żyrandol u nas w salonie, kiedy wstaję z fotela i rąbnę w niego głową...

LILI Oposy.

BENCE Te z „Epoki lodowcowej”?

ROZI Wahadełko, wiecie, takie do mierzenia promieniowania. Moja mama ma takie.

BENCE Jak nazywa się ta wielka kula do burzenia budynków?

ÁRON Miley Cyrus.

FLÓRIÁN Dobrze, widzę, że to dla was jasne... Stan ruchu ciał – ze względu na ich bezwładność – może ulec zmianie tylko pod wpływem środowiska, w jakim te ciała się znajdują... Bálint, uważasz? (*długo patrzy na*

Bálinta próbującego skryć twarz za podręcznikiem) Bezwładność to jedna z podstawowych właściwości ciał, która dla różnych ciał może mieć różną wielkość. Jakież pytania?

Zgłasza się Virág.

VIRÁG Przyszedł mi do głowy jeszcze jeden przykład wahadła.

FLÓRIÁN Tak?

VIRÁG Gwizdek pana nauczyciela.

Pauza.

FLÓRIÁN *(do wszystkich)* Na jutro nic nie zadaję. Przygotujcie się do występu.

UCZNIOWIE Dziękujemy panu!

Flórián rusza do wyjścia. Áron odchodzi za nim.

GRÉTA *(do pozostałych)* Wybierzmy muzykę!

Uczniowie zaczynają grać. Muzyka towarzyszy do końca kolejnym scenom.

Scena 18. „Może będę mógł pomóc”

Scena rozgrywa się równocześnie w trzech miejscach: w klasie, na korytarzu i w kantorku nauczycieli wychowania fizycznego.

Na korytarzu. Áron, Flórián.

ÁRON Proszę pana!

FLÓRIÁN *(odwraca się)* Tak?

ÁRON Jeszcze nie jest pewne, czy pojadę na zieloną szkołę. Porozmawiałby pan z moimi rodzicami?

FLÓRIÁN Czemu nie chcą cię puścić?

ÁRON Mam za słabe oceny.

FLÓRIÁN Więc powinienesz przysiąc do nauki.

ÁRON Mogłbym spróbować...

Wchodzi Kamilla.

KAMILLA Cześć! Mogę prosić Árona?

FLÓRIÁN Oczywiście. *(do Árona)* Idź z panią Kamillą.

Siada w niewielkim oddaleniu od uczniów, ale ciągle ich obserwuje.

Światło pada na niego.

W klasie. Jázmin, Bence.

BENCE *(podaje Jázmin nuty)* To twoja partia.

JÁZMIN Sam skomponowałeś?

BENCE To tak. Resztę przygotował Bálint... Nie masz mi za złe, że napisałem to dla ciebie?

JÁZMIN *(nie patrzy na Bence)* Nie.

BENCE Dzięki. *(odchodzi zawiedziony)*

Na korytarzu przed salą lekcyjną. Kamilla, Áron.

KAMILLA Wiesz, o czym chcę z tobą porozmawiać?

ÁRON Nee, proszę pani...

KAMILLA Zostaw w spokoju moją córkę!

ÁRON Czemu to pani mówi? Przecież nic jej nie zrobiłem.

KAMILLA Daruj sobie...

ÁRON Naprawdę nie wiem, o czym pani mówi.

KAMILLA Jasne, odkąd moja córka nie poszła z tobą do łóżka, już nie ma dla ciebie sprawy.

ÁRON Ona tak powiedziała? W takim razie musiała czegoś nie zrozumieć!

Proszę jej powiedzieć, że nic takiego od niej nie chciałem!

KAMILLA Proszę, nie traktuj mnie jak kuriera, nie jestem twoją koleżanką!

ÁRON Poprosiłem o to tylko dlatego, że Viola nie chce ze mną rozmawiać.

KAMILLA I słusznie.

ÁRON Ale ja nic jej nie zrobiłem! Nawet nie prosiłem jej o nic takiego...

Bardzo ją lubię!

KAMILLA Radzę ci, zostaw moją córkę w spokoju!

Muzyka ustaje.

KAMILLA I cieszyć się, że nie rozmawiamy w pokoju nauczycielskim, więc nikt nie słyszy, jaki jesteś podły! Choć i tak wszyscy to wiedzą.

(wychodzi)

Znów słyhać muzykę.

W klasie. Rozi, Viola i Virág.

ROZI Jak się czujesz?

VIOLA Dobrze. Czemu pytasz?

ROZI No, przez Árona...

VIOLA Co z nim?

ROZI No przecież poszliście do łóżka, a teraz cię olewa.

VIOLA Nie poszliśmy do łóżka!

ROZI Nie? Przecież wyszedł wtedy z pokoju, jakby...

VIRÁG *(wtrąca)* Wydaje mi się, że był przygnębiony.

Áron wraca do uczniów.

VIOLA *(do dziewczyn)* Nie macie swoich problemów?

Áron, Bence, Gréta.

BENCE *(do Árona)* Co ci jest? Kiepsko wyglądasz. Idź do pielęgniarki!

ÁRON Nic mi nie jest. Zaczynamy!

BENCE Brakuje mi gitary basowej. Albo jakiegoś bardziej męskiego instrumentu...

GRÉTA Pan Flórián gra na basowej, nie? Na pewno pożyczycy.

BENCE Nie szkodzi spróbować.

ÁRON Pójdę zapytać!

Podchodzi do Flóriána.

Przed kantorkiem. Áron, Flórián.

ÁRON Przepraszam, ma pan teraz czas?

FLÓRIÁN Zaraz wychodzę, ale mów śmiało.

ÁRON Zastanawialiśmy się, czy mógłby nam pan pomóc. Brakuje nam gitary basowej.

FLÓRIÁN Nie mam jej w szkole.

ÁRON A później?

FLÓRIÁN Przyniosę jutro.

ÁRON Dziękuję panu. *(czeka chwilę, później rusza do wyjścia)*

FLÓRIÁN Coś jeszcze?

Cisza.

FLÓRIÁN Aż tak bardzo mi się nie śpieszy.

Cisza.

FLÓRIÁN Na pewno nie chcesz zostać? Wejdz do środka.

Muzyka ustaje, Áron robi krok w stronę Flóriána, później znów słyszeć muzykę.

W klasie. Lili, Bálint.

LILI Sorry, że w końcu nie zatańczyłam z tobą na imprezie. ...Nie chodzi o to, że jesteś ode mnie niższy, czy coś takiego, po prostu zaskoczyło mnie to, co powiedziałeś... Nie przypuszczałam, że ci się podobam... Zaskoczyłeś mnie...

Bálint nie odpowiada, gra dalej na gitarze.

LILI W każdym razie ty też mi się podobasz... Zatańczę z tobą na kolejnej imprezie, okej?

Bálint nie reaguje.

LILI Mimo wszystko to nie jest powód, by się obrażać! Zdarza się, że człowiek nie jest pewny swoich uczuć. ... Zostawić cię teraz samego?

Bálint potakuje.

LILI Okej...

W kantorku. Flórián, Áron.

FLÓRIÁN Usiądź!

Cisza.

ÁRON No więc ostatnio była ta impreza. U Bence.

FLÓRIÁN Tak.

ÁRON I... rozmawiałem dużo z Violą, byliśmy we dwoje, ale nie t a k ...

Później coś jej się nie spodobało i zostawiła mnie samego w pokoju. Od tamtej pory nie rozmawialiśmy, a Kamilla wsiadła na mnie. To znaczy pani Kamilla. Nie wiem, co mogła jej powiedzieć Viola... Ale naprawdę, do niczego między nami nie doszło. Tylko ją pocałowałem, o tu. *(pokazuje na swoją twarz)* Nic więcej, przysięgam.

FLÓRIÁN W porządku, wierzę ci.

Muzyka ustaje, Áron robi jeszcze jeden krok w stronę nauczyciela.

ÁRON Sądzi pan, że jestem podły?

FLÓRIÁN Podły?

ÁRON Tak uważa pani Kamilla. I podobno też inni nauczyciele.

FLÓRIÁN To nieprawda.

Áron robi jeszcze jeden krok w stronę nauczyciela.

ÁRON Musiałem coś zepsuć...

FLÓRIÁN Możesz opowiedzieć, co dokładnie się wydarzyło?

ÁRON Z Violą?

FLÓRIÁN Tak. Co ją mogło wystraszyć?

ÁRON ...To, że ją dotknąłem?

FLÓRIÁN Może jeszcze nie jest na to gotowa. Nie pomyślałeś o tym?

ÁRON Nie. Może ma pan rację.

FLÓRIÁN Zakochałeś się w niej?

ÁRON Nie wiem.

FLÓRIÁN To byłaby twoja pierwsza dziewczyna?

ÁRON ...Tak.

FLÓRIÁN Więc chciałeś spróbować?

W klasie. Lili, Bálint, Gréta, Rozi, Virág, Viola, Bence, Jázmin.

BENCE A może byśmy zagrali ten utwór Flóriánowi?

Wraca muzyka.

BENCE To znaczę z dedykacją dla niego.

LILI Miał niedawno imieniny. Powiemy, że to z tej okazji.

VIOLA Pozostali nauczyciele poczuć się urażeni.

BENCE Albo właśnie zmotywowani. ...No może nie twoja mama. Jej nie trzeba...

GRÉTA Tylko tekst też powinien być o nim. Bálint, napiszesz?

BÁLINT Nie.

GRÉTA Co ci się stało?

BENCE (*do dziewczyn*) A my nie możemy napisać? To nie może być trudne.

JÁZMIN Ja nie mogę.

ROZI Musisz iść?

JÁZMIN Nie mieliśmy wybrać muzyki?

GRÉTA Tak, ale napiszemy jeszcze tekst.

JÁZMIN (*podminowana*) Sami sobie piszcie...

GRÉTA Dobra, obejdziemy się bez waszej pomocy!

VIRÁG Gdzie jest Áron?

Muzyka ustaje.

W kantorku. Áron, Flórián.

FLÓRIÁN To naturalne, że ktoś ci się podoba... A z innymi dziewczynami? Jak daleko się posunęliście?

Pauza.

ÁRON Całowaliśmy się tylko.

FLÓRIÁN Do niczego innego nie doszło?

ÁRON Nie.

FLÓRIÁN Tylko tyle?

ÁRON Tak.

FLÓRIÁN Z pewnością chciałbyś czegoś więcej, hm?

ÁRON No... tak...

FLÓRIÁN A co byś chciał...? Mnie możesz powiedzieć... Może będę mógł pomóc.

Podchodzi do Árona, dotyka szyi chłopca, długo trzyma na niej rękę, patrzy mu w oczy, Áron jest nieco przestraszony, zamyka oczy. Cisza.

Nagle wstaje Bálint, później Jázmin, a po nich równocześnie pozostali uczniowie, światło rozświetla całą scenę. Flórián dostrzega, że uczniowie go obserwują, puszcza Árona, rozgląda się po uczniach, później schodzi ze sceny. Uczniowie stoją w milczeniu.

Scena 19. Ofiara

Do klasy wchodzi Kamilla. Uczniowie nadal stoją tam, gdzie wcześniej, nie mają odwagi spojrzeć na siebie.

KAMILLA (*próbuje ukryć zakłopotanie, mówi serdecznie*) Cześć! Wychodzi na to, że przez jakiś czas to ja będę mieć z wami lekcje fizyki. Dzisiejsza się nie odbędzie, musimy zmienić plan lekcji. Mam nadzieję, że uda się to zrobić do przyszłego tygodnia. Nie wiadomo jeszcze, co z wychowaniem fizycznym, bo macie go więcej. ...Teraz muszę iść do swojej klasy, bo piszą sprawdzian. Proszę was, żebyście przygotowywali się w ciszy do następnej lekcji. Co to będzie?

BENCE Wuef.

KAMILLA ...To do jeszcze następnej.

BENCE Mielśmy mieć teraz podwójny wuef, proszę pani.

KAMILLA Rozumiem. ...Niestety, nie możemy was puścić do domu, odróbcie zadania domowe na jutro! (*wychodzi*)

Cisza. Uczniowie w dalszym ciągu stoją w bezruchu.

VIRÁG (*do widzów*) Nie bardzo potrafiliśmy rozmawiać o tym, co się wydarzyło. Moja mama dowiedziała się, że Flórián robił to też z innymi uczniami, jeszcze wcześniej, ale nie powiedziała, kto to był. Oczywiście, wszyscy byli zaskoczeni. To było trochę jak z torbą Mohaiego. Leżała pod ławką od pół roku, a my dopiero teraz ją zauważyliśmy. Flórián został zwolniony, ale nie złożono na niego doniesienia. Podejrzewam, że nie chcieli, żeby szkoła straciła renomę, a uczniowie musieli chodzić po sądach. Dopiero po jakimś miesiącu, na którymś okienku, bo wciąż nie dali nam nowego nauczyciela wuefu, Áron zapytał nas o coś.

Cisza.

ÁRON Co teraz o mnie myślicie?

Cisza. Áron bacznie przygląda się innym, którzy nic nie mówią.

BÁLINT A o mnie?

Wszyscy patrzą na Bálinta, po jakimś czasie odwracają się w stronę Jázmin, ale dziewczyna nic nie mówi, spuszcza tylko głowę. Światło powoli gaśnie, na końcu światło reflektora pada tylko na Jázmin. Wreszcie zapada mrok.

K O N I E C

© Copyright by Andrea Pass

Tekst powstał na zlecenie grupy teatralnej PanoDráma.

W pracy nad tekstem pomogły dramaturżki: Judit Garai, Anna Hárs i Anna Merényi.

ROZMOWA Z
ANDREA PASS

Dziecko jest absolutnie figurą dramatyczną

DRAMAT „DO NICZEGO INNEGO NIE DO- SZŁO” POWSTAŁ W 2015 ROKU NA ZLECENIE GRUPY PANODRÁMA, KTÓRA TWORZY NA WĘGRZACH TEATR DOKUMENTALNY. TYM RAZEM JEDNAK TEKST NIE POWSTAŁ STOSOWANĄ PRZEZ NICH METODĄ VERBATIM. DLACZEGO TOBIE ZLECONO JEGO NAPISANIE?

Wcześniej miałam na swoim koncie tylko jeden „szkolny” spektakl, *Kő, papír, olló* (Kamień, papier, nożyce), który odniósł sukces i chyba dzięki temu zaproszono mnie do współpracy. Poza tym dla producentki Anny Lengyel ważne było też to, że miałam doświadczenie w pracy z młodzieżą, a w zamyśle PanoDrámy tekst miał być napisany i wyreżyserowany pod kątem młodych uczniów grających w spektaklu.

PUNKTEM WYJŚCIA STWORZONEJ PRZEZ CIEBIE HISTORII JEST TO, ŻE DOROŚLI NIE

CHCĄ LUB NIE POTRAFIĄ ROZMAWIAĆ Z NASTOLATKAMI O ŻYCIU SEKSUALNYM. NASTĘPNIE SZTUKA POKAZUJE, DO CZEGO MOŻE PROWADZIĆ BRAK TAKIEJ MIĘDZYPOKOLENIOWEJ WYMIANY DOŚWIADCZEŃ, ZAUFANIA I OTWARTOŚCI. I POJAWIA SIĘ PROBLEM WYKORZYSTYWANIA SEKSUALNEGO PRZEZ NAUCZYCIELA...

PanoDráma chciała zająć się tematem szkolnej przemocy. Kiedy spotkaliśmy się pierwszy raz, aby porozmawiać o sztuce, światło dzienne ujrzała sprawa Pála Siposa, który w latach osiemdziesiątych był legendarnym nauczycielem w jednym z elitarnych gimnazjów w Budapeszcie, a później znaną osobowością telewizyjną. W szkole, na letnich obozach, wreszcie nagrywając telewizyjne programy dla młodzieży, dopuszczał się molestowania i wykorzystywania seksualnego nieletnich.

Andrea Pass (ur. 1979) jest dramatopisarką, reżyserką i pedagożką teatru. Ukończyła historię teatru na Uniwersytecie w Veszprém, była stypendystką w Europejskim Instytucie Sztuki Filmowej i Audiowizualnej na Uniwersytecie w Nancy oraz na wydziale dramaturgicznym Uniwersytetu Roehampton w Londynie. Studiowała też w szkole scenopisarstwa Uniwersytetu Środkowoeuropejskiego (CEU) w Budapeszcie. Pracowała jako asystentka reżysera w zespole Béli Pintéra, później w Szputnyk Hajózási Társaság (teatralnym Towarzystwie Żeglugi Morskiej „Sputnik”), gdzie razem z Gáborem Fábiánem utworzyła grupę edukacji teatralnej Mentőcsónak Egység (Jednostka „Łódź Ratunkowa”). Dwukrotnie otrzymała stypendium dramaturgiczne im. Istvána Örkénya oraz nagrodę w budapeszteńskim programie teatralnym STAFÉTA (Sztafeta). Za dramat *Újvilág* (Nowy świat, 2015) otrzymała główną nagrodę VIII Przeglądu Teatrów Dziecięcych i Młodzieżowych, zaś *Napraforgó* (Słonecznik, 2016) przyniósł jej nagrodę specjalną dla najzdolniejszych twórców młodego pokolenia. W 2015 roku na zlecenie grupy PanoDráma napisała i wyreżyserowała sztukę *Más nem történt* (Do niczego innego nie doszło), a w tym roku wyreżyserowała dla nich spektakl dokumentalny *A csodát magunktól kell várni* (Cudu należy oczekiwać od nas samych) poświęcony aktywistom społecznym i kwestii homofobii na Węgrzech.



FOT. GERGO NAGY

SPRAWA WYSZŁA NA JAW W 2014 ROKU W WYNIKU DZIENNIKARSKIEGO ŚLEDZTWA I NATYCHMIAST WYWOŁAŁA BURZĘ W WĘGERSKIEJ OPINII PUBLICZNEJ. DZIWIŁO SIĘ, ŻE MUSIAŁO UPŁYŃAĆ TYŁE LAT, ZANIM POZNANO PRAWDĘ. Z JAKIEGO PUNKTU WIDZENIA OPRACOWALIŚCIE TĘ HISTORIĘ?

Ta sprawa pokazuje, że nie musisz koniecznie znajdować się w gorszej pozycji czy trudnej sytuacji, by spotkała cię taka krzywda. To prawda, że o większości ofiar można powiedzieć, że ich tło rodzinne było niepewne, jednak błędem byłoby sądzić, że tylko z tego powodu dali się wciągnąć w perfidną grę

nauczyciela. Sipos, uwielbiany przez uczniów, którzy zabiegali o jego względy, nadużył tego zaufania i zaczął manipulować otaczającą go młodzieżą. Za niezwykle istotne uważam tworzyć spektakle, które choć trochę mogą pomóc w uniknięciu pewnych traum. W tym konkretnym przypadku chciałam unaocznic taką sytuację lub relację nauczyciela i ucznia, w której cieszącą się wyższym statusem strona przekracza pewną granicę, co następuje nie tylko fizycznie, ale już wcześniej, na poziomie werbalnym. W naszej sztuce nie pokazujemy aktu molestowania, lecz to, jak nauczyciel tworzy sieć swoich ofiar,

a później jaki wpływ ma to na uczniów. Oczywiście przekraczanie tej granicy odbywa się etapami, a dla każdego czerwona linia przebiega trochę gdzie indziej. Wiele rozmawialiśmy z młodzieżą o tym, gdzie są granice, których nie może przekroczyć nawet taki nauczyciel, który wzbudził nasze zaufanie. Dla niektórych następuje to już wówczas, gdy pedagog interesuje się twoim życiem prywatnym. Dla innych, kiedy pyta jednego z bohaterów, czy miał już dziewczynę. Kiedy interesuje się czymś życiem seksualnym, każdemu uczniowi zapala się „lampka ostrzegawcza”.

W SCENIE LEKCJI SAMOOBRONY UCZNIOWIE DYWAGUJĄ O TYM, KTO MOŻE (LUB NIE) STAĆ SIĘ OFIARĄ PRZEMOCY. ZNAJĄC WSPÓŁCZESNĄ SYTUACJĘ SPOŁECZNĄ, EKONOMICZNĄ, POLITYCZNĄ WĘGIER I TRAKTUJĄCE O NIEJ SZTUKI (NA PRZYKŁAD ÁRPÁDA SCHILLINGA, GYÖRGYA SPIRÓ, BÉLI PINTÉRA, CSABY MIKÓ), ZAGRANICZNY WIDZ CZY KRYTYK MOŻE ODNIEŚĆ WRAŻENIE, ŻE FIGURA OFIARY ODGRYWA WAŻNĄ ROLĘ W WĘGERSKIEJ LITERATURZE I TEATRZE. ZGODZISZ SIĘ Z TĄ TEZĄ?

Jest w tym wiele prawdy, choć nie istnieje jeden typ ofiary. To zresztą niezbyt szczęśliwe określenie, bo sugeruje, że ofiara nie ma wpływu na swoje cierpienie. Oczywiście i takie przypadki się zdarzają, jak choćby wśród uczniów w *Do niczego innego nie doszło*. Nie można mówić, że są odpowiedzialni za to, co ich spotkało, że stali się ofiarami. W sztukach o tematyce społecznej, politycznej pojęcie ofiary jest znacznie bardziej problematyczne. Należy w nich już zadać pytanie, jak ten, który doświadczył krzywdy z powodu jakiegoś społecznego problemu, funkcjonuje w trudnej sytuacji, jak się w niej znalazł, czego w danym przypadku zaniedbał, czego nie był świadomy, jak przeżyje to doświadczenie.

JAKI ODDZWIĘK MIAŁ SPEKTAKL, JAK PRZYJĘŁA GO PUBLICZNOŚĆ?

Pál Sipos był legendarną postacią medialną, więc spektakl spotkał się z ogromnym zainteresowaniem, pisały o nim najważniejsze gazety i portale internetowe. Siłą produkcji było to, że biorący w niej udział aktorzy zawodowi i młodzież funkcjonowali na scenie w całkowitej symbiozie, a taką jednolitość wcale niełatwo osiągnąć. Pojawiły się recenzje, w których z nazwiska wymieniono młodych aktorów, z czego bardzo się cieszyłam. Miałam wrażenie, że publiczność pokochała tę sztukę, a wśród widzów byli też dawni uczniowie Siposa, którzy odważyli się przyjść do teatru, choć sami doświadczyli krzywdy z jego strony.

JAKIE BYŁY ICH REAKCJE?

Niezbyt chętnie się tym dzielę, mogę jedynie powiedzieć, że moją największą radością i swego rodzaju sukcesem było to, jak właśnie oni odebrali tę sztukę. Wydaje mi się, że trochę wyzwoliła ich z tej traumy. Sądzę tak również dlatego, że niektórzy z nich kilkakrotnie obejrzeli spektakl i zawsze przyprowadzali do teatru swoich znajomych, krewnych. A trzeba wiedzieć, że tekst sztuki jest całkowicie fikcją! Najpierw z dramaturżkami Judit Garai, Anną Hárs i Anną Merényi opracowałyśmy artykuły, które ukazały się na temat Siposa, później dużo czytałyśmy o wykorzystywaniu nieletnich przez dorosłych, ale był to zaledwie punkt wyjścia do napisania tekstu. Niezależnie od tego wszyscy uznali, że w granej przez Tamásá Ördöga postaci Flóriána bardzo wyraźnie widać osobowość Pála Siposa, który – z tego co wiem – nie widział spektaklu, co mnie specjalnie nie dziwi.

W PRODUKCJI WZIĘŁO UDZIAŁ WIĘCEJ MŁODYCH AMATORÓW NIŻ ZAWODOWYCH AKTORÓW. JAK WYGLĄDAŁA WSPÓŁPRACA Z NIMI?

To była ogromna przyjemność. Każda próba, a przede wszystkim każdy spektakl były dla nich świętem, wnieśli w tę produkcję całą masę różnej energii. Zanim zaczęłam pisać tekst, spotkałam się z nimi kilkakrotnie, dużo rozmawialiśmy, a później wspólnie wymyślaliśmy sceny. Dzięki temu mogłam nieco lepiej poznać ich osobowości i zdolności, po tym znacznie łatwiej było rozpiąć dla nich role. Poza tym podzielili się wieloma ciekawymi historiami, na przykład o szkolnych zajęciach z edukacji seksualnej, które mogłam wykorzystać w tekście.

DO SPRAW DZIECI I MŁODZIEŻY ORAZ ICH RELACJI Z DOROSŁYMI POWRÓCIŁAŚ W SWOICH DWÓCH KOLEJNYCH SZTUKACH: „NAPRAFORGÓ” (SŁONECZNIK) Z 2016 ROKU I „BEBÚJÓS” (IGRASZKI) Z 2017 ROKU. SKĄD TO ZAINTERESOWANIE TEMATAMI MŁODYCH I RODZINY?

Z pisarskiego, teatralnego punktu widzenia interesujące są te relacje międzyludzkie, które są poddawane nieustającym zmianom. Każde dziecko to wciąż zmieniająca się osobowość, charakter i w tym względzie jest absolutnie figurą dramatyczną. Choć niewykluczone, że jest też znacznie prostsze wytłumaczenie. Moje spektakle często opowiadają o rodzinie albo o relacji dziecko – rodzice. Dzięki moim rodzicom oraz krewnym miałam bardzo szczęśliwe dzieciństwo, z tego powodu rodzina jest dla mnie bardzo ważna. Gdy byłam nastolatką, umarł mój tata i od tego czasu bardzo wiele się zmieniło, czego wpływ odczuwam do dziś i z czym niustannie się mierzę. Pewną rolę może odgrywać też to, że sama nie mam jeszcze dziecka, więc może jego brak generuje taką wrażliwość na tematy rodzinne.

JESIENIĄ TEGO ROKU NA WĘGRZECH UKAŻE SIĘ NOWA ANTOLOGIA DRAMATU POLSKIEGO, KTÓRA BĘDZIE ZAWIERAĆ TEKSTY NAPISANE WYŁĄCZNIE PRZEZ KOBIETY. GDY SPOJRZEĆ W ODWROTNĄ STRONĘ, „DO NICZEGO INNEGO...” JEST ZALEDWIE CZWARTYM WSPÓŁCZESNYM DRAMATEM WĘGIERSKIM NAPISANYM PRZEZ KOBIETĘ, KTÓRY UKAZUJE SIĘ PO POLSKU¹. JAKIE WEDŁUG CIEBIE SĄ WĘGIERSKA DRAMATURGIA I REŻYSERIA TWORZONE PRZEZ KOBIETY I CZY W OGÓLE JEST SENS TRAKTOWAĆ JE ODDZIELNIE?

Nie należy ich odseparowywać, może to być bardzo niekorzystne, by nie powiedzieć krzywdzące. W ostatecznym rozrachunku to wszystko jedno, czy tekst wyszedł spod pióra kobiety czy mężczyzny, liczy się to, czy jest dobry, szczery, mocny i ma siłę oddziaływania. Oczywiście warto o tym mówić, no przecież teatr na Węgrzech tworzy znacznie mniej kobiet niż mężczyzn i ciekawym pytaniem jest to, dlaczego tak się dzieje. Jednak nigdy nie myślałam, że możliwość pracy tu czy tam otrzymałam, bo jestem kobietą, i czy z tego powodu miałabym być w gorszej sytuacji. Poza tym widzę, że w ostatnich latach dużo w tej kwestii się zmieniło i coraz więcej młodych kobiet pisze lub reżyseruje na Węgrzech, a ponieważ wiele z nich jest zdolnych, węgierskie życie teatralne tylko się na tym wzbogaca.

Rozmawiał Daniel Warmuz

¹ Mowa jeszcze o sztuce *Doktor na telefon* Borbáli Szabó i dramacie *Nietoperz*, który Kata Wéber napisała wspólnie z reżyserem Kornélem Mandruczó. Obydwa teksty w przekładzie Jolanty Jarmołowicz ukazały się w zbiorze *Wróg publiczny i inne dramaty węgierskie* z 2017 roku. Znacznie wcześniej, w *Antologii współczesnego dramatu węgierskiego* z 1982 roku ukazał się dramat *To jasne, lśniące słońce* Magdy Szabó (tłum. Krystyna Pisarska). (Przyp. Daniel Warmuz)

Rewolucja w teatrze

SZEŚĆDZIESIĄTA ROCZNICA PAŹDZIERNIKA 1956 NA WĘGIERSKICH SCENACH

• DANIEL WARMUZ •

Pamięć o Październiku 1956 roku, o krwawym stłumieniu zrodzonej z pokojowego protestu rewolucji, jest żywa i dzieli Węgrów. W zeszłym roku

Autor jest polonistą i hungarystą, doktorantem na Uniwersytecie Jagiellońskim, zajmuje się najnowszą literaturą węgierską i współczesnym teatrem na Węgrzech. Jest tłumaczem tekstów literackich. Publikował wcześniej w „Akancie”, „Fragile”, „Kresach”, „Polisemii”, „Ruchu Literackim” i „Tekstualiach”.

do dyskusji o tamtych wydarzeniach – gdy tysiące budapeszteńczyków wyszło na ulice wyrazić solidarność z narodem polskim i niezadowolenie z polityki własnego rządu, i gdy już po kilku godzinach zaczęła lać się krew – silnie włączyły się teatry. Tłumiły czy rozgrzewały emocje? A warto przy-

pomnieć, że pięćdziesiąta rocznica Października 1956 odbyła się w cieniu zamieszek, które objęły swoim zasięgiem niemalą część miasta, zwłaszcza plac Wolności i siedzibę Węgierskiej Telewizji. Tym razem na ulicach było spokojniej, choć konflikty sprzed dekad wciąż się tłą, a do głosu dochodzą nowe spory.

I zaczyna się też o Październiku 1956 mówić w nowy sposób, czego przykładem jest właśnie rocznicowa aktywność teatrów. Publiczność z wyprzedzeniem kupowała bilety na spektakle, których twórcy konkurowali ze sobą w doborze tematów i środków mówienia o pamięci i prawdzie o wydarzeniach z jesieni 1956 roku. Oferta wydarzeń teatralnych wpisujących się w ogólnokrajowe obchody rocznicowe była zaś niezwykle bogata: w repertuarze większych i mniejszych scen pojawiło się niemal dwadzieścia produkcji: od rocznicowo ukierunkowanych insceni-

zacji klasycznych sztuk po nowe teksty i spektakle. Wśród nazwisk ich autorów można znaleźć uznanych twórców, ale także młodych dramatopisarzy i reżyserów. Za powstanie większości z nich odpowiadał Komitet Pamięci (Emlékbizottság), a teatralne obchody rocznicowe stanowiły jedynie część wszystkich wydarzeń zaplanowanych przez Ministerstwo Zasobów Ludzkich – wydarzeń, na które węgierski resort przeznaczył prawie dziewięć miliardów forintów (około stu dwudziestu pięciu milionów złotych)¹.

Nieprzypadkowo używam słowa „oferta”, kojarzącego się raczej z działaniami marketingowymi niż kulturowymi, bo i trudno oprzeć się wrażeniu, że taką właśnie formę przybrał w dużej części program węgierskich wydarzeń oficjalnych. Po pierwsze, dofinansowanie można było otrzymać drogą otwartego konkursu, a – jak pisze dziennikarz i krytyk Péter Urfi – „stworzenie spektaklu o 1956 roku było opłacalnym przedsięwzięciem, dzięki któremu można było uzyskać dodatkowe środki”². Nie dziwi zatem, że po dofinansowanie sięgnęli także twórcy kojarzeni ze sceną niezależną. Po drugie, współczesną debatę o 1956 roku określają też ramy polityczne, a – jak wiemy – sposób obchodów świąt narodowych jest często uzależniony od bieżącego kursu ekip rządzących, decydujących także o kwestiach ekonomicznych.

Nie ulega wątpliwości, że historia, zwłaszcza budząca ogromne emocje, jest ciekawym materiałem dla artystów. Równocześnie stanowi olbrzymie wyzwanie, stawiając szereg pytań. Jakimi

środkami oddać donośność opisywanych wydarzeń? Jak zinterpretować niektóre, często dwuznaczne epizody? I wreszcie: jakie stanowisko zająć w sprawie przywoływanych na scenie wydarzeń i postaci? Choć chyba powinno zacząć się od pytania zasadniczego, postawionego przez Georges’a Baala (1938–2013), od 1956 roku do śmierci mieszkającego w Paryżu. Aktor, reżyser i teatrolog, spoglądając na rodzimą scenę z francuskiej perspektywy, w 2006 roku pytał, czy teatr w ogóle musi zajmować się węgierskim Październikiem? Odpowiedział twierdząco, zastrzegając jednak, że wydarzenia sprzed dekad muszą znaleźć swój sceniczny komentarz, ale „nie dlatego, by ujawnić historię, nie dlatego, by przedstawić znane (lub nieznane?) fakty, liczby i sytuację”. Georges Baal chciał spektakli stawiających pytania: „Jak daleko? Dokąd?”. Pytał wreszcie: „Czy współczesny teatr węgierski może pomóc w leczeniu dawnych ran, może złagodzić dawne napięcia albo sprawić, by trafiły one do innej, szerszej przestrzeni po to, by skrawki historii scalily się w jeden obraz?”³. Po dziesięciu latach stawiane przez niego znaki zapytania wciąż są aktualne.

Przywoływany już wcześniej Péter Urfi wskazuje trzy przyczyny, z powodu których teatr ma problem z Październikiem 1956.

Po pierwsze, mówimy o jednym z najlepiej opracowanych wątków współczesnej historii. Mamy oto do dyspozycji rezultaty licznych badań umocowanych w kontekście historii powszechnej, znamy przebieg dyskusji nad kwestią tożsamości i udziału w walkach wewnątrzpolitycznych, tematem wielu opracowań było tło socjologiczne protestu. I trzeba też pamiętać o wydarzeniach teatralnych z 1956 roku oraz o oso-

¹ Tamás Szémann *Milliárdok mentek el '56 emlékére*, portal „Index”, http://index.hu/chart/2017/05/19/erre_es_ennyit_koltott_az_56-os_emlekbizottsag/ (dostęp: 20 maja 2017).

² Péter Urfi *Csak gondolkodni ne kelljen. 56-os előadások a 60. évfordulón*, „Szinház” nr 12/2016, s. 3.

³ Georges Baal *Kazamaták? Történt-e valami a Katona József Színház színpadán?*, „Szinház” nr 10/2006, s. 19.

bistych doświadczeniach wielu świadków tamtych wydarzeń – coś, co poszukująca ciekawych tematów scena bardzo sobie ceni. [...] Drugi powód wynika z dramatycznego charakteru zdarzeń i osobistych historii: Październik 1956 miał swoją kilkunastodniową kulminację, ale przecież dojrzewał i gasł o wiele dużej, niż zwykliśmy sądzić – ci, którzy wyszli wówczas protestować, mieli swoje historie, pełne osobistych dramatów, zmagania i ważnych decyzji, które toczyły się na długo, zanim ulice wypełniły się protestującymi, a później czołgami. Po trzecio wreszcie, dzieje się tak ze względu na aktualność tematu, o której bezpośrednio nie decydują polityczne i medialne debaty o 1956 roku jako takim, lecz bieżące problemy i dylematy węgierskiego społeczeństwa. Takie, które na pierwszy rzut oka nie mają nic wspólnego z tamtymi wydarzeniami – choć przecież pomagają je zrozumieć, podobnie jak historia sprzed sześciu dekad pomaga w zrozumieniu tego, co się dzieje na Węgrzech dziś. Wystarczy wspomnieć o dyskusji toczącej się wokół emigracji, imigracji i uchodźców, wokół roli inteligencji oraz wolności prasy i mediów, czy chociażby wokół idei narodowej niezależności – sprawa, która w retoryce i polityce obecnego rządu zajmuje centralne miejsce. Oto, z czym mogą mierzyć się spektakle o 1956 roku. Oto tematy, które trudno przemilczeć.⁴

O CZYM SIĘ (NIE) DYSKUTUJE

Najbardziej oczekiwanym wydarzeniem teatralnym był spektakl *Ilonka Tóth. Świadectwo*. Sztuka napisana kilka lat temu przez Andora Szilágyiego, wyreżyserowana teraz na deskach Narodowego przez jego dyrektora Attilę Vidnyánskiego, powstała na kanwie życiorysu tytułowej postaci – w 1956

roku dwudziestoczteroletniej studentki medycyny, kierowniczką tymczasowego szpitala przy ulicy Domonkos, skazanej na karę śmierci w pierwszym z serii pokazowych procesów wytoczonych przez władze komunistyczne uczestnikom powstania i propagatorom kontrrewolucji. Ilona Tóth (wraz z innymi protestującymi: Miklósem Gyöngyösim i Ferencem Gönczim) była oskarżona o zamordowanie ze szczególnym okrucieństwem funkcjonariusza służby bezpieczeństwa Istvána Kollára. Dziewczyna przyznała się do winy – na ile z własnej woli, trudno jednoznacznie ocenić.

Spektakl Vidnyánskiego, zanim jeszcze pokazano go na Węgrzech, mogła zobaczyć publiczność warszawska – 21 października 2016 roku w Teatrze Polskim w ramach programu Roku Kultury Węgierskiej (sztukę przełożyła Anna Butrym). Wicepremier i minister kultury Piotr Gliński mówił o „wielkim, symbolicznym geście ze strony naszych węgierskich przyjaciół”. „Świętowanie rocznicy wybuchu węgierskiego powstania narodowego 1956 roku w stolicy Polski jest dla mnie wzruszającym przeżyciem”⁵ – odpowiadał węgierski minister sprawiedliwości László Trócsányi.

Ilona Tóth (1932-1957) nazywana często „węgierską Joanną d’Arc” w spektaklu Attili Vidnyánskiego ułożona została jednoznacznie z Chrystusem, przez co martyrologiczne akordy w opowiadanej historii brzmiały jeszcze donośniej. Obok prezentacji wybranych etapów jej powstańczej biografii i kolejnych stacji wytoczonego procesu (nasuwa się tu skojarzenie z drogą krzyżową) twórcy postawili sobie za cel odmalowanie tła historycznego i politycznego: scenę wypełniły

⁴ Péter Urffi, op.cit., s. 3.

⁵ Prapremiera „Ilonki Tóth” – spektaklu Teatru Narodowego z Budapesztu, depesza PAP z 22 października 2016.



ANDOR SZILÁGYI ILONKA TÓTH, TEATR NARODOWY, BUDAPESZT 2016, REZ. ATTILA VIDNYÁNSZKY. FOT. TEATR NARODOWY



wymowne rekvizyty, zadbano o rozpoznawalne efekty dźwiękowe. I choć po spektaklu – i nad Wisłą, i nad Dunajem – klaskano, to nie zabrakło także mało entuzjastycznych recenzji. Péter Urfi pisał wręcz, że aktorzy w męczący sposób zakrzykują opowiadaną przez siebie historię, że narrator niepotrzebnie trąbi o niewinności Ilonki, a samo zakończenie trąci kiczem.⁶

Niezależnie od oceny recenzentów, spektakl Narodowego stał się głosem w szerszej debacie. Do dziś wielu historyków sprzeczka się o życiorys Ilony Tóth i charakter wytoczonego jej procesu. Według jednych historyków (choćby Attili Szakolczaiego, Réki Kiss i Sándora M. Kissa) jej biografia została zmanipulowana przez rząd Jánosa Kádára, a sam zarzut morderstwa był niewspółmierny do zaangażowania młodej studentki w sprawę. Inni – wśród nich autor wydanej w zeszłym roku monografii o Październiku 1956, László Eörsi – dowodzą, że los kobiety był efektem ciągu tragicznych zdarzeń, i że choć nie sposób umniejszyć odwagi i osobowości dziewczyny, to też nie można zwolnić jej z odpowiedzialności za popełniony czyn.⁷

Jak zauważyła historyk teatru Gabriela Schuller, produkcja Teatru Narodowego stanowiła też polemiczną odpowiedź na spektakl 56 06 / *örült lélek, vert hadak* (56 06 / obląkana dusza, pokonane armie) z Teatru im. Csikyego w Kaposvárze. Napisana przez Mártona Kovácsa, Istvána i Jánosa Mohácsich oraz wyreżyserowana przez tego ostat-

niego sztuka „wykorzystała kilka motywów narracji odnoszących się do faktu zabicia człowieka”⁸. Jej inscenizacja, przygotowana w ramach obchodów rocznicowych w 2006 roku, wzbudziła takie emocje, że wielu domagało się zdjęcia tytułu z afisza, oskarżając twórców o zakłamanie historii i działanie pod dyktando ówczesnego, lewicowego rządu Ferencza Gyurcsány. Groźno im nawet sprawą sądową. Główny argument przeciwników spektaklu opierał się na orzeczeniu sądu z 2000 roku, który unieważnił wyrok komunistycznych władz. Bracia Mohácsi bronili się, twierdząc, że rehabilitacja Ilony Tóth nie neguje faktu dokonania morderstwa, bycie „bohaterem narodowym” to często pojęcie względne, a ich artystycznym celem było ukazanie drogi, jaka prowadzi do pozbawienia życia drugiego człowieka.⁹ Oba spektakle, ich losy i odbiór pokazują zatem, jak historyczne spory przenoszą się też na deski teatru.

DOSŁOWNIE I W PRZENOŚNI

Większość rocznicowych produkcji wpisywała się w nurt teatru dokumentalnego, nierzadko biograficznego. I poza Ilonką Tóth z Narodowego, warto przywołać inny spektakl o losach bohatera rewolucji – monodram z budapeszteńskiego Teatru Komedii (Vígyszínház) *A szökés* (Ucieczka, reżyseria László Csuj). Kreśli on losy Attili Gérecza (1929-1956), poety i pięcioboisty, uwięzionego w 1950 roku za spisek antypaństwowy. Czas spędzony w więzieniu wykorzystał on na pisanie

⁶ Péter Urfi, op.cit., s. 4.

⁷ Por. László Eörsi, *Rendkívüli idők, rendkívüli cselekmények*. Tóth Ilona és Mansfeld Péter története és mítosza, Ab Ovo, Budapest 2016. Kilka głosów dyskusji przywołuje też Andor Szilágyi w dzienniku opisującym historię powstania sztuki w folderze promującym polską prapremierę *Ilonki Tóth*, red. Gáspár Keresztes, János Tischler, Hanna Wachnowska, tłum. Irena Makarewicz, Warszawa 2016, s. 8.

⁸ Gabriella Schuller *Jeanne d'Arc a Soroksári úton*, „Színház” nr 12/2016, s. 8.

⁹ Zob. S. R. Gyilkos indulatokat kavart az 56-os darab, portal „Népszabadság”, <http://noi.hu/archivum/archiv-438152-246677> (dostęp: 20 maja 2017).

wierszy (zawiazała się tam zresztą grupa poetycka). Gdy po czterech latach uciekł, został zadenuncjowany i znów trafił za kratki. 30 października 1956 roku uciekł ponownie i wstąpił w szeregi rewolucjonistów. Kilka dni później został śmiertelnie raniony przez sowiecki czołg.

A *szökés* oparty był na narracyjnym poemacie Gérecza o jego próbach wydostania się na wolność. Większość rocznicowych produkcji dokumentalnych oparta była jednak na tekstach wypracowanych metodą verbatim, polegającą na łączeniu autentycznych wypowiedzi świadków oraz uczestników walk z tekstami źródłowymi czy archiwalnymi materiałami prasowymi. Dało to możliwość nakreślenia szerokiej panoramy wspomnień, ale także powiększenia zasobów historii mówionych (co z roku na rok jest coraz trudniejsze). Było także sposobem na ucieczkę przed budzącą nieufność fikcją: dla wielu przecież 1956 rok to w pierwszej kolejności doświadczenie realne.

Aż trzy spektakle dokumentalne w tym duchu przygotowała niezależna grupa PanoDráma¹⁰. Za najlepszy z nich uważa się bezsprzecznie sztukę *Pali* (Mój Pali), „używającą głosu” Judit Gyenes, wdowie po dowódcy oddziałów powstańczych i ministrze obrony narodowej w rządzie Imre Nagya, Pálu Maléterze (1917-1958). Wcielając się w jej postać Zsófia Szamosi, jak za uważali krytycy, w przejmującą, a równocześnie naturalną, niewymuszony sposób umiała nie tylko przywołać atmosferę dni rewolucji i następujących

po niej lat, ale nade wszystko zdołała tchnąć życie w opowieść o miłości Judit i Pála. Wyreżyserowany przez Annę Lengyel monodram przybliżał bowiem historię i postać straconego bohatera 1956 roku, nie koncentrując się jednak tylko na tym, co oficjalne czy państwowe w jego losach. Judit mówi o nim oficjalnie jako o „Pálu Maléterze”, ale niewiele później – jak w tytule – czule wzywa „swojego Pawelka”. Ta szczerza historia i ciekawa kreacja to oczywisty ślad ponaddwunastogodzinnego wywiadu, który twórcy spektaklu przeprowadzili z prawdziwą Judit Gyenes.

Kolejna „rewolucyjna” produkcja PanoDrámy to przypomnienie ich monodramu z 2015 roku. Scenariusz sztuki *Keserű boldogság* (Gorzkie szczęście) w reżyserii Tamása Ördöga i w wykonaniu Györgyi Kari dostarczył wywiad-rzeka, jaki w 1984 roku pisarz, socjolog i aktywista społeczny Zsolt Csalog (1935-1997) przeprowadził z Lívią Jancsó (w latach pięćdziesiątych pracownicą w ambasadzie Stanów Zjednoczonych w Budapeszcie). Lívia Jancsó, obserwowała wydarzenia z podwójnej, niecodziennej perspektywy – zwykłej mieszkanki Budapesztu, a jednocześnie osoby mającej kontakt z pracującymi na Węgrzech dyplomatami. I prowadziła też podwójną grę, dzięki której udało jej się przepisać na maszynie, rzecz jasna w sekrecie, wspomnienia prymasa Węgier Józsefa Mindszentyego (1892-1975), skazanego w 1949 przez komunistyczne władze za zdradę stanu, uwolnionego w październiku 1956 i chroniącego się później przez piętnaście lat w ambasadzie Stanów Zjednoczonych w Budapeszcie (ostatecznie wyjechał do Ameryki, po otrzymaniu zgody na azyl od prezydenta Eisenhowera). Lívia Jancsó, jako osoba szczególnie niegodna zaufania z perspektywy komunistycznych władz, była

¹⁰ O Grupie pisałem m.in. w: *Od wywiadu do spektaklu. Praca metodą verbatim na przykładzie działalności węgierskiej grupy teatralnej PanoDráma*, „Fragile” nr 1/2015, s. 102-106; oraz *PanoDráma. Węgierski teatr dokumentalny w sprawie mniejszości romskiej*, w: *Teatr historii lokalnych w Europie Środkowej*, red. Ewa Wąchocka, Dorota Fox, Aneta Głowacka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 254-267.

wielokrotnie przesłuchiwana, aresztowana, później internowana, a na końcu przesiedlona. Przy każdej nadarzającej się okazji wracała jednak do Ambasady. Ostatecznie wyemigrowała do Nowego Jorku.

Premiera trzeciego spektaklu Pano-Drámy, o patetycznie brzmiącym tytule *Exodus '56* (reżyseria Anna Lengyel), odbyła się 4 listopada 2016 roku, w rocznicę inwazji wojsk sowieckich na Węgry. Widzowie na dużej scenie Teatru im. Katony wysłuchali świadectw tych, którzy opuścili ojczyznę w czasie trwania rewolucji lub niedługo po niej. Za materiał do scenariusza posłużyły bogate materiały archiwalne węgierskiego Instytutu 1956 Roku (56-os Intézet), ówczesne artykuły prasowe i wywiady przeprowadzone przez twórców.

O produkcji, choć była jednorazowym wydarzeniem, mówiło się w środowisku teatralnym z dwóch powodów. Po pierwsze, w czytaniu obok aktorów młodszego pokolenia (Katy Bartsch, Lehel Kovácsa, Krisztiny Urbanovits) udział wzięli także wybitni i uznani ludzie sceny (Piroska Molnár, Zoltán Bezerédi, Pál Mácsai i Gábor Máté – ci dwaj ostatni to dyrektorzy największych stołecznych Teatrów: im. Örkénya i im. Katony), co nadało wydarzeniu wyjątkowy charakter. Po drugie, sztuka opowiada o nierzadko tragicznym losie dwustu tysięcy węgierskich emigrantów, stając się tym samym głosem we współczesnej, gorącej debacie o kryzysie uchodźczym.

Czytanie performatywne odbyło się też w budapestzskim Teatrze RS9. Tekst zatytułowany po prostu *Kossuth tér 1956. október 25.* (Plac Kossutha, 25 października 1956) przypominał o masakrze, do jakiej doszło przed parlamentem w „krwawy czwartek” – jak dziś mówi się o tym dniu – kiedy do zebranych na placu manifestantów

otworzono ogień. Liczba śmiertelnych ofiar nigdy nie została szczegółowo określona.

Spektakl dokumentalny przygotował też Teatr im. Örkénya. Jego zespół wziął na warsztat kronikę lat więziennych *Emlékezés a régi szép időkre* (Pamiętka starych dobrych czasów) Istvána Eörsiego (1931–2005). Pisarz i historyk podzielił się w niej osobistym wyznaniem i dokonał rozrachunku z kadaryzmem. A zaznaczyć należy, że mówimy o autorze, który z zagorzałego orędownika komunizmu stał się jego ofiarą: uczeń Györgya Lukácsa jeszcze w 1953 roku napisał wiersz ku czci zmarłego Stalina, ale trzy lata później, popierając wizję polityki Imre Nagya, wziął aktywny udział w rewolucji, za co prawie cztery lata spędził w więzieniu. Po ogłoszonej amnestii długo zmagał się z zakazem publikacji. Wyreżyserowany przez Csabę Polgára monodram to zatem „nie tylko świadectwo epoki, ale też ślad wyjątkowej osobowości” – pisała Andrea Tompa¹¹. Istotą wyznania Eörsiego – komentowała Noémi Herczog – „było zdyscyplinowanie i szacunek do rzeczywistości”, tworzące grunt pod spotkanie widza z „radikalną szczerością”¹².

Dokumentalny obraz 1956 roku nie byłby pełny, gdyby poprzestano na osobistych świadectwach „zwykłych budapestzeńczyków”, nierzadko także bezimiennych ofiar i bohaterów rewolucji. Stąd do odpowiedzi (to jest na scenę) wywołało także polityków, zwłaszcza tych, których nazwiska stanowią słowa-klucze w zrozumieniu dwudziestowiecznej historii Węgier. Takim wezwaniem do tablicy był *Kádár* Mihály Kornisa i przygotowany na jego kanwie monodram *Kádár utolsó be-*

¹¹ Andrea Tompa „Feledjétek el!” Eörsi és Csehov az Örkényben, „Magyar Narancs” nr 44/2016.

¹² Noémi Herczog *A mítoszszémaló*, „Élet és Irodalom” nr 44/2016, s. 23.



széde (Ostatnia mowa Kádára, reżyseria Tamás Novák) przygotowany przez Węgierską Operę Narodową i grany w podziemiach jej siedziby, w sali z widownią dla – wymowna liczba – pięćdziesięciu sześciu widzów.

Bazą tekstu była przemowa, jaką János Kádár wygłosił nieoczekiwanie 12 kwietnia 1989 roku na zamkniętym posiedzeniu KC Węgierskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej. Wystąpienie trwało ponad godzinę, a Kádár odniósł się w nim do najmroczniejszych wątków swojej i węgierskiej przeszłości: do rewolucji 1956 roku, do wyroku śmierci wykonanego na Imre Nagyu, a nade wszystko do przesłuchania i pokazowego procesu László Rajka (1909-1949), węgierskiego działacza komunistycznego, od 1948 roku ministra spraw zagranicznych, oskarżonego rok później o kontrrewolucyjny spisek i skazanego w pokazowym procesie na śmierć (zrehabilitowano go w 1954). Przemowa Jánosa Kádára, mimo okoliczności wygłoszenia, pełna była też osobistych wątków: generalny sekretarz KC mówił o postępującej chorobie i dokuczliwej starości. Towarzyszące słowom emocje, podkreślone w scenicznej adaptacji Tamása Nováka, uczyniły z tego materiału dokumentalnego swoistą tragedię królewską.¹³ A tam, gdzie jest król, tam pojawiają się też nękające go duchy. W spektaklu *Kádár utolsó beszéde* byli nimi László Rajk i Imre Nagy – ci, którzy wraz ze zmianą politycznego ustroju państwowego zamienili się rolami zdrajcy i bohatera.

KLASYCY I MŁODZI

Jeszcze na pięćdziesiątą rocznicę Października János Térey i András

Papp napisali dramat *Kazamaták* (Kazamaty) – inscenizacja tekstu zrealizowana w Teatrze im. Katony przez Pétera Gothára, była wówczas jednym z ważniejszych wydarzeń rocznicowych. Dziesięć lat później utwór znów znalazł odbiorców, między innymi za sprawą wydania książkowego. „Jeśli chcą państwo poznać prawdę o 1956 roku – pisat György Spiró – polecam sięgnąć do *Kazamatów*, które – jestem przekonany – są jednym z najlepszych dramatów ostatniego stulecia. To pierwszy prawdziwie literacki obraz rewolucji, gdyż w oderwaniu od wszelkiej ideologii, niezależnie od polityki dnia codziennego ukazuje tylko i wyłącznie ludzkie zachowania, motywacje i uczucia – to tekst filozoficzny, w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Wielkie i przerażające dzieło, tak jak i człowiek.”¹⁴

Ceniony na Węgrzech, znany z wierszowanych form dramatycznych i odwoływania się do bliższej i dalszej rzeczywistości społeczno-politycznej János Térey sięgnął po jeden z najbardziej tragicznych i niejednoznacznych wątków powstania w Budapeszcie – po szturm na siedzibę partii 30 października 1956 roku oraz lincz dokonany na siedemnastu osobach na placu Republiki (*Köztársaság tér*, obecnie plac Jana Pawła II)¹⁵. Włączenie do spektaklu ponad pięćdziesięciu postaci mówiących rymowanym wierszem z jambicznym metrum dodatkowo przyczyniło się do uczynienia z dramatu uniwersalnej przypowieści o machinie historycznych wydarzeń. Tym

¹⁴ György Spiró *Utólag minden forradalmi esemény elkerülhetetlennek és szükségyszerűnek látszik. A „Kazamaták” 10 év után*, portal „Könyves Blog”, http://konyves.blog.hu/2016/10/25/kazamaták_10_ev_utan (dostęp: 20 maja 2017).

¹⁵ O Jánosu Téreyu pisałem w: *Na marginesach. Dramaturgia węgierska po 1989 roku*, „Dialog” nr 10/2015, s. 129-131. (Przyp. aut.)

¹³ Zob. Péter Urfi, *op.cit.*, s. 4.

razem rocznicowy spektakl nie był dokumentem. „Występujące w dramacie osoby – pisali we wstępie autorzy – nie są tożsame z tymi, które w tym samym miejscu i w tym samym czasie stały się postaciami historycznymi. Ich sceniczny byt, to jest imiona i nazwiska, gesty i język, zawdzięcza się wyobraźni.”¹⁶ Térey precyzował: „Dramat Kazamaták nie dokumentuje historii, tylko przedstawia schemat wydarzeń. [...] Pojawiają się tu rzeczywiste konteksty wydarzeń z roku 1956, mimo że nie jest to «sztuka o 1956 roku»”¹⁷.

„Niewielu potrafi mówić i przypominać o 1956 roku w taki sposób, by wyjść poza uważane za obowiązkowe truizmy czy aby nie wpaść w pułapkę cudzych oczekiwań – prawdziwych, lub tylko wyobrażonych”¹⁸ – to początkowe słowa jednej z recenzji spektaklu *Szélfutta levél* (Liść na wietrze, reżyseria Sándor Csikos), którym Teatr im. Csokonaiego w Debreczynie upamiętnił swojego legendarnego aktora László Mensárosa (1926–1993). Napisany przez Mártona Falusiego tekst bazuje na dzienniku i wspomnieniach artysty, który w roku 1956 był członkiem Komitetu Rewolucyjnego w drugim co do wielkości mieście Węgier. Swoje zaangażowanie – a dziś ceni się go między innymi za to, że nie dopuścił, by krwawa rozprawa z protestującymi zbierała swoje żniwo także w gmachu teatru – Mensáros przypłacił więzieniem, gdzie zresztą nadal zajmował się sztuką aktorską, organizując nielegalne przedstawienia. *Szélfutta levél* grał tą szufladkową

strukturą wziętą z biografii aktora, mnożył „teatr w teatrze”, również przypominając historyczną inscenizację *Hamleta*, która w roku rewolucji była w Debreczynie symbolem politycznego buntu.

Spektakl z Teatru im. Csokonaiego wraca do kluczowych dla Węgier i głównego bohatera wydarzeń z lat 1949, 1952, 1956 i 1989. Ostatnia data zostaje przypomniana przez odtworzenie nagrania przemowy Viktora Orbána wygłoszonej z okazji ponownego pochówku Imre Nagya. Czy jednak finalna scena prócz symbolicznego zamknięcia rewolucji (rehabilitacji „zdrajców” ojczyzny) nie ma za zadanie – w zamyśle twórców – powiedzieć też czegoś o dzisiejszych Węgrzech? *Szélfutta levél* nie daje jednoznacznej odpowiedzi¹⁹.

Scena narodowa w Miskolcu nie przygotowała żadnej nowej sztuki o rewolucji, ale postanowiła przypomnieć klasyczny tekst węgierskiej dramaturgii. *Tragedia człowieka* Imre Madácha w reżyserii László Keszéga nie trafiła jednak na afisz bez powodu: jesienią 1956 roku zespół teatru był w trakcie prób do inscenizacji tego dramatu, lecz jego premierę uniemożliwiły tragiczne wydarzenia z października i listopada.

Działający w Berehovie Zakarpacki Węgierski Teatr Dramatyczny (Kárpátaljai Megyei Magyar Drámai Színház) wspólnie z budapeszteńskim Teatrem Kameralnym Gyüli Gózona wystawił sztukę Hubertusz Miklósa Zeleiego (Hubertowiny, reżyseria Nándor Berettyán), której akcja rozgrywa się w 1957 i 1989 roku, a wyjściowy wątek wraz z zakończeniem nawiązuje do schematu tragicznej miłości Rómea i Julii (zresztą główna bohaterka jest imienniczką mieszkanki Werony).

¹⁶ András Papp, János Térey *Kazamaták*, „Holmi” nr 3/2006, s. 293.

¹⁷ *To nie żadna szkółka niedzielna. Z Jánosem Téreyem rozmawia Gábor Ménesi*, tłum. Julia Wolin, „Literatura na Świecie” nr 11-12/2012, s. 225–226.

¹⁸ Zsuzsa Béres 1956 és Mensáros László. Megemlékezés Debrecenben, portal „PRAE”, <http://www.prae.hu/article/9444-1956-es-mensaros-laszlo/> (dostęp: 20.05.2017).

¹⁹ Tamże.

Dramat ukazuje mechanizmy, którymi próbowano złamać serca i umysły ludzi odstających od oczekiwań komunistycznej doktryny. Zasygnalizowany w tytule sztuki myśliwski motyw odnosi się do swoistego polowania na narzeczonego Julianny Kapás, rzekomo tragicznie zmarłego powstańca Ernő Montága (nazwisko kojarzące się z rodem Montecchich), który w rzeczywistości uciekł z kraju. Kiedy kobieta dowiaduje się o jego (rzekomym) samobójstwie, sama odbiera sobie życie²⁰.

Współczesny głos w sprawie rewolucji zabrało też pokolenie młodych twórców. Założony przez niedawnych absolwentów wydziału aktorskiego Uniwersytetu w Kaposvárze Teatr k2 przygotował spektakl *Holdkő* (Kamień księżycowy). Tekst napisał popularny poeta, autor piosenek i poezji słamowej Péter Závada. Jego podstawę stanowią wywiady przeprowadzone z węgierskimi emigrantami, którzy po 1956 roku osiedlili się w Nowym Jorku. Rozmowy z nimi miały stanowić przyczynek do „odnalezienia intelektualnych i emocjonalnych punktów stykowych z historyczną rocznicą, a także określenia istoty narodowej i prywatnej tożsamości”²¹. Ze względu na brak dofinansowania państwowego (w ramach wcześniej wspomnianego konkursu Komitetu Pamięci) twórcy zostali zmuszeni zrealizować swój projekt ze środków prywatnych, przez co premiera sztuki w reżyserii Bence Benkó i Pétera Fábiana nastąpiła dopiero w maju tego roku.

Tytułowy kamień, badany w Stanach Zjednoczonych przez jednego z bohaterów sztuki, węgierskiego profesora geologii, to również metafora losu

węgierskich uchodźców – wyrwanych z ojczystej ziemi, przeniesionych do innego świata. Jak mówi autor scenariusza, Holdkő to tekst postdramatyczny złożony bardziej z polifonicznych monologów niż z tradycyjnie pojmowanych dialogów²². Nowoczesna forma to także przyczynek do dyskusji o tym, jak wydarzenia sprzed ponad sześćdziesięciu lat postrzegają młodzi ludzie, którzy o rewolucji mogą dowiedzieć się tylko z podręczników historii i wspomnień krewnych.

ŚPIEWAJĄCO I Z PRZYTUPEM

Pamięć o 1956 roku ożyła także w formie musicalu i spektakli teatru tańca. 56 *csepp vér* (56 kropli krwi, reżyseria János Szikora) Pétera Horvátha, Tamása Mihályi i Tamása Pintéra to wyśpiewana historia o Październiku 1956 ubrana – podobnie jak *Hubertusz* Zeleiego – w Szekspirowskie szaty kochanków z Werony. Zwaśnione rody reprezentują dwie strony barykady. Szesnastoletni Robi wraz z dowodzonymi przez Medvego towarzyszami trzyma stronę awoszy. Robi darzy uczuciem równieśniczkę Júlię, której brat Tibor zabija Medvego. W odwecie Robi odbiera życie Tiborowi, co jednak nie staje na przeszkodzie, by młodzi pobrali się w sekrecie... Wydawać by się mogło, że miłość zwycięża, ale to historia – zbrojna interwencja wojsk sowieckich – dopisuje zakończenie. Wątpliwa dramaturgia obok przeciętnej muzyki i uproszczonych charakterów sprawiła, że przedstawienie Teatru im. Vörösmartyego w Székesfehérvárze

20 Zob. Eszter Vilmos *A Közép-Kelet-Európát jelentő deszkák*, „Jelenkor” nr 6/2017, s. 665.

21 Katalin Ágnes Szűcs *Gondolatok a színházról a 2016–2017-es évad végén*, „Jelenkor” nr 6/2017, s. 649.

22 „A függetlenség ma Magyarországon illúzió”. Beszélgetés Závada Péterrel, portal „Revizor”, <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/6644/beszegeltes-zavada-peterrel/> (dostęp: 20 maja 2017).

krytycy określili jako groteskowe²³ i urągające tragedii Szekspirowskiej²⁴. Zdaniem krytyczki teatralnej Katalin Ágnes Szűcs, winny był już sam wybór gatunkowy: musical w ogóle nie nadaje się do mówienia o niejednoznacznie ocenianych wątkach i tematach.²⁵

Dobrej prasy nie miał też musical *Lady Budapest* (reżyseria Szilárd Szomogyi) Tibora Kocsáka i Tibora Miklósa ze stołecznej Operetki. Spektakl, powstały na kanwie powieści *Utazás* (Podróż) Györgya Táboriego, opowiada losy trzech popowstaniowych emigrantów.²⁶ Krytycy wytknęli twórcom nieudolnie odtworzone realia historyczne oraz schematyzm scenariusza.²⁷

Listę spektakli tanecznych otwiera największa i najdroższa (65 milionów forintów dofinansowania od Komitetu Pamięci) produkcja ubiegłego roku, widowisko *'56 Egy nép kiáltott* (*'56 Krzyk ludu*, reżyseria János Mucsi, choreografia Zsolt Juhász, Gábor Mihály, muzyka István „Szalonna” Pál). To właściwie okraszona muzyką i tańcem ludowym lekcja dwudziestowiecznej historii Węgier, ze szczególnym uwzględnieniem rewolucji 1956. Dobór tematów służył w zamyśle twórców jednemu: „ukazać światu bohaterstwo, siłę i umiłowanie wolności przez naród węgierski”. Środki ekspresji artystycznej? Miało być „bojowo, romantycznie, satyrycznie, smut-

no, optymistycznie... i z werwą”²⁸. To ostatnie udało się o tyle, że żywioł tańca i muzyki porwał w pewnym momencie publiczność, która zaczęła ochoczo i rytmicznie klaskać, zapewne zgodnie z bogatą tradycją węgierskich domów tańca.²⁹

...*még Egy mondat*... (...jeszcze jedno Zdanie..., reżyseria i choreografia Zoltán Zsuráfszky, muzyka Péter Árendás) z Teatru Narodowego w Budapeszcie to przypomnienie spektaklu reżysera z 1987 roku. Jego tytuł nawiązuje do literackiego symbolu węgierskiego Października, wiersza *Zdanie o tyranii* Gyuli Illyésa³⁰. Samo przedstawienie składa się z dwóch części: trzydziestominutowej inscenizacji o rewolucji oraz „montażu folklorystycznego”. Jak mówił reżyser, urodzony zresztą w 1956 roku, *...jeszcze jedno Zdanie...* to wspólny hołd jego przysiaci, tancerzy i współczesnej młodzieży oddany pamięci powstańców.³¹

Temat rewolucji przybrał także formę spektaklu tańca współczesnego, a to za sprawą Krisztiána Gergyego, jednego z najbardziej docenianych węgierskich tancerzy i choreografów. Jego *Egy ünnepi színjáték* – ...'56-'16 (Uroczysty spektakl – ...'56-'16) to poza tańcem połączenie różnych estetyk: muzyki, opery, plastyki i literatury. Jednak wykonanie nie spotkało się z uznaniem krytyków, którzy nie dostrzegli w widowisku tego, co obiecywał opis koncepcji.³²

²³ Por. Panna Adorjáni *Forradalom, máshol?*, „Szinház” nr 12/2016, s. 11-12.

²⁴ Por. Péter Urfi, op.cit., s. 4.

²⁵ Katalin Ágnes Szűcs, op.cit., s. 650.

²⁶ Sam Tábori doświadczył na własnej skórze losu emigranta; w młodości mieszkał w Berlinie, w latach 1935-1947 w Londynie, a później w Stanach Zjednoczonych (gdzie między innymi napisał scenariusz do *Wyznania* Hitchcocka). Do Niemiec powrócił w 1971 roku, gdzie jego dorobek był wielokrotnie nagradzany (miedzy innymi Berliner Theaterpreis czy Nagrodą im. Petera Weissa).

²⁷ Por. Tibor Pethő *Szépségflastrom*, „Szinház” nr 12/2016, s. 12-13.

²⁸ Opis spektaklu ze strony grupy artystycznej Duna, <http://www.dunatancegyuttes.hu/37-hirek/310-56-egy-nep-kialtott.html> (dostęp: 20.05.2017).

²⁹ Petra Péter, Péter Solymó *Az eltapsolt forradalom*. Évfordulós táncelőadások, „Szinház” nr 12/2016, s. 7.

³⁰ Polski przekład wiersza przygotowany przez Jerzego Snopka w: „Literatura” nr 4/1992, s. 2-3.

³¹ Zoltán Zsuráfszky o spektaklu, <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/meg-egy-mondat/kapcsolodo-tartalom> (dostęp: 20 maja 2017).

³² Zob. Péter Urfi, op.cit., s. 4; Petra Péter, Péter Solymó, op.cit., s. 7.

Dwa ostatnie spektakle w ramach obchodów sześćdziesiątej rocznicy rewolucji pokazano także za oceanem. Widowisko Zoltána Zsuráfskiego odbyło tournée po Ameryce Północnej, a Krisztián Gergye z zespołem wystąpił dwukrotnie w Nowym Jorku. Nie bez ironii pisali na łamach „Színházu” Petra Péter i Péter Solyom, że nie ma w tym nic dziwnego – taniec to niezmiennie od czasów socjalizmu jedna

z najważniejszych gałęzi zagranicznej polityki kulturalnej Węgier, nawet jeśli – jak zaznaczają autorzy – i ten gatunek sztuki ma swoją historię związaną z 1956 rokiem.³³

³³ Petra Péter, Péter Solyom, op.cit., s. 5; We wrześniu 1956 roku dwuosobowy Honvéd Együttes (Zespół Taneczny Honwedów) wyjechał na trzymiesięczne tournée do Chin. W drodze powrotnej, w ramach protestu, artyści odwolali ponadprogramowe występy w Moskwie, w wyniku czego trupa została rozwiązana.

1956. EGY NÉP KIÁLTOTT, TEATR SZABAD TER/DUNA KARNEVÁL, BUDAPEST 2016, REŻ. I CHOR. JÁNOS MUCSI



TEATR ULICZNY

Kulminację stołecznych obchodów sześćdziesiątej rocznicy rewolucji stanowiła uroczystość zatytułowana *A szabad Magyarorszáért!* (O wolne Węgry!), zorganizowana 23 października 2016 roku na placu Kossutha. Przed budynkiem parlamentu stanęła ogromna scena, a okolicę (tak jak całe miasto) udekorowano barwami narodowymi i plakatami, z których na Budapeszt spoglądali bohaterowie 1956 roku (w tym Ilona Tóth).³⁴ Pozostałą przestrzeń zajęły sektory dla publiczności. O godzinie piętnastej rozpoczęło się zatem jeszcze jedno widowisko lub – jak woli krytyk teatralny István Ugrai – teatr polityczny: „Na uroczystości widzieliśmy monodram, który przygotowano tak, by jego punktem szczytowym okazała się przemowa premiera”³⁵.

Viktor Orbán nazwał 23 października dniem dumy. Jego przemowa, do czego zdążył przyzwycaić Węgrów, była bezpośrednia, a samo wystąpienie dowiodło sprawnego władania słowem, mimiką i gestem. Szef węgierskiego gabinetu mówił między innymi, że w 1956 roku „pokazaliśmy Zachodowi, że Związek Radziecki nie jest niepokonany”. Na placu Kossutha pojawiły się też nawiązania do współczesnych wyzwań, jakie stoją przed węgierską polityką. Orbán wyraźnie powiedział, że przeciwstawia się wizji Europy zjednoczonych państw pozbawionych swojej suwerenności, dodając że „przed wolnymi narodami europejskimi stoi dziś zadanie ocalenia Brukseli przed sowytyzacją”.

Jego wystąpienie – co warto odnotować – poprzedziła jednak przemowa innej, powitaniej z honorami postaci. Jedynym zagranicznym gościem zaproszo-

nym na oficjalne obchody był prezydent Polski.³⁶ „Lengyel-magyar barátságot, jólétet és szabadságot!” (Polsko-węgierskiej przyjaźni, dobrobytu i wolności) – życzył zgromadzonym Andrzej Duda. Przypomniął o cenie, jaką Węgrzy zapłacili za październikowy zryw, przypomniał też, że poszli o krok dalej niż w tym samym roku poszli polscy robotnicy. Wyraził wiarę, że Polacy i Węgrzy swoją pracą, wysiłkiem, poczuciem wolności i niezależności osiągną dobrobyt, którym dziś cieszą się kraje Europy Zachodniej. Wreszcie odniósł się do wielowiekowej przyjaźni obydwu narodów, która w okresie komunizmu stanowiła zaprzeczenie kłamstwa o braterstwie ze Związkiem Radzieckim.

Dlaczego o tym piszę? Czy w artykule o teatralnych realizacjach wpisujących się w ogólnokrajowe obchody ważnej historycznej rocznicy warto w ogóle wspominać o uroczystościach państwowych? Opisane w skrócie wydarzenie z placu Kossutha pełne było teatralności i teatralizacji. Był przygotowany wcześniej scenariusz, była zainscenizowana przestrzeń, była scena. I była publiczność, która żywymi, choć w gruncie rzeczy skonwencjonalizowanymi reakcjami recenzowała na bieżąco prezentowane treści. Szkopuł w tym, że nie wszystko można wyreżyserować, że spotkania z udziałem polityków bywają bardziej ekspresyjne niż tradycyjne spektakle, że nierzadko przybierają mniej pożądaną – z punktu widzenia organizatorów – formę. Tak się stało na placu Kossutha.

Włączenie polityki do rozważań o teatrze nie jest bezzasadne również dlatego, że rewolucja, której upamiętnienie stało się wyraźnym akcentem

³⁴ O tej akcji plakatowej mówi także w wywiadzie w tym numerze „Dialogu” Árpád Schilling. (Przyp. red.)

³⁵ István Ugrai *Minden szerepen. Átlami ünnepség október 23-án*, „Szinház” nr 12/2016, s. 18-19.

³⁶ Cytowany wcześniej Ugrai podaje w swoim artykule mylną, zdementowaną przez węgierskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych informację, jakoby prezydent Andrzej Duda był jedynym szefem zagranicznego państwa, który przyjął zaproszenie od premiera Węgier.

ubiegłorocznego sezonu teatralnego na Węgrzech, sama była wyrazem pewnego politycznego projektu. A polityka, choćby za sprawą instytucjonalnego umocowania zespołów teatralnych i artystów, jest z kolei istotną składową życia teatralnego. Ale teatr i polityka tworzą relację dwustronną, sam teatr czyni zaś ze swoich politycznych funkcji „cel swojego działania, oferując widzowi zupełnie inny, ostatecznie totalny czy też esencjonalny typ udziału”³⁷. Twórcy teatralni, choć z innej sceny, podobnie jak politycy zabierają głos w ważnych i bieżących sprawach kraju, często odwołując się do określonej narracji historycznej i biorąc udział w tworzeniu i pielęgnowaniu zbiorowej pamięci narodu.

Czy oznacza to mówienie tym samym głosem? Skądże. Mnogość ubiegłorocznych produkcji, wielość poruszonych tematów i różnorodność wykorzystanych form dowodzą o pluralizmie spojrzenia na wydarzenia z 1956 roku, co może wręcz skłaniać do mówienia raczej o różnych „rewolucjach” niż o reprezentacji jednej jedynej. Poza

tym z wizją konkretnego nadawcy (obojętne, artyści czy polityka) nie wszyscy muszą się utożsamiać, skoro nawet oficjalne uroczystości na placu Kossutha miały swoje alternatywne wydarzenie na placu Lujzy Blahy, zorganizowane przez węgierskie partie opozycyjne i organizacje pozarządowe. A między innymi o możliwość takiego otwartego i swobodnego dialogu społecznego walczyli węgierscy powstańcy. 28 października 1956 roku premier Imre Nagy w przemówieniu radiowym akceptował rewolucję jako „szeroki, demokratyczny ruch masowy spajający cały naród”³⁸. Sześćdziesiąt lat od tamtych zdarzeń taki szeroki i demokratyczny charakter uczestnictwa w historii, polityce i życiu społecznym umożliwił Węgrom także teatr, który przy zaangażowaniu twórców, współudziale publiczności i dzięki głosom krytyków również uzyskał masowy charakter – i to bez względu na to, jaką dokładnie frekwencją cieszyły się omówione w tym eseju widowiska sceniczne.

³⁷ Rafał Maciąg *Teatr i teatrologia XXI wieku – uwikłanie w historię*, „Teatr” nr 2/2014.

³⁸ *Za: Egy népfelkelés dokumentumaiból, 1956*, wybór Tamás G. Korányi, Tudósítások Kiadó, Budapest 1989, s. 68.

Królowa

• TADEUSZ NYCZEK •

Jak to w tej bajce było? Pewna tyleż piękna, ile silnie narcystyczna królowa musiała codziennie potwierdzać opinię o swojej urodzie, wpatrując się w czarodziejskie lustro i zadając mu to samo pytanie: „Lustreczko, powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie?”. Nieszczęsne lustro miało straszliwą wadę: było prawdomówne. Dopokąd mogło bez wahania odpowiadać, że oczywiście królowa jest najpiękniejsza, nie było problemu, mogło spać spokojnie. Cóż, kiedy pewnego dnia musiało przyznać, zapewne całe w strachu, bo znało charakter swojej właścicielki, że pasierbica władczyni, Królowa Śnieżka, podrosłszy, znacznie ją w urodzie przegoniła. Dotknięta do żywego królowa kazała dziewczynkę zabić, co się jak wiadomo nie powiodło; i o tym również doniosło jej niepohamowane w prawdomówności lusterko. Potem królowa jeszcze trzykrotnie podejmowała mordercze próby, też bez rezultatu. W niektórych z licznych wersji tej bajki – w oryginale autorstwa braci Grimm – wściekła królowa stłukła w złości nazbyt szczere zwierciadło.

Bajki, jak wiadomo, kryją w sobie bardzo mocne struktury mitologiczne i oskrobane z fantazyjnych anegdot ujawniają najciemniejsze przeświadczenia, kompleksy i obsesje ludzkości. Motyw narcystycznej królowej, gotowej mordować konkurentki do jedyne go miejsca na samym szczycie, można z powodzeniem stosować tak do pojedynczych ludzkich przypadków, jak całych społeczności. Ba, narodów; zwłaszcza ich. Wydaje się, że tego rodzaju narcyzm jest nieusuwalnym składnikiem zjawiska zwanego patriotyzmem, miłością ojczyzny i tak dalej. Prawdziwy patriota nie dopuszcza myśli, że mogą być jakieś lepsze ojczyzny. W imię miłości do swojej gotów iść na każdą wojnę, by bronić jej honoru. Jeśli ktoś – powiedzmy o nazwisku Lustro – ośmieli się stwierdzić, że mimo wszystko królowa nie jest najpiękniejsza, niech się ma na baczności. W bajce lustro zostaje stłuczone. W życiu obywatel Lustro może

Nawozy sztuczne

pójść pod sąd za obrazę Ojczyzny. Którą, żeby było ciekawiej, całkiem prywatnie może mieć w prywatnej dupie, bo tak też bywa.

Jesteśmy, Polacy, niezłym przykładem działania tego mechanizmu ukrytego w pozornie niewinnej bajce o pięknej królowej, prawdomównym lustrze i młodej królownie uchodzącej w opinii lustra za ładniejszą i niewątpliwie z charakteru lepszą. Nie wiem, do jakiego stopnia „prawdziwi Polacy” gotowi są naprawdę zabić, byle tylko mit o „prawdziwej Polsce”, pięknej i jedynej, trwał nienaruszony. Nie mówię o wojnach, w których trzeba bronić swojej ojczyzny jak własnego życia, bo to inna bajka. Mam na myśli agresję skierowaną przeciw wszystkim mającym inne zdanie o wyjątkowości nas samych. Nawet jeśli ta wyjątkowość pod licznymi względami bynajmniej wyjątkowa nie jest, co nierzadko widać gołym okiem. I może właśnie dlatego, że widać gołym okiem, trzeba to oko za wszelką cenę zamknąć. Najlepiej wybić. Czyli stłuc lustro.

To tłuczenie lustra w naszych wzmózonych moralnie czasach stało się zjawiskiem prawnie usankcjonowanym, zatem niebezpiecznym. W 2013 roku powołano fundację „Reduta Dobrego Imienia – Polska Liga Przeciw Zniesławieniom”. Jej zadaniem jest „inicjowanie i wspieranie działań mających na celu prostowanie nieprawdopodobnych informacji na temat historii Polski, a szczególnie przebiegu II wojny światowej, udziału w niej Polaków, stosunku Polaków do Żydów, na temat niemieckich obozów koncentracyjnych”. Określenie „polskie obozy koncentracyjne” zostało oficjalnie zaliczone do kategorii prawnie ściganych, tuż obok kłamstwa oświęcimskiego. I choć państwo polskie za użycie tego określenia nie wytoczyło dotąd, o ile mi wiadomo, żadnego procesu, istnieje dyplomatyczny i medialny obowiązek prostowania go w każdych okolicznościach.

Słowo na słowo czy fakt na fakt? Tłuczemy lustro czy jednak patrzymy weni i przyjmujemy do wiadomości zobaczony obrazek? Bo przecież polskie obozy koncentracyjne były naprawdę i żadne Reduty Dobrego Imienia nie zakną słowami tych faktów. Bereza Kartuska była polskim obozem koncentracyjnym. Podobnie kilkadziesiąt rzekomych „obozów pracy” na terenie Polski w latach 1944-1950, zarządzanych przez stalinowskie, a przecież polskie, Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego. Zamykano w nich i maltretowano, często na śmierć, Niemców, Polaków, Ukraińców, Ślązaków. Kilka miesięcy temu ukazała się całkiem oficjalnie, w szanowanym Wydawnictwie Znak, książka Marka Łuszczyny *Mała zbrodnia. Polskie obozy koncentracyjne*, i jakoś nikt nie pozwał autora do sądu, nie zakazał dystrybucji, nie ogłosił pana Łuszczyny zdrajcą narodu polskiego (chyba że czegoś nie wiem).

Choć strach był, i to o słowa właśnie. Sama okładka książki mówi więcej niż setki komentarzy. Główny tytuł – *Mała zbrodnia* – nie był oczywiście problemem.

Felieton

Problemem był podtytuł: *Polskie obozy koncentracyjne*. Jego graficzny zapis jest arcydziełem wykrętu i podstępu. Ujawnia całą grę między mydleniem oczu a rąbaniem prawdy. Jest nie tyle podtytułem, ile brudnopisem podtytułu, ujawniającym „wahania” autora. W całości bowiem brzmi (trochę niegramatycznie): *Polskie powojenne komunistyczne obozy pracy koncentracyjne karne*, przy czym słowa „powojenne”, „komunistyczne”, „pracy” i „karne” zostały dosyć przejrzyście wykreślone. Fakt, w pewnym sensie mogły być karnymi komunistycznymi obozami pracy. Co nie zmienia faktu, że były polskimi obozami koncentracyjnymi.

Rzecznik Praw Obywatelskich Adam Bodnar, w reakcji na słynne, dziwaczne i bezsensowne zdanie pani premier o Auschwitz jako „lekcji tego, że należy uczynić wszystko, aby uchronić swoich obywateli” (przemówienie z 14 czerwca 2017), wypowiedział inne zdanie, które wywołało równie burzliwą reakcję – o odpowiedzialności także Polaków za holokaust. Pierwsze zdanie sensu nie miało, ale drugie już tak, choć sformułowanie było niezbyt szczęśliwe. Opluty przez prawnicę Bodnar następnego dnia głęboko się tłumaczył i przepraszał. Pani premier ani myślała.

Wojna na słowa jeszcze na razie zastępuje nam prawdziwą wojnę na czyny. Oczywiście słowo słowu nierówne. Ministrom, prezesom i rzecznikom wolno bezkarnie rzucać słowami obrażającymi myślących inaczej, ale kiedy obywatel powie o istnieniu polskich obozów koncentracyjnych, może go czekać proces i sąd o zniesławienie narodu. Słowa stają się coraz bardziej bezbronne. Znaczeniami jednych frymarczy się jak śmieciem wedle politycznej potrzeby. Inne, odwrotnie, twardnieją w karne szeregi gróźb. Tym bardziej rośnie wartość słynnej diatryby z Ewangelii według św. Mateusza: „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi”.

Więc żeby była jasność: piszę dużymi literami POLSKI OBÓZ KONCENTRACYJNY. Czekam na konsekwencje.

Nawozy sztuczne



GRAFIKA Z KSIĄŻKI MARKA ŁUSZCZYNY MAŁA ZBRODNIA. POLSKIE OBOZY KONCENTRACYJNE, WYDAWNICTWO ZNAK HORYZONT, KRAKÓW 2017.

Varia

- KONTEKSTY •
 - NOWE SZTUKI •
 - KORESPONDENCJA •
 - Z AFISZA •
-

• Konteksty •

Scena społeczna, scena polityczna

• OLGA BYRSKA •

Czy wiecie państwo, kim była Claudette Colvin? Jako piętnastolatka odmówiła ustąpienia miejsca białej osobie w autobusie. Brzmi znajomo, jeśli nie identycznie jak historia Rosy Parks. Skojarzenie jest słuszne – tyle że gest piętnastolatki był o kilka miesięcy wcześniejszy¹. Jednak to właśnie Rosa Parks, nie Claudette Colvin, trwale zapisała się w zbiorowej pamięci jako buntowniczka, której opór rozpoczął legislacyjną i społeczną walkę o równe prawa czarnych w Stanach Zjednoczonych. Dlaczego pamiętamy o niej, skoro obydwa gesty były w zasadzie jednorakie, okres, który je dzielił, niedługi, a rasizm nie zmienił się przez ten czas ani o jotę? Rosa Parks była sekretarką National Association for the Advancement of Colored People (Krajowego Stowarzyszenia Na Rzecz Awansu Osób Kolorowych, NAACP), a cała akcja i jej nagłośnienie skrupulatnie zaplanowane – tak argumentuje Jeffrey C. Alexander, autor eseju *Seizing the Stage. Social Performances from Mao Zedong to Martin Luther King Jr. And Black Lives Matter Today*, „The Drama Review”, Spring 2017.

Jeffrey C. Alexander *Seizing the Stage. Social Performances from Mao Zedong to Martin Luther King Jr. And Black Lives Matter Today*, „The Drama Review”, Spring 2017.

a rasizm nie zmienił się przez ten czas ani o jotę? Rosa Parks była sekretarką National Association for the Advancement of Colored People (Krajowego Stowarzyszenia Na Rzecz Awansu Osób Kolorowych, NAACP), a cała akcja i jej nagłośnienie skrupulatnie zaplanowane – tak argumentuje Jeffrey C. Alexander, autor eseju *Seizing the Stage. Social Performances from Mao Zedong to Martin Luther King Jr. And Black Lives Matter Today*² (Opanować scenę. Performanse społeczne od Mao Zedonga do Martina Luthera Kinga i ruchu Black Lives Matter), opublikowanego w wiosennym wydaniu „The Drama Review”.

1 Teza Alexandra brzmi: aby przejąć władzę – lub w skuteczny sposób buntować się przeciwko władzy, z którą się nie zgadzają – ruchy społeczne

muszą najpierw przejąć to, co autor nazywa „sceną społeczną” (social stage). Zyskanie panowania nad sceną społeczną może się odbyć wyłącznie przez ściśle rozpisane, precyzyjnie zaplanowane protesty, których performatywna siła rażenia będzie w stanie zaskarbić sobie poparcie ludzi dotąd nieinteresujących się danym konfliktem. Wraz z Alexandrem dokonujemy przeglądu najrozmaitszych ruchów masowych, od protestów rewolucyj-

¹ Margot Adler *Before Rosa Parks, There Was Claudette Colvin*, <http://www.npr.org/2009/03/15/101719889/before-rosa-parks-there-was-claudette-colvin> (data dostępu: 18 sierpnia 2017).

² Jeffrey C. Alexander *Seizing the Stage. Social Performances from Mao Zedong to Martin Luther King Jr. And Black Lives Matter Today*, „The Drama Review”, Spring 2017

nych w Chinach z pierwszej połowy dwudziestego wieku, przez wspomniany już ruch Czarnych, któremu udało się znieść segregację rasową, aż do dzisiejszego Black Lives Matter (Czarne życia się liczą) – i zadajemy pytanie: co zaważało na ich skuteczności?

„Proces dramaturgiczny, który ustawia scenę; reżyserski, który ją organizuje; zręczna inwencja lub jej brak u aktorów, a także organizacyjne i symboliczne wyzwanie stworzenia wrażenia, według którego publiczność, aktorzy i panujący nad scenariuszem stapiają się w jedno – to wszystko musi zostać wymyślone”, aby odbiorcy – czyli zbiorowość, którą chcemy zaangażować w swój przekaz – wysłuchali nas z uwagą i utożsamili się z komunikatem. Mao, argumentuje Alexander, postawił na transformację własnej osoby w ponadludzką istotę, w której wszystko jest znaczące (co, warto dodać, niezwykle przypomina rolę sceny jako przestrzeni-ekranu dla znaczeń, które się na niej pojawiają); ma ona mienić się tysiącem wcieleń, ściśle adaptowanych do okoliczności spotkań z kolejnymi mieszkańcami małych wiosek i z problemami, jakie ich dręczą. Geniusz Martina Luthera Kinga polegałby na daniu głosu podporządkowanym, zapożyczając termin Gayatri Spivak, a jednocześnie na wytworzeniu struktury wzorców zachowań i tego, co nazwalibyśmy identyfikacją wizualną ruchu antysegregacyjnego. Black Lives Matter – jak i reszta protestów po pierwszej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku, zmienionej przez media społecznościowe – próbuje wykorzystać siłę internetu jako medium, które działa w czasie rzeczywistym, do wytworzenia poczucia wspólnoty z odbiorcami, którzy w sposób zapośredniczony również wyrażają swoją niezgodę.

2 Od kilku lat możemy jednak obserwować zwiększone natężenie protestów w obronie (różnie rozumianych przez oponentów politycznych) praw człowieka – a mimo to coraz częściej do władzy dochodzą ludzie, którzy w ostentacyjny niekiedy sposób opierają swoją politykę na jaskrawym łamaniu praw przynajmniej niektórych grup. Czy oznacza to, że protesty są nieskuteczne? Nie są wystarczająco przekonujące, skoro kilkanaście procent obywateli decyduje zaufać właśnie tego typu polityce?

Niezwykle trudno znaleźć odpowiedzi na te pytania, bo nie ma jednego typu historii, którą chciałby usłyszeć coraz bardziej skupione na jednostce grupy. Gene Sharp w swojej klasycznej już książce z 1993 roku *Od dyktatury do demokracji. Drogi do wolności*³ radził co prawda, jak uprawiać skuteczną politykę, opisywał mechanizmy władzy i jej słabe punkty oraz zalecał, jaki typ działania wybrać, by walczyć o swoje racje bez przemocy. Sharp kładzie nacisk na zaplanowaną strategię i analizę sytuacji, w której znajduje się strona demonstrująca, ale proponuje też konkretny zestaw narzędzi praktycznych – *Formy pokojowego oporu*⁴ (jest ich aż sto dziewięćdziesiąt osiem), który krąży w świecie wirtualnym i przekazywany jest początkującym buntownikom z maila na maila. Jest to jednak raczej publikacja przekrojowa, skupiająca się bardziej na charakterze represyjnej władzy niż widowiskowych i wykorzystujących widowisko sposobach oporu. Autor przywoływany przeze mnie na początku, Jeffrey C. Alexander, wykładowca Uniwersytetu Yale, od piętnastu

³ Gene Sharp *Od dyktatury do demokracji. Drogi do wolności*, przełożyła Agata Karolak, Fundacja „Wolność i Pokój”, Warszawa 2013.

⁴ Por. Tamże, s. 98-107.

lat bada „performanse społeczne”, traktując kolejne przewroty i węzłowe wydarzenia w historii świata (od wyboru Baracka Obamy na prezydenta Stanów Zjednoczonych przez arabską wiosnę) jako kolejne case studies, które poddaje analizie.

3 Być może jednak mimo przyrastającej w tempie geometrycznym literatury na temat performatyki protestu, stajemy w obliczu nowego wyzwania: próby wypracowania takiego rodzaju demonstrowania, który połączy sprzeczności – autentyczność przekazu, która będzie zarazem jednakowo wiarygodna dla heterogenicznego, dążącego do szczęścia na wiele rozmaitych sposobów społeczeństwa. Znajdzie sposób na to, by media nie zawładnęły i nie zawłaszczyły przekazu, a raczej wzmacniały go mimowolnie, budując wspólnotę na odległość.

De facto więc chodziłoby o wynalezienie nowego języka komunikacji ze społecznością, która często pojęcia określające zbiorowość („obywatele”, „aktywiści”, „buntownicy”) ma za pozbawione znaczenia; chodziłoby też o wypracowanie bardzo szczególnych, performatywnych ram dla podobnych zgromadzeń w sytuacji, w której dzięki bezpośrednim transmisjom nagle możemy znaleźć się w sercu protestu na drugim końcu świata. Mogą one zależeć od tematyki, miejsca, kraju, grupy docelowej, którą chcemy przekonać. Zdecydowanie powinny one być przygotowywane jako oddziałujące emocjonalnie nie tylko na przybyłych, lecz także na okolicę (przechodniów, mieszkańców, przypadkowych widzów). A ośrodkami demonstracji – czy chodzi o Stany Zjednoczone, Wenezuelę, Polskę, Węgry, Brazylię, Francję – jasno pokazują, że teatr nie ginie bez względu na

nastawienie dóŀ władzy; może co najwyżej zmienić się scena, na której się realizuje.

Ta scena nie powinna bać się skutecznego dążenia do celu, nie tyle zadając sobie jednak pytanie „dlaczego?”, ile raczej – „po co?”. Być może zmiana podstawowego pytania, które motywuje ludzi do pojawienia się w jakimś miejscu, w imię pewnej idei mogłaby stanowić dobry punkt wyjścia do dalszych rozważań, w teorii i w praktyce.

4 Na razie, paradoksalnie, tego rodzaju refleksji poszukiwać można we współczesnych dokumentach politycznych: obrazy takie jak *Get me Roger Stone* (Dajcie mi Rogera Stone’a) z 2016 roku czy *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution* (Czarne Pantery: Awangarda Rewolucji) z roku 2015 to mini-traktaty, które z jednej strony stanowią analizę przesłania (i jego konsekwencji) formułowanego do społeczności, do których mówią i cyniczny lobbysta z Nowego Jorku, i czarnoskórzy rewolucjoniści. Z drugiej – próbują one znaleźć coś, co nazwę „esencją performatywności”: moment, w którym słowo przemienia się w akcję lub staje się z nią tożsame. To być może rzadka, jeśli nie wyjątkowa chwila, gdy wypracowana struktura pozwala wybrzmieć temu, na co czeka teraz tak wielu i wiele z nas – komunikatowi, który niesie ze sobą nadzieję.

• Nowe sztuki •

WRÓG PUBLICZNY I INNE DRAMATY WĘGERSKIE, ANTOLOGIA POD REDAK- CJĄ PATRYCJI PÁSZT, ADIT, WARSZAWA 2017

Gdyby spojrzeć na współczesny teatr węgierski przez pryzmat antologii „*Wróg publiczny*” i inne dramaty węgierskie, można by odnieść wrażenie, że ich autorzy oddzielili się od pokolenia młodych buntowników lat siedemdziesiątych grubą kreską. Kto ma w pamięci chociażby dramaty Pétera Nádasza, ten z pewnym niedowierzaniem będzie kartkować powstałe w ostatnich kilku latach teksty, które nie podejmują dyskusji z narodowymi mitami i unikają „babrania się” w historii. Równie zaskakujące wydaje się i to, że w tomie prezentującym współczesny węgierski dramat nie znalazł się ani jeden tekst krytycznie rozprawiający się z obecną sytuacją polityczną na Węgrzech, czy w jakikolwiek (nawet metaforyczny sposób) podejmujący bieżące problemy społeczne. Nasuwa się więc pytanie, czy wybrane teksty istotnie są obrazem węgierskiej dramaturgii współczesnej, czy jedynie mało reprezentatywnym jej

wycinkiem. Trudno przecież uwierzyć, że węgierskich autorów – w większości należących do pokolenia trzydziesto- i czterdziestolatków – nie uwierają Wielkie Węgry Orbána. A może jednak?

Pewna tęsknota za tekstami porbrzmiewającymi nutą protestu wyłania się ze słów Zsuzsy Radnóti – dramaturżki i historyczki teatru, która rozpoczyna swój wstęp do antologii od przypomnienia czytelnikom węgierskiej premiery *Naszej klasy* Tadeusza Słobodzianka. Radnóti pisze o polskim teatrze dokonującym rozrachunku z narodowymi traumami i naruszającym społeczne tabu, aby po chwili z pewnością rezygnacją zauważyć, że coraz rzadziej powstają węgierskie dramaty, „które poruszałyby podobne, rozliczeniowe kwestie lub analizowały napięte, niepokojące stosunki społeczne i polityczne” (s. 6). To dość osobliwe, że Radnóti zaczyna swoją wypowiedź o najnowszej dramaturgii węgierskiej od uprzedzenia czytelnika o tym, czego w antologii tej raczej nie znajdzie. Można odnieść wrażenie, że badaczka stawia tezę o niepowetowanej stracie, jaką ponosi węgierski dramat, rezygnując z wtrącania się w rzeczywistość. Nie jest to jednak teza sformułowana wprost. Radnóti z wielką serdecznością pisze o tekstach

tworzących antologię – skądinąd tekstach z wielu powodów bardzo ciekawych – ale jednak między wierszami domaga się dramaturgii buntu. I trudno nie zgodzić się z jej rozpoznaniem, bo spośród dziesięciu opublikowanych tekstów, najciekawsze są te próbujące wkłać się w historię, rozliczać przeszłość, oskarżać społeczeństwo, choć od nawoływania do buntu im daleko.

Pierwszym z takich tekstów jest otwierające antologię *Zaciemnienie* doskonale znanego w Polsce Györgya Spiró. W wydanym w roku 2002 dramacie autor po raz kolejny powraca do tematu prześladowań i zagłady węgierskich Żydów. Punktem wyjścia do prowadzonego rozrachunku są tak zwane ustawy antyżydowskie – wstydlive i ciągle przemilczany rozdział historii kraju. Dramat Spiró jest formalnie nieco staroświecki, momentami także patetyczny, jakby autor postawił sobie za zadanie pouczyć i przestrzec czytelnika, wykładając mu treść oprawioną w erudycyjną ramę. Jego postaci zamiast rozmawiać ze sobą, wygłaszają raczej krótkie wykłady. Czyżby Spiró nie widział innego sposobu na wytłumaczenie czytelnikowi właściwej interpretacji społeczno-politycznego kontekstu i sensu zachodzących przemian? A jednak tekst ten przejmie i wstrząsa czytelnika. Po pierwsze dlatego, że nie ma złudzeń, co do zakończenia tej historii. Po drugie, ponieważ dramat ten – w obliczu polityki Orbána, ale także części innych prawicowych przywódców Europy – nabiera dziś nowego znaczenia. Dramat Spiró zyskuje więc pewną symboliczną ramę, dzięki której może otwierać się na nową historię – podobnie jak znajdujący się w tym tomie *Wróg publiczny* Istvána Tasnádiego, będący adaptacją dramatu Kleista. Warto pamiętać o dramacie Tasnádiego (jego

tytuł zostaje zacytowany na okładce antologii), bo historia charyzmatycznego przywódcy powstania ludowego ma spory potencjał sceniczny.

Ale to nie *Zaciemnienie* i nie *Wróg publiczny* nadają ton tej publikacji. Bez wątplenia najbardziej zaskakującym z dramatów zamieszczonych w antologii jest *Cień Ojca*. Jego autor – Csaba Mikó (ur. 1980) – jest polskim czytelnikom i widzom słabo znany, co zapewne niebawem się zmieni, bo Mikó potrafi pisać ze swadą, dowcipnie i lekko, cały czas umiejętnie splatając wątki i budując żywe dialogi. Autor bardzo sprawnie uruchamia kilka płaszczyzn czasowych, przygląda się historii raz okiem wszytkowiedzącego bohatera-narratora, innym razem okiem dziecka, jeszcze innym patrzy na wydarzenia z perspektywy pozbawionego złudzeń dorosłego. Jego bohaterowie dorastają, starzeją się i zamiast spełnienia młodzińskich marzeń, muszą godzić się na kompromisy, przetykać gorzkie porażki i rewidować swoje wyobrażenia o rzeczywistości. *Cień Ojca* to historia rodzinna, ale naznaczona przez wydarzenia historyczne – bliźniaczo podobne do doświadczeń polskich. Mikó rozpoczyna swoją opowieść w chwili opuszczenia Węgier przez wojska radzieckie. Odzyskanie niezależności jest momentem uruchamiania w wyobraźni bohaterów marzeń o lepszej przyszłości. Dla Ojca – niemalże postaci mitycznej pojawiającej się jedynie w opowieściach swoich dzieci i żony – Węgry stają się przestrzenią nieograniczonych możliwości, krajem nadziei. I tą właśnie nadzieją Ojciec zaraża swoje dzieci. Rzeczywistość weryfikuje jednak jego marzenia – okres transformacji nie jest okresem odrodzenia, ale raczej czasem stopniowego rozkładu rodziny, która nie potrafi odnaleźć się

Drukowaliśmy:

György Spiró:
Szalbierz, nr 7/1987
Opera mydlana, nr
7/2000.

Zoltán Egressy:
Portugalia, nr 4/2000.

János Háry:
Géza-dzieciak, nr
11/2003.

w nowym systemie. Ciągłe czekanie na lepsze jutro i szansę odmiany swojego losu ostatecznie utwierdza ich w przekonaniu, że – jak wykrzykuje jeden z braci – „przyszłość nie nadejdzie nigdy!”.

Dramat Csaby Mikó jest tekstem z wielu powodów ważnym. Nie mam wątpliwości, że można byłoby go traktować jako głos młodego pokolenia wychowanego w zgodzie z mitologią codzienności, która na Węgrzech opiera się – jak pisze Weronika Schalotte – na „utrzymującym się i podtrzymywanym w kolejnych pokoleniach poczuciu klęski”¹. Według Schalotte Węgrzy jako naród pozbawieni są „pozytywnej identyfikacji”, a jeśli już coś ich jednoczy, to jest to właśnie przekonanie o porażce. Ta ocena stanu ducha narodu mogłaby być może kontrowersyjną, ale jednak trafną konkluzją recenzji zaproponowanego przez Patrycję Pászt wyboru tekstów. Dramaty Zoltána Egressyego, Béli Pintéra, Jánosa Hárya, Andrása Viskiego, a także wcześniej wymienionych autorów są w gruncie rzeczy mikrohistoriami

o zawiedzionych nadziejach, przegranej walce o własną podmiotowość, niemożności przepracowania goryczy, jaką niesie rozczarowanie rzeczywistością. Zamiast tekstów buntowniczych, których domagała się Radnóti, mamy teksty o kapitulacji – zamiast protestu mamy rezygnację, zamiast woli walki, trwanie w marazmie. I warto dodać, że osobiste klęski bohaterów prawie zawsze pokazane są na tle rodziny. Dość intrygujący wydaje się również formalny konserwatyzm autorów publikowanych w antologii. Zbiór proponuje czytelnikom głównie klasycznie pomyślane dramaty rodzinne (między innymi *Zaciemnienie*, *Zwyczajna środa*, *Jest ciężko*, *Zabiłam moją matkę*) czy ludowe (*Bańskie kwiaty*, *Ohyda*), unikające jakichkolwiek eksperymentów formalnych lub choćby gier językowych.

Nie ma wątpliwości co do tego, że lektura antologii skłoni wielu czytelników do zweryfikowania swoich wyobrażeń o dramaturgii najnowszej na Węgrzech (poza dramatem Spiró i Tasnádiego wszystkie pozostałe teksty powstały w ostatnich sześciu latach). Zapewne wielu z nich sprowokuje do zadania pytania, jak dramat ten prezentuje się na tle współczesnej dramaturgii europejskiej. Poza *Nietoperzem* Kornéla Mandruczo i Kati Wéber, który również znalazł się w tomie, pozostałe teksty poruszają problemy, którymi teatr europejski od dłuższego czasu już się nie zajmuje, a przynajmniej nie dyskutuje o nich w formie proponowanej przez autorów węgierskich. Może to jakaś szansa dla nich, a może wielka strata – ryzyko, że dramat węgierski pozostanie poza polem uwagi europejskich teatrów, jest jednak duże.

Monika Wąsik

¹ Weronika Schalotte *Teatr i historia. Dramaturgia Györgya Spiró*, (praca doktorska), UAM Poznań 212, s. 113..

BERLIN: AUTORENTHEATERTAGE / DNI AUTORÓW TEATRALNYCH 2017

Tegoroczne, siódme z kolei berlińskie Autorentheatertage, które odbyły się w dniach 10-24 czerwca, były słabszą edycją od poprzednich. Tym razem uświetniało je niewiele liczących się nazwisk, jeśli pominąć Elfriede Jelinek, z niestety mało ciekawą i zonglującą wybranymi przypadkowo fragmentami jej tekstu *Wściekłość* inscenizacją z Deutsches Theater, teatru organizującego festiwal, oraz Armina Petrasa, który zrealizował w lipskim teatrze Schauspiel Leipzig bardzo dobrą teatralną adaptację powieści Lutza Seilera *Kruso*. Ta ostatnia odpowiadała jedynie częściowo założeniom festiwalowym, mającym na celu lansowanie najlepszych oryginalnych utworów dramatycznych danego sezonu, gdyż trudno uznać opracowanie *Kruso* za samodzielny dramat autorski. W roku 2017 przeważały nowe, mało znane nazwiska autorów obdarzonych pisarskim talentem, ale jeszcze niesprawdzonych w świecie teatralnym i mających na swoim koncie skromny dorobek artystyczny w dziedzinie dramaturgii. Obiekcja ta jest o tyle znacząca, że zaprezentowane teksty zdawały się często stanowić jedynie słowny podkład do przedstawień, zamiast tworzyć samoistne dzieła teatralne.

Na tym tle wyróżniały się dwa spektakle z Wiednia podejmujące temat kondycji Europy: propozycja Burgtheater *Ein europäisches Abendmahl* z teksami pięciu znanych autorek, oraz propozycja Schauspielhaus Wien *Diese Mauer fasst sich selbst zusammen und der Stern hat gesprochen, der Stern hat auch was gesagt* Miroslavy Svolikovej, urodzonej na Słowacji i wychowanej w Austrii młodej dramatopisarki, której aż dwa utwory znalazły się w programie tegorocznego festiwalu.

TERÉZIA MORA, ELFRIEDE
JELINEK, NINO HARATISCHWILI,
SOFIA OKSANEN I JENNA ERPENBECK

EIN EUROPÄISCHES ABENDMAHL (EUROPEJSKA WIECZERZA)

Na tekst spektaklu złożyły się monologi autorstwa pięciu znanych pisarek: Terézii Mory, Elfriede Jelinek, Nino Haratischwilli, Sofi Oksanen i Jenny Erpenbeck, tworzących (poza Oksanen) w języku niemieckim i posiadających (z wyjątkiem Mory) duże doświadczenie teatralne. Projekty powstające z udziałem kilku autorów to z reguły zamierzenia

niespójne, kalejdoskopowe kompilacje, niepozbawione dowolności. Tym razem jednak pomysł złożenia w jedną całość odrębnych wizji dał udany efekt końcowy. Sztuka jest odzwierciedleniem obecnej sytuacji w Europie, obrazuje niezgodność poglądową mieszkańców Unii Europejskiej, wypływającą z lęków przed przyszłością oraz rozbieżnych oczekiwań jej członków. Należy od razu zaznaczyć, że tytułowa wieczerza nie odbywa się w żadnej ze scen – co świadczy o tym, jak daleka jest jeszcze zdaniem autorek droga do osiągnięcia zbliżenia. Optymistycznym akcentem jest jedynie dodany przez reżyserkę Barbarę Frey bezsłowny obraz końcowy, w którym bohaterki wszystkich odsłon zajmują miejsca obok siebie przy postawionym prowizorycznie, jeszcze

pustym stole, sugerując tak, że do porozumienia i wspólnej przyjaznej rozmowy może dojść jeszcze kiedyś w przyszłości.

Autorki tekstów wykorzystują formę monologu i tworzą światy pojedynczych postaci o różnych poglądach, odmiennych losach, doświadczeniach i innych postawach życiowych. Przy kreowaniu bohaterek odgrywały zapewne pewną rolę nie tylko twórcza wyobraźnia, ale także osobiste kompetencje pisarek (Haratischwili pochodzi z Gruzji, Mora wyemigrowała z Węgier, a Oksanen jest Finko-Estonką). Monologi są wycinkami rzeczywistości, subiektywnymi zapatrywaniem na świat. Te etiudy nie dążą do stworzenia panoramy ani do przeprowadzenia rzetelnej analizy sytuacji w Europie. Zdają się kierować uwagę na poglądy pomijane przez politykę, reagować na niewygodne opinie zwykłych ludzi, przy czym powiązanie ich z konkretnymi życiorysami objaśnia w pewnym stopniu powody gwałtownego wzrostu ksenofobii u postaci, a wyeksponowanie niektórych wypowiedzi zachęca do podjęcia dyskusji na ich temat.

Mari, bohaterka tekstu Terézii Mory, pochodzi ze Wschodniej Europy i jest od dawna obywatelką Zachodu. Powodem jej emigracji była chęć prowadzenia wolnego życia. Swoją życiorys Mari opowiada krótko: po latach nielegalnego pobytu jej życie się unormowało, gdy stała się posiadaczką „właściwego” paszportu i żyje obecnie w stabilnym komforcie, a córka studiuje w USA. Z inicjatywy córki Mari angażuje się nieco w sprawy uchodźców, pomagając raz w tygodniu Hamidowi, z którym ćwiczy naukę nowego języka. Hamid stara się o azyl i podaje za Syryjczyka, w co Mari nie wierzy, gdyż dzięki podróżom jest obeznana z wieloma kulturami, osobiście nie potępia jednak strategii Hamida, rozumiejąc, że „jeśli twój paszport cię nie chroni,

a nawet przeciwnie, stanowi dla ciebie zagrożenie, to lepiej jest się go pozbyć”. Stosunek Mari do uchodźców jest liberalny – pamięta dobrze własną historię – ale jej gotowość pomocy ogranicza się wyłącznie do czynności, która w żaden sposób nie ogranicza jej dotychczasowej wygody. Cotygodniowa godzina spędzana z Hamidem sprawia wrażenie sposobu zapewnienia nadmiaru wolnego czasu.

W innej sytuacji życiowej znajduje się postać z monologu Nino Haratischwili. Marusia, która przybyła na Zachód przed około dwudziestu laty z jednego z krajów byłego Związku Radzieckiego, ma coraz mniej bogatych prywatnych klientek, dobrze wynagradzających jej pracę. Dlatego sprząta dodatkowo w państwowych instytucjach, między innymi w ośrodku dla uchodźców. Jej poglądy na temat przybyszów wypływają z jej niepewnego statusu pobytowego, nieznanomości szczegółowych przepisów prawnych i zazdrości („dlaczego nie mogą tu posprzątać sami?”) a także poczucia zagrożenia, gdyż nowi będą stanowić wkrótce konkurencję na rynku pracy. Te sądy, przemieszane z brakiem wykształcenia, przywiezionym z rodzimego kraju lekceważeniem dla ludzi stojących nisko w hierarchii społecznej i wrażeniem, że tubylcy tracą zainteresowanie jej osobą, prowadzą do nienawistnych tyrad pod adresem muzułmanów. W swoim rosnącym gniewie Marusia planuje pozbycie się nowych „natrętów” i gotowa jest nawet ich otruć, aby obronić swoją pozycję.

Sofi Oksanen rozszerza perspektywę i kieruje uwagę na kraje w sąsiedztwie Unii: Ukrainę i USA. Tym razem monologi wygłaszają dwie bohaterki Daria i Mary, których wypowiedzi i losy przeplatają się ze sobą, ale nigdy nie stykają się bezpośrednio. Marząca o dzieciach, bezpłodna Mary wykorzystuje szansę taniej i omijającej niejedną przeszkodę

prawną oferty ukraińskiego biura, aby uzyskać potomstwo za pośrednictwem młodych ukraińskich kobiet. Jej wybór pada na studentkę Darię, dla której rodziny nawet niewielka suma dolarów jest ważną pozycją budżetową. Historia Darii i Mary to opowieść o współczesnej wymianie usług, szczególnie korzystnej dla bogatszej strony, szczególnie ryzykownej dla biednej. W tym kontekście starania Unii Europejskiej wprowadzania równości prawnej dla członków jej obszaru są ważnym zabezpieczeniem, a ułatwienie dostępu do szerszych możliwości niesie perspektywę, które w globalnym świecie nie są wcale oczywistością.

Dwie pozostałe pozycje to historie rodowitych mieszanek Zachodu. Kobieta z Austrii jest bohaterką monologu Elfriede Jelinek przypominającego stylowo dotychczasowe teksty austriackiej autorki i zarazem różniącego się nieco od nich. Tym razem ze słownej płaszczyzny wybijają się niczym hasła pojedyncze słowa i to one (a nie całe zdania czy pасаże) są nośnikami głębszych treści. W wypowiedzi Kobiety z Austrii nie brakuje niezadowolonych i ogólnikowych podejrzeń skierowanych pod adresem uchodźców, ale rosnący strach bohaterki wpływa przede wszystkim ze świadomości, że potrzebujący pomocy przybysze są w Europie źle traktowani. Jelinek nie unika drastycznych porównań i zestawia sceny związane z przewożeniem uchodźców z opisami transportu trzody hodowlanej lub porównuje przebieg procesów handlu towarami w kapitalistycznym systemie rynkowym z obchodzeniem się z niechcianymi tu ludźmi. Kobieta z Austrii przygląda się też metodom biurokratycznego zarządzania starającymi się o azyl i wyrafinowanym sposobom uniemożliwiania im znalezienia dla siebie miejsca, gdzie mogliby się osiedlić. Jest pewna, że Europejczycy będą musieli ponieść

w przyszłości konsekwencje za te czyny, ale sama jest zdolna jedynie do słownej krytyki. Dba przy tym o odsunięcie od siebie odpowiedzialności i kończy swój wywód słowami „róbcie co chcecie”.

Na zakończenie pojawia się Kobieta w Bikini Jenny Erpenbeck. Jest obezwładniona lękiem przed atakami terrorystycznymi, które mogą się wydarzyć wszędzie, oraz przed możliwą napaścią na plaży, jeśli będzie się opalać tam w kostiumie bikini. Wykształcona i poinformowana nie tylko powierzchownie, spogląda wnikliwiej na wydarzenia i nie przemilcza roli europejskiego kolonializmu w dzisiejszych polityczno-gospodarczych warunkach panujących w państwach w Afryce. Wie także dobrze, że współczesny europejski handel bronią sprzedawaną również do dyktatur ma swój udział w wojnach i kryzysach różnych regionów świata. Ale czy jednostka powinna poczuwać się do odpowiedzialności za czyny, zwłaszcza te dawne, jej reprezentantów? Stawiane przez nią pytania: „Co mnie obchodzi cholerny ogród von Lüderitza? / Czy to moja wina, że nie mógł uprawiać ogórków w Brandenburgii” oraz „Dlaczego to ja muszę po stu pięćdziesięciu latach odpowiadać za ogród von Lüderitza?” są próbą odsunięcia od siebie odpowiedzialności, podobnie jak to robiła Kobieta z Austrii Elfriede Jelinek. Kobiecie w Bikini nie udaje się jednak przejść do porządku dziennego nad nieszczęściami, nawet jeśli dzieją się poza jej światem. Nie potrafi zasklepić się w dobrobycie i kontynuować wygodnego życia. Wzręsy bombardowanych miast w Syrii czy Iraku przesładową ją podczas urlopów w Wenecji, Paryżu czy Berlinie, gdzie w jej wyobraźni domy stojące koło niej na ulicach zamieniają się w gruzy, wśród których jest pełno ofiar. Dlatego postanawia stawić czoło rzeczywistości i podjąć wysiłki w celu zmiany: „Nie, nie mogę spać /

Drukowaliśmy:

Nino Haratischwilli:
Jesień poddanych, nr.
12/2015.

Elfriede Jelinek:
*Choroba albo
współczesne kobiety*,
nr 6/1994
Podopieczni, nr.
4/2015.

Muszę znaleźć jakieś rozwiązanie / Jakieś rozwiązanie, jakieś rozwiązanie”.

Ein europäisches Abendmahl złożony z prostych, po części realistycznych, po części psychologicznych monodramów jest ambitną wypowiedzią artystyczną i utworem zaangażowanym w aktualne problemy, zwróconym na sprawy polityczne bez stawiania ich na pierwszym planie.

MIROSLAVA SVOLIKOVA
**DIESE MAUER FASST SICH
SELBST ZUSAMMEN UND
DER STERN HAT GESPRO-
CHEN, DER STERN HAT
AUCH WAS GESAGT
(TEN MUR SAM SIĘ
STRESZCZA, A GWIAZDA
WYPOWIADA, GWIAZDA
TEŻ COŚ OPOWIADA)**

Zupełnie inaczej spogląda na sprawy Unii Europejskiej Mirosława Svolicova. Jej pełna humoru groteskowo-absurdalna, polityczna farsa to fantazyjna

wizja rozpięta pomiędzy przeszłością, przyszłością i dniem dzisiejszym. Trzy (młode) postaci pojawiają się na umówionym miejscu. Każda z nich otrzymała wiadomość, że to właśnie ona wygrała konkurs. Teraz liczą na bliższe informacje, w jakim konkursie wygrały i co będzie ich przyszłym zadaniem. Wkrótce towarzyszy im Hologram, który oprowadza je po (zamkniętym) muzeum (Unii) i pokazuje tam dziwne przedmioty: długopis (ważny i niebezpieczny przyrząd do pisania i wybijania oczu w dawnych czasach), szklankę (rozbitą), kawałek plastiku (zatruwający otoczenie), okrągły stół (do wykrzykiwania frustracji), talerz z serami (degustacja surowo zabroniona), kamień (który przebiera się potem za mur), ślinę (wykonującą piruety) i nieśmiałą instytucję. Niektóre eksponaty wtrącają się do prezentacji, a Gwiazda (ostatnia gwiazda z unijnej flagi) przerywa stale Hologramowi, aby opowiedzieć swoje sny o wspólnotocie i podzielić się znalezionym niedawno w przepisie kucharskim przesłaniem: Musicie trzymać się razem. Czy to wszystko jest szkoleniem dla młodych, aby „ratować onion”? Kim są postaci? Kto i po co kazał im przynieść sitka? Czy wszystkim kieruje Big Brother? Ciągłe pojawia się też sprzątaczką: przekonana, że jest z zawodu reżyserem, peroruje o regułach sztuki i żąda przewodniego wątku. Przedstawia też piwnicę z bronią.

Svolicova konstruuje doskonałe zamieszanie, dezorientując w równym stopniu postaci utworu jak i odbiorców. Tożsamości ludzi i przedmiotów ożywionych nakładają się na siebie, ulegają ciągłej zmianie albo pozostają abstrakcyjną tajemnicą. Autorka nie dąży do jednej spójnej historii, bawi się wątkami rozbiegającymi się w różne strony, jej chaos zaskakuje i pobudza

do śmiechu. W miejsce akcji na czoło wysuwa się mowa – monolog od sensu do bezsensu i meta-sensu, od (dobrych) „zamierzeń” jest tylko krok do „zamieszek”. Utwór dotyka płaszczyzny społecznej i zarazem interesuje się konstrukcją dramatu, nawiązując tak do sztuk Pirandella. Bliski utworom Włocha jest również udział postaci w niezrozumiałej grze życia i zagubienie w świecie pozorów. Jak znaleźć ratunek dla siebie i „onion”? Śmiech jednoczy i rozbraja – Svolikova zdaje się wierzyć w jego siłę.

Iwona Uberman

DEIRDRE KINAHAN

SPINNING

(NAKRĘCANIE)

W Irlandii dokonana się w ostatnich dekadach cicha rewolucja – w tradycyjnym i katolickim społeczeństwie widocznie wzrosła liczba rozwodów. Z jednej strony jest to wyzwajające, pozwala na nowe otwarcie; z drugiej – może generować zachowania destruktcyjne. Nakręcać emocje, skłaniając ludzi do zachowań destruktcyjnych. Tak sprawę stawia Deirdre Kinahan. Irlandzka autorka we wstępie przyznaje, że inspiracją do napisania sztuki było głośnie w Irlandii porwanie dziecka przez ojca, które miało miejsce „około 2003 roku”.

Chyba chodzi o tragiczną historię, która rozegrała się w 2001 roku – ojciec sześciolatniej Deirdre Crowley po dwudziestu jeden miesiącach ukrywania się przez policję zabił dziecko, a następnie popełnił samobójstwo. Pomagająca mu w tym procederze kobieta

została w 2003 roku skazana na karę dwóch lat więzienia. Historia porwania zapadła Deirdre Kinahan głęboko w pamięć, więc gdy w 2012 roku miała napisać sztukę dla dublińskiego teatru Fishamble, temat mógł być tylko jeden.

Spinning nie jest jednak sztuką doku-mentalną. To dramat psychologiczny bardzo precyzyjnie rozpisany na scenę. Wydany drukiem w programie do spektaklu z 2014 roku reżyserowanego przez Jima Culletona, oddaje założenia inscenizacyjne.

Głównym bohaterem jest czterdziestodwuletni Conor. Na scenie towarzyszą mu trzy kobiety, które w kolejnych scenach włączają się do akcji, dialogując z nim; rzadziej między sobą. Conora poznajemy, gdy odwiedza on dwa lata starszą od siebie kobietę, Susan, w jej kawiarni nad brzegiem morza. Jest gościem niemile widzianym, kobieta w ogóle nie chce z nim rozmawiać, każe mu odejść. Do rozmowy jednak dochodzi i trwa ona przez blisko dziewięćdziesiąt stron sztuki (albo osiemdziesiąt minut spektaklu). Przeplatana gęsto reminiscencjami, w czasie których do gry włączają się kolejno bohaterki – Jen, żona Conora, i Annie, siedemnastoletnia córka Susan – zwiastuje tragedię, o której szczegółach dowiadujemy się na samym końcu.

Choć oczywiście od początku, gdy tylko rozwikłamy relacje łączące Conora z Susan, a raczej z jej córką, sprawy nieuchronnie zmierzają do dramatycznego finału. Dziewczyna ginie, gdy razem z Conorem i jego córką ucieka przed policją. Zdesperowany mężczyzna, nie bacząc na swoje pasażerki, wjeżdża samochodem do morza z chęcią popełnienia samobójstwa. I zabicia własnej córki. O Annie – jak sam przyznaje – nie myślił wcale.

Miedzy początkową rozmową a tragicznym finałem Deirdre Kinahan rysuje ciąg wydarzeń, które prowadzą do finału. Jest więc – chronologicznie – historia Conora i Jen. Schodzą się po krótkim rozstaniu – to on od niej odszedł, a teraz chce zacząć wszystko od nowa. Oboje mają nadzieję, że tym razem się uda, a gwarancją sukcesu ma być dziecko. Conor bardzo naciska, chce mieć córkę. Rodzi się Kate. Staje się oczkiem w głowie swego ojca, a Jen – zakładniczką męża. Kobieta chce wrócić do pracy, w czym Conor stara się jej skutecznie przeszkodzić. Ogranicza ją, odcina od znajomych – co weekend spotykają się tylko z jego rodziną. Kiedy Jen podejmuje pracę – kilka dni w tygodniu – Conor jest wściekły i wytyka żonie, że zaniedbuje ich córkę.

Kobieta ma w końcu dość. Pewnego dnia oznajmia, że chce rozwodu. Jest zmęczona jego histeriami i znudzona cotygodniowymi rodzinnymi rytuałami, których nienawidzi. Ma dosyć Athboy – dwutysięcznego miasteczka, w którym mieszkają. Jasne jest dla niej, że Kate zostanie z nią. Prosi też męża, by to on się wyprowadził.

Wtedy dopiero Conor zaczyna szaleć. Nakręca i się i rozkręca coraz bardziej. Poza przewidzianymi dniami odwiedzin mężczyzna śledzi córkę. Wie, kiedy dziewczynka nie dostała lunchu, a kiedy matka nie odebrała jej na czas ze szkoły. Jego obsesje narastają aż do momentu, w którym decyduje się porwać sześciolletnie dziecko. Wyjeżdżają w weekend, który zaczyna się wydłużać – ojciec na razie mówi córce, że to wakacje.

Wtedy poznaje ich Annie. Dziewczyna mieszka w nadmorskiej miejscowości, do której przyjechał Conor z Kate. I potwornie się nudzi. Wymyka się z domu i chodzi po barach, przed matką odgrywając rolę poprawnej córki. Conor

zwraca na siebie jej uwagę. Proponuje, że zostanie opiekunką Kate. Przez cały tydzień bywa wieczorami w wynajmowanym przez mężczyznę mieszkaniu. Pewnego dnia zjawia się rano – nie chciała iść do szkoły, więc przysłała do niego. Tymczasem przed chwilą była tu policja. Conor już wie, że dłużej nie może się tu ukrywać. W ucieczce pomaga Annie – pakuje wszystkie rzeczy do samochodu, po czym sama wsiada. Conor chce się jej pozbyć, ale jest już za późno.

Tak przynajmniej relacjonuje przebieg wypadków jej matka. Zmyśla już na pewno, gdy opowiada, że w ostatnich słowach mówiła o matce. I że zginęła szybko; że nie cierpiała. Tak naprawdę w ogóle o niej nie myślał. Miał tylko jeden cel – sprawić, by byli z Kate już zawsze razem...

Deirdre Kinahan jest dramatopisarką i producentką, prowadzi własny teatr Tall Tales Theatre. Po jej teksty sięgały teatry dramatyczne, radio, pisała także dla dzieci.

Piotr Morawski

• Korespondencja •

Szanowni Państwo,

bardzo ucieszyła nasze Stowarzyszenie Polsko-Kosowskie KOS-POL *Kobieta w Oknie* Arty Arifi – albańskiej autorki z Kosowa. Akcja sztuki nie precyzuje miejsca dramatu, ale przykro nam, że ukazała się w dziale „Albania dziś” i jeszcze z zamieszczonym obok wywiadem, jaki przeprowadziła Małgorzata Rejmer z albańskim publicystą Fatosem Lubonją.

Kosowo jest niepodległym państwem od 9 lat, mieszkańcy Kosowa posługują się językiem albańskim, ale różniącym się od języka używanego w Albanii. Szkoda, że czytelnikom „Dialogu”, utrwała się w ten sposób przekonanie, że Albania i Kosowo to jeden kraj. Rozumiemy, że nie wszyscy muszą orientować się w bałkańskich zawiłościach, ale porównać to można do sytuacji, gdy pismo literackie np. w Albanii lub Kosowie zamieściło sztukę polskiego autora w dziale np. „Słowacy dziś”, bo przecież języki słowiańskie są podobne, a Słowianie do siebie też i co to właściwie za wielka różnica.

Mamy nadzieję, że na łamach „Dialogu” ukazywać się będą sztuki autorów z Kosowa oraz innych bałkańskich krajów. Mimo powyższego zastrzeżenia bardzo doceniamy starania pisma w prowadzeniu dialogu między kulturami i krajami.

Z wyrazami szacunku

w imieniu zarządu
Tamara Jesionowska
Wiceprezes

26 maja 2017

OD REDAKCJI:

W rzeczy samej niezręcznie wyszło z nazwą działu. W nocie biograficznej Arty Arifi podkreślone jest jednoznacznie, że to „albańska dramatopisarka z Kosowa” mieszkająca w Prisztinie i wystawiana w kosowskim Teatrze Narodowym, choć w albańskim też. Rozumiemy drażliwość problemu, nie chcieliśmy nikogo urazić. Przepraszamy.

WERDYKT JURY
23. OGÓLNOPOLSKIEGO KONKURSU NA WYSTAWIENIE
POLSKIEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

Jury 23. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w składzie: Jan Kozikowski (przewodniczący), Weronika Murek, Jacek Wakar, Maryla Zielińska, po obejrzeniu 13 spektakli finałowych postanowiło przyznać następujące nagrody i wyróżnienia:

- Grand Prix w wysokości 70 000 złotych dla najlepszego spektaklu w Konkursie z przeznaczeniem na realizację kolejnego spektaklu polskiej sztuki współczesnej w sezonie teatralnym 2017/2018 dla przedstawienia „Wszystko o mojej matce” Tomasa Śpiewaka w reżyserii Michała Borczucha z Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie;
- nagrodę zespołową w wysokości 8 000 złotych dla twórców przedstawienia „Herosi transformacji i miecz Chrobrego” Macieja Łubieńskiego i Michała Walczaka w reżyserii Michała Walczaka z Agencji Eventowo-Marketingowej GTQX za przywracanie wiary w istnienie wspólnoty nie tylko w teatrze;
- dwie równorzędne nagrody reżyserskie w wysokości po 5 000 złotych dla Agaty Dudy-Gracz za spektakl „Będzie pani zadowolona, czyli rzecz o ostatnim weselu we wsi Kamyk” z Teatru Nowego im. Tadeusza Łomnickiego w Poznaniu oraz dla Krzysztofa Garbaczewskiego za przedstawienie „Robert Robur” na podstawie powieści Mirosława Nahacza z TR Warszawa;
- nagrodę specjalną w wysokości 4 000 złotych dla Jakuba Krofty, dyrektora artystycznego Wrocławskiego Teatru Lalek, za konsekwentne promowanie polskiej dramaturgii współczesnej, poszukiwanie nowego języka teatru i dbałość o niezmiennie wysoki poziom rozmowy z widzem;
- nagrodę za osobowość artystyczną w wysokości 4 000 złotych dla Agaty Kucińskiej, potwierdzoną rolami w spektaklach „Yemaya - Królowa Mórz” Małgorzaty Sikorskiej Miszczuk w reżyserii Martyny Majewskiej i „Pieńko – Niebo” Marii Wojtyśzko w reżyserii Jakuba Krofty zrealizowanych we Wrocławskim Teatrze Lalek, oraz reżyserią przedstawienia „Mała mysz i słoń do pary” Marty Guśniewskiej w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora;

- nagrodę aktorską w wysokości 4 000 złotych dla Andrzeja Konopki za unikalną obecność sceniczną i temperament w roli Burdel Taty w spektaklu „Herosi transformacji i miecz Chrobrego” Macieja Łubieńskiego i Michała Walczaka w reżyserii Michała Walczaka Agencji Eventowo-Marketingowej GTQX z Warszawy;
- Nagrodę im. Jana Świdorskiego ufundowaną przez Zarząd Sekcji Teatrów Dramatycznych Związku Artystów Scen Polskich w wysokości 3 000 złotych dla twórców spektaklu „Life is cruel, people are bad, czyli życie jest ciężkie” Michała Wanio i Edyty Januszewskiej w reżyserii Michała Wanio z Teatru Ochoty w Warszawie, za brawurowe przetworzenie problemów młodego pokolenia na język teatralny.

Jury postanowiło przyznać także następujące wyróżnienia po 2 000 złotych:

- dla Remigiusza Brzyka za reżyserię spektaklu „Siódemka” Ziemowita Szczeka z Teatru Zagłębia w Sosnowcu,
- dla Moniki Niemczyk za rolę w spektaklu „Wszystko o mojej matce” Tomasza Śpiewaka w reżyserii Michała Borczucha z Teatru Łaźnia Nowa w Krakowie,
- dla Jana Duszyńskiego za muzykę w spektaklu „Robert Robur” na podstawie powieści Mirosława Nahacza w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego z TR Warszawa,
- oraz wyróżnienie zespołowe w wysokości 4 000 złotych za oprawę plastyczną spektaklu „Robert Robur” na podstawie powieści Mirosława Nahacza w reżyserii Krzysztofa Garbaczewskiego z TR Warszawa dla Aleksandry Wasilkowskiej (scenografia), Roberta Mlecзки (video), Sławomira Błaszewskiego (kostiumy) i Bartosza Nalazka (reżyseria światła).

• Z afisza •

CZERWIEC 2017

Bzik. Ostatnia minuta – sztuka Jana Czaplińskiego na motywach *Bzika tropikalnego* Witkacego miała prapremierę w szczecińskim Teatrze Współczesnym. Reżyseria: Ewelina Marciniak, scenografia i reżyseria światła: Katarzyna Borkowska, choreografia: Izabela Chlewińska, muzyka: Maja Kleszcz.

„Bzik. Ostatnia minuta” to opowieść, która rodzi się na przecięciu turystyki, wielkoprzemysłowej produkcji i historii teatru. Wychodząc od tekstu Witkacego i Dunin-Borkowskiej, kierujemy swoje spojrzenie na dzisiejszy wschód. Wykorzystujemy osobiste doświadczenia – turystów, konsumentów, ludzi teatru – by spróbować odtworzyć złożony obraz miejsc, które zwykliśmy uważać za „tropiki”. Podważyć własny, europocentryczny, postkolonialny stosunek do geografii. Przemysłać własne uwikłanie we wschód – na każdym możliwym poziomie. I wreszcie, by zapytać, co w naszym doświadczeniu wschodu, ale i w polskim teatrze, zmieniło się od słynnego, założycielskiego Bzika z warszawskiego TR.

Jan Czapliński

www.e-teatr.pl, 17 maja 2017

Dwie premiery na zakończenie dyrekcji Pawła Wodzińskiego w bydgoskim Teatrze

Polskim im. Konieczki – *Solidarność. Rekonstrukcja*, scenariusz w całości oparty na archiwalnych materiałach z I Zjazdu Delegatów Solidarności w Gdańsku w 1981 roku, mający przypomnieć korzenie ruchu, który zawładnął milionami Polaków (reżyseria i scenografia: Paweł Wodziński, współpraca dramaturgiczna: Piotr Grzymiśławski, muzyka: Karol Nepelski, wideo: Magda Mosiewicz, światła: Michał Głazczka), i *Workplace* do tekstu Natalii Fiedorczuk o kobietach, które tracą pracę, w tym o trzech aktorkach występujących w spektaklu, które są w analogicznej sytuacji – opuszczając po latach bydgoską scenę (reżyseria: Bartosz Frąckowiak, scenografia i kostiumy: Anna Maria Zajęty, Mikołaj Małek, muzyka: Krzysztof Kaliski, reżyseria światła: Michał Głazczka).

W łódzkim Teatrze Powszechnym prapremiera tekstu *Dryl* (druk. w „Dialogu” nr 7-8/2012), który jest jedynym dramatem napisanym przez Wojciecha Bruszewskiego, artystę multimedialnego, prekursora sztuki wideo, twórcę text-artu, zmarłego w 2009 roku. Reżyseria: Marta Streker, scenografia: Anna Trzpis, kostiumy: Julia Kosmyńska, choreografia: Katarzyna Kostrzewa, muzyka: Sebastian Ładyżyński, reżyseria światła: Mariusz Maniewski.

Akcja „Dryla” rozgrywa się w zdegradowanej klinice dentystycznej. Nie jest jednak satyrą na służbę zdrowia. W zamkniętej przestrzeni obserwujemy chory porządek funkcjonowania małej społeczności – szpital staje się mikrokosmosem, w którym dochodzi do absurdalnych, wręcz surrealistycznych zachowań. W spektaklu zacierają się funkcje społeczne, moralność jest wypaczona. Dentyści stają się pacjentami, a pacjenci dentyстами. Dryl ma formę absurdałnego musicalu utrzymanego w klimacie czarnej komedii. Ta pozornie lekka formuła pozwala jednak podjąć bardzo ważne tematy. Sztuka stawia pytania o kondycję człowieka w świecie, w którym jednostka staje się przedmiotem eksperymentu. Mówi o poddawaniu społeczeństwa ciągłej manipulacji i indoktrynacji.

Marta Streker

„Rynek Łódzki” nr 6/2017

Prapremiera sztuki dla młodzieży autorstwa kanadyjsko-brytyjskiego dramaturga-rza Evana Placeya zatytułowanej *Dziewczyna jak ta* także na scenie Teatru Powszechnego w Łodzi. Sztuka o zagrożeniach, jakie czyhają na nastoletnich użytkowników internetu. Przekład: Elżbieta Woźniak, reżyseria: Andrzej Jakubas, scenografia: Wojciech Stefaniak, ruch sceniczny: Katarzyna Kostrzewa.

Powieść Kuby Wojtaszczyka *Portret trumienny* zaadaptował na scenę Michał Kmiecik przy wsparciu dramaturgicznym Piotra Morawskiego. Przyjęcie urodzinowe nestorki rodu pokazuje przekrój współczesnego społeczeństwa – jego konserwatyzy, nacjonalizmu i snobizmu. Premiera w Teatrze Polskim w Poznaniu. Reżyseria: Michał Kmiecik, scenografia i kostiumy: Iga Słupska, Szymon Szewczyk, muzyka: Maciej Salamon, Adam Witkowski (zespół Nagrobki).

Spektakl *Turban mistrza Mansura* na podstawie książki Marka Kochana *Turban mistrza Mansura*. Opowieści sufickie dla mówców i przywódców miał premierę w Miejskim Teatrze Miniatura w Gdańsku. Reżyseria: Romuald Wicza-Pokojski, scenografia: Katarzyna Zawistowska, muzyka: Łukasz Matuszyk.

Sposób pisania Marka jest dla mnie, jako reżysera, bardzo ciekawy. Precyzyjny, logiczny, wymagający ode mnie skupienia i odkrywania przestrzeni, którą schował za słowami. Marek jest dramaturgiem, ale też znawcą zagadnień szeroko pojętej retoryki. Jest wykładawcą akademickim i trenerem specjalizującym się w zachowaniach publicznych. To nasz wspólny kontekst zainteresowań – sztuka i retoryka. Zależało mi na spektaklu, powiedzmy, przewodniku dla najmłodszych widzów po umiejętności prowadzenia rozmowy z poszanowaniem drugiego człowieka. Szczególnie teraz, kiedy świat wypełniony jest wrogością do tego, co nieznane, inne i kiedy wydawałoby się, zatracamy umiejętność dyskusowania w konstruktywny sposób.

Romuald Wicza-Pokojski

www.trojmiasto.wyborcza.pl, 4 czerwca

2017

Żelista Żelistańskiego Kokaina i sprawiedliwość dla wszystkich – sztuka inspirowana książkami o narkotykach i handlu narkotykami – zrealizowana została jako koprodukcja kaliskiego Teatru im. Bogusławskiego i wałbrzyskiego Teatru Dramatycznego im. Szaniawskiego (obie premiery w czerwcu). Reżyseria: Szymon Kaczmarek, scenografia i kostiumy: Kaja Migdalek.

Teksty z tomu *Smagła swoboda* Mariana Pankowskiego stały się scenariuszem *Traktatu o wykradaniu owoców* – spektaklu Teatru Lalek Guliwer z Warszawy, który miał premierę w ramach XXI poznańskiego

Biennale Sztuki dla Dziecka. Reżyseria: Robert Jarosz, scenografia: Martyna Dworakowska, muzyka: Adam Światała, konsultacja choreograficzna: Weronika Pelczyńska.

Po wygnaniu to spektakl według poezji Czesława Miłosza, którego premiera odbyła się w krakowskim Teatrze Nowym Proxima. Reżyseria: Tomasz Cyz, scenografia: Barbara Hanicka, muzyka: Paweł Mykietyn.

Scenariusz spektaklu *Upadanie*, który miał premierę w warszawskim Teatrze Powszechnym im. Hübnera, napisali Árpád Schilling i Annamária Láng na podstawie improwizacji aktorów. Tematem spektaklu jest próba diagnozy powodów radykalizacji współczesnego świata i nasilenia pravicowych poglądów w społeczeństwach. Przekład: Patrícia Pászti, reżyseria: Árpád Schilling, dramaturgia: Bence Bíró.

Staram się pokazać destrukcję wartości poprzez opowieść o rodzinie. Ani konserwatywne, ani liberalne, czy lewicowe wartości nie są dość mocne. Tak naprawdę trudno dzisiaj odpowiedzieć na pytanie: co jest najważniejsze – wolność, solidarność, czy tradycja? Właściwie – tak to widzę – nic nas nie łączy, a to tworzy świetny grunt dla ekstremizmu i głupoty. Upada poziom intelektualny, spadamy w przeszłość, a w końcu upadamy w pustkę i osamotnienie.

Árpád Schilling

www.e-teatr.pl, 8 czerwca 2017

Rewolta to pierwsza sztuka brytyjskiej dramatopisarki Alice Birch wystawiana w Polsce. Prapremiera w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym im. Słowackiego w Koszalinie. Przekład: Karolina Kaprańska, Filip Gieldon, reżyseria: Filip Gieldon, scenografia i kostiumy: Katarzyna Sankowska.

Fabulę trudno zdradzić, bo nie do końca egzystuje. Jest to kalejdoskop malutkich scen,

które się odbywają przeważnie między mężczyznami i kobietami, które służą temu, by zatakować różne rzeczy, które od tak dawna są w naszym życiu, że nawet na nie nie reagujemy. To wszystko jest pokazane przez duży przewrót po to, by pokazać te absurdalne sceny. Im dłużej trwa spektakl, tym mniej wydają się one absurdalne.

Filip Gieldon

„Głos Koszaliński” nr 144, 23 czerwca 2017

Ferdinand von Schirach – niemiecki prawnik i pisarz – jest autorem tekstu *Terror*, który zrealizował Teatr Śląski im. Wyspiańskiego w Katowicach w Sali Sejmu Śląskiego. Spektakl jest odtworzeniem procesu sądowego, jaki odbył się w Niemczech w 2013 roku przeciwko majorowi lotnictwa, który zestrzelił uprowadzony przez terrorystów samolot pasażerski ze stu sześćdziesięcioma czterema osobami na pokładzie, mający rozbić się na stadionie piłkarskim w czasie meczu. Każdy z widzów jest sędzią – zakończenie spektaklu jest zależne od decyzji widzów. Przekład: Anna Kierejewska, reżyseria i rekonstrukcja: Robert Talarczyk, adaptacja przestrzeni: Agata Kurzak, odwzorowanie strojów: Ewa Kerger-Gardas, wizualizacje: Mateusz Znaniecki, Kamil Małecki.

Trzecia sztuka Michaela McKeevera, która trafia na polską scenę, to *Otwarcie sezonu* – komedia o kulisach pracy w teatrze, o relacjach ojca aktora i córki aktorki, obojga prowadzących celebrycki tryb życia. Prapremiera w Teatrze Kwadrat im. Dziewońskiego w Warszawie. Przekład: Bogusława Plisz-Góral, reżyseria: Waldemar Śmigasiwicz, scenografia: Wojciech Stefaniak, kostiumy: Maciej Chojnacki, Viola Piekut, muzyka: Mateusz Śmigasiwicz.

Spektakl *Gęstość zaludnienia. Historia wybuchu* na podstawie Czarnobylskiej modlitwy. Kroniki przyszłości Światłany

Aleksijewicz miał premierę w Teatrze Kana w Szczecinie. Adaptacja i reżyseria: Krzysztof Popiołek, scenografia: Anna Wołoszczuk, kostiumy: Piotr Popiołek.

Zakochany Szekspir, sztuka teatralna Lee Halla na podstawie scenariusza filmowego Marca Normana i Toma Stopparda, została zrealizowana w koprodukcji Teatru Wybrzeże i Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego (na tej scenie prapremiera). Przekład: Małgorzata Semil, reżyseria: Paweł Aigner, scenografia: Magdalena Gajewska, kostiumy: Zofia de Ines, ruch sceniczny: Karolina Garbacik, szermierka: Rafał Domagała, muzyka: Paddy Cunneen.

Sztukę *Być jak Shirley MacLaine*. Medium Stephanie de Ratuld wyreżyserował Andrzej Maria Marczewski. Spektakl to koprodukcja Stowarzyszenia Studio Teatr Test: Marczewski-Teatr i Teatru Minerwa z Gdyni. Scenografia: Izabela Ptak, wizualizacje: Piotr Rzepka.

Mariusia von Mayenburga *Plastiki* po raz drugi na afiszu. Premiera w warszawskim Teatrze Dramatycznym. Przekład: Karolina Bikont, reżyseria: Grzegorz Chrapkiewicz, scenografia: Aneta Suskiewicz, muzyka: Piotr Łabonarski.

Nietykalne Simona Burta – sztuka o dwóch nastolatkach rozpoczynających samodzielne życie – po dziesięciu latach od prapremiery wraca na afisz. Premiera w Teatrze im. Fredry w Gnieźnie. Przekład: Julita Grodek, reżyseria: Jana Ovšonková, scenografia: Justyna Przybylska, muzyka: Peter Gábor.

Marat/Sade Petera Weissa, czyli sztuka *Męczeństwo i śmierć Jean-Paul Marata przedstawione przez zespół aktorski przytułku w Charenton pod kierownictwem pana de Sade* •druk. w „Dialogu” nr 1/1965• w przekładzie

Andrzeja Wirtha zrealizowana przez Remigiusza Brzyka z zespołem Teatru im. Osterwy w Lublinie. Scenografia: Szymon Szewczyk, choreografia: Dominika Knapik, kostiumy: Iga Słupska, muzyka: Jacek Grudzień, Szymon Szewczyk.

Skok w bok to druga komedia obyczajowa duetu autorskiego Donald Churchill – Peter Yeldham, która ma prapremierę w warszawskim Teatrze Capitol, także w przekładzie Klaudyny Rozhin i reżyserii Andrzeja Rozhina. Scenografia: Joanna Pielat-Rusinkiewicz, kostiumy: Ewa Kochańska.

Ósmy raz na afiszu (licząc realizację teledewizyjną) Roberto Zucco Bernarda-Marie Koltès •druk. w „Dialogu” nr 11/1991•. Premiera w toruńskim Teatrze im. Horzycy. Przekład: Piotr Szymanowski, reżyseria: Lena Frankiewicz, dramaturgia: Małgorzata Maciejewska, scenografia: Michał Korchowiec, kostiumy: Arek Ślesieński, choreografia: Mikołaj Mikołajczyk, muzyka na żywo: Kamil Pater.

Sztuka *Bez czułości* brytyjskiej dramatopisarki i aktorki Clare McIntyre •druk. w „Dialogu” nr 7/1994• miała premierę w katowickim Teatrze Bez Sceny. Przekład: Magdalena Zawadzka-Dąbrowska, reżyseria, scenografia i oprawa muzyczna: Andrzej Dopierała.

Wesela w domu na podstawie opowiadań Bohumila Hrabala miały premierę w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku. Przekład: Piotr Godlewski, reżyseria: Stanisław Miedziewski, muzyka na żywo: Tomasz Giczewski, scenografia: Igor Piotr Salata.

Chodź na słówko Maliny Prześlugi – sztukę, której akcja rodzi się z błędnie wypowiedzianych słów – wyreżyserowała Laura Słabińska w Zdrojowym Teatrze Animacji w Jeleniej Górze. Scenografia: Pavel Hubička, muzyka: Filip Sternal.

Contents

Plays

JULIA HOLEWIŃSKA *ACADEMY OF MS. BEKSA* 47

A play for children, referring to the *Academy of Mr. Kleks* by Jan Brzechwa, but addressed primarily to girls. The eponymous academy is the opposite of a typical school, being the place where girls learn freedom and expressing themselves. Their wild, anarchist plays are interrupted by an arrival of the Pink Queen, who represents the oppressive kitsch of pop culture. The language of the play, often rhymed and full of free associations, is a tribute to Brzechwa's poetry and the „freestyle” represented by today's ten-year-olds.

SZABOLCS HAJDÚ *ERNELLA VISITS THE WOLFS'* (*ERNELLÁÉK FARKASÉKNÁL*) 125

A play that became the basis for the screenplay of the film *It's not the time of my life*, directed by the author. It talks about a meeting of adult siblings: a stable family living in Budapest is visited by a married couple with a child, coming back after several years of economic emigration. The meeting of two worlds – the little stabilization and the unfulfilled success – creates conflicts.

ANDREA PASS *NOTHING MORE HAS HAPPENED* (*MÁS NEM TÖRTÉNT*) 180

A play based on a true story of sexual harassment in one of Hungarian schools – a popular teacher abuses the trust of students and the community, and the pupils cannot properly assess the situation.

Essays, Studies

JOANNA TARGOŃ *KLATA AND AFTER* 5

Tickets for the end of the 2016/2017 season, which has turned out to be Jan Klata's last season at the Story Theatre, have been all sold out. The people, to whom authorities and critics like to refer in their texts, rushed to the box office to see the *Wedding*, *Cinderella*, *Trilogy*, *King Lear*, *Enemy of the People*. Who knows what will happen the next season, what is decided by the new management, which performances will remain in the repertoire, and which actors will loose their jobs.

STANISŁAW GODLEWSKI *YOU CAN DO IT!* 23

When in 2014 Paweł Wodziński and Bartosz Frąckowiak took up the management over the Polski Theatre in Bydgoszcz, they declared a new opening with a clear programme of „public theatre”. From the perspective of the closure, after recent premieres, after a spectacular and moving finale, it is now clear that in Bydgoszcz an unthinkable thing happened – the announced program was in fact realized. It was possible to create a public theatre operating for three years, almost exactly in accordance with the previously declared definition.

JOLANTA KOWALSKA *ABDICATION OF THE GREAT EDUCATOR* 33

At the Wrocław Puppet Theater, under the artistic direction of Jakub Krofta, in the spectacles of last seasons a tendency has emerged which might be called the abdication of the Great Educator. Dramatists and directors, instead of speaking from the heights of authority, subjected it to critical reflection. In their performances adults do not hide their own imperfections anymore. Instead, they sin with ignorance, selfishness, lack of understanding and empathy towards their little pupils. Kroft and the artists invited by him create a catalogue of the main sins of modern parenthood.

PIOTR OLSKUSZ *UNTIL THE VERSAILLES ENDS* 78

Cinderella by Joël Pommerat is a remake of a well-known fairy tale, but it is done in an interesting way as it focuses not only on the educational character of the story. In Perrault's fairy tales

– and in this *Cinderella* – there are traces of many of his stories. They were in fact political texts, presenting the advantages of the modernizing country. Today many of these advantages seem archaic – the text by Pommerat, and its staging by Anna Smolar do not erase them from the plot, pointing to the need of being aware of literary and cultural traditions.

SYMON KAZIMIERCZAK *THEY OR US*

89

The author looks for reasons why in the case of Agata Duda-Grac, a director so unique in our theatrical landscape, creating works with an unparalleled vision, momentum and precision, her career is constantly undermined. Despite small successes, it is impossible to resist the impression, reading at least some commentaries after the premieres, that the individuality of her theatrical language is perturbing for reviewers.

PARTNERS IN LOVE

105

A conversation with Attila Vidnyánszky, director of the National Theatre in Budapest. Vidnyánszky talks about his devotion to the art that looks for universal subjects and not to the ones that are temporary or directly political. He also mentions institutional changes in Hungarian theatre in recent years.

NATIONALIST ROMANTICISM

114

A conversation with director Árpád Schilling on being an artist in Hungary under Orbán's rule. Schilling draws our attention to strong conflicts that reign in the artistic world in this country and describes mechanisms of subduing to politicians.

GRZEGORZ BUBAK *CONTEMPORARY HUNGARIAN CINEMA*

160

Recently Hungarian films have won many awards and are widely recognized by audiences. The generational change that took place in Hungarian cinema is also visible. A large number of debuts are due, among others, to legal solutions dating back several years, which made it possible to guarantee funds for artists starting work. The author presents the most important tendencies seen in the films of recently debuting artists.

TAMÁS JÁSZAY *AN ISLAND OF NEW GENERATION*

171

Today's thirty- and forty-year-olds seem to have come out of the shadow of the great directors of the „golden age” of Hungarian theatre, who are now sixty-seventy years old. There is no talk of rebellion, but rather the need for independence. It seems that the political transformation has helped the young artists to find their own voice – today's theatre requires new ways of financing and organization, so it would be hardly possible to maintain the aesthetic traditions of the past.

DANIEL WARMUZ *REVOLUTION IN THEATRE*

219

The article presents the most important theatrical events related to the October 1956 anniversary. The impressive program of events, although it aroused emotions at the time, did not cause conflicts. A few of the proposals were interesting, but many came into being mainly because of the possibility of using governmental grants. Nevertheless, for the first time Hungarian theatre did so much to tackle theatrical discussion with history.

Columns

Pedro Pereira, Tadeusz Nyczek, Marek Beylin

Varia

CONTEXTS: Olga Byrska on the margin of the Jeffrey C. Alexander's article "Seizing the Stage. Social Performances from Mao Zedong to Martin Luther King Jr. And Black Lives Matter Today", *The Drama Review*, Spring 2017; NOTES ON PLAYS: *Wróg publiczny i inne dramaty węgierskie*. An anthology edited by Patrycja Paszt; Terézia Mora, Elfriede Jelinek, Nino Haratischwili, Sofia Oksanen, Jenna Erpenbeck *Ein europäisches Abendmahl*. Miroslava Svotikova *Diese Mauer fasst sich selbst zusammen und der Stern hat gesprochen, der Stern hat auch was gesagt*; Deirdre Kinahan *Spinning*; PLAYBILL.

DIALOG

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY DRAMATURGII WSPÓŁCZESNEJ

ROK LXII / WRZESIEŃ 2017 / NR 9 (730)

Copyright by „Dialog” 2017

Ilustracje w numerze pochodzą z archiwum Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, serwisów reklamowych teatrów, oficjalnych stron internetowych festiwalu oraz zbiorów prywatnych.

Projekt okładki *Krzysztof Rumowski*

Projekt layoutu *Fajne Chłopaki*

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Dorota Jovanka Ćirić, Justyna Jaworska (dział dramaturgii polskiej), Joanna Krakowska (zastępczyni redaktora naczelnego), Piotr Morawski (sekretarz redakcji), Piotr Olkusz (dział zagraniczny), Małgorzata Semil, Jacek Sieradzki (redaktor naczelny) Anna Kruk i Ludmiła Laskowska (korekta), Anna Wycech (sekretariat), Helena Dziurnikowska (redakcja techniczna), Agnieszka Kubaś (opracowanie graficzne)

RADA NAUKOWA:

Janusz Degler, Leszek Kolankiewicz, Dariusz Kosiński, Lech Sokół, Małgorzata Szpakowska (przewodnicząca)

STAŁE WSPÓŁPRACUJĄ:

Dorota Buchwald, Piotr Gruszczyński, Grażyna Stachówna, Mariusz Zinowicz

CZASOPISMO PATRONACKIE INSTYTUTU KSIĄŻKI WYDAWANE NA ZLECENIE MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO

„DIALOG” MOŻNA ZAPRENUMEROWAĆ:

Przelewem na konto Instytutu Książki, Bank Gospodarstwa Krajowego: dla wpłat krajowych 81113011500012126927200001; dla wpłat zagranicznych PL81113011500012126927200001 ; kod SWIFT: GOSKPLPW.

Prenumerata krajowa: 120 PLN za cały rok; prenumerata zagraniczna: USD 80 za rok; EUR 60 za rok. Zamówione egzemplarze dostarcza poczta bez dodatkowych opłat.

Prenumerata realizowana przez RUCH S.A.: w prenumeracie krajowej zamówienia przyjmują Zespoły 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. 16,25. Skład własny. Druk i oprawa: Petit s. k., Lublin.

Podpisano do druku w sierpniu 2017. Tekstów niezamówionych redakcja nie zwraca.

e-mail: dialog@instytutksiazki.pl

W NAJBLIŻSZYCH NUMERACH

David Greig
WYDARZENIE

Marius Ivaškevičius
MASARA

Robert Jarosz
CZWARTA KSIĘGA

Stojan Srdić
MOJE DZIECKO

Sandra Szwarc
DOPPELGÄNGER

Jordan Tannahill
CONCORD FLORAL

Antoni Winch
HANOCH ODCHODZI BEZ SŁOWA

