ANTOLOGIA TEKSTÓW KAZIMIERZA BRAUNA

„TEATR TO ŚWIAT"

ANTOLOGIA TEKSTÓW KAZIMIERZA BRAUNA

(wybór)

Opracowała

Dr Barbara Trygar

Pracownia Badań i Dokumentacji

Kultury Literackiej

pod kierownictwem

Dr hab. Prof. UR Jolanty Pasterskiej

RZESZÓW 2015

Spis treści

Wstęp 7

Dramaty 17

Powrót Norwida 18

Opowieści Poli Negri 62

WTC 9/11 NYC 110

Maximilianus.

Opowieść sceniczna o Świętym Maksymilianie Marii Kolbie 164

Tarnowski wiatr 272

Adaptacje 314

George Orwell Folwark zwierzęcy 315

David Mamet Oleana 382

Notatki Reżysera 419

PRZYROST NATURALNY TADEUSZA RÓŻEWICZA

od wizji dramatu do wizyjnego widowiska 420

TRZYDZIEŚCI LAT ŚWIETNOŚCI POLSKIEGO TEATRU (1955-1985) 447

W STARYM TEATRZE NOWY

Lata 1964-1974 w Teatrze im. J. Osterwy 452

POMNIK PRL-owskiego ABSURDU 491

TEATR JAKO PROMOTOR KULTURY POLSKIEJ ZA GRANICĄ

na przykładzie Stanów Zjednoczonych 501

IMPRESEJE TEATRALNE Z POLSKI 520

Eseje 524

RELACJA ASYSTENTA 525

Szekspirologowi do szekspirowskiego sztambucha 539

PAMIĘĆ O MICKIEWICZU 557

KILKA UWAG O TEATRZE NORWIDA 566

Kleopatra i Cezar Cypriana Norwida wobec historii i współczesności 571

MARIA SKŁODOWSKA CURIE DOKONUJE WYBORU 602

Teatralne świadectwa Romana Bransdstaettera . Referat wygłoszony na sesji Roman Brandstaetter — życie w cieniu krzyża

w Tarnowie, 9 czerwca 2008 r. 611

PAMIĘĆ TEATRU – TEATR PAMIĘCI 627

Wywiady 646

CZASU JUTRZENNEGO JÓZEFA CZECHOWICZA. W TEATRZE IM. J. OSTERWY W LUBLINIE . PREMIERA 27 WRZEŚNIA 1970 ROKU 647

Refleksje i odpowiedzi na pytania Anny Matusiak na temat realizacji sztuki Tadeusza Różewicza. Stara kobieta wysiaduje w Telewizji Wrocław w 1976 r. Zanotowane w dniach 1-5 stycznia 2008 r. 658

Z Kazimierzem Braunem o Tymoteuszu Karpowiczu rozmawia Joanna Roszak 685

Teatr wspólnoty widzę ogromny. Z profesorem Kazimierzem Braunem, o sztuce, Ameryce, poezji i emocjach, rozmawia Jolanta Ciosek 699

Z KAZIMIERZEM BRAUNEM O SALONIE MUZYKI, POEZJI I TEATRU ROZMAWIA JOANNA SOKOŁOWSKA-GWIZDKA 706

Zakończenie 721

WSTĘP

Widząc tak świat jak teatr – z akcją, która zawsze toczy się podskórnie za zasłoną słów, ze słowami, które zawsze w nieprosty sposób odpowiadają myślom, z postaciami, które wciąż grają – uznawał teatr za to miejsce, w którym poeta może powiedzieć najwięcej. I pełnym głosem[1].

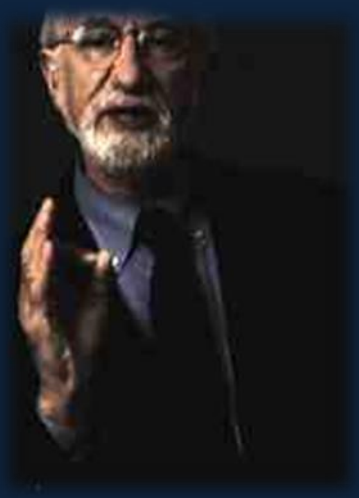
Przytoczone powyżej słowa argumentują wybór intytulacji niniejszej pracy, mimo, że zwrot ten może wywołać u czytelnika różne konotacje. Na powyższy tytuł należy spojrzeć jako na problem tzw. świadomości teatralnej Brauna rozszerzając w ten sposób zakres tego pojęcia poprzez związanie go z pewnymi elementami światopoglądu artysty, ustawicznie persewerującymi w jego myśleniu i jednocześnie objawianymi w licznych wypowiedziach, listach oraz twórczości artystycznej. Być może zabieg ten nie tyle będzie dotyczył tajemnic „reżyserskiej ręki Brauna", ile pozwoli na wyjaśnienie sposobu widzenia świata, który znalazł swój wyraz w całej twórczości pisarza, a w dramaturgii w szczególności. Jeśli zaś przyjąć, że właśnie określony sposób widzenia świata decyduje o specyfice warsztatu twórcy-dramaturga, to świadomość teatralna Brauna, a co za tym idzie — jego stylistyka dramatyczno-teatralna mogą znaleźć swoje dodatkowe uzasadnienie i motywację. Sposób widzenia świata przedstawionego w dziele dramatyczno-teatralnym nie tylko jest zdeterminowany konwencjami teatralnymi danego okresu historycznego, ale również wynika z określonego stosunku twórcy do świata rzeczywistego. Stwarzanie układów międzyludzkich, kreowanie stosunków, relacji, oddziaływania wzajemnego bohaterów (jednym słowem — konstrukcja akcji dramatycznej) są zabiegami opartym i na widzeniu homologiczności tych układów ze stosunkami międzyludzkimi w świecie rzeczywistym. Konstruowanie świata przedstawionego dramatu

[1] K. Braun, *Mój teatr Norwida*, Rzeszów 2014, s. 10.

i akcji scenicznej polega więc na określonym „modelowaniu'' zachowań społecznych człowieka. Tym samym sposób widzenia świata i rzeczywistości przez twórcę determinuje sposób stwarzania przez niego świata fikcji artystycznej, a w dalszej konsekwencji wyznacza zasób stosowanych środków warsztatowo-stylistycznych. Warto w tym miejscu zastanowić się nad tym, jakie elementy światopoglądu Brauna najistotniej zaważyły na jego świadomości jako dramaturga. Inaczej mówiąc: w jaki sposób jego widzenie socjalnych stosunków międzyludzkich, interpretacja rzeczywistości, świata, jego historii i współczesności, traktowanej jako makrokosmos, determinowała ujęcie tych zagadnień w kategoriach mikrokosmosu świata dramatycznego w ramach sceny teatralnej.

Kazimierz Braun debiutował jako reżyser 31 grudnia 1961 roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże na scenie Teatru Kameralnego w Sopocie prapremierą trzech jednoaktówek Sławomira Mrożka: *Karol, Na pełnym morzu, Strip-tease*. W latach 1961-1963 pracował jako reżyser w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, a od 1962-1964 w Teatrze Polskim w Warszawie. Pierwsze lata jego drogi reżyserskiej znaczyły zwłaszcza przedstawienia sztuk Norwida w teatrach i telewizji: *Pierścień wielkiej damy* (Teatr Polski, Warszawa 1962), *Aktor* (Teatr Telewizji 1962, Teatr im. Osterwy, Lublin 1965) i Wyspiańskiego: *Wesele* (Toruń 1965), *Noc Listopadowa* (Gdańsk 1967); przedstawienie to zostało uznane za antyradzieckie i zdjęte z afisza. W 1964-1965 reżyserował w Teatrze Powszechnym w Łodzi, m.in. *Szkołę żon* Moliera (1965). W 1966 r. zrealizował *Za kulisami* Norwida w Teatrze Telewizji, a w 1970 r. w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie również w swoim opracowaniu dramaturgicznym. Kolejnym teatrem, w którym Braun podjął pracę reżysera był Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie. W latach 1967-1972 został tam kierownikiem artystycznym, a w latach 1975-1975 również dyrektorem naczelnym. Wyreżyserował w Lublinie kolejną premierę Norwidowską: *Kleopatra i Cezar* (1968), oraz cykl widowisk wg. tekstów Tadeusza Różewicza: *Akt przerywany* (prapremiera 1970), *Przenikanie* (1971, przedstawienie zdjęte z afisza przez władze), *Kartoteka* (1972) i *Stara kobieta wysiaduje* (1973), wszystkie w swoim opracowaniu dramaturgicznym.

W 1975 roku został powołany na stanowisko dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Współczesnego im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu. Tu wyreżyserował m.in. *Annę Livię* wg. Jamesa Joyce'a (1976); *Operetkę* Witolda Gombrowicza (1977), *Przyrost naturalny* Tadeusza Różewicza (1979), *Dziady* Adama Mickiewicza (1978 oraz 1982) i swoją adaptację *Dżumy* Camusa (1983). Pod jego dyrekcją Teatr Współczesny stał się jedną z czołowych scen kraju i zapraszany był wielokrotnie na występy za granicą.



Obok reżyserii i kierowania teatrami poświęcił się teatrologii. Doktoryzował się na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (*Cypriana Norwid teatr bez teatru* 1971), następnie habilitował się na Uniwersytecie Wrocławskim (1975). Wykładał Historię Dramatu i Teatru na Kulturoznawstwie w Uniwersytecie Wrocławskim, prowadził zajęcia z aktorstwa w PWST we Wrocławiu i reżyserii w PWST w Krakowie. Uzyskał habilitację z reżyserii w PWST Warszawa (1988).

W teatrze wrocławskim Braun pracował do 1985 r. kiedy to został zwolniony przez władze z powodu działalności opozycyjnej. Uniemożliwiono mu też pracę na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie zablokowano mu nominacje profesorską i w PWST Wrocław. W 1985 roku wyjechał do Stanów Zjednoczonych. Od samego początku pobytu w Ameryce wykładał na wyższych uczelniach. W roku akademickim 1985-1986 jako *visiting professor* w New York Universisty w Nowym Jorku oraz w Swarthomore College w Pensylwanii. Następnie w University of California w Santa Cruz (przez semestr jesienny 1986) jako *Regents Professor* (zatrudnienie dla „wybitnego gościa"), a od semestru początku 1987 r. w State University of New York w Buffalo gdzie został zatrudniony jako *Associate Profesor* (odpowiednik ─ wtedy ─ polskiego docenta), a po od 1989 roku jako *Professor*, otrzymując tytuł profesora (formalnie *Full Professor*), najwyższy amerykański stopień naukowy. W 1992 roku Braun został mianowany profesorem przez Prezydenta RP na podstawie uchwały Senatu Uniwersytetu Wrocławskiego z 1984 roku, wówczas zablokowanej przez władze PRL-u .

Od 1986 roku reżyserował w doskonałych teatrach ─ The Guthrie Theatre w Minneapolis, McCarter Theatre w Princeton, Odyssey Theatre w Los Angeles, potem The Irish Repertoire w Buffalo i Kavinoky Theatre w Buffalo. Reżyserował także w Kanadzie i Irlandii (tu m.in. *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, *Bullai Mhartain* S. MacCarhaighna, w języku irlandzkim i własny dramat *Królowa emigrantka*). Jego twórczość reżyserska za granicą objęła pięć głównych nurtów: (1) współczesne dramaty polskie; (2) sztuki europejskie, (3) sztuki amerykańskie, (4) cykl widowisk Szekspirowskich, oraz (5) własne utwory sceniczne. W nurcie polskim znalazły się dramaty Różewicza, w tym *Odejście głodomora* i *Kartoteka rozrzucona* (w jego własnym przekładzie na angielski), Witkacego, Mrożka,, Głowackiego, Jasieńskiego (*Bal manekinów* w jego przekładzie na angielski). Drugi nurt, sztuk europejskich objął dramaty Becketta, Bolta, Claudela (*Księga Krzysztofa Kolumba* w jego przekładzie z francuskiego), Czechowa (*Wiśniowy sad*, w jego przekładzie z rosyjskiego), Dürrenmatta, Havela, Ionesco (*Nosorożec* w The Guthrie Theatre), Orwella (*Folwark zwierzęcy,* we własnej adaptacji), Pintera, Pirandella, trudne dla publiczności amerykańskiej, ale, jak zauważa reżyser, była to także jego „misja" – wystawiać w Ameryce najlepsze, a zarazem uniwersalne, dzieła europejskie. Z pośród autorów amerykańskich, reżyserował m.in. Mameta, Mayersa, Saroyana. W cyklu Szekspirowskim zrealizował m.in. *Henryka V, Juliusza Cezara, Króla Leara, Jak wam się podoba* jako wielkie widowiska plenerowe w ramach Festiwalu Szekspirowskiego w Buffalo, oraz *Burzę*, wykorzystując w jednym przedstawieniu dwa teatry na University at Buffalo. W jego twórczości pojawił się nurt dramatów biograficznych o Helenie Modrzejewskiej, Ignacym Paderewskim, Marii Skłodowskiej-Curie, Tamarze Łempickiej, Poli Negri, Hance Ordonówce. Wystawiał je w swojej własnej reżyserii w USA, w Toronto, w Teatrze Marii Nowotarskiej, i granych także w objeździe w wielu krajach: w Niemczech, we Francji, w Anglii, Austrii, Grecji, Portugalii, Szwecji, Irlandii, na Litwie, w Macedonii, Jugosławii, Japonii, Brazylii, Stanach Zjednoczonych, Kanadzie. Grane były po polsku, ale zawsze z tekstem w języku publiczności danego kraju wyświetlanym obok, czy nad sceną. W Stanach Zjednoczonych Braun wyreżyserował również (po angielsku) swoją sztukę *Znak komety*(1986) i adaptację *Dżumy* (Chicago 1988).

W oparciu o doświadczenie pracy w teatrze w Polsce i w Ameryce napisał szereg książek z dziedziny historii teatru, oraz o reżyserii i o uczeniu reżyserii: *Notatki reżysera* (Lublin1970); *Cypriana Norwida teatr bez teatru* (Warszawa 1971); *Teatr wspólnoty* (Kraków1972); *Nowy teatr na świecie* (Warszawa 1972); *Druga Reforma Teatru?*(Wrocław 1979)*; Przestrzeń teatralna* (Warszawa 1982*); Wielka Reforma Teatru w Europie* (Wrocław1984)*; Nadmiar teatru* (Warszawa 1985); *Języki teatru* (z Tadeuszem Różewiczem, Wrocław1989); *Rozdarta kurtyna* (ze Stanisławem Beresiem, Londyn 1993*); Teatr Polski 1939-1989* (Warszawa 1994)*; A History of Polish Theater 1939-1989: Spheres of Captivity and Freedom,* (Mellen Press, 1996)*; Szkice o ludziach teatru* (Warszawa 1996); *Wprowadzenie do reżyserii* (Warszawa 1998)*; Two Plays for Two Actresses (*Charkov 2000)*; Theater Directing Art, Ethics, Creativity,* (Lewiston 2000)*; Kieszonkowa historia teatru na świecie XX wieku* (Lublin 2000*); Kieszonkowa historia teatru polskiego (*Lublin 2000), *A Concise History of Polish Theater from the Eleventh to the Twentieth Centuries* (Lewiston 2003), *Krótka historia teatru amerykańskiego* (Poznań 2005), *Mój teatr Rôżewicza* (Rzeszó 2013), *Mój teatr Norwida* (Rzeszów 2014).

Ucząc od lat historii teatru i dramatu na świecie, Braun uwzględnia w znacznej mierze teatr i dramat polski (czego nie robią Amerykanie). Uczy również aktorstwa, reżyserii, historii przestrzeni teatralnej, historii cywilizacji i in. Reżyserując z rzadka w kraju (po 1985), wystawił m.in. sztukę Jerzego Brauna *Europa* oraz *Upadek kamiennego domu* Romana Brandstaettera (obie w Tarnowie), oraz swoje sztuki *Szkło bolesne. Opowieść matki o Powstaniu Warszawskim* (w Łodzi) i *Cela ojca Maksymiliana* (w Tarnowie).

1. Koncepcja Teatru Wspólnoty Kazimierza Brauna

Teatr jest to proces międzyludzki ukształtowany artystycznie [2]**.**

Kazimierz Braun jest twórcą koncepcji oraz praktyki Teatru Wspólnoty. Ale wspólnoty specyficznej ─ wspólnoty, którą tworzą ludzie, ale ludzie specyficzni. Z jednej strony artyści, z drugiej widzowie. Wzajem nadają sobie specyficzne, bo wypełnione wieloma

treściami i znakami „komunikaty”, współegzystują w jednej przestrzeni teatralnej i w jednym czasie, jednocześnie i równolegle tworzą i współtworzą ten świat, który powstaje tylko „tu” i tylko „teraz” i jest niepowtarzalny. Ileż cząstek każdego „ja” tworzy to „my”, to „tu” i „teraz”. W dodatku to wszystko, co powstaje między, co się gra między publicznością i sceną pulsuje nieustannie życiem. I znowu jakby podwójnym – nasyconym i przesyconym sobą wzajemnie – nasycenie i widowni i między sceną i widownią. Sama wspólna obecność aktorów i widzów w tym samym czasie i miejscu stanowi o możliwości zaistnienia owego artystycznego procesu międzyludzkiego.

Teatr. Podstawową jego zasadą jest interakcja między wszystkimi jego elementami. Ta materialna (każdy ruch, gest, słowo, rekwizyt itd. są, istnieją dla siebie, ale i wobec siebie w każdej sekundzie swego współistnienia i w każdej cząstce współprzestrzeni) i ta wyczuwalna instynktem, wrażliwością, ta „dziejąca się” tu i teraz, ale i trwająca w psychice twórców i odbiorców. Żywa, bezpośrednia, międzyludzka. Mająca co najmniej kilka warstw i pięter swej egzystencji i współegzystencji. Osadzona w czasie i przestrzeni teraz, przedtem i potem. Aby był to teatr w rozumieniu sztuki owa interakcyjność i kontekstowość muszą otrzymać strukturę artystyczną, cechy sztuki. Wartości ludzkie nasycają się wartościami estetycznymi i etycznymi: **Teatr wspólnoty to teatr otwarty na absolutną Prawdę, na absolutne Dobro, na absolutną Miłość.**

Centralną wartością dla Brauna jest Prawda, pozwalająca człowiekowi przekraczać siebie i otwierać się na innych. Prawda ściśle łączy się z aspektem Dobra. Pragnienie Dobra wyraża się poprzez Miłość, która jest „spotykaniem się” lub „jednoczeniem się osób”. Jest wzajemnym odniesieniem osób, co bez wyjątku jest oparte na jakimś stosunku do Dobra. To stanowi punkt wyjścia dla analizy metafizycznej.

Ważne jest spotkanie: mistrza z uczniem, reżysera z aktorem, aktora z widzem, człowieka z człowiekiem. Poprzez spotkanie otwiera się horyzont wartości. Co Braun potwierdza w książce *Nadmiar teatru* (Warszawa 1984): *Teatr jest sztuką zbiorowości, pobudza emocje i jednoczy grupy ludzkie. Jego działanie ukierunkowane jest równocześnie na jednostkę.*

Dojmujące, intensywne przeżycie wspólnoty bywało wielkim darem teatru, ale niemniejszą wartością było samopoznanie i rozwój jednostki [3].

Adam Mickiewicz w wykładzie IX czwartego kursu *Literatury słowiańskiej* mówił w następujący sposób o wartości:

Co to jest wartość? […] Wartość […] to energia działania. Energia pochodzi z ducha, wyłania się z jestestwa wewnętrznego; każdy zatem jego ruch stanowi wartość. […] Wartość jest tedy niczym innym jak ruchem ducha i w istocie swej wyobraża wszystko, co pobudza ruch ducha. […]

Można znaleźć wartość w pięknym położeniu miejsca, bo ona pobudza naszą duszę […]. Skąd pochodzi wartość diamentu? Stąd, że posiada on tajemniczą moc: jego widok wywołuje w nas drgnięcie. Teatr ma wielką wartość [4].

Teatr ma moc pobudzania ludzi do działania, moc przemiany wartości duchowych w czyny realizowane w materialnym świecie przynoszącym realne wartości.

Z powyższych opisów wyłania się specyficzny model teatru, model aktorstwa, model scenicznego typu obecności. Braun podporządkowuje aktorstwo zasadzie „być", a nie „grać". Fundamentem teatralnej prawdy działań aktorskich nie jest tu bowiem iluzja, ale aktualność, czyli cecha polegająca na tym, że wszystko, co dzieje się na scenie, dzieje się nie w jakimś „gdzieś", „kiedyś", nie fikcyjnym, tam „wtedy", ale w realnym „tu" i „teraz", do którego przynależą zarówno aktorzy i widzowie. Różnica między iluzjonistycznym „byciem postacią", a aktualnym stawaniem się nią polega przede wszystkim na odrzuceniu konwencji czwartej ściany, racjonalistycznego założenia, że między sceną a widownią istnieje nieprzekraczalna granica oddzielająca dwa światy, dwie czasoprzestrzenie. Następuje przekształcenie widzów i aktorów w jedną wspólnotę, która działa, czuje i myśli w jednej przestrzeni i w jednym czasie.

2.1 Cyprian Kamil Norwid: *W nim znalazłem ziarno stylu* [5].

Norwidowski teatr Brauna był połączeniem poezji z konkretem, symbolizmu z realizmem, umowności z dosłownością. Wypełniał w ten sposób przesłanie Norwida: 1) Traktowanie sztuki jako najwyższej możliwej czynności. 2) Traktowanie sztuki jako pracy. 3) Traktowanie sztuki jako obowiązku narodowego. Kolejne prace Brauna poświęcone twórczości Norwida: Praca magisterska na Uniwersytecie Poznańskim ─ *Teatr Norwida,* 1958; praca wstępna na Wydział Reżyserii PWST w Warszawie ─ *Za kulisami,* 1958; pierwsze przedstawienie sztuki Norwida ─ *Pierścień wielkiej damy,* 1962; praca dyplomowa na Wydziale Reżyserii PWST w Warszawie ─ *Pierścień wielkiej damy,* 1962. Praca doktorska, opublikowana pt. *Cypriana Norwida teatr bez teatr,* 1971. O inspirowaniu się twórczością Norwida i swoich pracach nad jego dramatami Braun pisze w książce *Mój teatr Norwida,* 2014.

2.2 Współpraca z Tadeuszem Różewiczem: *„Świat się rozpadł, kultura, wartości się rozpadły, człowiek… Ale w tym totalnym rozpadzie jest ziarno nadziei na odrodzenie: dziecko, biegnący ku światłu nagi chłopczyk w Starej kobiecie w ujęciu Brauna”* [6].

Współpraca z Tadeuszem Różewiczem rozpoczęła się w 1969 roku od przygotowania prapremiery *Aktu przerywanego* (Teatr im. Osterwy w Lublinie prapremiera 1970). Braun z Różewiczowskiego poetyckiego realizmu tworzy swój teatr realizmu poetyckiego. To teatr, który rozgrywa się wewnątrz widza. Indywidualnie a zarazem w zbiorowości. Braun z Różewiczowskiego świata bez świata, człowieka bez człowieka tworzy teatr głęboko humanistyczny, wprowadzający porządek w chaos, struktury w miejsce rozkładu, wartości, uczucia i sensy tam, gdzie ich zabrakło. Brauna teatr różewiczowski ma zarazem dwa wymiary: ten zewnętrzny, z całym sztafażem teatralnych środków i ten wewnętrzny, budowany w nas i przez nas i nawet po wyjściu

z teatru. To, co zobaczyliśmy, żyje w nas, zmusza do refleksji nad życiem i światem. Odnosi się do rzeczywistości, tej prawdziwej już nieteatralnej.

Kolejnym przedstawieniami różewiczowskimi Brauna były: *Akt przerywany* (prapremiera 1970, 1970 telewizja), *Przenikanie* (montaż, 1971) *Kartoteka* (1972, 1978, 1981, 1982), *Stara kobieta wysiaduje* (1973, 1976, 1983), *Białe małżeństwo* (1975), *Przyrost naturalny* (1970, 1989), *Pułapka* (1984), *Odejście głodomora* (1986), *Kartoteka rozrzucona* (2006). Łącznie Braun zrealizował 19 różewiczowskich premier w teatrach i telewizji, w Polsce, Irlandii i USA.

Teatr Brauna to terapeutyczna katharsis, przywołując słowa André Malraux – to „odnajdywanie człowieka wszędzie tam, gdzie znaleźliśmy to, co go miażdży” [7].

3.1 *„Sztuka to życie”* Kazimierza Brauna

Reżyser w swoich pracach ma na uwadze człowieka, który żyje w określonej przestrzeni i w konkretnym czasie historycznym. W swoich sztukach pragnie ukazać całą wyjątkowość i niepowtarzalność ludzkiej egzystencji, rozpiętej między nihilizmem a wiarą, pomiędzy rozpaczą a nadzieją. Szczególność ta nie oznacza jakiejś wyższości, ale raczej wskazuje na wybór, przed którym człowiek stoi. W akcie wyboru na pierwszym miejscu autor ukazuje nie tyle przedmiot wybrania, to „co” zostaje wybrane, ile jakość wyboru, to „jak” zostaje wybrane. Poznając Prawdę, poznajemy gdzie biegnie granica dzieląca pozory od rzetelnych przejawów. Jeśli postacie Brauna poznają tę granicę, otworzy im się droga do autentycznego Dobra i autentycznego Piękna. Piękno jest kluczem do tajemnicy człowieka. Zachęca go, aby poznał smak życia i umiał marzyć o przyszłości. Dlatego Piękno rzeczy, które doświadczą bohaterowie, nie przynosi im zaspokojenia, ale budzi w nich utajoną tęsknotę samodoskonalenia się. Rzeczy piękne mogą zostać osiągnięte tylko przez twórczą Wolność. Jak zaznaczył Braun w rozmowie z Tadeuszem Różewiczem:

„W robocie wielu ludzi kolejność była: od estetyki do etyki. A ja wskazałem, że powinno być odwrotnie. Od etyki do estetyki. Trzeba odwrócić źródła”[8].

„Teatr to świat”, człowiek w świecie jest jak scenie i rozgrywa swój dramat życia.

W dramacie chodzi o to, aby nie utracić samego siebie, jest on walką o „być” nie lub „nie być”. Jest walką i wyborem pomiędzy dobrem a złem, prawdą a kłamstwem, wolnością a zniewoleniem. Dramat zakłada dwie możliwości:

1. Triumf Dobra
2. Triumf Zła

Kategoria wyboru posiada zasadniczy element, jest to Wolność, a Wolność jest przecież drogą ku Dobru, w którym odnajdujemy potwierdzenie godności człowieka, własnego „Ja”, „Ja” jako *aksjos* (wartość). Wolność jest kategorią podstawową, która służy Prawdzie, Dobru i Pięknu[9]. Jak konstatuje reżyser: *„[...] w nowej sztuce, której poszukujemy, następuje to nowe przymierze sacrum i piękna. Ale na płaszczyźnie nie estetyki, tylko etyki. I kategoria piękna zostaje zamieniona na kategorię prawdy”.*

Na niniejszą antologię składa się wybór: dramatów, adaptacji, notatki reżysera, eseje, wywiady. Materiały pochodzą z prywatnego archiwum Profesora Kazimierza Brauna, które przekazał w 2012 i 2013 roku Pracowni Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego.

[8] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatr trzecie* [w:] K. Braun, *Mój teatr Różewicza*, Rzeszów 2013, s. 171.

DRAMATY

Kazimierz Braun

POWRÓT NORWIDA

Tekst dla jednego aktora

Wszelkie prawa zastrzeżone: Kazimierz Braun, kaz@buffalo.edu

UWAGI:

Tekst: Tekst oparty jest w ogromnej mierze o utwory, listy i wypowiedzi Cypriana Norwida. Jest to zarazem literacka opowieść o ostatnich latach poety ─ przysługują jej więc prawa *licentia poetica.*

Akcja: Cyprian Norwid zamieszkał w 1877 r. w Zakładzie św. Kazimierza w Paryżu, oddany tam i utrzymywany przez dalekiego krewnego. Samotny w swej celi Norwid dokonuje swoistego rachunku sumienia z całego życia. Wspomina, myśli głośno, w swej wyobraźni styka się z różnymi ludźmi, odwiedza ludzi, wraca w znajome miejsca, przegląda stare listy i dokumenty, pisze.

Przestrzeń: Mały pokój z żelaznym łóżkiem, na którym siennik, chuda poduszka i koc (ale może to być tylko jakaś ława z narzuconą derką), stolik, na którym świeca w świeczniku i zapałki, krzesło, wieszak na ubrania, hak lub gwóźdź, na którym zawiśnie obraz; wyobrażone ─ drzwi, okno.

Muzyka: Utwory Fryderyka Chopina, oraz inne fragmenty muzyczne ─ jak zaznaczono w tekście; można muzykę wprowadzić obficiej.

Na scenie przygotowane sprzęty ─ jak w opisie przestrzeni powyżej. Na krześle leży duży tobołek z garderobą i rekwizytami. Są tam: ciemny płaszczem-opończa z kapturem, białe, dziurawe rękawiczki, cylinder, laseczka, karnawałowa maska, zawiniątko z książkami, zeszytami, dokumentami, listami i kałamażem. Osobno leży teka z rycinami i czystymi kartami papieru oraz pudło z farbami i pędzlami oraz kawałkami węgla. Na stole położony jest duży drewniany krycyfiks okryty chustą. Z boku stoją sztalugi.

Wchodzi AKTOR. Jest w ubrany w zniszczony, czarny garnitur z epoki (ostatnia ćwierć XIX w.)

Nazywam się Zygmunt Józefowicz. Jestem aktorem Narodowego Teatru Starego imienia Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Pragnę wyprawić się wraz z Państwem na poszukiwanie Cypriana Norwida. Opowiedzieć o nim. Posłużę się jego własnymi słowami. Spojrzymy razem na kilka jego rysunków. Posłuchamy muzyki, której on słuchał.

AKTOR ─ w sposób całkowicie widoczny dla widza ─ włącza urządzenie oddtwarzające muzykę, komputer lub magnetofon. Odzywa się Nokturn H-dur Chopina. AKTOR narzuca na siebie opończę i objucza się tobołkiem oraz wszystkimi innymi przedmiotami. Mówi w czasie czynności. Na koniec bierze w palce jakiś dokument.

AKTOR: Dnia 9 lutego 1877 roku około godziny trzeciej po południu Cyprian Norwid został Przyjęty przez Matkę Przełożoną, do Zakładu imienia świętego Kazimierza na paryskim przedmieściu Ivry. Był to, prowadzony przez Siostry Szarytki, przytułek dla polskich emigrantów – starców i sierot. Cyprian Norwid, poeta, filozof, rysownik, rzeźbiarz i malarz, liczył wtedy pięćdziesiąt sześć lat, był chory na gruźlicę i prawie zupełnie głuchy. Przebywał on na emigracji od roku 1842, a więc – wtedy – już od trzydziestu pięciu lat. Utrzymywał się z dorywczych prac literackich i plastycznych, oraz recytacji swych wierszy w salonach, a także doraźnych zapomóg udzielanych mu przez krewnych, przyjaciół i opiekunów. Jednakże źródła te stopniowo wysychały. Przytułek, opłacany przez kuzyna, stał się jego ostatnią przystanią.

Muzyka cichnie.

AKTOR Od tej chwili będzie przedstawiał postać CYPRIANA NORWIDA.

CYPRIAN NORWID: Więc to tu. Moja ostatnia bodaj przystań.

Ogląda trzymany w palcach dokument.

Matka Przełożona dała mi ten regulamin i zaleciła pilnie przestrzegać. Zobaczmy... zobaczmy czego też pobożne siostrzyczki ode mnie oczekują... *Przybliża i oddala od oczu dokument – najwyraźniej ma kłopoty ze wzrokiem.* Rozmównica... Do przyjmowania niewiast – czego się nie zaleca... oraz młodzieńców... Trzeba zgłosić na furcie kto zacz odwiedza. Mężczyzn powyżej wieku średniego wolno wpuścić do celi... Z umywalni korzystać oszczędnie... Wygódkę zostawić w czystości... Po skrzydle weteranów czcigodnych przechadzać się wolno...

Do skrzydła panien sierot nie wchodzić w ogóle i nigdy... Godzin posiłków w refektarzu przestrzegać... Dzwonek wzywa mały... Potem się refektarz zamyka... Jeśli chory, może poprosić o posiłek do celi... Na liturgię wzywa dzwon duży, a na mszę świętą albo na pogrzeb dzwon z wieży... Kaplica otwarta bez przerwy... Pan Jezus tam stale czeka... Odwiedzać jak najczęściej...

Roztasowuje swój skromny dobytek.

Niewiele w tym tobołku emigranta... Co jeszcze siostry tu piszą?

Zagląda do regulaminu, ale nie przestaje się rozpakowywać.

Do pieca samemu podkładać... Na noc piec zamknąć, ale nie za wcześnie, aby się nie zaczadzić... Świeca... Knota i wosku oszczędzać... Oddalać się z zakładu tylko po opowiedzeniu się na furcie... Powracać przed kompletą... Niech go Najświętsza Matka i święty Kazimierz, patron naszego przytuliska, strzegą... Amen.

Dobre, pobożne siostry... Kiedyś chciałem sam zakonnikiem zostać, ale mnie księża Zmartwychwstańcy nie przyjęli do swego klasztoru, mówiąc że głowę mam do wierszy, nie do modlitwy. Toż ironią jest, żem w klasztorze i to żeńskim skończył, acz jako rezydent, a nie mnich, raczej mniszka. A co do poezji i modlitwy, to tak myślę, iż każda modlitwa może być jako poezja wysłyszana przez Pana Boga, a każdą poezję sam poeta w modlitwę przemienić może.

A gdybym tak pisać jeszcze zamierzył? Acha, to knota i wosku oszczędzać.... A gdybym malować co jeszcze pragnął? Świtała tu niewiele, okienko małe i zakratowane. Pewnie w warzywniku, albo w wirydarzu. Mówiła Matka Przełożona jaką to mają własną marchew dorodną, pietruszkę, cebulę, fasolę, kalarepę i kapustę. No, to na polu kapusty sztalugi postawię...

Wziął w ręce okryty chustą krucyfiks. Rozgląda się.

Jakiegoś ćwieka by trzeba.

Znajduje jakiś gwóźdź czy hak. Zawiesza na mim krucyfiks, zdjąwszy uprzednio okrywającą go chustę. Teraz go dopiero widzimy. Jest to krucyfiks szczególny: tylko prosty krzyż z drewna, z naturalistycznie wymalowanymi plamami krwi w miejscu korony cierniowej i pięciu ran Chrystusa. [Istotnie, Norwid namalował taki krucyfiks.]

W katakumbach rzymskich nie malowano na krzyżu rozpiętej postaci, tylko krwi ślady. W sercu, w sercu było dalsze krzyża widzenie. Tak i ja... Nieraz myślą do owych pierwszych Chrześcijan wracam i rozważam moc ich wiary w prześladowaniach i cierpieniu, i w poniżeniu, i w męczeństwie się doskonalącej...

Zawiesił krucyfiks. Rozwiązuje zawiniątko, w który są między innymi kraty papieru. Pusta kartka natychmiast pochłania jego uwagę. Siada nie zdejmując swej zwierzchniej opończy. Pisze — przerywa pisanie — myśli — znów pisze.

Fakta moje są na teraz takie: jako zdrowie – głuchota i gruźlica; z oczami co się stało nie wiem, ciemności zewnętrzne je zamąciły. Jako członek ojczyzny i obywatel – wszystkie odrzucone rękopisma; nikt mnie ponoć w ojczyźnie nie rozumie i doszło do tego, że mi znajomości-formy i znajomości-języka zaprzeczono; to dość jest, jak na pisarza. Jako wspomnienia – sąd, że nie jestem dość idealnym przyjacielem. Jako małżonek – to, żem był kochany i zaręczony, ale, jak Juliusz Słowacki mówi: "Pfu! odebrałem list, że za mąż idzie!" I nie za mnie. A potem jak ten jej mężyk majątek stracił i ją rzucił – pisze mi bilecik z przypomnieniem miłości swej. Pfu! Jako familia – ja sam i bracia na tułactwie, opuszczeni i zdradzeni przez ziomków najhaniebniej. Jako znajomości i stosunki – to, że już literalnie tracę je wszystkie i zrażam je wszystkie, bo w nagłych i tylko ostatecznych potrzebach zawzywając pomocy, nie mogę naturalnie odbywać tego sposobem konwencjonalnie słusznym i przyjemnym; tak jak człowiek przejechany na ulicy, kiedy go do progów pobliskich wnoszą, nie może nie być zabłoconym i skrawionym. Jako społeczeństwo – to, że próbowałem i książką, i literą, i rylcem, i całym sobą: sumieniem, sercem, żołądkiem, nerwami, zespołecznić to, co rozbite, ześrodkować to, co rozproszone, pozlepiać to, co potłuczone na skorupy. Ale to trudno. Bo społeczeństwo polskie jest najlichsze, tak jak naród polski jest najpierwszy; my bowiem zawsze do pokrycia lichości używamy tego, co jest wzniosłe – i stąd nie ma nic. Dwie tylko nie opuściły mnie: pierwsza jest religia, a druga jest sztuka. Była jeszcze jakaś światłość mego życia... była... ale ani dziś pomnę. W biedzie jestem, chory i zmęczony, i samotny. Nie nowina to, boć nie ja pierwszy taką drogą po świecie przechodzę, ale już ostatnim, co tak przechodzi będę wkrótce, za łaską Pana Jezusa.

Klęka przed krucyfiksem. Odzywa się jakaś potężna muzyka organowa – cichnie, ale trwa jako podkład pod tekst, który następuje.

Przez wszystko do mnie przemawiałeś – Panie!

Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie.

Sam głosu nie mam – Panie – dałeś słowo,

Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?

Przez Ciebie – prochów stałem się Jechową,

Twojego w piersiach mam i czczę anioła –

To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła!

Wstaje, jest ciągle w swej długiej opończy, mierzy wymiary celi krokami, a potem ponownie stopami, dostawiając stopę do stopy. Koniec muzyki.

Cela. Dobra cela z dobroci dana. Dziupla raczej. Ale bywałem w gorszych. Więziennych. Ile to? Raz.. dwa... i więcej razy, bo więzienie ducha gorsze niż to, którego straże strzegą.

Pierwsza więzienna była w Berlinie. Na wiązce zgniłej słomy, z cieknącą po kamiennej ścianie wodą. Ze szczurem dzieliłem jedzenie, a raczej on ze mną, bo jemu bardzo do smaku było, to czego ja przełknąć nie mogłem. Wilgoć, zimno, wrzaski stróżów i niespełna rozumu więźniów uszy mi zepsuły. Prusacy zaaresztowali mnie przez jakąś pomyłkę, a potem długo jej naprawić nie chcieli. Choć sam też, paszport z dobrego serca rodakowi dawszy, na to się wystawiłem. Ordunug u nich Priorität. Jak raz Entscheidung powzięli, to machina ich nijak nie mogła wstecz ruszyć. Byłem dla nich polski emisariusz, potem rosyjski defraudant, a jeszcze też i szpieg francuski.

Druga cela była w Paryżu, gdy mnie komunardzi za szpiega pruskiego, tym razem, wzięli. Bo z teką i węglem po oblężonym mieście błądząc rysowałem co potworniejsze oblężenia w ludzkich twarzach odbicia. Złapali mnie citoyens vigilants i oskrażyli o rysowanie fortyfikacji na użytek Boscha. Dopiero dozorca mego domu sprowadzony zaświadczył żem artysta i Polak.

A przedtem, w Nowym Jorku... Nie cela to była, ale komórka mniejsza niż cela, życzliwie mi przez rodaka udzielona, za com mu podłogę zmywał i wodę ze studni nosił, i drewno rąbał aż do zranienia siekierą niewprawnej do tak dużego narzędzia ręki. Moja raczej do pióra, pędzla, rysika, węgla ułomka. Od lat bowiem żyję z pracy rąk moich.

Ale jeszcze przedtem była kajuta, tak zatłoczona jak więzienna cela zbiorowa, na statku „Mergerita," gdym się w Ocean rzucił, Europy, i tej jednej... w Europie... i ludzi w Europie... znieść nie mogąc. Ta podróż moja szalona, rozpaczna, bez grosza, bez płaszcza nawet, bez...

Podróży tych ─ ile? Dyliżansem, półkoszkiem, pociągiem, statkiem... Więc w podróży stale. W ucieczce. W upartym dążeniu. Z nadzieją, że cel podróży stanie się już celem ostatnim. I znów rozczarowanie. I znów poryw ─ tam jadę, tam czekają, tam znajdę... Z Warszawy do Paryża. Z Paryża do Rzymu. Z Rzymu do Berlina. Z Berlina znów do Paryża, ach, jeszcze te wszystkie miasta niemieckie, włoskie, angielskie. Z Europy do Ameryki. Przed kim ta ucieczka? Do czego parcie? Myśliłem, że ta, przez Ocean, ostatnia już będzie. Ale powrót Bóg zdarzył...

Pospiesznie ustawia sztalugi, umieszcza na nich kartę sztywnego papieru i zaczyna rysować węglem statek żaglowy na oceanie.

Od ogromnych żaglowego okrętu podwalin, budowanie arki przypominających; przeszedłszy następnie miejsca ciemne, gdzie ordzawione wodą słoną łańcuchy kotwic się pierścienią; przeszedłszy jeszcze wyżej, do korytarzy i kabin, i wyżej na pokład okrętowy, którego każda deska biała jest miękka od umywań i od morskiej piany, a wszystkie są jakoby wieko skrzypiec pięknie wygięte; i podniósłszy oczy tam, gdzie lin wielu okrętowych siatki się przekreślają

na niebiosach, albo gdzie powietrze rozbija namioty swoje szerokimi żaglami, albo i gdzie trzy masztów krzyże umierają we mgłach rannych – wszystko to jest mi znane.

To – i nadto huk żagli pękających, do wystrzałów oblężonego miasta podobny, i upadanie majtków niebezpieczne ze szczytów zatrzęsionego sztormem masztu, i przekleństwa ich, językiem mówione morskim, który może jeszcze fenickie ma pierwiastki. Jakoż – od safirowej chwili uciszenia aż do czarności otchłannej burz – poezja tych rzeczy i stanów bezpośrednio jest mi znana.

Widziałem oczyma memi dwa okręty rozbite, falami miotane.

Widziałem oczyma memi strzaskany poprzecznik masztu naszego okrętu.

Widziałem twarze majktów wątpiących czyli się i sam maszt ostoi.

Widziałem kapitana okrętowego, który marynarzy do lin, a pasażerów do pomp niestrudzonemi rozkazami twardych gestów rękawic, jak wódz swe kohorty do boju posyłał.

Widziałem dzieci w gorączce od mleka matek, które niewczas psowa.

I widziałem matki w rozpaczy nad dziećmi, skamieniałe jak niewiasty jerozolimskie na widok prowadzonego na ukrzyżowanie.

Widziałem oczyma memi cztery pogrzeby ludzi martwych do wody z pokładu zrzuconych, jak strzepuje się pyłek z mankieta, a byli to jeszcze wczoraj znajomi mi ludzie żywi.

Widziałem ludzi, choć marnych, ale w nagiej prawdzie.

A kto na tej łupinie dał komu kawałek chleba i "jak się masz" – to to był zaprawdę kawałek chleba i "jak się masz."

Zaiste, warto zbiec trzecią część globu, aby taką rzadkością uraczyć się: Prawdą.

Płynąłem na okręcie żaglowym sześdziesiąt dwa dni, wciąż na zachód, przez te obszary zaprawdę straszliwe, w zimie, w jednym tużurku, mając przy wyjeździe dwie gwinee w kieszeni, a przy przyjeździe jedną, bo głodnemu dziecku jałmużnę dałem, sam głodny; i z tą jedną gwineą zeszedłem z pokładu i zamieszkałem z ludźmi ubogimi, którzy mnie karmili, przeto im gwinea owa druga i ostatnia przypadła. Podróżowałem do puszcz i Indian, z Murzynami dzieliłem stół, z Żydami rozmowy o tułactwie ich i bez-ojczyźnie wiodłem, a z rodakami takoż o tułactwie, ale i o ojczyźnie tam wciąż obecnej, do której tak sercem umocowani, jak kotwicy pazury w grunt podwodny wszczepione.

Musiałem rzucić się za ten Ocean,

Nie abym szukał Ameryki – ale

Ażebym nie był tam... O! wierz mi pani,

Że dla zabawki nie szuka się grobu

Na półokręgu przeciwległym globu!

Skończył rysować okręt. Bierza nową kartę. Zrzuca zwierzchnią opończę. Jakby odmłodniał. Rysuje profil kobiecy — wedle ryciny nr. 145. W: Juliusz W. Gomulicki, Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

Gdyby tu przyszła... To nie może być.... A jednak gdyby tu przyszła... I cóżbym jej powiedział...

Nie bluźń, żem zranił Cię, lub jeszcze ranię,

Bom Ci ustąpił na mil sześć tysięcy;

I pochowałem łzy me w oceanie,

Na pereł więcej...

Pisałem o niej ─ nie o niej ─ a przecież o niej ─ a jednak o niej ─ w tylu wierszach, w tylu sztukach. Anieliłem ją. A jej złe, mroczne, okrutne, zimne oblicza zdejmowałem z niej i nakładałem, jak maski, na inne postaci. Tworzyłem ją jako kobietę zupełną. Bo moja miłość była zupełna. Takie słowa w usta mojej Kleopatry ─ oczywiście, to była także w jakiejś mierze ona ─ włożyłem: „miłość zupełna jest zawsze szczęsną! Dlatego, że jest!" Byłem-że ja z nią szczęsny?

Różne miała imiona nadane, wymyślone przeze mnie. Może miała także wiele serc? Żadne nie biło dla mnie. Czy biło dla tyranów: Cesarza Francji Napoleona III, Cesarza Niemiec Wilhelma, Cara Rosji Aleksandra? Dla marszałka Cavignaca stanowczego pogromcy swych francuskich rodaków? Dla ruskiego pułkownika Muchanowa i prezesa warszawskich teatrów, którego na ostatek wzięła sobie za męża-zabawkę? Kim przy nich ja? Nikim. Więc, dla niej ─ mnie po prostu nie było. Czy odzajemniła choćby na jotę uczucia Chopina, Liszta, Wagnera, czy odwestchnęła wetchnienia Delecroix lub Heinego? Jeśli nie ─ słaba dla mnie pociecha. A może w ogóle nie miała serca? Nie wiem. Pragnąłem, aby je miała. Dla mnie. Daremnie.

Muzyka Chopina ─ kolejno: Walc Des-dur, Walc cis-mol, Walc As-dur.

Wyobrażałem sobie, że zmusza mnie do wyznania miłości:

Cyprianie! Czyż mnie nie kochałeś nigdy?!

Wyznawałem:

Na tak wielką odległość... i coraz,

Coraz to niemiłosierniej większą ─

Że, zaprawdę, nie wiem, czy równie

Pod stopami naszymi w Ocenaii,

Lub gdy Konstelację Krzyża ujrzę

Spod obcego żagla... Nie wiem, czyli

Tenże sam co tu, i w tej porze,

Nie połączy nas promień. Istotnie:

Oddalony ─ zawsze byłem bliskim!

Aż spomiędzy nas miejsce ubiegło,

Aż za miejscem czas poszedł... Doprawdy

Tych, co kochają tak, lub nie ma dziś,

Lub nie z tego są świata...

Zrozumiała mnie, chociem hieroglifem mówił. Tak jej słowa w wyobraźni usłyszane zapisałem:

Nie! Oni... Właśnie oni są ludźmi

Ty mówisz o świętego węzła tajemnicy,

Choć co mówisz, nie wiesz... Ty mówisz

Jak przed Chrześcijaństwem, wielcy ludzie,

Albo cierpiący-wiele, mówili

Chrześcijańską myśl wargami-błędu:

Ty prawdziwie mnie kochasz...

Przemawiałem do niej:

Cedr nie ogrody, lecz pustynie rodzą,

Próżnia ─ kołyską olbrzyma,

Eginej, welcy poeci... dopiero przychodzą,

Gdy poetów wielkich nie ma...

Eginea to było jeszcze jedno jej imię. I marzyłem, że powie mi:

Zadaje się, że wzrostem stałam ci się równą ─ pojrzyj! Zdaje mi się, że szerokością ramion moich stałam sie równą tobie ─ tak szeroko oddycham, szeroko, i tak pełno, i tak bezpiecznie.

I ja jej powiem:

To jest sen, który mnie przedstawił się nocy uprzedniej...

I ona, w miłosnej ekstazie na szczyty ukochania za mną podąży:

Iż w objęciu twoim wzrosłam, i że stałam się tobie równą? Nie mów dalej, nic nie mów dalej, to jest sen, który mnie się nocy uprzedniej przedstawił.

Cóż mógłbym powiedzieć mniej niż:

Śnijmy razem! Czuwajmy razem. Żyjmy i umierajmy razem, i odlatujmy razem w wiry niebieskie!

A ona:

Gdziekolwiek będziesz ─ w triumfie i w klęsce, wieńczony wawrzynem i osamotniony ─ ja będę z tobą.

A w rzeczywistości, gdym ostatecznie chciał się z nią rozmówić, usłyszałem, to też włożyłem w wymyślony dramat:

...pan nie znasz kobiety,

A przy tym... na cóż panu znać ją? Na co? Na co?

Artystą jesteś... musisz w ciągłym być natchnieniu,

Natchnienia zaś przez związek-ustalony tracą.

One gorzeją raczej w uczuciu... w cierpieniu

I w marzeniach...

Umykała. Kluczyła. Umiała poruszać się po salonach, ślizgać po posadzkach ─ uczuć...

Gorączka mnie ogarnęła. Zadałem jej pytanie ostateczne:

Więc ludzie, co tworzą dla ludzi,

Powinni ludźmi nie być?... Zaś z rzeczywistości

Znać tylko to – to tylko – co zdradza lub łudzi?

– Pani, ten wiek tak mówi lecz wieki minione

(Z których żyjemy dotąd), mniemały inaczej:

Mistrz brał od Boga twórczość nie w nerwy zdrażnione,

Kobieta zaś szła przy nim chroniąc od rozpaczy

I była matką chrzestną arcydzieł... Czas leci...

Pani! Czy chcesz być matką nieśmiertelnych dzieci?

Ten jej chłód salonowy:

Drogi panie, znasz tylko co twórczość i czystość...

Nie znasz kobiet... Mnie nie znasz... Poznaj rzeczywistość...

Bądź, drogi chłopcze, szczęśliw, tyle, ile jesteś zdoly.

Proszę mnie jednak pomnieć... Jeżeli to warto...

Nie wiem, czy wypowiedziałem, czy już tylko serce wyznało:

O pani... Nie zapomnę jej... I to z przyczyny,

Że nie jej, lecz że sobie przypisuję winy.

Ja kochałem. Nie pani. Błąd do mnie należy.

Potem, potem, już jakby z za grobu, jakby tylko echo, jej słowa:

Wy, młodzi ludzie dziewiętnastego wieku, zaczynacie od bogactwa serca – kochacie mocno, prawdziwie i czysto na początku dni swoich – a potem, stopniowo ociera się ten brylant, wysycha to źródło – i kończycie na wykwintności pustych form, które zastępują czułość serca... My, kobiety dziewiętnastego wieku – przeciwnie – my lekceważymy uczucia serca na początku, w kwiecie życia, potem, powoli, po wielu rozczarowaniach, po wielu grobach, które nam się przed stopami naszemi na drodze życia zamykają... dochodzimy wreszcie do uszanowania tej iskry świętej... miłości... Wasz punkt wyjścia jest naszym kresem drogi... Jakże więc spotkać się na świecie? I dlatego ścigamy się tylko – gonimy się – szukamy – i oszukujemy...

Nie odpowiedziałem. Nawet w wyobraźni. Dziś już wiem to:

Prawda... Lubo tej jednej epoki prawda...

Norwid zdjmuje kartę ze sztalug. Drze ją na drobne kawałki, a kawałki wolno sypię na podłogę. Muzyka ustaje.

Jak to stało w regulaminie zakładu? Wychodząc na miasto na furcie się opowiedzieć. Rodacy czekają.

Narzuca na ramiona opończę. Wkłada białe rękawiczki i cylinder. Przechodzi ku publiczności. Zdejmuje opończę i cylinder zostawiając je na krześle. Przemawia do licznego zgromadzenia.

Było życzeniem zgromadzonych, ażebym dziś przemówił. Czymże jednak potrafię to zawdzięczyć, jeśli nie prawdą o narodowych rzeczach? Czymże uczcić potrafię rocznicę odezwania się wszystkich sił narodu przeciwko mocom przemocy i nieprawdy? Ziomkowie! A szczególnie wy, którzyście krwią własną, niby żywym promieniem, połączeni z ziemią pobojowisk roku 1830 i roku 1831, i tych dawnych ─ Cydzyny, Cecory, Maciejowic, i tyluż miejsc krwi polskiej przelania na obczyźnie, jak to w Somossierze i Santo Domingo, pod Smoleńskiem i pod Lipskiem. Krew tych naszych braci wylaną była, aby ci, co po ich śmierciach żyć będą, byli wolni, szczęśliwi i wyżsi.

A przy tym, nie krew jeno zdobywa przyszłość. Ja wierzę, że zwłaszcza pot z czołą! Krwią więc i potem połączeni z oddalonemi mogiłami Polski, z zagonami jej pól, któreśmy orali, najsilniej czujemy jak koniecznym, choć też trudnym jest odsłonięcie prawdy o narodzie naszym.

Bo naród jest to najstarszy, po Kościele, obywatel na świecie. Ramiona jego kolosalne jako dęby puszcz starych, a czoło jego w chmurze ognia. Wszystkie dziadów pancerze są jako łuszczki zbroi jego, tak szerokie ma piersi! A każde prawe serce polskie jest jednym pulsu uderzeniem tej zbiorowej osoby. Głosem narodu jest harmonia ojczysta. Mieczem jedność i zgoda, celem ─ prawda. Naród idzie przez krew, przez popiół, przez rozczarowanie i przez słowo i przez to, co DZISIAJ się nazywa; a przez DZISIAJ rozumiem to poświęcenie się codzienne i cogodzinne, cochwilowe, i to widzenie w każdej osobie i w każdym działaniu narodowego interesu. A jest to interes pierwszy nas wszystkich. Tylko zupełne poświęcenie się narodowej spawie podołać może takiej pracy, jaka nas czeka i okolicznościom tak splątanym, jakimi nas teraz omotuje polityka europejska.

Bo ojczyzna jest to wielki zbiorowy obowiązek.

Jest to zbiorowy obowiązek wszystkich członków narodu.

I wiedzcie, ziomkowie, że nikt nie zdoła znicestwić narodu, nikt, mówię, z zewnątrz, bez współdziałania samych obywateli tegoż narodu wewnątrz. I to współdziałania starannego, przemyślanego i dobry zysk im przynoszącego. Taka była Targowica!

Niewola jako skutek przynosi zatratę pojęcia narodowej pracy. Tak jak niepodległość wytwarza enegrię pracy. Tak było, jest, i będzie.

Szanowne panie i panowie, gdyby, pod koniec średnich wieków powiedział kto, że nie tylko szlachta, ale i mieszczaństwo będzie miało swój głos w kierownictwie narodu, wydawałoby się to wymysłem, a byłoby pomysłem poważnym. Gdyby następnie po wiekach odezwał się kto inny, że nie tylko mieszczaństwo, ale i warstwa ludu z głosem swoim odezwać sie musi, byłby to nie tylko pomysła, ale i wynik dziejowego procesu nieodzowny! Dziś mam zaszczyt oznajmić, że radząc o sprawach narodu, konieczne jest ogarnięcie myślą wszystkich jego obywateli.

Najpierw zaś trzeba pojęcie narodowej pracy mieć i poznać. Przez pracę idzie pojęcie oryginalności narodu i własnej narodu tożsamości. Praca jest tak dalece samodzielnością, że i najemnik ulicę brukujący, jeśli tylko tak jak drudzy ręką rusza i nie wkłada w robotę swego oryginalnego akcentu, to próżniak. I doświadczony dozorca pracy oddala go. Pojęcie pracy narodowej całe być musi i zupełne, bo od brukującego ulicę do Kopernika też same jest i jedne. I jakkolwiek zbudujesz piramidy pracą niewolnika, jednakowoż nie postawisz niewolniczą pracą na nogi chromego narodu!

Przerywa. Jakby słuchał głosów z sali.

Kija na takiego mówcę, powiadasz dobrodzieju? Żem mówca niewczesny? Że nie chromy nasz naród? Że godności zgromadzenia naszego ubliżam? Kija? Kija trzeba?

Tak ci to jest zawsze w narodzie naszym. Każdy zdradził, co powiedział choćby cień prawdy. Piotr Skarga, zagrożony był kijami właśnie od dobrych Polaków, kiedy schodził z kazalnicy, gdzie prorokował, gdzie głosił prawdę...

Znów jakby dialoguje ze zgromadzonymi:

Zakazać? Wypędzić? Oczernić? Zniesławić! Nie nowina to w ojczyźnie naszej.

Jan III Sobieski okrzyknięty był niegdyś zdrajcą ojczyzny na sejmie... On, który obronił chrześcijańską Europę i Chrześcijaństwo w Polsce. Książę Adam Czartoryski opisany był jako zły Polak we wszystkich dziennikach emigracyjnych... On, który przez dziesięciolecia imię Polski całej Europie przypomnał. Adam Mickiewicz lżony był jako zły Polak, skoro nie przybył na powstanie, w które nie wierzył... Maurycy Mochnacki zelżony został na ulicy jako agent obcego rządu, skutkiem rzekomego swego pisma, którego nikt nawet nie widział i nie czytał... Zygmunt Krasiński spoliczkowany przez patriotycznego Polaka... Generał Bem dwakroć dosięgany kulą z pistoletu dobrego Polaka... Generał Zamoyski uderzony kijem od dobrego Polaka... To i mnie nie będzie nowina.

Woła:

Ojczyzna to nie jest sekta! A patriotyzm to musi być siła twórcza! Nie zaś siła zeschnięcia i egoizmu...

Mógłbym dalej mówić, ale nie chcę, bo zlekceważą do czasu, a potem i nic nie wspomną... Ani jednego nie ma, co by inaczej był zawdzięczony...

Wraca do swojej celi. Podchodzi do okna i otwiera je gwałtownie, by zaczerpnąć tchu.

Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie,

Że ci ze złota stutuę lud niesie,

Otruwszy pierwej...

Coś ty Kolumbie, zrobił Europie,

Że ci trzy groby we trzech miejscach kopie,

Okuwszy pierwej...

Coś ty Kościuszko, zawinił na świecie,

Że cię dwa głazy we dwu stronach gniecie

Bez miejsca pierwej...

Coś ty uczynił ludziom Mickiewiczu?

...

Każdego z takich jak Ty świat nie może

Od razu przyjąć na spokojne łoże,

I nie przyjmował nigdy, jak wiek wiekiem,

Bo glina w glinę wtapia się bez przerwy,

Gdy sprzeczne ciała zbija się aż ćwiekiem

Później... lub pierwej...

Rozwiązuje zawiniątko zawierające listy i dokumenty, które uprzednio położył na stole. Przegląda papiery. Niektóre czyta.

W Imieniu Najjaśniejszego Aleksandra II-go Cesarza Wszech Rosji, Króla Polski, Wielkiego Księcia Litewskiego, Kijowskiego i Mołdawskiego, etc., etc., Rada Administracyjna Królestwa Polskiego, na zasadzie artykułu 14-go Ukazu Najjaśniejszego Pana, postanowiła... Norwid Cyprian, który pod fałszywym pozorem doskonalenia się w sztuce rzeźbiarskiej od roku 1842 przebywa za granicą, uznany zostaje za wygnańca... Ulega karze konfiskaty majątku, bądź już zasekwestrowanego, bądź jeszcze wykryć się mogącego. Niniejsze postanowienie ma być publicznie ogłoszone... i wykonane... Działo się w Warszawie dnia 7 czerwca 1855 roku. Działo się w Warszawie... W mojej Warszawie...

Ogląda kolejną ─ dużą ─ kopertę. Czyta:

Nadawca: Dyrekcja Warszawskich Teatrów Rządowych. Do Cypriana Norwida... w Paryżu... Rękopism mój, AKTOR, komedio-drama w trzech aktach wierszem. Na karcie tytułowej nakreślone na ukos: Zwrot. Wystawione nie będzie. Jednego słowa wyjaśnienia, ba, żebyż podziękowania...

Ogląda kolejną ─ dużą ─ kopertę. Czyta:

Tutaj nadawca osobowy, choć bez nazwiska: Sekretarz. Sekretarz Krakowskiego Konkursu Dramatycznego. W środku moja tragedia-biała PIERŚCIEŃ WIELKIEJ DAMY. Załączona kartka: Odesłać autorowi, odrzucone przez komisję konkursową. Podpis jest. Nieczytelny...

Otwiera kolejną ─ tym razem małą ─ kopertę.

I cóż mi wielki, sławy i potężny krytyk i księgarz warszawski pisze... Twego zbioru poezji, zatytułowanego dziwacznie "Vade-mecum" wydać, przez szacunek dla publiczności czytającej, nie śmiem. Jakże często żałuję, że każdy pomysł, nawet dobry, sam psujesz ubierając go w najpocieszniejsze słowa. Najprostsze rzeczy połamane są u ciebie w kulasy ciemnych frazesów i hieroglifów. Czytając cię zastanawiam się dlaczegoż taka cię pycha ogarnęła i czemu się tak nad wszystkich wynosisz, ześ jednym polskim poetą wartym tego miana? Twoje nazwisko stało się synonimem dziwactwa, które to dziwactwo zjadło twój talent. Czyż nie ma już hamulca na szał i głupstwo, na dziwolągi języka, w których niesłychana zarozumiałość twoja walczy o prym z jaskrawym nieuctwem? Wybacz, że wyraźnie mówię, ale zmieniłeś się okropnie. W Warszawie zwaliśmy cię „wykwintnisiem poezji", „książątkiem z Parnasu", w odpowiedzi na twoje młodzieńcze wiersze sam napisałem: „Orle ─ Norwidzie! Już wiek twój idzie!" A bogate i piękne warszawskie wykwinisie oglądając twoje rysunku piszczały żeś jest „polski Michał Anioł." Kochaliśmy cię, kochałem cię i ja, wielką miłością, a ty to wszystko odsunąłeś.

Nieprawda. Wiesz, że to nieprawda, albo nie rozumiesz co jest miłość. Żyłem po prostu innym życiem, życiem które wywoływała te oznaki, ale tak żyć może tylko osiemnastoletni chłopiec. To się nazywa być miłym chłopcem. Ale z tego się wyrasta. Bezpowrotnie. Każdy kto serio kilkanaście kroków w życie polskie postąpi, znajdzie się w takiej jako ja samotności. Nie ja jeden. Wszyscy, literalnie wszyscy poeci postępu nieco przynoszący w rozbracie ze swym społeczeństwem bywali. Jakże bowiem posuwając to społeczeństwo w przyszłość i język uczuć przyszłych mu przynosząc, porozumiewać się z obecnością? Jakże można swobodnie rozmawiać z ludźmi, których język się tworzy?

Bierze jeszcze jedną kopertę, nie otwiera jej, tylko pisze na jej odwrocie.

Bo nie jest światło, by pod korcem stało,

Ani sól ziemi do przypraw kuchennych,

Bo piękno na to jest, by zachwycało

Do pracy – praca, by się zmartwychwstało...

Jakby usłyszał pukanie do drzwi. Patrzy tam, wstaje.

Proszę, proszę, wejdźcie weterani szanowni. Pan generał... Pan pułkownik... Pan poseł... Honor mi panowie czynicie... Nie ugoszczę was niczym bo nic nie mam, ale siądźcie, proszę, gdzie skrawek miejsca. Jakaż to ulga spotkać Polaków, którzy by chcieli o czymś serio mówić. Zadaliście mi, szanowni panowie, ważne pytanie przy kapuśniaku naszym co-drugo-dziennym, południowym. Chcecie wiedzieć co ja o emigracji myślę, czemu za granicą siedzę, czemu do kraju nie wracam...

Co to w ogóle jest emigracja? Przesadzenie rośliny na nową grzędę, czy jej wyrwanie z korzeniami? Degradacja czy awans? Co czyni emigracja z sercem: Czy ono krwi więcej nowej wchłania i przez komory swe przesącza, czy żeleźnieje i kamienieje? Co czyni emigracja z pamięcią: Czy się o rodzinie, gminie, mieście, kraju pamięta, czy się zapomina? A jeśli się zapomina, to czy świadome, z chęci, czy z nieuwagi i bezmyśli? Czy przeszłość daje energię i siłę, czy też pęta i zniewala? I czy tęsknota blaknie, czy się wzmaga? Czy się stary kraj coraz mniej kocha, czy coraz bardziej? Czy pochodzenie długo jeszcze ciąży i przyciąga, czy raczej odpycha i odrzuca? Czy się tęskni do przeszłości, czy się z niej prześmiewa? Kiedyś taki wierszyk napisałem:

Delikatna muzyka – może flet, może fujarka.

Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba

Podnoszą z ziemi przez uszanowanie

Dla darów Nieba...

Tęskno mi, Panie...

Do kraju tego, gdzie winą jest dużą

Popsować gniazdo na gruszy bocianie,

Bo wszystkim służą...

Tęskno mi Panie...

Do kraju tego, gdzie pierwsze ukłony

Są – jak odwieczne Chrystusa wyznanie:

"Bądź pochwalony!"

Tęskno mi, Panie...

Do bez-tęskonty i do bez-myślenia,

Do tych, co mają tak za tak – nie za nie –

Bez światło-cienia...

Tęskno mi Panie...

Koniec muzyki.

Emigracji polskich wiele już było i wciąż przybywa. Pierwsza była w kopalniach Sybiru, na wschód wypędzona, gdzie duch polski, nieprzestawiając być polskim, sprawie narodowej służył bezpośrednio przed Bogiem. Druga była nie mniej wymuszona, ale na zachód, wojskowych i polityków, i artystów, aby świadczyć o Polsce w obliczu całej ludzkości. A trzecia jest emigracja wewnętrzna w kraju uciśnionym, gdzie każdy Polak-patriota pod pewnym względem jest emigrantem. To też mówię, że Naród polski, albo w pielgrzymstwie, albo na tułactwie, albo na emigracji.

I trzeba dobrze wiedzieć co się za sobą zostawia. Bo nigdy i tak się nie wie gdzie się zmierza. Więc co się opuszcza? Ziemię? Krajobrazy? Cmentarze? Na których przodkowie spoczywają i oni już stamtąd się nigdy-przenigdy nie ruszą, aż dopiero na Sąd Ostateczny wstaną trąbą Archanioła obudzeni. Co się opuszcza? Miłość? Nienawiść? Pomocne dłonie? Zawistne spojrzenia? Przyjaciół? Wrogów? Bo to, co w sercu i co w głowie, przecież się ze sobą unosi. Język, obyczaj, dziedzictwo ducha. To się w najmniejszym nawet tobołku emigrant wywozi z kraju ojczystego i przywozi do kraju nowego. Tu się ten tobołek rozpakowuje. Skarby w nim przywiezione jak relikwie się czci, a też rozdaje darmo, choć niewielu brać raczy... Sól wietrzeje. Złoto pokrywa śniedź.

Bóg jeden wie ile krzywdy i nędzy bierze się z nieuznania tej części społeczeństwa polskiego, którą jest Emigracja. Nieuznania, nie czynienia nic aby ją przywrócić krajowi. Jakbyśmy już do niczego krajowi nie byli potrzebni.

Tak... Nasłuchałem się przez wiele lat mniemania od przyjezdnych z kraju, naczytałem się w krajowej prasie, i słyszałem nieraz, jakoby długo od kraju odddaleni nie mieli możności uprzytomnienia sobie potrzeb i dążeń krajowych. A przecież skoro szczegóły i detale miejscowe tracimy z oczu, pozostają przede wszystkim ogólne zarysy dobra, prawdy, i piękna. Zaprawdę, będąc od kraju oddalona, Emigracja kraj postrzega jaśniej w ogólnych zarysach, lubo szczegółów może nie rozróżniać. Dla nieznajomości owych szczegółów kraj Emigrację o niewiedzę o sobie sądzi, a toż właśnie szczegóły codzienne z pola widzenia usunąwszy jaśniej można widzieć, poznać i rozumieć inicjatywę Epok.

Pytasz zacny generale dlaczego ja z kraju wyjechałem? Bo tyś wojskowy, i pan pułkownik takoż, to dla was był to przymus, jak i dla cywilnych uczestników powstań, agitatorów, drukarzy, kurierów... Bo albo wyjazd, lub ucieczka za granicę, albo szubienica lub Sybir. A ja wyjechałem bo artysta musi być wolny, aby tworzyć. Wyjechałem z kraju zniewolonego.

Ale powiem panu coś ważniejszego, co tłumaczy i los mój, i wielu. Przyczyn emigracji nie szukaj w pojedynczych emigrantach, ale w losie narodu, z którego ci emigranci wychodzą.

I tak emigrantów wciąż przybywa. Bowiem nie ustanie emigracja póki pogwałconej historii moce ją gnają. Emigracja odnawiać się będzie nieustannie co powstanie, co epoka, co prześladowanie, co pokolenie, i co puls dziejów. Nie mówię tu tylko o polskiej emigracji, ale owszem o węgierskiej, włoskiej, irlandzkiej, chińskiej, czy meksykańskiej. Mówię o emigracji

jako o procesie, procesie nieuchronnym, który wytwarza każde społeczeństwo pod anormalnymi żyjące warunkami.

A czy do Polski wrócę? Do której z tych rzeczy mam wracać? Do Ojczyzny? A więc do idei? Na emigracji pojęcie i idea Ojczyzny są czystsze i jaśniejsze. Do kraju? A więc do ziemi? Kochałem tę ziemię i kocham. Ale już mi ziemi więcej na stare lata nie trzeba jak na trumny obrys. Do społeczeństwa? A więc do ludzi? Są jeszcze pewnie swoi, którzy mnie chcą i wspominają czule. Ale więcej pewno jest tych co niby są swoi, a naprawdę obcy. I gorsi w ojczyźnie są ci swoi-obcy niż obcy na obczyźnie. A rodaków i za granicą odnajduję, albowiem granicami narodów granic pozbawionych są serca i charaktery ludzi!

Zrywa kontakt z wyobrażonymi gośćmi. Wraca do swego stołu i zaczyna pisać. Przerywa. Zaczyna wystukiwać, zrazu lekko, potem coraz mocniej rytm na stole — palcami, pędzlem, pudełkiem z farbami. To rytm walca.

Odzywa się muzyka: gra jakaś duża orkiestra — może któryś z utworów Richarda Straussa, choć byłoby to anachronizmem. Muzyka odzywa się głośno, a potem trwa jako dyskretne tło.

Przyjmuje rytm walca w swoje ciało. Zaczyna lekko tańczyć. Ustawia w trzech miejscach swej celi: sztalugi, wieszak na ubrania, krzesło. W tych trzech punktach umieszcza trzy swoje szkice twarzy ludzkich, wyjęte z teki. Są to (wg. źródła jak wyżej) ryciny nr. 162, 203, 215.

Bywałem i ja na balach, redutach, zapustach. *Tańczy nadal.*

Na posadzkę zapustnej sceny,

Gdzie tańcowały pierwej tłumy mask...

I otaczały mnie tłumy mask. Cóż maska jest? Ukrycie. Ukrycie twarzy prawdziwej. A może jej rewelacja?

Sam nakłada na twarz maseczkę, którą jednak w czasie dialogów, które nastąpią, będzie zdejmował, uchylał, znów nakładał.

Maski wonne i smętne, jak godzi się odzywać do was?

I odpowiadały mi jakieś usta za maskami ukryte: Pierwszy z nas jest fiołek, a drugi z nas jest fiołeczek, a ona jest fiołka, I my jesteśmy dużo fiołków...

I pytały mnie czy widziałem wiele fiołków rosnących na grobach?

Widziałem fiołki martwe, wystrzygane z fioletowego atłasu i osadzane na drutach.

Przestaje tańczyć, ale adresuje swe kwestie jakby do ludzi, którzych reprezentują jego szkice, oraz innych, którzy otaczają go, wirują wokół niego.

I pytały mnie maski, kim jestem.

Taką im dałem odpowiedź: Był garbus, który przez cały rok chował się przed światem, tak iż go nikt nie znał; ale zjawiał się podczas karnawału, kiedy to wszyscy w przebraniach i maskach chodzą i pląsają, i zdobywał ogromne powodzenie u tłumu, który mniemał i mówił, że on tak znakomicie gra rolę garbusa, jak nikt na świecie. A gdy się karnawał kończył, on znów chował się przed światem. Rozumiesz o czym, czy o kim mówię?

Wyśmiały mnie maski, nie rozumiejąc mojej zagadki. I spytały mnie o epokę dzisiejszą.

Epoka obecna jest jałowa, niepoczciwa, brudna i zarozumiała. Zanieczyściła i zadeptała źródła, z których żyje. Pierwsze z tych źródeł ─ Chrześcijaństwo. A drugie ─ własne dzieje. Nie ma uszanowania dla sensu i oryginalności pokoleń i narodów. Za dni proroka Samuela przyszli do niego Izraelici i zarządali, aby ustanowił im króla, bo chcą być jako inne narody. Ślepi, nie widzieli, że królem ich jest Pan i żądając króla ziemskiego odrzucają niebieskiego. Głupi, nie rozumieli, że chcąc być tacy jak inni, sami siebie zatracą i wiedzieć nie będą kim są.

I zapytały mnie maski o Europę.

Odpowiedziałem stanowczo: Europa to jest stara wariatka i pijaczka! I to taka, która co kilka lat robi rzezie i mordy milionów, zaprawdę bez żadnego rezultatu ni cywilizacyjnego, ni moralnego!

Maski uznały to za żart, choć żart to nie był, i huraganem śmiechu nagrodziły. I pytały mnie maski, a może to ja sam siebie pytałem: Co to jest cywilizacja europejska?

Cywilizacja europejska jest bękarcia! A to dlatego, że wszystkie europejskie inteligencje praktyczne są niechrześcijańskie, a wszystkie chrześcijańskie są niepraktyczne.

Drwiną mi odpowiedziały. Ale nie przestwały pytać. I pytały mnie o Polskę.

Coś zwichniętego jest w Polsce spółczesnej. A zwichniętego jest to, że się rozlał szeroko po Polsce nihilizm. Zasadą tego polskiego nihilizmu jest: sprowadzić wszystko i wszystkich do własnej niziny i do perspektywy prywatnej.

I pytały mnie maski o naród polski.

Naród polski jest wielki jako patriotyzm, ale jako społeczeństwo jest żaden. Spójrz dokoła: zawiść, kłótliwość, sprzedajność, korupcja, kłamstwo, prywata; podlizywanie sie obcym i lekceważenie swoich.

Odpowiedziały mi chichoty i stykania. Ale pytały mnie maski jeszcze o polską inteligencję.

Inteligencja polska i inteligencja w Polsce została poniżona i zupełnie wyłączona z miejsc i czasów gdzie wagi najwyższej decyzje o losie narodu zapadają. Tak to jest! Od wieków cała inteligencja polska nic w narodzie nie znaczy – a jeśli mu basuje i, gorzej, przypochlebia się jemu, to znaczy jeszcze mniej niż nic. Naród zaś opiera się na samej tylko energii, która, owszem, czyny chwalebne uskutecznia, ale myślenia przed i po uczynku jej nie staje. Stąd czyny niezaplanowane, niekiedy, ale nie zawsze, dobre owoce wydają, ale za to zawsze owoce czynów,

nawet dobrych, zostają zawsze zmarnowane. Zaiste nic nie będzie poczciwego w narodzie w którym energia jest sto a inteligencja trzy. I kim są ci, co się inteligentami być mniemają? Kilka setek dobrze płatnych lokai i garstka ludzi szlachetnych bez butów. Reszta zaś tylko się za inteligentów podaje – ale są to wszystko albo oszuści albo uzurpatorzy.

I pytały mnie maski o współczesność.

Muzyka cichnie.

I odpowiedziałem im: Pan Adam Mickiewicz w „Dziadach" swoich nieśmiertelnych poraził nas spiżową opowieścią o Cichowskim, więzionym przez Rosjan, a więzionym przecież w Warszawie.

...”I minęło dwa lata. ─ Jednego wieczora

Więźniów do Belwederu wiedziono z klasztora.

Wieczór ciemny i dżdżysty: ─ nie, wiem, czy przypadkiem,

Czy umyślnie ktoś był tej procesyi świadkiem;

Może jeden z odważnych warszawskich młodzieńców,

Którzy śledzą pobytu i nazwiska jeńców.

Warty stały w ulicach, głucho było w mieście ─

Wtem ktoś zza muru krzyknął: <<Więźnie, kto jesteście?>>

Sto ozwało się imion...”

Jam był tam! Jam wołał! Było nas kilku za murem ukrytych. Więźniów straże pognały, tylko brzęk kajdan długo jeszcze ulicą toczył się żelaźnie. Samych moich znajomych mi osobiście współ-uczniów i współ-towarzyszów zabaw ja sam jeden

naliczyłem dwustu ─ wywiezionych, zamęczonych, pomarłych w Cytadeli, na Sybirze.

Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica.

Tam jest mój środek dziś ─ tam ma stolica,

Tam jest mój gród.

Wraca muzyka jak poprzednio.

Potem, na zebranie towarzyskie poszedłem, gdzie piękne panie prosiły, abym wiersze moje recytował. I wtedym zrozumiał, że współczesność jest dwojaka. Bo kiedy my stawaliśmy w Warszawie nocą na ulicach, aby choć obecnością swoją i serdecznym głosem zasłać pożegnanie wysyłanym na Sybir naszym bliskim i znajomym, mówiła mi w tym zacnym polskim salonie zacna pani zacnego polskiego domu, że „rozpowiadają coś ciągle o zsyłkach i więzieniach, a przecież z nas nikogo w czwartek w moim salonie nie brakuje."

Koniec muzyki.

Pierwsza współczesność była owych nieszczęsnych zesłańców i nas, świadków. Druga zaś zacnej damy i jej gości. Bez tej pierwszej poeta jest tylko kaligrafem albo notariuszem.

Są ludzie, którzy żyją w czasie kalendarzowym. Są też inni, którzy żyją w czasie obywatelskim. A czas obywatelski pamięta o wczoraj, i już dzisiaj przygotowuje jutro.

Wraca ze wspommienia balu do swojej celi. Znów sięga do kupki papierów. Wydobywa z niej kopertę już otwartą, a z koperty list.

„Mistrzem zupełnym" jedna pani mnie zowie, bom mistrzem słowa pisanego i słowa mówionego zarazem... Żem poeta „tajmniczy i mistyczny" pisze... I prosi, i zaprasza mnie, abym znowu swoje wiersze w salonie jej deklamował. W post scriptum dodając: „Za zapłatą." Gdy pierwszy raz kopertę pełną franków pewna dama ofiarowała mi przy wychodzeniu z jej progów, po tym jak mówiłem do jej gości, nie wziąłem. Choć bez grosza i głodny byłem, jak mi to nie nowina. Akurat się ostanie pożyczki skończyły. Potem się zmiarkowałem: Przecież za ryciny, z rytownictwo swoje nie wzdragam się honorariów pobierać. To i za poezję własną, i to krwią serdeczną i nerwami pękającymi, jak struny zbyt gwałtownie uderzone smyczkiem, godzi mi się być wynagrodzonym. A toż i aktor głosząc przed ludźmi nie swoje słowa zapłatę za to bierze. A ja swoje słowa głoszę. Następnym razem nie umknąłem ręki. Po salonach paryskich się rozniosło, że takim się oto trudnię zajęciem: Wiersze swoje głoszę za pieniądze.

Zaznacza wyjście z celi poprzez okrycie sie opończą, włożenie cylindra i rękawiczek. Wchodzi do jakiegoś innego pomieszczenia, co zaznacza poprzez zdjęcie opończy i cylindra.

Zaszczyt to dla mnie nie mały... Szanowna pani domu, szanowni państwo... Wdziecznym za zaproszenie mnie do tak wytwornego salonu. Przyniosłem tu ze sobą kartek kilka z tomu poetyckiego, który pod tytułem *Vade-Mecum* tuła się od czasu już niemałego między wydawcami. Arcy-wagi jest to pismo, bowiem poezja polska, wedle mojego uważania, znajduje

się w krytycznej chwili. Tak jak i ojczyzna nasza. Wielcy i słynni poprzednicy moi dopełnili wszystkiego cokolwiek było można, rozjaśniając i wyrokując o prawach narodu. Nie mieli zapewne dość uwagi, aby w utworach ich strona obowiązków, strona moralna, znaczne zajmowała miejsce. W ogóle w literaturze naszej moraliści zbyt szczupłym są zastępem dlatego, że położenie narodu daje więcej folgi głosom o prawa narodu wołającym niźli zajmującym się narodu obowiązkami. Tego braku w wierszach moich zamierzyłem dorobić. Za wstęp do tomu mego ten wiersz położyłem, z którego wydobywam tylko jedno – tylko motto:

Ponad wszystkie wasze uroki,

Ty! Poezjo, i ty, Wymowo,

Jeden – wiecznie będzie wysoki:

Odpowiednie dać rzeczy – słowo.

Teraz nakłońcie szanowni zebrani ucha ku wierszowi, który, jak mniemam szczególnie zamysł mego tomu uwydatnia:

– Ojcze mój! Twa łódź

Wprost na most płynie –

Maszt uderzy!... wróć!

Lub wszystko zginie.

Patrz! jaki tam krzyż,

Krzyż niebezpieczny –

Maszt się niesie w-zwyż,

Most mu poprzeczny –

– Synku! trwogi zbądź:

To znak-zbawienia;

Płyńmy! bądź co bądź –

Patrz, jak? się zmienia...

Oto – wszerz i w z-wyż

Wszystko – toż samo.

Gdzież się podział krzyż?

– Stał się nam bramą.

A teraz wygłoszę, należący do tegoż tomu, poemat *Fortepian Szopena.*

Odzywa się delikatnie Koncert E-moll Chopina, który będzie tłem muzycznym recytacji całego utworu.

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie

Nie docieczonego wątku – –

– Pełne, jak Mit,

Blade, jak świt...

– Gdy życia koniec szepcze do początku:

"Nie stargam Cię ja – nie! – Ja, u-wydatnię!..."

Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie,

Gdy podobniałeś – co chwila, co chwila –

Do upuszczonej przez Orfeja liry,

W której się rzutu-moc z pieśnią przesila,

I rozmawiają z sobą struny cztery,

Trącając się,

Po dwie – po dwie –

I szemrząc z cicha:

"Zacząłże on

Uderzać w ton?...

Czy taki Mistrz!... że gra... choć – odpycha..."

Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!

Którego ręka... dla swojej białości

Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –

Mieszała mi się w oczach z klawiaturą

Z słoniowej kości...

A w tym, coś grał: taka była prostota

Doskonałości peryklejskiej,

Jakby starożytna która Cnota

W dom modrzewiowy wiejski

Wchodząc, rzekła do siebie:

"Odrodziłam się w Niebie

I stały mi się arfą – wrota,

Wstęgą ścieżka...

Hostię – przez blade widzę zboże...

Emanuel już mieszka

Na Taborze!"

I była w tym Polska, od zenitu

Wszechdoskonałości dziejów

Wzięta, tęczą zachwytu – –

Polska – przemienionych kołodziejów!

Taż sama, zgoła,

Złoto-pszczoła!...

(Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!...)

I – oto – pieśń skończyłeś – i już więcej

Nie oglądam Cię – jedno słyszę:

Coś?... jakby spór dziecięcy – –

– A to jeszcze kłócą się klawisze

O nie dośpiewaną chęć:

I trącając się z cicha,

Po ośm – po pięć –

Szemrzą: "Począłże grać? czy nas odpycha??..."

Oto – patrz, Fryderyku!... to – Warszawa:

Pod rozpłomienioną gwiazdą

Dziwnie jaskrawa – –

– Patrz, organy u Fary; patrz! Twoje gniazdo:

Owdzie – patrycjalne domy stare

Jak Pospolita-rzecz,

Bruki placów głuche i szare,

I Zygmuntowy w górze miecz.

Patrz!... z zaułków w zaułki

Kaukaskie się konie rwą

Jak przed burzą jakółki,

Wyśmigając przed półki,

Po sto – po sto – –

– Gmach zajął się ogniem, przygasł znów,

Zapłonął znów – – i oto – pod ścianę

Widzę czoła ożałobionych wdów

Kolbami pchane – –

I znów widzę, acz dymem oblepian,

Jak przez ganku kolumny

Sprzęt podobny do trumny

Wydźwigają... runął… runął – Twój fortepian!

Ten!... co Polskę głosił, od zenitu

Wszechdoskonałości Dziejów

Wziętą, hymnem zachwytu –

Polskę – przemienionych kołodziejów;

Ten sam – runął – na bruki z granitu!

Lecz Ty? – Lecz ja? – uderzmy w sądne piene,

Nawołując: "Ciesz się późny wnuku!...

Jękły – głuche kamienie:

Ideał – sięgnął bruku – – "

Koniec muzyki.

Wraca do swej celi, ale opończy nie zdejmuje. Znów przegląda papiery, koperty, listy.

Ani jednego listu z kraju w tych czasach, ani jednej książki polskiej, czasopisma ani jednego nie dotykam bez znalezienia w nich, że skoro tylko możność i tok, i styl, i margines pozwalają, to autor natychmiast mnie uwierzgnie i obcasem poczęstuje. Za co? Co? Komu? Co wziąłem?... Samotnie jak nikt całe życie przetuławszy. Co komu nie dopuściłem, nie do-milczałem? Kto tak samotnie czekał i wciąż czeka, i milczy – jak ja? kto? pokażcie...kto? Zaiste, czyż nie zasłużyłem sobie choć na to aby społeczeństwo polskie nie było mi obce? I nie było mi nieprzyjazne?

Zanosi się kaszlem.

Zapytuję wszystkich, wszystkich, których latami prosiłem, których szukałem, do których kołatałem, azali mniemają, iż pożyteczne jest, ażebym tu pozostał? I azali nie ma służby takiej narodowej, w której bym obowiązku mojego moralnego i obywatelskiego dopełnić nie mógł?

Pisze. Odzywa się muzyka organowa – jak poprzednio.

Coraz to z ciebie, jako z drzazgi smolnej,

Wokoło lecą szmaty zapalone;

Gorejąc, nie wiesz, czy? stawasz się wolny,

Czy to co twoje, ma być zatracone?

Czy popiół tylko zostanie i zamęt,

Co idzie w przepaść z burzą? – Czy zostanie

Na dnie popiołu gwiaździsty dyjament,

Wiekuistego zwycięstwa zaranie!...

Koniec muzyki organowej.

Zbiera starannie strzępy ryciny profilu kobiety, którą kiedyś był podarł. Wkłada je do koperty, którą umieszcza na sercu. Sięga po czystą kartę papier, odkręca kałamarz, ostrzy gęsie pióro. Otula się szczelniej w opończę. Znów pisze.

Piszę – ot! czasem... piszę na Babilon

Do Jeruzalem! – i dochodzą listy,

To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon

Albo nie?... Piszę – pamiętnik artysty,

Ogryzmolony i w sobie pochylon –

Obłędny!... ależ – wielce rzeczywisty!

Syn – minie pismo, lecz ty wspomnisz wnuku

Co znika dzisiaj, (iż czytane pędem)

Za panowania Panteizmu-druku,

Pod ołowianej litery urzędem –

I jak zdarzało się na rzymskim bruku,

Mając pod stopy katakomb korytarz,

Nad czołem słońce i jaw, ufny w błędzie,

Tak znów odczyta on, co ty dziś czytasz,

Ale on spomni mnie... – bo mnie nie będzie.

Zapala świecę. Klęka wpatrzony w płomień. Długo milczy. Odzywa się dzwon z wieży kościelnej.

Ta świeca jak gromnica przy umarłym. Kto to na moim pogrzebie trzymał ją w ręku?

AKTOR zdejmuje opończę. Gasi świecę. Zwraca się do widzów. Muzyka cichnie.

Cyprian Norwid zmarł dnia 22 maja 1883 roku w przytułku dla starców i sierot w Paryżu. Został pochowany na pobliskim cmentarzu, ale ponieważ działka grobowa została wykupiona tylko na pięć lat, w 1888 roku jego ciało zostało ekshumowane i przeniesione na inny cmentarz do mogiły zbiorowej. Jak w życiu, tak po śmierci pozostał bezdomny. Dziś w waszych sercach dom znajduje.

KONIEC

Kazimierz Braun

O P O W I E Ś C I P O L I N E G R I

Dramat

POSTACI:

Pola Negri

Eleonora Chałupiec, jej matka

Pasażerowie na statku (głosy)

CZAS:

Rok 1940 i retrospekcje

MIEJSCE:

Garderoba Poli Negri w Hollywood

i miejsca retrospekcji

Wszelkie prawa zastrzeżone: Kazimierz Braun, 74 Deer Ridge Ct., Getzville, New York 14068, USA

Garderoba Poli Negri w studio filmowym w Hollywood: lustra, lampki, toaletka, kanapka, parawan, fotografie, zaschnięte bukiety, wieszaki z kostiumami, pudełka ze szminkami itp. Na osobnym stoliku miniaturowy projektor filmowy. W głębi ekran a na nim ***portret Poli Negri pędzla Tadeusza Styki*** *(projekcja). Sciemnienie.*

W ciemności odzywa się skoczna muzyka fortepianowa – z epoki filmu niemego i na ekranie pojawia się napis (białe litery na czarnym tle):

OPOWIEŚCI POLI NEGRI

Scenariusz: .....

Reżyseria: .....

W roli Poli Negri: .....

Muzyka trwa. W półmroku wchodzi Pola Negri. Jest w płaszczu i kapeluszu. Niesie walizkę. Rozgląda się. Na ekranie ukazuje się tekst:

AKT 1. Powrót do domu

Na jesieni 1940

Pola Negri

wróciła do swojej starej garderoby w Hollywood

Nie była tu już od pięciu lat

Pola stawia walizkę na ziemi. Zapala małą lampkę.

POLA Moja stara garderoba... Moja. Gdy zdecydowałam się już na wyjazd... Gdy musiałam wyjechać z Ameryki... Musiałam? Może o tym jeszcze kiedyś opowiem. A może nie.

Więc gdy musiałam wyjechać z Hollywood, bo nie było tu już dla mnie miejsca... Gdy postanowiłam pojechać do Europy... Studio zażądało, abym opróżniła moją garderobę, bo będzie potrzebna dla kogoś innego. Dla Marleny, czy Grety, nie pamiętam. Cóż za impertynencja. Moją garderobę dać komuś innemu! Moją garderobę – za małą i za ciasną dla wielkiej gwiazdy, ale taką dostałam na samym początku mojej hollywoodzkiej drogi, taką polubiłam, oswoiłam, nie chciałam się potem nigdzie przeprowadzać. Nie! Nie oddam mojej garderoby! Wprawdzie teraz wyjeżdżam, ale wkrótce wrócę! Niedługo! Garderoba ma na mnie czekać.

„Czekać? Nie używana? Pani wie ile kosztuje roczny czynsz za taki pokój?" – obruszył się David Warner.

„Ile?" – zapytałam niedbale.

Warner zacukał się, coś liczył po cichu. „No" – powiedział z namysłem – „nie wiem dokładnie. Pewnie z tysiąc dolarów."

„Dam panu pięć tysięcy z góry, a pan zatrzyma tę garderobę dla mnie, na najbliższe pięć lat. Zresztą, wrócę za rok, czy dwa."

„Inflacja!" – od razu zaczął się targować, jak zawsze przy podpisywaniu nowego kontraktu. „Ceny wynajmu na pewno wzrosną z powodu inflacji. Bardzo wzrosną. Bardzo. Mogą się nawet podwoić."

„Dobrze. Dam panu dziesięć tysięcy. Proszę przygotować umowę. Zapłacę z góry. I żeby mi nikt tutaj nie wchodził, poza sprzątaczką. Nie mówmy już o tym więcej. Klucz i umowę najmu proszę mi przesłać do pałacu."

No, i jestem z powrotem. *Zdejmuje płaszcz.*

Daleka droga. Z Europy aż tu. Z płonącej, wojennej Europy... Z mojej willi w St. Jean-Cap-Ferat... Mama została sama...

Wyjmuje z walizki mały obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej i stawia go na stoliku.

Dziękuję za ten obrazek, mamo.

Więc z St. Jean-Cap-Ferat samochodem do Nicei, pod groźbą włoskich bombardowań. Dalej pociągiem. Podbita przez Niemców Francja, z kontrolami na każdej stacji. Ponura Hiszpania, w gruzach po wojnie domowej. Nerwowa, niepewna swego losu Portugalia. Wreszcie Lizbona – słoneczna, spokojna, jakby poza wojną, poza czasem. Statkiem do Nowego Jorku. Wolny świat. Normalne życie. Sleepingiem do Los Angeles... Nikt na mnie nie czekał na dworcu, nie było orkiestry, baloników, fajerwerków, reporterów, fotografów, tłumów... Więc jeszcze taksówka do Hollywood. Moja stara garderoba.

Rozpina bluzkę. Ze specjalnego pasa-torebki umocowanej pod biustem wydobywa mały pistolet i kładzie go na stole. Trzeba się było zabezpieczyć na drogę... Od złych ludzi... *Wyjmuje portfel i saszetkę z biżuterią.* Od złodziei... *Wysypuje biżuterię na stolik. Zaczyna się nią bawić.* Zawsze lubiłam błyskotki... Złoto... Kamyczki...

Wróciłam do mojej starej garderoby. Ale kłopot z tym, że nie czeka tu na mnie żaden nowy kostium do nowej roli. Nie czeka na mnie żadna nowa rola. Więc tylko na chwilę... Żeby sprawdzić, czy kurze są wytarte, czy wszystko jest w prządku, czy coś nie zginęło. I teraz trzeba się będzie jednak wyprowadzić. Wynajem upływa za kilka tygodni. Dobrze, że zdążyłam przed upływem pięciu lat. Będę musiała kazać to wszystko spakować, gdzieś przenieść...

Ogląda meble, przedmioty, bibeloty, kostiumy.

Z panem, panie Warner, wolałam się nie zobaczyć, dlatego przyszłam wieczorem. Nie chcę, żeby mnie ktoś tu zobaczył... bezrobotną... Tylko stary portier... Popłakał się na mój widok... Zaraz sobie pójdę.

Ogląda dalej garderobę. Zatrzymuje się przy miniaturce projektora filmowego.

Mój projektor. Ernst Lubitsch ofiarował mi go na dwudzieste pierwsze urodziny. Dokładna miniatura tego, z którego odbyła się pierwsza projekcja *Madame du Barry* w kinie Metropol w Berlinie...

Przekręca kontakt w projektorze – jest w nim światło. Na ekranie ukazuje się krótki fragment filmu ***Madame du Barry****. Towarzyszy mu muzyka ze starego kina.*

Mój największy triumf tamtych lat. Fenomenalny sukces w Niemczech. Oszałamiający sukces

w Ameryce. Katapulta do Hollywood...

Ogląda fotografie rozstawione w garderobie.

Kazimierz Hulewicz... Trumna... Rudolf Valentino... Trumna... Glen... Trumna. Serge... Trumna. Charlie...

Nagle wesoła, znajduje gdzieś kij golfowy, przechadza sie krokiem Charie Chaplina wymachując kijem jak laseczką.

Buffone! Buffone! Charlie buffone! Fool! Clown! Tramp! Tramp! Tramp! Tramp!

Znów poważna. Trzyma w palcach fotografię. Charlie...

Najwyraźniej Pola wraca do jakichś odległych w czasie wydarzeń. Odzywa się muzyka ze starego kina. Na ekranie ukazuje się napis:

Akt 2. Królowa Hollywood

Pola Negri przybyła po raz pierwszy do Ameryki

w roku 1923

Szybko osiągnęła szalone sukcesy

i stała się królową Hollywood

Zawarła znajomość z

Charliem Chaplinem

Charlie? Wyjdź! Tak. Wyjdź natychmiast. Wyjdź z mego domu! Już cię nie kocham. Nie chwytaj mnie za słowa. To, że cię teraz nie kocham wcale nie znaczy, że kiedyś cię

kochałam. No, dobrze. Kochałam cię. Nie. Nie dobrze. Nie kochałam cię. Wydawało mi się tylko, że cię kocham. Idź sobie!

Wydawało mi się... że w Hollywood... w świecie... w którym się znalazłam... W świecie nowym, nieznanym, tajemniczym, zatrważającym, w świecie przemysłu filmowego... Co to był za świat? Już go trochę znałam z Berlina, ale tu wszystko było w skali monstrualnie większej. Był to świat przerażajacy swym ogromem... Bałam się go... Świat wielkich pieniężzy, agresywnej reklamy, sezonowej sławy, nieustających intryg... I nieludzko ciężkiej pracy... Rządzili nim producenci, właściciele studiów filmowych i kino-teatrów, dziennikarze, recenzenci, publiczność... Wzięcie u publiczności było najważniejsze. Od niego zależały wysokości kontraktów, obsady, pozycja... I w tym wszystkim ja, mała Pola, Apolonia Chałupiec z Lipna...

Wydało mi się, że aby zagłuszyć strach, aby przeżyć w tym świecie, nie obsunąć się gdzieś w nicość ze szczytu, na którym się od razu znalazłam, nie wrócić do chałupy w Lipnie, czy na poddasze na Powiślu...

Wydawało mi się też... że w tym świecie... obowiązują pewne, nie znane mi dotąd, reguły gry, zachowania, postępowania, że muszę spełnić pewne oczekiwania... Należało do nich nieustanne skupianie na sobie zainteresowania publiczności i prasy, publiczności za pomocą prasy... Manipulowanie prasą, aby manipulować publicznością... Karmienie reporterów, którzy wciąż tłoczyli się wokół, kąskami wiadomości, plotek, zwierzeń, uśmiechem, strojem, zachowaniem, skandalem. Soba, po prostu. Stylem życia.

Stąd ten pałacyk, który zaraz wybudowałem w Beverly Hills. Stąd te pudła biżuterii. Zastępy służby — służące, garderobianie, fryzjerki, masarzystki, manicurzystki, pedicurzystki, i jeszcze – lokaje, stajenni, ogrodnicy, szoferzy. Lubiłam wszystkie moje samochody. Cała flotylla – cadillaki, buicki, bentleye, mercedesy. Nieustanne rauty, bankiety, przyjęcia, bale, konferencje prasowe, sesje zdjęciowe, no, nieustanne poza godzinami pracy studiach...

Taki był styl życia gwiazd. Sama przyczyniłam się do jego wykreowania. Egoistyczny styl życia... Pozbawiony skrupułów, całkowicie materialistyczny i do gruntu niemoralny...

Do tego potrzebny był jeszcze kochanek... Tak. Myślałam, że to wszystko należy do stylu życia gwiazdy, że to zapewnia gwieździe blask. A im więcej samochodów, służby, brylantów, artykułów prasowych, im bardziej znany kochanek, tym blask większy.

Ty, Charlie, nadawałeś się swietnie do tej roli. Zresztą, sam się w niej obsadziłeś. A ja obsadziłam się w roli twojej kochanki.
Nie było to zresztą z mojej strony wyrachowanie, świadomie dokonana obsada. Na to byłam za głupia. Działał instynkt. Prowadziło mnie oszołomienie. Kierowała mną fascynacja. A przy tym, tak, przyznaję, byłam łasa na mężczyzn. Wiesz o tym.

Więc dla mnie to najpierw była rola w wielobsadowej sztuce. Protagonistami była para kochanków. Pola i Charlie. Drugoplanowe role grali moi i jego znajomi producenci, reżyserzy, partnerzy, rywalki i rywale. Ta sztuka grana była przez dwadzieścia cztery godziny na dobę dla kilku setek dziennikarzy, dla czytelników gazet, dla wielomilionowej publiczności kinowych widzów. Ale gra, niepostrzeżenie dla mnie samej, przekształciła się w rzeczywistość. Pozór miłości w miłość.

A ty? Charlie? Jak to było z tobą? Kochałeś się we mnie. To – tak. To znaczy, aby postawić sprawę jasno: kochałeś siebie we mnie. Kochałeś się w sobie – kochając się we mnie. Traktowałeś mnie jako rekwizyt w grze o sławę, o sławę zresztą bardzo ściśle przeliczaną na pieniądze, na wysokość kontraktów proponowanych ci przez wytwórnie. Świetnie grałeś w tę grę. Teraz nawet myślę, że wręcz to ukartowałeś – romans ze mną, najbardziej intrygującą gwiazdą na filmowym firmamencie. Obwołano mnie przecież już „królową Hollywod.” Byłam europejką, na dodatek Polką, więc przybywałam z jakiegoś dalekiego kraju pełnego bizonów przechadzających się po puszczach, a może i po ulicach tego jakiegoś miasta, o którym mówiłam w wywiadach, tej jakiejś Warszawy. Pisano więc o mnie także „Polska królowa Hollywood” i brzmiało to tajemniczo, egzotycznie, podniecająco...
Nie, pewnie tego nie ukartowałeś, byłeś na to zbyt spontaniczny, gwałtowny, nastrojowy. Ale gdy znalazłeś sie w sytuacji gracza w tę hazardowa grę to uruchomiłeś cały swój kunszt

uwodziciela, talent aktora, oraz umiejętności agenta od reklamy, aby tej grze nadać wymiar głośnego, publicznego dramatu w wielu aktach. Zachowywałeś się jak modelowy kochanek rozgrywający wielką miłosną partię. Grałeś ją dla mas widzów na wszystkich kontynentach. Podbijałeś swoją własną cenę odgrywaniem roli kochanka Poli Negri.
Do rytuału należało dawanie mi nieprawdopodobnie drogich prezentów, co było zresztą po prostu wykalkulowaną inwestycją. Na spotkaniach z prasą chwaliłeś się, że twoją narzeczoną jest największa gwiazda Hollywood, mimo, że nigdy formalnie nie zaręczyliśmy się. Popisywałeś się moim towarzystwem, afiszowałeś się romansem ze mną. To budowało twój obraz, który chciałeś narzucić publiczności, a sprzedać producentom. Może także, chwilami – bo twoje nastroje zmieniały się z minuty na minutę – może nawet chwilami kochałeś mnie naprawdę?
Więc powiedz, Charlie, przyznaj się teraz, teraz kiedy wszystko się pomiędzy nami już skończyło — czy ty mnie choć przez chwilę kochałeś? Czy kochałeś mnie taką, jaką byłam, kim byłam, a nie taką, jaka była ci potrzebna do budowania swojego własnego mitu? No, powiedz, Charlie!

Kim byłam? Aktorką. Gwiazdą. Niczym więcej. Niczym mniej. Tyle. Co to znaczy – aktorką, gwiazdą?

Ty mnie o to pytasz, Charlie? Spytaj sam siebie. Sam jesteś aktorem, gwiazdorem. Powinieneś wiedzieć kim jesteś. Zastanów się. Nie graj tego. Nie rób min. Nie przewracaj oczami. I nie rozpłacz się, proszę!
Nie potrafisz nie grać? Ja też.

To nas upodabniało. Nasze coraz częstsze kłótnie wybuchały w gruncie rzeczy właśnie o to: uświadamialiśmy sobie jak bardzo jesteśmy do siebie podobni i coraz bardziej rozpaczliwie staraliśmy to przed sobą nawzajem ukryć.
Było tych podobieństw mnóstwo.
Oboje pochodziliśmy z nizin społecznych, a teraz staliśmy na szczycie.

Oboje byliśmy bogaci, bogaci aż do obrzydliwości.
Oboje byliśmy parweniuszami. I oboje zachowywaliśmy się jakbyśmy byli od zawsze członkami arystokracji. Nie rodowej zresztą, ale finansowej. To w Ameryce jeszcze więcej znaczy.
Oboje byliśmy w Ameryce przybyszami, cudzoziemcami. Przy czym akurat to, że on mówił świetnie po angielsku, a ja okropnie, nie miało znaczenia, bowiem przed kamerą mogliśmy mówić w jakimkolwiek języku, byle przekonująco. Bo przecież widać było, że mówię, ale nie było słychać, co mówię. Resztę załatwiały napisy. Tak, kręcąc nieme filmy w Hollywood mówiłam przeważnie po polsku, czasem po niemiecku.
Oboje byliśmy też zawodowcami. On przeszedł kolejne szczeble nauki i praktyki clowna, mima, tancerza, wreszcie aktora. Ja miałam za sobą swietną warszawską szkołę baletową i świetną warszawską szkołę aktorską. I jeszcze szkołę filmową Lubitscha, to znaczy pracy pod jego reżyserską batutą. Też świetna szkoła.
Oboje byliśmy rozwodnikami. Więc wolni. Wolni, od poprzednich małżonków. Nie od siebie samych. Wolni w zbliżeniu się do siebie. I wolni w odrzuceniu się.

Tak, Charlie. Mówię o odrzuceniu. Zrozum. To jest ostateczne. Wyjdź. Tak, wyrzucam cię. Wyjdź. Ja nie wyjdę. To mój dom. Precz. Och, jak to po polsku zabrzmiało: „precz!” Po angielsku to by było po prostu: „Get out!”
No, dobrze. Usiądź jeszcze na chwilę. Tylko nie płacz. Postaraj się zrozumieć. To jest koniec. Między mną a tobą. Koniec. Och, proszę cię, nie płacz! Uspokój się. No, już dobrze... Pola opowie ci bajkę na dobranoc...
Poznali się w Berlinie. Młodzi. Piękni. Sławni. Bogaci. To był chyba 1922 rok....
Awantura przy drzwiach salonu restauracji, w którym ona biesiadowała i brylowała. Tak, ta znajomość zaczęła się od awantury. Tak, to było w restauracji Palais Heinroth. Jedno z tych wspaniałych przyjęć po niesamowitym sukcesie *Madame du Barry*. Ona siedziała u szczytu stołu – obok Lubitsch, jej reżyser, z drugiej strony Schleber, jej kochanek, naprzeciwko Kaufman, jej producent, dalej Blumenthal, Amerykanin, właściciel agencji handlu filmami. Już jej napomknął, że kupuje *du Barry* do Stanów. Jacyś właściciele kin. Producenci i ich flamy. Jacyś magnaci prasowi. Wszystkie spojrzenia na nią. Szampan. Szampan. Szampan z Polą. Szampan z gwiazdą.

Ktoś nagle gwałtem wpycha się do salonu. Kelnerzy go nie wpuszczają. Jakieś zamieszanie. Krzyki. Awantura. Ona skinęła na szefa sali: „Czy nie można mieć u pana chwili spokoju? Proszę wyrzucić tego awanturnika.” Kaufman pochylił się do niej: „Pola, to Charlie Chaplin.” Spojrzała: z trudem go poznała, bo ten niski człowiek z ogromną głową nie miał znanego jej z ekranu wąsika i był lekko siwy. Zaczął znowu coś i wykrzykiwać po angielsku i gestykulować. „On tłumaczy kelnerom, że dowiedział się o twojej obecności i koniecznie chce cię poznać” – wyjaśnił Kaufman. Wtedy ona powiedziała: „Każ go wpuścić”.

To stało się wtedy. Właśnie wtedy. Jego spojrzenie na mnie. Moje spojrzenie na niego. Iskra.

Już się uspokoiłeś? Już lepiej?
Potem, natychmiast, bez żadnych wstępów, zacząłeś mnie adorować, prawić mi komplementy — przez cały wieczór. To samo powtórzyło się nazajutrz na kolejnym przyjęciu, tym razem w hotelu Aldon. Pożeranie mnie wzrokiem. Niby przypadkowe dotknięcia mojej ręki. Znów szampan. Szampan. Gdy po powrocie do Ameryki jakiś reporter zapytał cię co ci się najbardziej podobało w Europie, odpowiedziałeś krótko i z zachwytem: „Pola Negri!”

Po raz drugi spotkaliśmy się także gwałtownie. Podjeżdżałam właśnie do Hollywood Bowl na bal kostiumowy wydany przez Związek Reżyserów Filmowych. Poproszono, aby wielkie gwiazdy wystąpiły w kostiumach postaci ze sztuk Szekspira. Ja wybrałam kostium Kleopatry. Bardzo przeźroczysty. Nie miałam nic do ukrycia.
Gdy moja limuzyna była już na podjeździe, nagle stojący tam czarny ogromny bentely cofnął się gwałtownie. Zderzenie. Huk. Brzęk. Bang. Walę głową w szybę odgradzającą mnie od szofera. Potłuczone reflektory. Z rozbitej chłodnicy mego wozu strzela pióropusz pary. Z samochodu, który spowodował wypadek, wyłania się jakiś niski mężczyzna. Podbiega zdenerwowany.
„Najmocniej przepraszam! Czy nikomu się nic nie stało? Czy nikt nie zginął?” To Charlie.
Poznał mnie na tylnym siedzeniu.
„Pola!? Miss Negri, it’s you!? Co za cudowny zbieg okoliczności! Jakże jestem szczęśliwy!”

Ta jego gwałtowna zmiana nastrojów. Od przerażenia do radości. Od krańcowego zdenerwowania do uśmiechniętego rozluźnienia.

„Doprawdy najlepszy sposób odnowienia znajomości" – powiedziałam rozcierając sobie guza na czole – „najechać kogoś samochodem".

„Najlepszy!" – zawołał rozpromieniony – „Najszczęśliwszy. Jesteś jeszcze piękniejsza. Jesteś najpiękniejszą kobietą na świecie. Jesteś najjaśniejszą z gwiazd!"

Potem, na balu, opuścił swoje towarzystwo i przysiadł się do mojego stolika. Znów komplementy, wypowiadane głośno, tak, aby ludzie słyszeli: najpiękniejsza, najinteligentniejsza, najbardziej błyskotliwa, najcudowniejsze maniery.

Intrygowało mnie to. Ostatecznie to był sam Charlie Chaplin.

Był pełen uroku. Jego uśmiech rozbrajał. Jego palce nieustannie dopowiadały w powietrzu dodatkowe znaczenia słów, płynących potokiem z jego zmysłowych ust. Jego oczy wciągały w jakieś nieogarnione tafle głębokich, falujących wód. Jego głos łagodnie przenosił się płynnie z oktawy w oktawę, to wysoki, to niski, to słodki, to stanowczy. Był fascynującym biesiadnikiem, uroczym causerem. Zaczęłam się obawiać, że ulegnę jego czarowi. Ogarnęła mnie złość. Nie pozwoliłam mu się odwieźć do domu, co, coraz natarczywiej, proponował.

„Pani limuzyna jest uszkodzona. Odwiozę..."

„Wezmę taksówkę. Dobranoc."

Nagle, w środku nocy, budzi mnie hałas na trawniku przed domem. Jakiś wybuch? Dudnienie? Nie, to muzyka.

Istotnie – odzywa się meksykańska orkiestra.

Do mojej sypialni wpada pokojówka: „Indianie! Napad!" Podchodzę do okna. Meksykańska orkiestra w ogromnych sombreros: trąbki, gitary, skrzypce, bęben. Widzą mnie. Przerywają granie i skandują: „From Char-lie-to-Po-la-with-love!-From Char-lie-to-Po-la-with-love!" I zaraz znów zaczynają grać. Skrzypce ciągną d≈ugie nici melodii, przecinane pospiesznymi akordami gitar. Co jaki∇ czas odzywa się ≈kanie trabki, jakby p□ka≈y gdzie∇ wysoko p□ki

ogromnych kwiatów, albo jakby odzywał si górski nocny ptak. Bęben pulsuje namiętnym rytmem. Słuchałam ich do białego rana.

Koniec muzyki.

Przy śniadaniu – ogromny kosz kwiatów. Gorący liścik. Akurat nie miałam zdjęć i zostałam w domu. Przed obiadem – nowy kosz. „Pan Chaplin przy telefonie" – anonsuje służąca. „Nie ma mnie". Jeszcze jeden kosz kwiatów. „Powiedziałam, że mnie nie ma." Jeszcze jeden kosz kwiatów. W wydrążonym kwiecie róży pudełko. W nim ogromny brylant. „Pan Chaplin znów dzwoni." – „Tak, Charlie, tak, przyjedź na kolację."

Nie mogłam go nie zaprosić. Nie mogłam nie pozwolić mu pójść ze mną do sypialni. Nie mogłam go nie wpuścić do łóżka.

Oczywiście, zaraz nazajutrz, w brukowcach sensacyjna wiadomość: „Wóz Charliego Chaplina stał całą noc na podjeździe pałacyku Poli Negri."

Każdy nasz krok śledziła prasa. Każdą naszą ucieczkę z Hollywood do jakiegoś ustronnego hotelu, reporterzy potrafili wytropić. Zresztą, jak się okazało, nie przychodziło im to trudno. Sam dawał im znać, za moimi plecami, o naszych tajemnych schadzkach. Takie też one były tajemne! Zamiast samotności we dwoje – oblężenie przez tłum z notesami i kamerami. Zamiast ciszy – zgiełk rzucanych ku nam pytań. Zamiast łagodnie zapadającego zmroku w hotelowym pokoju – oślepiające wybuchy lamp błyskowych na korytarzu, w hallu, na schodach, wszędzie. Zamiast delikatnego zbliżenia policzków, rąk, ciał – przyjmowane na rozkaz fotografów pozy. Na plaży. W samochodzie. Na tarasie z widokiem na ocean. Na polu golfowym...

Na ekranie ukazuje się na chwilę ***fotografia Negri z Chaplinem*** *na polu golfowym.*

Dotychczas towarzyszyła mi horda reporterów specjalizująca się w tropieniu i opisywaniu mnie. Teraz były to już dwa połączone w jedną kohortę oddziały, chyba z kilkadziesiąt gardeł, notesów, obiektywów. I moi, i twoi, tropiciele. Po całych dniach na planie pod okiem kamery filmowej następowały całe wieczory znów pod okiem kamer reporterów – już przy wyjściu ze studia, w restauracji, w sklepie, na progu mego domu. Czułam się tak, jakby przez dwadzieścia cztery godziny na dobę patrzyły na mnie kamery. Jak nie filmowe to fotograficzne. Sami

patrzyliśmy na siebie jakby oczami kamer. Jak ja wyglądam? Jak włosy? Jak makijaż? Jak noga założona na nogę, aby pokazać zgrabną łydkę, ale nie za wiele powyżej. Jak uśmiech? Doprowadzało mnie to odbłędu. Szarpało nerwy. Nawet gdy jednak zostawaliśmy na chwilę sami, to cały czas nie opuszczał mnie lęk, że spod łożka wyczołga się nagle reporter, że za oknem błyśnie żarówka fotografa, że padną z trzaskiem wyłamane drzwi i do sypialni wedrze się gromada dziennikarzy. Całowałam się z nim oczekując podświadomie na głos reżysera rzucającego przez tubę uwagi: „Mocniej! Odchyl głowę! Zanurz mu palce we włosy!" W najintymniejszych momentach łapałam się na myśli jak to wygląda w kamerze? Może moje usta są za szeroko otwarte? A może właśnie za mocno zaciśnięte? Pośpiech momentów sam na sam pomiędzy zdjęciami. Pośpiech w dzień i w nocy. Z pośpiechu w pośpiech. Nic dziwnego, że z kłótni w kłótnię. Tak nie da się żyć. Tak nie da się kochać. To w ogóle nie jest miłość. To jest awantura. To jest katastrofa.

Więc taki jest rachunek, Charlie. Spotkaliśmy się po raz pierwszy dzięki awanturze w restauracji, po raz drugi, w wyniku zderzenia. Tak samo musiało się to zakończyć – awanturą, zderzeniem, katastrofą.

Takie zakończenie było wpisane w początek. Tyle, że na początku inicjatywa należała do ciebie. Potem, po serii obustronnie zawinionych stłuczek i coraz boleśniejszych kolizji, to ja musiałam przejąć inicjatywę. Musiałam cię wyrzucić z sypialni, z domu. Z serca?

Teraz myślę, że nigdy cię nie kochałam. Myślę, że tylko odegraliśmy dla prasy, dla fotografów, dla gawiedzi burzliwy romans Charliego Chaplina z Polą Negri.

Idź sobie. Nic już nie mów. Nie płacz.

Nareszcie. Wróć!

Za późno. Już trzasnęły drzwi. Już załomotał silnik na podjeździe. Już zamarł jego dźwięk. Czy ja płaczę? Czy to ja płaczę?

Pola wyciąga z walizki gruby zeszyt – pamiętnik. Otwiera. Coś zapisuje. Zamyka oczy. Na ekranie widzimy sekwencję z filmu **Sumurun.** *Towarzyszy mu muzyka ze starego kina.*

Sumurun. Jakiż stary wydaje się dziś ten film... A to był mój pierwszy wielki sukces. Najpierw na scenie w Warszawie. Potem na scenie w Berlinie. I zaraz potem na ekranie. A jak to się wszystko zaczęło?

Na ekranie ukazuje się napis z towarzyszeniem muzyki ze starego kina:

Akt 3. Pamiętnik Gwiazdy
Pola Negri od dzieciństwa
prowadziła pamiętnik

Od dzieciństwa lubiłam coś bazgrać, notować. Pamiętniczki, pamiętniki... Gdy siedziałam uwięziona na kilka mięsięcy w sanatorium przeciwgruźliczym w Zakopanem myślałam nawet, że zostanę pisarką. Pisałam wiersze... Zaczytywałam się wtedy w Adzie Negri, włoskiej poetce, co mi się przydało, gdy musiałam na prędce wymyślić sceniczny pseudonim. I proszę, już od lat nie jestem Chałupiec tylko Negri.
Wkłada okulary. Kartkuje pamiętnik.
Więc jak to się wszystko zaczęło? Bardzo pobożnie. Zaraz na pierwszych kartkach wyruszam z mamą na pielgrzymkę do Częstochowy, na Jasną Górę.
Czyta:
„<<Pola, Pola, czas wstawać. Musimy się pospieszyć. Już prawie piąta. Wychodzimy na pielgrzymkę.>> Ręka matki potrząsa mną delikatnie. Otwieram oczy na szarość wczesnego świtu. Mrugam powiekami i widzę piękną twarz matki.Widzę uśmiech na jej twarzy. Jej dobry, promienny uśmiech, który tyle razy w życiu koił, uspakajał, pocieszał, dodawał odwagi. W jej oczach palą się złote ogniki – to odbicia świecy wotywnej palącej się cały czas przed obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej. Jakież piękne są oczy matki”... – Dobra, kochana mama...
„Zrywam się i myję w zimnej wodzie, przyniesionej już przez matkę z pompy na podwórku. Nie ma czasu jej ogrzać. Ubieram się pospiesznie, sięgając po sukienkę wiszącą na haku wbitym w ścianę. Na naszym biednym poddaszu nie ma szaf ani komód...”

Biedne poddasze... Nie bieda, ale nędza. Skrajna nędza. Może, jeśli kiedys ktoś przeczyta mój pamiętnik to zrozumie, że gdy z tej nędzy wychynęłam na wielkie sceny, gdy zobaczyłam w kontraktach sumy, jakie mi proponowali producenci, to... To nie tylko stałam się „niewolnicą zmysłów" – taki tytuł miał mój pierwszy film – „ale i niewolnicą złota"...

Czyta dalej:

„Już kilka razy odbywałyśmy z mamą pielgrzymkę do Częstochowy, aby błagać o cud uwolnienia ojca z carskiego więzienia. Teraz wybieramy się znowu. Znów zabolą nogi. Dziesięć dni na piechotę z Warszawy do Częstochowy, przez pola i lasy, piaszczystymi drogami, aby zdążyć na wielkie święto 26 sierpnia."

Kartkuje pamiętnik.

„Powiśle... Plac Zamkowy.... Tłum ludzi pod kolumną Króla Zygmunta... Majestatycznie biją dzwony z kościoła Świętej Anny. Ogromne wrota kościoła otwierają się. Ukazuje się dostojny arcybiskup w złoconej szacie, wielkiej infule, z pastorałem w dłoni. Wszyscy padają na kolana. Drżącą ręką książę Kościoła błogosławi pątników. Rozpoczyna się pielgrzymka..."

Kartkuje pamiętnik.

„I oto Jasna Góra. Uroczysta msza przed cudownym obrazem Matki Bożej... Matka rzuca się na kolana. Przyciąga mnie do siebie. <<Módl się, maleńka, módl się o wolność tatusia, o wolność Polski...>>" Wiesz co, mamo... Jeśli zobaczymy się znowu, jeśli przeżyjemy tę wojnę, to ślubuję uroczyście wybudować kościół... W Hollywood...

Znów kartkuje zeszyt gdzieś dalej..

Potem już nie było w moim życiu tak pobożnie... Kochankowie... Zdrady... Rozwody... Pycha... Wszystkie siedem grzechów głównych...

Wraca do początku zeszytu.

Cud się nie zdarzył. Ojca już nigdy nie zobaczyłam... Wcześnie zostałam półsierotą... Nauka nie szła mi do głowy, więc szkoła baletowa była dla mnie wybawieniem. Mama stale się nade mną użalała: więcej w nogach niż w głowie.

Znów kartkuje zeszyt.

Gruźlica... Leczenie w Zakopanem... Wyleczenie... Ale zakaz powrotu do sali ćwiczeń... Bakcyl teatru już nie do wyleczenia... Więc szkoła aktorska... Z tej gruźlicy aktorką zostałam... Nie baleriną...

Zamyka zeszyt.

Smutne losy dziecka... Dziwne losy dziewczyny... Jeszcze dziwniejsze kobiety... Niezwykłe losy światowej damy... Zagrałam taką rolę... I stałam się światową damą...

Zamyśla się. Na ekranie ukazuje się scena z filmu ***„Światowa dama."***

Światowa dama! Ja? Ten szkrab z Lipna... Ta mała dziewczynka z Powiśla.... Ten rozmodlony pielgrzym na Jasnej Górze... Ta niedoszła tancerka – światową damą. Gwiazdą filmową. Ludzie...

Odzywa się muzyka fortepianowa i na ekranie ukazuje się napis:

Akt 4. Miłość gwiazd
Orbita największej gwiazdy Hollywood
Poli Negri
musiała się przeciąć z orbitą
największego gwiazdora — był nim
Rudolf Valentino

Muzyka brzmi nadal. ***Na ekranie ukazują się kolejne fotografie Rudolfa Valentino****, a w tym czasie Pola przebiera się za parawanem w kostium Carycy Katarzyny. Wchodzi. Salutuje.*

Jak to było z Rudim? Czy to była miłość czy tylko zmysły? Tylko? Czy to można tak rozdzielać? Bo jeśli mówię o zmysłach, myśląc o Rudolfie, to chodzi mi o jakiś zmysłów wymiar ogromny, monstrualny, ponadnaturalny...

Jakby ziemia usuwała się spode mnie.
Jakbym spadała w niezgłębioną otchłań.

Spadaliśmy tam razem, we wspólnym rytmie ruchu i oddechu,
spychając siebie nawzajem poza skraj odczuwania i zarazem je potęgując.
I, och, rozpoczynała się walka na finiszu,
o jeszcze jeden centymetr tej mozolnej drogi,
i, och, już brzmiała struna szaleństwa,
i, och, orkiestry taneczne wprawiały parkiety w wir,
coraz szybszy, coraz szybszy, coraz szybszy,
i, och, już wzlatywaliśmy w nocne niebo wśród rozprysków fajerwerków,
setki kolorowych baloników zrywały się w rozżarzone słońce
pryskały rozgniatane stosy owoców,
pękały oślepiające żarówki aparatów fotograficznych.

I już pochylały się nad nami napuchłe pąki egzotycznych kwiatów,
chłostały nasze skóry rozdygotane w porannym wietrze wysokie trawy,
odurzały nas jakieś oszałamniające napary.

W następnej chwili staczaliśmy się w wilgotny mech,
opieraliśmy się o zacienione ściany zielonych altan,
zanurzaliśmy się w zalewanym chłodną pianą piasku plaży.

To było niedługo po zerwaniu z Charlim. Miesiące? Tygodnie? Lata? Żyłam wtedy tak szybko...

Wkłada okulary. Przerzuca stertę starych gazet leżącą na jakimś stoliku.
„Valentino wraca.” – „Valentino znów w Hollywood.” – „Entuzjastyczne powitanie Valentino na dworcu w Passadenie.” – „Valentino rozpoczyna zdjęcia do *Syna szejka*.”
Pożądały go tysiące, nie, miliony kobiet. Jego filmy gromadziły nieprzeliczone tłumy.

Znów przerzuca stare gazety.

„Najpiękniejszy mężczyzna wszechczasów rozgląda się za nowym podbojem.” – „Rozwód Valentino z Rambową zadecydowany.” – „Valentino znów do wzięcia.”

Do wzięcia? Przestarszyłam się tego nagłówka jakby był listem do mnie. Dlaczego się przestraszyłam? A kogóż mam się bać? Jakiegoś Włocha?

Znów przerzuca gazety.

„Polowanie na Valentino otwarte.” – „Valentino poluje.”

Dość tej prasy. Nie będę ani myśliwym ani zwierzyną na tym polowaniu.

Nie znałam go. Gdy przyjechałam do Hollywood on akurat był na toruné z wielką rewią. Oczywiście znałam jego twarz, jego filmy, jego sławę, jego romanse. Postanowiłam go unikać. Rudolf Valentino, to byłoby jednak za dużo dla Apolonii Chałupiec. Gdy wrócił, z premedytacją omijałam bale, na których mógł się pojawić. Choć, oczywiście, bardzo pragnęłam go poznać. Ale jakoś zabobonnie bałam się, że gdy się z nim zetknę, to on uzna mnie za zwierzynę, a ja... ja dam się upolować. Zaczęłam grać z nim w chowanego. Ale w Hollywood nie da się długo grać w taką grę. Tu wszyscy wszystkich znają. Moje unikanie go zaczęło być przedmiotem plotek. A on, o czym dowiedziałam się od przyjaciół, bardzo chciał mnie poznać – ostatecznie to właśnie ja, już nie Gloria Swanson, i nawet nie on sam, byłam ośrodkiem najwyższego zainteresowanią publiczności. Aby nasze spotkanie przyspieszyć, dziennikarze zaczęli rozpuszczać plotki o naszym tajemnym romansie, całkowicie nieprawdziwe. Zaczęły się nawet pojawiać na ten temat artykuły.

Jeszcze raz siega do gazet.

„Romans Negri z Valentino.”— „Valentino łowi Negri.” – „Negri kryje swe zainteresowanie Valentino” – „Tajemny romans N & V.” — „Negri i Valentino: największe gwiazy łączą swój blask.”

Moja wstrzemięźliwość podbijała zresztą zainteresowanie mną, a w konsekewencji moją cenę. Nie można jednak było przeciągnąć struny. Kolejne zaproszenie. Bal kostiumowy u Hearstów. Pójdę!

Wybrałam mundur huzarski carycy Katarzyny, którą niedawno grałam – czerwona kurta ze złoconymi epoletami i szamerunkami. Długa spódnica do konnej jazdy. Wysokie buty

z ostrogami. Gwardyjska wysoka czapa z kitą i kokardą. Stanęłam przed lustrem. Zabójczy widok. U wejścia do pałacu powitała mnie gospodyni. Przedstawiła mi uderzająco przystojnego mężczyznę w stroju torreadora: „Rudolf Valentio."

Naturalnie – to on. Bicie serca. Przyspieszenie oddechu. Dreszcz kręgosłupa. Pocałował mnie w rękę. Europejczyk. Dobrze wychowany.

Mówił cicho i melodyjnie. Jego oczy były wielkie i smutne. Wzbudzały raczej czułość niż namiętność. Ja jednak odczułam od razu ostre pożądanie.

Odzywa sie tango.

Już po chwili tańczyliśmy. Jego ruchy były miękie, ale zdecydowane. Był cudownie rytmiczny. Reagował na różne instrumenty orkiestry, na zciszenia i wybuchy dźwięku, na różne rytmy, od *lento* to *presto,* od *andante* to *alla Marcia.*

Dałam się wciągnąć muzyce, rytmowi, jemu.

„Valentino tańczył tylko z Negri!" „Valentino odwiózł Negri do domu!" – „Wóz Valentino przed domem Negri do czwartej rano!"

Ukazuje się na chwilę ***fotografia Negri i Valentino.***

Tak. To stało się zaraz pierwszej nocy. Właśnie to, czego się obawiałam i to, do czego dążyłam. Czego nie chciałam i czego pragnęłam. Czego sobie zakazywałam wiele razy i czego nie byłam w stanie sobie zakazać, gdy przyszła chwila próby. Bo gdy szepnął mi w tańcu, że mnie zawiezie do domu, to po prostu wyszeptałam – „tak."

Po drodze zatrzymał się przed nocną kwiaciarnią i kupił bukiet z siedemdziesięciu siedmiu czerwonych róż. Potem, bez żadnych zahamowań, oporów, czy ociągań rozbierałam się powoli, patrząc jak on systematycznie obrywa płatki z tych róż i posypuje nimi prześcieradło.

Muzyka cichnie.

W następne noce witały nas szorstkie włosy skóry lamparta na podłodze jego sypialni. Dnie zastawały nas na gorących deszczułkach jego jachtu *Feniks,* którym włóczyliśmy się wzdłuż wybrzeża Kalifornii. Od Santa Monica na północ, aż do Malibu, i znów na południe, przesuwając się koło Venice, Playa del Rey, by wylądować na kolację w Manhattan Beach,

spędzić tam noc w kabinie i wracać następnego dnia znów w górę. Było to zresztą możliwe tylko w weekendy, gdy ustawała praca w wytwórniach. Pokład jachtu kołysał nasze kołysanie, a może to my wprawialiśmy w kołysanie jacht. Moja Polita. Mój Rudi. Byliśmy wciąż razem, jeśli nie fizycznie, to w myślach, mimo długich dni pracy w studiach i na planach w plenerze, kiedy byliśmy przecież osobno. On kręcił swój film. Ja swój. Pozostawaliśmy razem mimo jego zdrad. Tak, wiedziałam o nich. I wiedziałem, że zawsze do mnie wróci. Cierpiałam. Ale jemu nie dawałam poznać mego cierpienia.

Nasza miłość nabierała znamion jakiegoś ezoterycznego kultu, w którym nasze ciała stawały się naczyniami jakichś niewysłowionych obrzędów. Zacierały się granice między wyrafinowaniem a wyuzdaniem, między bólem a rozkoszą, między mową a jękiem.

Miałam napady lęku, że to jest zbyt piękne i zbyt porażające, aby miało trwać. Zwierzyłam mu się z tych obaw. Odpowiedział takim samym zwierzeniem. I to nas jeszcze mocniej złączyło.

Akurat wtedy Rudi otrzymał, no, opłacił jakąś bajońską sumą, kolejny rozwód i prostą drogą, w szybkim tempie, zmierzaliśmy do ślubu. Wybudował dla nas nowy dom – pałac na wzgórzu i nazwał go *Sokole gniazdo*.

Jeszcze tylko ja skończę zdjęcia do *Hotelu Imperial*. Jeszcze tylko on wróci z Nowego Jorku, z pokazu *Syna szejka*, który po triumfalnej premierze w Los Angeles święcił sukcesy w całym kraju. Jeszcze tylko ja wynegocjuję nowy kontrakt. Jeszcze tylko on...

Zachorował? W szpitalu? Zmarł?

Pola wkłada długi, czarny płaszcz, zakrywający ją całą szczelnie. Zmienia czapę Carycy na czarny kapelusz z woalką, którą za chwilę zapuści.

Opowiadam to teraz, po latach, spokojnie. Ale wtedy ja sama umarłam. W nim. Bo on żył we mnie nadal. Wstrząs. Rozpacz. Zapaść. Tygodniami myślałam, że to koniec – nie tylko jego, ale i mojego życia, mojej kariery, wszystkiego. Przerwane zdjęcia. Zapuszczone rolety. Gęsta woalka na pogrzebie.

Bolesna pustka. Jakieś oszołomnienie, rozkojarzenie. Jeszcze nawet teraz dziwię się, że to przetrwałam.

Zdejmuje czarny płaszcz i kapelusz, zdejmuje też czerwoną kurtę.

Jak mogłam wrócić przed kamerę? Jak mogłam wyjść za mąż za Sergieja? Ludzie sądzili, że aby łatwiej zapomnieć. Nie. Aby tym silniej pamiętać! Wyszłam za Siergieja z miłości do Rudolfa! Nikt tego nie zrozumiał.

Publiczność, która z uwielbieniem towarzyszyła mnie i Rudolfowi, która już szykowała się do uczestnictwa w naszym ślubie – setki osobiście, a miliony przez prasę i radio, a miał to być hollywoodzki ślub stulecia – na wiadomość o moich zaręczynach z księciem Sergiejem Mdivani odwróciła się ode mnie. Uznano to za zdradę Rudolfa. Wielbicielki Rudolfa, które, tak jak ja przybrały żałobę, uznały, że ja muszę ją nosić już wiecznie, że aż do mojej własnej śmierci muszę pozostać wdową po Valentino. Choć nie zdążyliśmy wziąć ślubu.

Zostałam więc skazana przez publiczność za zdradę!

Frekwencja na moich filmach spadła. Wyrok publiczności przełożył się na wyrok producentów. Przestałam otrzymywać nowe propozycje. Dla gwiazdy filmowej – nieszczęście. Może to była kara za nadmiar szczęścia z Rudolfem?

Odzywa się muzyka ze starego kina i na ekranie ukazuje się fragment ***„Hiszpańskiej tancerki."***

Rudolf opowiedział mi kiedyś, że taką zobaczył mnie po raz pierwszy — w roli hiszpańskiej tancerki. Jego ulubioną rolą był hiszpański torreador. Odczuł, że między tymi dwoma postaciami istnieje jakaś tajemnicza więź... Zapragnął mnie poznać. Więc najpierw to był związek między dwiema postaciami z ekranu. Dopiero potem między mężczyzną a kobietą. Bo kiedy mnie zobaczył po raz pierwszy, już nie jako czarno-białą zjawę, ale jako kobietę – natychmiast się zakochał. A potem już kochał mnie zawsze. I ja kocham go zawsze. Od zawsze do zawsze.

Wraca muzyka ze starego kina. Ostra i skoczna. Na ekranie ukazuje się napis:

Przerwa

Światło na scenie gaśnie. Zapalają się światła na widowni.

CZĘŚĆ II

Sciemnienie. Muzyka ze starego kina. Na ekranie napis:

Akt 5. Największa gwiazda filmowa Niemiec
W latach 1935-1939
Pola Negri
grała w filmach produkowanych
w Niemczech hitlerowskich

Ciemno. Pola ukazuje się w smudze światła punktowego reflektora. Jest w czarnej, wąskiej, długiej sukni. Śpiewa po niemiecku ***„Tango Notturno."*** *Po zakończeniu śpiewu odzywają się huczne oklaski. Pola kłania się. Podejmuje bukiet zasuszonych kwiatów stojący gdzieś w garderobie.*

POLA Pan ambasador Lipski? Dziękuję, dziękuję za tak miłe gratulacje. Naprawdę podobał się panu mój śpiew? Dziękuję, dziękuję bardzo. Wiedziałam, że pan jest na widowni i śpiewałam specjalnie dla pana. Nie dla tej hitlerowskiej hałastry. Oczywiście, tu w Berlinie, muszę śpiewać po niemiecku. Ale my możemy sobie teraz swobodnie porozmawiać po polsku. Doprawdy, mam już dość robienia dobrej miny do tej złej gry – gry z tą bandą...
Ach, rozumiem, pan jest dyplomatą...
„Nie możemy zapominać, że pan Hitler doszedł do władzy w wyniku demokratycznych i wolnych wyborów. Poparła go większość narodu niemieckiego. Rzeczpospolita Polska utrzymuje z Trzecią Rzeszą stosunki dyplomatyczne. Mamy traktat o nieagresji. Cała cywilizowana Europa utrzymuje stosunki dyplomatyczne z Niemcami Kanclerza Hitlera. Podobnie jak Stany Zjednoczone. Doradzam pani również dyplomację..."
Będę dyplomatką, będę dla nich grzeczna panie ambasadorze. Obiecuję. Nie narobię panu kłopotu. Zresztą, jako aktorka, umiem grać grzeczność. Jako największa gwiazda filmu niemieckiego mam obowiązki reprezentacyjne i muszę bywać na oficjalnych przyjęciach dla

niemieckich elit. Elit? No, takich jakie są: dygnitarze partyjni, a, mówiąc między nami, męty z rynsztoka, bandyci, mordercy, lumpenproletariat w ociekających złotem i srebrem czarnych, zielonych i brązowych mundurach ze swastykami w białym kole na czerwonej opasce na ramieniu. Och, przepraszam, znów coś chlapnęłam. Poprawię się. O czym to mówiłam? Ach tak, przyjęcia... Więc muszę spotykać się z nimi – z Goebbelsem, wszechwładnym szefem propagandy o oczach oszalałego fanatyka, przepraszam, mówię to tylko panu. Z obwieszonym jak choinka orderami Göringiem – po prostu zapasiony wieprz w galowym mundurze, wiecznie pijany albo na narkotykach – oj, znowu mi się coś wypsnęło... Z ponurym Bormanem, z ascetycznym Himlerem i z całą resztą tej czeredy. Więc ci wszyscy partyjniacy, a obok nich wysługujący się nowemu reżimowi profesorowie, intelektualiści, pisarze, reżyserzy i aktorzy... Wśrod nich – ja... Ich, eine Hauptstar des Deutches Film! Z kanclerzem Hitlerem, na szczęście, osobiście się nigdy nie zetknęłam. Choć on oglądał mnie na ekranie w *Mazurce*... Widział pan ten film, prawda? Naturalnie, pamiętam, urządził pan specjalny pokaz w ambasadzie...

*Na ekranie sekwencja z filmu **„Mazurka”** – Pola mówi dalej:*

To był łzawy melodramat, w którym mieszały się elementy polskie, rosyjskie i niemieckie; miłość, zazdrość, zdrada i zemsta. Niedobry film. Jego akcja działa się w Warszawie pod zaborem rosyjskim przed Wielką Wojną, a potem w Berlinie, po wojnie. Ale Hitler, który absolutnie nie znał się na sztuce, ani nie znał historii, wziął go za arcydzieło. Film był zły, ale moja rola świetna. Hitler kazał sobie wyświetlać *Mazurkę* czasem po kilka razy w bezsenne noce. Tak, spędzał ze mną noce. Plotka uczyniła mnie jego kochanką. To potwarz. Kłamstwo. Pan dobrze wie, że wygrałam proces z dziennikiem francuskim, który te bzdury opublikował.

Koniec projekcji. Pola zwraca się bezpośrednio do widowni.

Zresztą, *Mazurki* mogłam w ogóle nie zagrać. Hitler nie miałby swego ulubionego filmu. I swojej ulubionej gwiazdy. Byłoby lepiej dla mnie...

Gdy powiedzieli mi, że produkcja *Mazurki* została wstrzymana — natychmiast pojechałam do ambasadora Lipskiego. Wściekła wbiegłam do jego biura.

Pan wie, co oni wymyślili, panie ambasadorze? Że jestem Żydówką! Geobbels zakazał mi wstępu do wytwórni. Zerwał produkcję *Mazurki*. Tuż przed rozpoczęciem zdjęć. Bo jestem Żydówką. Nie jestem Żydówką! Gdybym była, to bym tego zresztą nie ukrywała. Ale kiedyś

dawno zagrałam w filmie *Żóły paszport* rolę młodej Żydówki. Podobno bardzo przekonująco. Goebbelsowi o tym doniesiono. „Żydówka na ekranie – to napewno Żydówka w życiu.” Może zrobili to moi byli koledzy z kraju? Pewnie raczej zazdrosne koleżanki – krowięta!

Powtórzono mi słowa Goebbelsa: „Halt die production der Film mit die Jude Pola Negri! Zatrzymać produkcję filmu z Żydówką Polą Negri! Zerwać kontrakt z Żydówką Polą Negri! Wiedrrufung! Das is der Befehl! Jude raus!”

„Pani Polu, jest pani w ambasadzie Rzeczpospolitej Polskiej, która...” Ambasador usiłował mi pan przerwać... Pokazywał na ściany – że pewnie mają uszy...

Byłam w furii. Nie liczyłam się ze słowami.

I kto to jest ten Goebbels? Żeby mi zakazywał grać w kinie? Pokręcony kuternoga! Pajacowaty mówca! Niewydarzony dramatopisarz, któremu żaden teatr nie chciał nigdy wystawić żadnej sztuki, a teraz uzurpuje sobie prawo zarządzania wszystkimi scenami i wytwórniami filmowymi w całych Niemczech!

„Pani Polu, jest pani w ambasadzie Rzeczpospolitej Polskiej, która utrzymuje stosunki dyplomatyczne z Niemcami. Minister Goebbels i Kanclerz Hitler...”

Już to słyszałam! Zostali wybrani w demokratycznych wyborach! Tak? A kto to jest ten Hitler? Austryjacki lump! Malarz pokojowy! Kapral, który się sam awansował na wodza! Fürher! Śmiechu warte.

„Pani Polu...”

A co mi tam! Mój ojciec był Cyganem, nie Żydem! Cyganem ze Słowacji. I jestem z tego dumna. A moja matka jest polską szlachcianką. I z tego też jestem dumna! Nazywa się z domu Kiełczewska.

„Pani Polu...”

Barbarzyńcy! Troglodyci! Wreszcie się wyzłościłam.

Ambasador powiedział: „Jak pani tu źle, to czemu nie wróci pani do Warszawy?”

Do Warszawy – żachnęłam się – „przecież tam nie ma żadnej wytwórni z prawdziwego zdarzenia. A przy tym, jakie honoraria mogłabym tam otrzymać? Pan wie, ile mi tutaj płacą za jeden film? Nawet więcej niż w Hollywood.”

„A może byłby jakiś inny powód powrotu do kraju?”

Jaki?

On się tylko zamyślił i milczał. Po wrześniu 1939 zrozumiałam, co miał na myśli. Kraj... Nigdy nie mieszałam się do polityki. Przyznaję, że w ogóle nie rozumiałam słowa „patriotyzm”...

Pola znów zwraca się bezpośrednio do widzów.

Ambasador Lipski sprowadził pan z Polski ekspresowo, pocztą dyplomatyczną, odpowiednie papiery. Byłam Polką. Byłam Aryjką. Podobno obejrzał je sam Hitler i nakazał Goebbelsowi natychmiast zaprosić mnie do studia. Goebbels osobiście zarządził rozpoczęcie zdjęć. Przeprosił. „Ich muß leider sagen... To była pomyłka. Der Fehler!”

Byłam im potrzebna... Tym zbirom. Wpływy z moich filmów w markach i dewizach zasilały ich stale pustą kasę. Wszystkie pieniądze wydawali na zbrojenia. Potrzebowali także gwiazdy o światowej sławie dla splendoru i legitymizacji swego reżimu. Mnie oni też byli potrzebni, przyznaję. Tak. Honoraria... Ale potem zaczęli mi ciąć scenariusze. Potem w ogóle odrzucać te, w których chciałam grać. Wreszcie przysłali mi do hotelu scenariusz z rolą Niemki prześladowanej przez polskich sąsiadów w Bydgoszczy. Tego już było za dużo.

Uciekłam. Uciekłam z Niemiec! Udałam chorobę. Poinformowałam studio, że musiałam wyjechać na leczenie do Francji. Bombardowali mnie depeszami żądając natychmiastowego powrotu. Nie odpowiadałam. Zapowiedzieli swój przyjazd.

Pola narzuca na siebie białe futro, siada w fotelu.

Och, ileż razy grałam te sceny omdleń, zasłabnięć, ataków bólu. Gdy panowie z wytwórni DEFA, czy UFA, nie ważne, przyjechali do mnie na Rivierę, to zastali mnie na tarasie mej willi St. Jean-Cap-Ferrat na leżaku, otuloną futrem. Futrem w lipcu! Pod prażącym słońcem. Przyszło ich dwóch. Jeden po cywilnemu, a drugi w mundurze partyjnym. „Heil Hitler!” Udałam, że nie mam siły odwzajemnić ich pozdrowienia. Łamiącym się szeptem oświadczyłam, że jestem ciężko chora i nie będę mogła wrócić do studia. Grozili mi karami za zerwanie kontratku. Starfe! Strafe! Wir starfen werden! W odpowiedzi zagrałam zemdlenie. Wyjechali z niczym.

Pola zdejmuje futro.

O mało naprawdę się nie pochorowałam. Po zrzuceniu futra lał się ze mnie strumieniami pot, a tu akurat powiał gwałtowny, chłodny Mistral.

Odzywa się muzyka fortepianowa ze starego kina i na ekranie ukazuje się napis:

AKT 6. Koniec balu
Pierwszy września 1939 roku
zastał Polę Negri we Francji
w kurorcie St. Jean-Cap-Ferat
na Lazurowym Wybrzeżu

W czasie wyświetlania napisu Pola przebiera się za parawanem. Muzyka ze starego kina przechodzi w muzykę taneczną – to duża orkiestra jazzowa z lat 1930.
Ukazuje się Pola. Jest we wspaniałej, białej kreacji, w białym kapeluszu, ze sznurem pereł i mnóstwem biżuterii. W dłoni ma kieliszek szampana. Przyjmuje pozę do fotografii. Błyskają lampy aparatów fotograficznych. Pola uśmiecha się. Obejmuje ją wąski reflektor punktowy.

Wojna przerwała bal. Ostatniego dnia sierpnia 1939 roku moja dobra przyjaciółka, baronowa Beatrycze Rotschild, wydała wielkie party w swoich ogrodach w pałacu nad zatoką. Cóż za widok. Słońce topiło się na zachodzie w złocisto-pomarańczowym morzu, tam, po stronie Nicei, gdy od wchodu, od Cannes, plaże pokrywały się już filetowym mrokiem. Ostatni kąpiący się wychodzili z fal. Służący zamykali kolorowe parasole jakby wielkie motyle składały skrzydła.
Beatrycze zaprosiła całą śmietankę towarzyską Riviery. Przechadzając się po ogrodzie z kieliszkiem szampana w palcach, zawsze otoczona wianuszkiem wielbicieli i ciekawskich, i, oczywiście, reporterów i fotografów, zrobiłam sobie taką zabawę: starałam się policzyć ile warta jest biżuteria dam, które mijałam. Diamentowe kolie, perłowe naszyjniki, szmaragdy i rubiny kolczyków, topazy broszek, i złoto, złoto, złoto – łańcuchy, bransolety, pierścionki, pierścienie, obrączki. Na dodatek spinki i sygnety panów. Gdy doszłam do kilkudziesięciu milionów zakręciło mi się w głowie. Choć liczyć zawsze umiałam dobrze.
Wyobraziłam sobie, że te wszystkie panie, panny, matrony, damy ci wszyscy wysmukli amanci i brzuchaci bogacze nie są obwieszeni biżuterią, ale papierownymi banknotami. Falowały na biustach ladies. Wylewały się z protfeli na wykrochmalone torsy gentelmanów. Różowe

stufrankówki, zielone dolary, brązowe marki, niebieskie liry... Z nad morza nadleciał nagle wiatr i zaczął zrywać banknoty, jak liście, jak liście... Właściciele rzucali się w pogoń, próbując łapać je w powietrzu, wpadali na kelnerów wytrącając im z urękawiczonych dłoni tace z kieliszkami szampana i tartinkami z kawiorem. Gdy taki liść-banknot upadał na trawę nurkowali pod stoły, przewracając je, zagłębiali się w suknie dam, powstał pisk, zamieszanie, szamotanina... Stop. To ta moja wyobraźnia. Nagle poczułam, że i ze mnie wiatr zrywa, nie, nie kolorowe papierki, ale moje perły, moje brylanty, moje... Stop. Stop.

Nie, tak nie było. Wiatr i burza przyszły dopiero później. Oczywiście, moja biżuteria była warta najwięcej. Włożyłam na tę okazję tę wspaniałą kolekcję Hohenzolernów, którą zakupiłam jeszcze w 1919 w Berlinie. Hohenzolernowie, zubożali przez wojnę, musieli sprzedać rodową biżuterię. Ja, wstępująca gwiazda filmowa, byłam już na tyle bogata, że mogłam ją kupić. Diadem, kolia, naszyjnik, bransoleta, pierścionki razem około miliona dolarów, ach, co tam... Kochałam te wszystkie moje klejnoty...

Wieczorem naprawdę zerwała się burza. Musieliśmy się ratować ucieczką do wnętrza pałacu, klucząc wśród łamiących się pod naporem wiatru pergoli, uchylając się od spadających z hukiem lampionów. W pałacu było zacisznie. Olbrzymie amfilady. Sala balowa. Wystawna kolacja. Tańce do białego rana. I już rankiem...

Zwróciła moją uwagę pobladła twarz Beatrycze, której lokaj szeptał coś do ucha. Dała znak orkiestrze.

Muzyka urywa się.

Muzykanci natychmiast ucichli. Weszła na podwyższenie obok dyrygenta. „Proszę państwa, właśnie radio podało, Niemcy zaatakowali Polskę, to wojna...” Rozległy się śmiechy: „Co nas to obchodzi!” – „Nikt z nas nie będzie umierał za Gdańsk!” I histeryczne szlochy: „Pożoga ogarnie całą Europę!” – „Trzeba stąd uciekać!” Jacyś panowie wołali: „Francja natychmiast wypowie wojnę Niemcom!” „Nie opuścimy alianckiej Polski w potrzebie!” – „Zgnieciemy Hitlera z dwóch stron w ciągu tygodnia!”

Dźwięk syreny alarmowej.

Wojna w Polsce!

Odzywa się nerwowy głos speakera radiowego – w języku francuskim, podczas gdy nadal słychać syreny.

Radio donosi o ciężkich walkach... O polskich aktach bohaterstwa i niemieckich aktach barbarzyństwa... Anglia i Francja wypowiedziały wojnę Niemcom. Wojna we Francji! Nie... raczej „śmieszna wojna." Wojenne przepisy, restrykcje, a na pomoc Polsce nikt nie spieszy. Nowa straszna wiadomość: Sowiety wbiły Polsce nóż w plecy. Moja Warszawa zburzona. Polska padła. *Efekty dźwiękowe cichną.* To wszystko daleko od mojej pięknej willi... Fale morskie u stóp tarasu są takie spokojne... *Efekty dźwiękowe (syreny i radio) znów wybuchają z wielką siłą.* Znów groza! Wojna! Niespełna rok później. Niemcy zaatakowały Francję, od północy! To jeszcze daleko stąd, na szczęście... Po kilku dniach nowy grom. Wojna jest już tu: Włochy zaatakowały Francję od południa!

Słychać warkot nadlatującego samolotu – jest to bombowiec śmigłowy – samolotów jest coraz więcej – zaczynają padać bomby – zagłuszają one głos z radia, który zanika, ale dźwięk syren wciąż trwa

Idioci! Bombardować kurort! Czy to są niemieckie samoloty? Niemcy? Nie! To Włosi! Italiani! Ja wam pokażę!

Wśród huku motorów i bomb Pola zaczyna nagle wygrażać ku niebu, strzelać jakby z dwóch pistoletów i wołać: Vieni! Vieni! Qua! Bellissima! Bellisima mia! Cara mia! Subbito! Presto! Presto! Carissima! Zabij mnie ty durny Włochu... Stupido Italiano! *Jej głos gaśnie.* Ty durny Włochu! Durny Włochu? Co ja gadam? *Warkot samolotów oddala się.* Co ja gadam... Powtarzam bez sensu włoskie słowa, których nauczył mnie Rudi... Już po nalocie. Przestraszyli się mnie...

Mamo, gdzie jesteś?

Ci zwariowani Italiańcy mogą lada chwila wrócić. Trzeba stąd jechać. Mamo! Pakujemy się! Wyjeżdżamy do Ameryki. Tu zaraz będą Niemcy. Albo Włosi, ich bohaterscy sprzymierzeńcy. Co na jedno w tej chwili wychodzi. Jest wojna. Mamo, słyszysz?!

Mamo, słyszysz mnie?

Wrócimy do Hollywood.

Odzywa się muzyka ze starego kina. Na ekranie ukazuje się montaż scen z filmu ***„Z rozkazu kobiety."*** *W tym czasie Pola – w rytmie przyspieszonym, z gestami nieco przesadzonymi (jak we wczesnym filmie niemym) – zdejmuje ze siebie biżuterię i chowa ją do saszetki, a saszetkę do pasa-torebki podróżnej, którą zdjęła na początku. Umieszcza w pasie pistolet. Zdejmuje białą suknię i biały kapelusz. Zakłada pas na siebie. Ubiera się w stój ubiór podróżny – płaszcz, kapelusz. Siada na krześle na środku sceny. Muzyka trwa podczas gdy na ekranie ukazuje się napis:*

Akt 7. Kim pani jest, pani Negri?
Na statku pasażerskim „Excalibur"
uwożącym uciekinierów
z Europy do Ameryki
na jesieni 1940 roku
w czasie zaimprowizowanej konferencji prasowej
Pola odpowiada na pytania współpasażerów

Muzyka kończy się.

Płyniemy razem do Ameryki na tym statku, *Excalibur*. Dziwna nazwa... Łączy nas wspólny los – uchodźców w Europy. Łaczy nas troska o tych, których zostawiliśmy w Europie. I nadzieja na spotkanie tych, którzy czekają nas w Ameryce.
Nie udało mi się zachować incognito, czego bardzo pragnęłam. Ostatecznie, moją twarz znają miliony ludzi na obu kontytnetach. Proszono mnie, poprosili mnie państwo, aby odpowiedziała na parę pytań. Podróż zajmie nam jeszcze parę dni, więc, czemu nie, zgodziłam się... Proszę mi zadawać pytania, a ja postaram się odpowiadać... Chociaż uprzedzam, że są sprawy, o których nie lubię mówić...

GŁOS MĘSKI 1 Pani Negri, czemu pani nigdy nie wróciła do Polski?

POLA Czemu nie wróciłam do Polski....

Nie miałam do kogo. Ojciec umarł gdy byłam dzieckiem. Matka mieszkała ze mną za granicą. Rodzeństwo zmarło. Nikogo z rodziny już nie było na świecie.

Nie miałam do czego. Polska nie miała przemysłu filmowego, wytwórni, urządzeń w jakimkolwiek stopniu porównywalnych z tym, czym dysponował Hollywood. Berlin był niewiele gorszy. Nie... Z zawodowego punktu widzenia powrót do kraju w ogóle nie wchodził w grę.

GŁOS MĘSKI 1 Chyba w grę wchodziły też pieniądze, prawda?

POLA Oczywiście, że w grę wchodziły też pieniądze! Aktorom warszawskim w ogóle nie śniły się honoraria jakie dostawałam za granicą.

GŁOS MĘSKI 1 Czy mogłyby być jeszcze inne powody pani powrotu do kraju?

POLA Jakie?

GŁOS MĘSKI 1 No, miłość ojczyzny... na przykład.

POLA Jestem ciągle obywatelką polską. Mam stałą wizę amerykańską, ale jestem Polką. Każdy o tym wie.

GŁOS MĘSKI 1 Czy na pewno każdy?

POLA Nie wiem. Ja w każdym razie nigdy nie ukrywałam swego pochodzenia, narodowości. Nigdy nie przestałam czuć się Polką! Może dopuścimy kogoś innego do głosu?!

GŁOS KOBIECY 1 Pisano, że była pani typowym „wampem”... Co to jest „wamp,” pani Negri?

POLA Po pierwsze, niech pani zauważy, że to nie ja wpisałam się w ten jakiś typ, typ „wampa.” Ja go sama stworzyłam. Ja dałam mu początek. Potem wiele aktorek próbowało naśladować ten typ. Nie opatentowałam go, ale tylko ja jedna spełniałam wszystkie jego warunki.

GŁOS KOBIECY 1 Ale co to był wamp?

POLA Wamp to była kobieta wyzwolona, kierująca swoim losem, biorąca pełną odpowiedzialność za swoje postępowanie. To była kobieta silna, dominująca, rozstawiająca mężczyzn po kątach, narzucająca im swoją wolę, miłość, namiętność. Wamp był kobietą, która uwodziła. Często przyprawiała mężczyzn o szaleństwo, nieszczęście. Była mrocznym przedmiotem pożądania. Zabijała z miłości. Potrafiła zabić i siebie.

GŁOS MĘSKI 2 Pani Negri, grała pani najczęściej kobiety rozwiązłe, upadłe, po prostu, kurtyzany i prostytutki. Dlaczego grała pani „takie” kobiety?

POLA Podsuwa mi pan odpowiedź. Tak? Sugeruje pan, że po prostu taka byłam. Tak? A przecież grałam także kobiety dobre, miłe, nieszczęśliwe, skrzywdzone, szlachetne, wpaniałomyślne. Taka też nie byłam. A grając role „takich” kobiet – jak pan mówi – zawsze broniłam ich człowieczeństwa, ich godności. Więc jaka byłam naprawdę?

GŁOS MĘSKI 3 Była pani, za przeproszeniem, bardzo „sexy”! Miała pani zabójczy „sex appeal”! Mężczyźni tłoczyli się, aby oglądać pani sceny łóżkowe.

POLA Proszę, proszę... Wreszcie wyjaśniła się tajemnica kasowych sukcesów moich filmów. Ale mówiąc poważnie... To prawda, że ja pierwsza wprowadziłam tak ostry seks na ekrany, ale był to seks utrzymany zawsze w dobrym guście. Uruchamiał tylko wyobraźnię widza. Nie był dosłowny.

GŁOS MĘSKI 3 No, ale rozbierać się to pani lubiła... na ekranie... Często chodziła pani nieubrana...

POLA Powiedzmy inaczej: występowałam czasem w strojach bardzo śmiałych. A poza tym, sądzę, że kobieta nie powinna ukrywać swej piękności do tego stopnia, by utracić ludzki wygląd.

GŁOS MĘSKI 3 Mężczyźni to lubili, oj lubili.

POLA Może zmieńmy temat...

GŁOS KOBIECY 2 Pani Polu, jestem pani wielbicielką...

POLA Dziękuję...

GŁOS KOBIECY 2 Pani Polu, jak pani chce aby panią pamiętano?

POLA Film się starzeje. Ludzie starzeją się jeszcze szybciej. Chciałabym, aby mnie pamiętano jako młodą dziewczynę, no, młodą kobietę. Nie przyjmę nigdy roli starej kobiety – gdy już nią będę. Legenda zoobowiązuje.

GŁOS KOBIECY 3 Czym jest dla pani aktorstwo, pani Negri?

POLA Aktorstwo to zawód. Zawsze profesjonalnie podchodziłam do studiowania ról, do prób, do zdjęć, a także profesjonalnie wykonywałam obowiązki wynikające ze statusu gwiazdy – pozowanie do fotografii, wywiady, udział w premierach, w przyjęciach.
Aktorstwo to transformacja. Ale nie człowieka w graną postać. Raczej człowieka w bestię. Grając rolę czułam jakby pożerało mnie stopniowo, od środka, zwierzę. Aktorstwo to narkotyk. Uzależnia. Nie można się bez niego obyć.

Aktorstwo to spazm szczęścia, kiedy wiem na pewno, że zagrałam tę scenę, ten momet do końca prawdziwie i do głębi osobiście.
Aktorstwo to skurcz rozpaczy. Odczuwałam go, gdy rola wymykała mi się, gdy lont nie chciał się zapalić.
Aktorstwo to namiętność, która opanowuje bez reszty, przysłania cały horyzont, wprawia w stan stałego podniecenia.
Aktorstwo to choroba. Nieuleczalna. Ta choroba stopniowo opanowuje cały organizm, w tym system nerwowy, trawienny, immunologiczny, tak, immunologiczny, czyni bezbronnym.

GŁOS KOBIECY 3 A u kogo uczyła się pani aktorstwa?

POLA Najpierw uczyłam się tańca. Trzy lata warszawskiej szkoły baletowej dały mi solidne podstawy kontroli ciała, ruchu, gestu. Potem byłam w warszawskej szkole aktorskiej. Miałam znakomitych pedagogów. Uczyli mnie Józef Kotarbiński, Kazimierz Zalewski, Władysław Szymanowski, a prywatne lekcje brałam u Honoraty Leszczyńskiej.
Potem uczyłam się od świetnych reżyserów: Ryszard Ordyński, Ernst Lubitsch, wielki Max Reinhardt, który nauczył mnie koncentracji, absolutnego skupienia, wyłączania się ze świata zewnętrznego w drodze do swego własnego wnętrza i w poszukiwaniu wewnętrznego życia granej postaci.
Uczyłam się też od partnerów na scenie i w studio: Juliusz Osterwa, Józef Węgrzyn, Peter Jannings. Nigdy nie zapomnę jak Osterwa powiedział mi raz w kulisach, gdy czekaliśmy na wejście na scenę: „Nie wchodzisz teraz na scenę. Wchodzisz do swej własnej duszy. Zejdź najgłębiej jak tylko możesz. Cokolwiek robisz na scenie wydobywaj ze swej duszy. Tchnij swą duszę w dusze widzów.” Ach, tylu było tych świetnych, doświadczonych, twórczych aktorów, z którymi grałam.
Dużo dały mi rozmowy z największymi: z Sarą Bernhardt, Eleonorą Duse, Glorią Swanson... Z Glorią – zanim agenci od reklamy ustawili mnie na pozycji jej rywalki i poróżnili nas ze sobą.
Stale pracowałam. Próbowałam role w pokoju hotelowym, w garderobie, na statku, w pociągu, na planie przed zdjęciami. Pracowałam nad niuansami, gestami, spojrzeniami. Te moje wysoko

uniesione brwi... Te często przymykane powieki... A potem ogromne, szeroko otwarte oczy... Zmiany rytmu – z powolnego w gwałtowny, z nerwowego w senny...

GŁOS MĘSKI 4 Przedstawię się od razu jako pani wielbiciel. Nazywam się Kazimierz Barski, jestem z Buffalo w stanie Nowy Jork. Zachwycały mnie szczególne cechy pani gry – spontaniczność...

POLA Dziękuję!

GŁOS MĘSKI 4 Naturalność...

POLA Jakiż pan miły...

GŁOS MĘSKI 4 Lekkość ruchu...

POLA Dziękuję bardzo!

GŁOS MĘSKI 4 Filuterność...

POLA Proszę, proszę...

GŁOS MĘSKI 4 To pani puszczanie oczka...

POLA I to pan zauważył!

GŁOS MĘSKI 4 Inne gwiazdy tego nie miały...

POLA Panie Kazimierzu, za bardzo mnie pan chwali... Zdecydowanie za bardzo... Ale ma pan rację, ja byłam inna... Różniłam się od innych amerykańskich, czy zamerykanizowanych gwiazd.

Tak, byłam naturalna, prosta, spontaniczna. Nie bałam się ustawić plecami do kamery, nie bałam się pokazać na planie nieuczesana... Widzi pan, taka byłam, tak mnie prowadził instynkt aktorski, a zarazem to wszystko był rezultat świadomej pracy. Pisano o moim talencie. Nie podważam tego. O mojej naturalności. To prawda. Jednak talent i naturalność trzeba wyzwolić a zarazem oszlifować. Do tego potrzebna jest technika. Aby w sposób naturalny i spontaniczny – w odbiorze widza – grać określoną postać, trzeba ją wystudiować od strony ruchu, obyczaju, zachowania zewnętrznego i trzeba też zgłębić jej wnętrze. Trzeba odkryć jak wyraża radość i smutek, jak pęta ją nienawiść i jak jak rozkwita w miłości.

GŁOS KOBIECY 4 Pani Negri, ja nigdy nie widziałam pani na ekranie. Wszyscy na statku mówią, że jest pani wielką gwiazdą...

POLA Nie widziała mnie pani? Nie chodziła pani nigdy do kina?

GŁOS KOBIECY 4 Mamusia powiedziała mi, że film to dzieło szatana.

POLA Powiem pani, że moja matka też przypuszczała, że to szatan rządzi w wytwórniach filmowych....

GŁOS KOBIECY 4 A widzi pani! Proszę mi powiedzieć, czy trudno jest zostać gwiazdą filmową?

POLA Bardzo trudno!

GŁOS KOBIECY 4 Pani Negri, a w ilu filmnach była pani gwiazdą?

POLA Och, nie liczyłam. Chyba to było ze sześćdziesiąt filmów...

GŁOS MĘSKI 5 Pani Negri, jestem Amerykaninem, nazywam się Andrew Henderson. Mam fabrykę mebli w San Francisco. Wojna zastała mnie w Europie, byłem za interesami. Teraz wracam. Czytałem o pani w Ameryce — o pani filmach, o pani, przepraszam, romansach, też. Nie czytałem jednak nigdy nic o pani karierze w Europie. Proszę mi coś o tym powiedzieć. Z góry dziękuję.

POLA I ja dziękuję, panie Henderson, za ciekawe pytanie. Widzi pan, w Ameryce liczy się tylko to co amerykańskie, dla Amerykanów w biografi człowieka ważny jest tylko amerykański rozdział. A ja przecież przebyłam daleką drogę, zamin dotarłam do Ameryki. Najpierw były te lata nauki tańca i aktorstwa w Warszawie. Już o tym mówiłam. Debiutowałam jako baletnica w Teatrze Wielkim, a jako aktorka Teatrze Rozmaitości, to znaczy w Teatrze Narodowym.
Tam zagrałam w *Sumurun*. Było to widowisko stworzone w Berlinie przez Reinhadta. Miało być przeniesione do Warszawy, to jest, wystawione ponownie, naturalnie w nowej obsadzie. Przeniesienia miał dokonać asytent Reinhardta, Ordyński, Polak, sam wybitny reżyser. Na pewno czytał pan o nim w Ameryce, bo reżyserował i w amerykańskich teatrach, i w kinie. Przyjechał do Warszawy. Obsadził Osterwę, Osterwinę... A mnie powierzył rolę młodziutkiej arabskiej tancerki Sumurun. To była rola tytułowa... Sukces. Zaraz zaczęłam być angażowana do filmu. Prędko stałam się polską gwiazdą filmową...
A potem tak się złożyło, że Reinhardt postanowił wznowić u siebie, w Berlinie, *Sumurun* i zaprosił mnie, abym zagrała tę samą rolę co poprzednio w Warszawie. Pojechałam do Berlina. Premiera była znów wielkim sukcesem. Posypały się propozycje filmowe z Niemiec. Zostałam gwiazdą kina niemieckiego. Mój film *Madame du Barry* został zakupiony do Stanów. Przyniósł wielkie pieniądze. Hollywood postanowiło więc zakupić i mnie.... Moją karierę amerykańską pan zna, prawda?

GŁOS MĘSKI 5 Znam doskonale. Dziękuję pani bardzo za tak ciekawą opowieść.

GŁOS KOBIECY 5 Nazywam się Alice Copeau, jestem Francuzką, ale też naturalizowaną Amerykanką. Wracam do domu, do Nowego Orlanu. Czy to prawda, pani Polu, że była pani największą gwiazdą Hollywood?

POLA Tak, rzeczywiście, od roku 1923, od kiedy przyjechałam do Ameryki, byłam zapewne największą gwiazdą Hollywood. Nakręciłam w Hollywood kolejno kilkanaście filmów. To było pasmo sukcesów. Ale, o tym pani może czytała, to się jakoś załamało, po nagłej śmierci mego narzeczonego Rudolfa Valentino, gdy... Nie będę o tym mówić. Potem... potem...Wiele się zmieniło... Dostałam wtedy propozycję z Niemiec. Nie mając wtedy innych propozycji – przyjęłam ją. I tu otworzył się ten drugi, drugi niemiecki, rozdział mojej kariery. Znów, podobnie jak kilkanaście lat wcześniej, stałam się największą gwiazdą filmu niemieckiego. Ale to był zły czas w Niemczech. Sama pani wie. Wszyscy wiemy. Więc zerwałam z Niemcami. A teraz jestem uchodźcą. Jak my wszyscy na tym statku.

GŁOS KOBIECY 6 Była pani kochanką Hitlera!

POLA To kłamstwo... Najlepszy dowód, że wygrałam proces sądowy z dziennikarzem, który pierwszy napisał to kłamstwo. To jest kłamstwo, jeszcze raz powtarzam – kłamstwo. Wiem, że było potem powielane. Ale to kłamstwo. Zmieńmy temat.

GŁOS MĘSKI 6 Czego się pani spodziewa po tej wizycie w Ameryce?

POLA To nie wizyta, to powrót.

GŁOS KOBIECY 7 Teraz mamy rok 1940. Jedzie pani do Hollywood, jak rozumiem, po raz drugi. A kiedy się pani znalazła w Ameryce po raz pierwszy?

POLA Moja pierwsza Ameryka? Byłam pierwszą europejską gwiazdą, która przybyła do Hollywood. Pierwszą aktorką. Bo aktorzy – mężczyźni już tam się pojawili: Chaplin, Valentino,

La Rocque. Ale ja byłam pierwszą aktorką z Europy. Dopiero później przyjechały, w moje ślady, Vilma Banky z Węgier, Greta Garbo ze Szwecji, Marlene Dietrich z Niemiec... Przywiozłam ze sobą starą europejską kulturę, gust, maniery. Hollywoodzkie kino było wtedy nastawione prawie wyłącznie na rozrywkę. Ja zaproponowałam coś więcej: tworzyłam postaci, które mają problemy, które myślą, cierpią, które coś autentycznie czują.

GŁOS KOBIECY 8 Czy pani wierzy w Boga?

POLA Tak. Jestem katoliczką. Gdy byłam mała chodziłam z matką na piesze pielgrzymki z Warszawy do Częstochowy, do Czarnej Madonny. Dziesięć dni pieszo. Modlę się. Spowiadam.

GŁOS KOBIECY 8 Czy to się nie kłóciło z pani romansami?

POLA Kłóciło się. Już powiedziałam: chodziłam do spowiedzi. Widzi pani, wierzę, że religia pomaga żyć. Pomaga też przygotować się do śmierci....

GŁOS KOBIECY 9 Pani Polu, czy nosi pani zawsze kapelusze?

POLA Zawsze! To mój styl. Tak jest mi do twarzy. Ale na ekranie – nie zawsze....

GŁOS MĘSKI 7 Ile straciła pani w krachu na giełdzie w 1929 roku?

POLA Więcej niż inni. O miliony więcej.

GŁOS KOBIECY 10 Pani Negri, widziałam kilka pani filmów i potem w ogóle przestałam chodzić do kina. Korzystam z tej okazji, aby pani powiedzieć, że jest pani kobietą niemoralną, nieprzyzwoitą, rozwiązłą, propaguje pani rozpustę, sieje pani zło, gloryfikuje pani grzech! Daję pani szansę publicznego wytłumaczenia się...

POLA Daje mi pani szansę? Jakaż wspaniałomyślność! *Śmieje się histerycznie.* Może już dość tych pytań! *Uspokaja się.* Poproszę o ostatnie pytanie.

GŁOS KOBIECY 11 Czy naprawdę boi się pani kotów?

POLA Naprawdę! Naprawdę boję się kotów. Jak czarny kot przebiegnie mi ulicę w drodze do studia to odwołuję zdjęcia. Ale na ekranie zdarzało mi się nawet tulić kotki... Z umiejętnie maskowanym wstrętem! To było bardzo dobre pytanie. Więc jestem gotowa odpowiedzieć na jeszcze jedno.

GŁOS KOBIECY 11 To jeszcze raz ja, jeszcze jedno pytanie. Czy nie miała pani trudności z przejściem z filmu niemego do dźwiękowego?

POLA Nie miałam. Film niemy był sztuką bardzo specyficzną. Osiągnęłam w tej sztuce mistrzostwo. Film dźwiękowy najpierw zdegradował tę formę sztuki. A potem stał się jej nowym rodzajem. To przejście nie było łatwe, ani dla aktorów ani dla reżyserów, nie mówiąc o producentach. Jeśli chodzi o aktorów, to była, po pierwsze, sprawa głosu – jego rejestru, jego wibracji, jego timbru. Niektóre głosy wypadały w mikrofonie fatalnie. Wielu aktorów stając przed mikrofonem załamywało się. Załamywały się ich kariery. Mówiąc po raz pierwszy do mikrofonu miałam wielką tremę. Ale przeszłam tę próbę pomyślnie. Zagrałam potem w wielu filmach dźwiękowych. Okazało się, że mikrofon kocha mój głos.
Dziękuję państwu...

GŁOS KOBIECY 11 Jeszcze ja, jeszcze raz ja... Pani Polu, czy było warto wszystko poświęcić karierze aktorki?

POLA Czy było warto?... Czy było warto poświęcić wszystko karierze aktorki?... Kraj, małżeństwo, rodzinę, miłość? Sama o tym nieraz myślę...

GŁOS KOBIECY—GŁOS POLI NEGRI Kim pani jest, pani Negri? Kim pani jest?

POLA Kim pani jest pani Negri...?

Pola siedzi chwilę nieruchomo. Muzyka ze starego kina. Napis na ekranie:

Akt 8. Pożegnanie
Po przybyciu do Ameryki
Pola stale myślała o matce,
którą pozostawiła we Francji,
wracała myślą do chwili rozstania

Pola siedzi z zamkniętymi oczami. Mamo! *Woła cicho:* Mamo? Mamo gdzie jesteś? *Woła głośno:* Mamo! Pakujemy się! Wyjeżdżamy do Ameryki. Tu zaraz będą Niemcy. Albo Włosi, ich bohaterscy sprzymierzeńcy. Co na jedno w tej chwili wychodzi. Jest wojna. Mamo, słyszysz?!
Ukazuje się matka Poli, Eleonora Chałupiec. Towarzyszy jej motyw muzyczny. Pola otwiera oczy.

POLA Mamo...

ELEONORA Wiem, że jest wojna.

POLA Pakujemy się. Wyjeżdżamy.

ELEONORA Gdzie?

POLA Do Ameryki.

ELEONORA Nigdzie nie pojadę. I ty nie jedź. Już tyle razy zostawiałaś mnie samą. W Warszawie, w Hollywood, w Paryżu...

POLA Niemcy nie wybaczą mi zerwania kontraktu. I tego co mówiłam o Hitlerze, Goebelsie... Włosi nie wybaczą mi zdrady Rudolfa. Muszę uciekać... Muszę jechać...

ELEONORA Wiem dlaczego chcesz jechać. Tu już nie zagrasz w żadnym filmie. Tu już nie będzie w ogóle ani studiów filmowych ani kinoteatrów. Ale tam cię nie chcą. Nie jedź.

POLA Przebiję się znowu. Tak jak przebiłam się wtedy.

ELEONORA Jesteś już za stara.

POLA To ty jesteś stara!

ELEONORA Pewnie, że jestem starsza od ciebie o te trzydzieści lat, kiedy cię rodziłam. Mówię, że jesteś za stara na gwiazdę.

POLA Nie wyglądam młodo?

ELEONORA Nie.

POLA Zawsze mnie podtrzymywałaś na duchu. Chcesz mnie teraz załamać? Proszę, już jestem bliska łez. Już płaczę. *Czyni to – gra całą długą etiudę płaczu, szlochu, znów płaczu.*

ELEONORA Nie grasz tego dobrze. Udajesz. Gdzie twoja słynna aktorska prawda? No dosyć tych łez. Nie chcę cię załamać. Chcę cię zatrzymać.

POLA Nie broń mi drogi przed kamerę.

ELEONORA Bronię cię przed tobą samą. A żadna kamera już na ciebie nie czeka. Zrozum.

POLA Jesteś okrutna.

ELEONORA Ktoś ci musi powiedzieć prawdę. Już nie możesz wrócić na ekran.

POLA Mogę. Zobaczysz. Obsypią mnie nowymi propozycjami. Nowymi rolami. Muszę tylko tam się znaleźć. W Hollywood.

ELEONORA To jedź... Może ci się uda... Choć wątpię. Jedź.

POLA Zostawię ci pieniądze na koncie w szwajcarskim banku. Swiss Bank Universelle. Sto tysięcy dolarów starczy? Ta wojna nie potrwa długo. Wrócę. Albo ty przyjedziesz do mnie. Na moją następną triumfalną premierę.

ELEONORA Nie zostawiaj mi tyle pieniędzy. Za dużo.

POLA Zostawiam ci tyle ile mogę. Zostaną także wszystkie krążki moich filmów. Będziesz mnie mogła przywoływać co wieczór. Układać do snu. Jak na Bednarskiej w Warszawie. Umiesz przecież obsługiwać nasz domowy projektor.

ELEONORA Pewnie, że umiem. Jestem matką gwiazdy filmowej to umiem i krążek założyć i nawet kręcić korbką kamery.

*Na ekranie ukazuje się sekwencja z filmu „**Drut kolczasty”** z towarzyszeniem muzyki. Eleonora mówi dalej:*

Pamiętasz jak mi raz Rowland Lee pozwolił stanąć przy operatorze, a operator mrugnął do mnie okiem, wziął moją dłoń i położył na swojej, tej która kręciła korbkę kamery. Stopniowo wysunął swoją dłoń spod mojej. I już sama kręciłam. Nakręciłam kawałek, no, nie długi, ujęcia gniewnego tłumu w tej słynnej scenie finałowej w *Drucie kolczastym.*

POLA Wiem, wiem. Rowland przyjął to ujęcie bez dubla. Potem jednak dowiedział się i zrugał operatora. Przecież mogłaś zepsuć całe metry taśmy. I trzebaby organizować cały plan na nowo, a to było kilkudziesięciu aktorów.
Koniec projekcji.

ELEONORA Nie lubiłaś jak przychodziłam do studia.

POLA Krępowałaś mnie. Jakbym wciąż słyszała twoje uwagi. „Czemu się tak mizdrzysz do tych partnerów.” „Masz za głęboko wycięty dekolt.” „Za długo trwają te pocałunki.”

ELEONORA A ty i tak się całowałaś tak długo, jak chciałaś. Zawsze stawiałaś na swoim. Mówiłam ci, co myślę o tych wszystkich twoich „panach”... Nigdy mnie nie słuchałaś.

POLA Nigdy cię nie lekceważyłam. A gdybym się nie upierała, to bym do końca życia została w Warszawie.

ELEONORA Może tam byłoby ci lepiej. A teraz byłoby ci lepiej tu. Nie w Ameryce.

POLA Jadę, mamo.

ELEONORA Jak zawsze. Na swoim. Może się już nigdy nie zobaczymy.

POLA Zawsze tak mówisz, jak gdzieś wyjeżdżam.

ELEONORA Jest wojna. Teraz naprawdę możemy się już nie zobaczyć na tym świecie. Więc chciałabym cię zobaczyć ponownie w niebie.
Eleonora wskazuje obrazek, który na początku akcji Pola wyjęła z walizki i ustawiła na stoliku.
Weź ten obrazek Matki Bożej Częstochowskiej na drogę... Na wypadek gdybyśmy się już nie zobaczyły.

POLA Zobaczymy się wkrótce.... Opowiem ci sen... Małam taki sen... Szłam do nieba....
Szłam jakąś szeroką drogą. Wiedziałam, że prowadzi do nieba. Droga była piaszczysta i pełna kurzu. Wiła się aż po horyzont, właśnie tak, jak na naszych pielgrzymkach do Częstochowy.

Eleonora powoli wychodzi.

Stopniowo teren zaczynał falować. Teraz droga prowadziła pod górę. Wokół były skały. Bo to było nagle w górach. Droga zwężała się, stawała się coraz bardziej stroma. Po bokach ukazywały się urwiska, przepaście, jak w moim filmie *Dzika kotka*. Już było widać bramę na końcu drogi. Była to wielka brama, jak z filmu Grifitha, o ogromnych, masywnych, grubych wrotach. Otwarta.
Z bramy buchało jasne światło, a droga którą szłam była pogrążona w jakiejś szarości. Tak, wrota były szeroko otwarte na zewnątrz. Ale gdy podeszłam bliżej zobaczyłam, że te wrota, z obu stron, pchają jakieś postaci. Jedne starają się je zamknąć, a inne pozostawić otwarte. To byli ludzie!
Widziałam wyraźnie jak jedni pchali wrota od środka, starając się utrzymać ich otwarcie. Inni pchali wrota od zewnątrz, tak, aby się zamknęły. Była walka między tymi, którzy otwierali wrota i tymi, którzy je zamykali. Zamykali przede mną. Z przerażeniem rozpoznałam niektórych z nich. Tłum gęstniał, tłoczył się, falował. Jak przed kinem na premierze nowego filmu.

Nikt nie zwraca na mnie uwagi! Zadepczą mnie! Ratunku!

Tłum napierał na wrota coraz silniej, i już, już je domykał. Ale ludzie z drugiej strony wciąż starali się je utrzymać otwarte. Był tam Juliusz Osterwa w białym płaszczu Księcia Niezłomnego, Kazimierz Hulewicz w białym garniturze, i, tak, zobaczyłam bardzo wyraźnie, obok nich, i za nimi, zobaczyłam wielkie mnóstwo aniołów w białych szatach, z ogromnymi skrzydłami. I zobaczyłam tam ciebie, mamo...

Pozostała już tylko mała szczelina w środku bramy. Zaczęłam biec, aby jej dopaść, zanim wrota nie zatrzasną się ostatecznie. Biegłam i nie mogłam dobiec. Wciąż biegłam, coraz szybciej, a coraz wolniej, i już, już byłam przy bramie, ale nie mogłam się do niej przedrzeć przez tłum. Zrobiłam ostatni rozpaczliwy wysiłek. Wtedy brama się zatrzasnęła. Obudziłam się.

I wtedy pomyślałam, że może jednak ta brama się nie zamknie.

Bo ty utrzymasz ją otwartą, mamo.

Pola rozgląda się.

Mamo... Mamo... Gdzie jesteś?

Pola pakuje rzeczy, które wyjęła z walizki w trakcie akcji. Zamyka walizkę.

Nic tu po mnie. Ja tu jeszcze wrócę. *Wychodzi gwałtownie.*

Odzywa się muzyka ze starego kina. Na ekranie pojawia się napis:

KONIEC

Następnie – na oklaski – pojawia się na ekranie ***portret Poli Negri*** *– jak na początku.*

INFORMACJA: Filmy wymienione w tekście należą do „Public Domain" są więc dostępne bez ograniczeń. Można je zamówić przez internet. Poniżej podano angielskie tytuły tych filmów

i wskazano, które fragmenty należy wykorzystać w inscenizacji. Kolejność filmów podano wg. egzemplarza; czas podano licząc od początku danego filmu; fragmenty *Madame du Barry* oraz *A Woman Commands* winny trwać około 3 – 4 minuty a fragmenty pozostałych filmów około 1 – 2 minuty.

Madame Du Barry

Montaż: Scena w pracowni, droga, zaloty – (od ok. 2 minuty do ok 4 minuty), oraz scena obiadu (od ok. 10 minuty do ok. 12 minuty)

Sumurun

Od napisu „Pola Negri as dancer" – pierwsza scena do wyrzucenia garbusa z wozu (od ok. 1 do 2 minuty)

A Woman of the World

Pola w taksówce (od ok. 12 do ok. 14 minuty)

The Spanish Dancer

Montaż: Tytuł, pierwsza sekwencja drogi (tylko Pola), oraz scena tańca i wróżb (od ok. 5 do 7 minuty)

Mazurka

Montaż:

Scena w krabarecie od momentu kiedy Pola schodzi ze sceny (ok. 20 minuta) do zabójstwa, a potem Pola w sądzie

A Woman Commands

Montaż: Napis początkowy – scena powitania kochanków (od ok. 15 minuty) – następnie w bardzo przyspieszonym tempie: scena nawiązania romansu z królem – sceny panowania – a

potem, znów w normalnym tempie scena rozstania kochanków (od ok. 1 godziny 19 minuty) i do końca filmu, łącznie z napisem „The End”

Barbed Wire

Scena wygnania ze wsi (od ok. 1 godziny 11 minuty)

Kazimierz Braun

W T C 9/11 N YC

(World Trade Center, September 11, New York City)

Dramat złożony z dwóch sztuk jednoaktowych

LEVÉE DE RIDEAU: ***NIEWYZNANE ZWIERZENIA***

AKCJA WŁAŚCIWA: ***JEDENASTY WRZEŚNIA***

OSOBY:

Pierre, pisarz

Sylvia, aktorka

MIEJSCA I CZASY AKCJI:

Część pierwsza - Paryż, około 1730 roku

Część druga - Nowy Jork, jesienią 2001 roku

LEVÉE DE RIDEAU

NIEWYZNANE ZWIERZENIA

Sztuka w jednym akcie

Garderoba teatralna włoskiej trupy Riccobonich w Paryżu w latach 1730. Gwiazda zespołu, Sylvia, kończy charaktreryzację. Jest w bieliźnie. Do garderoby wdziera się, najwyraźniej pokonując jakiś opór, Pierre Marivaux, z obnażoną szpadą w jednej dłoni i egzemplarzem sztuki teatralnej w drugiej.

PIERRE Bezczelny! Bezczelny szmirus! On śmie zagradzać mi drogę! Mnie, który przynoszę ci, pani, skarb tak przez ciebie upragniony! Ale już nigdy nie ośmieli się podnieść na mnie ręki.

Zamyka drzwi łańcuchem i zabarykadowuje je meblami.

SYLVIA Zabiłeś go!

PIERRE Nie. Tylko wychłostałem klingą!

SYLVIA Kogo?

PIERRE Jakto kogo? Tego natręta, który zagradzał mi drogę do twoich drzwi! Niech się tu tylko spróbuje pokazać!

SYLVIA Włosy czarne, kręcone?

PIERRE Czarne. I co z tego?

SYLVIA Nos wydatny, a nawet więcej niż wydatny?

PIERRE Wydatny. I co z tego?

SYLVIA Kolczyk w lewym uchu?

PIERRE Kolczyk. I co z tego?

SYLVIA To mój mąż.

PIERRE To mój mąż! I co z tego?

SYLVIA Nie powtarzaj za mną jak Brighella za papugą w scenie rabunku skarbczyka doktora Grazziano. Jak śmiesz wdzierać się siłą do garderoby damy. Wyjdź natychmiast. Jestem nieubrana. To był mój mąż, maestro Riccoboni.

PIERRE Przepędziłem zbira.

SYLVIA Niechybnie będzie tu zaraz z powrotem, a wtedy biada ci. Jak mogłeś zachować się tak niedyplomatycznie wobec dyrektora teatru?

PIERRE Nie poznałem go. Nie miał maski i kostiumu jak zawsze na scenie. Był w szlafroku.

SYLVIA Przecież to on decyduje o repertuarze. On kupuje lub odrzuca scenariusze.

PIERRE Myślałem, że ty. Przecież jesteś gwiazdą tego zespołu. Napisałem całą sztukę, z dialogami i monologami. Nie żaden scenariusz, opisujący tylko działania. Stworzyłem tę sztukę dla ciebie. Z najczystszej i najpłomienniejszej miłości. Oto ona...

SYLVIA Sztuka z dialogami?

Słychać dobijanie się do drzwi; trwa ono przez następne parę kwestii. Słychać też głos męski (Żywy lub nagrany):

GŁOS MęSKI Otwórz natychmiast! Sylvio, otwórz! Ten pisarczyk Marivaux ukrył się tutaj! Wypruję z niego flaki! śmiał podnieść na mnie rękę w moim własnym teatrze. Nie potrzebujemy tu żadnych dramatopisarzy. Otwieraj bez zwłoki! Otwieraj natychmiast!

SYLVIA Mówiłam ci! Już wrócił. Pryncypał! Na pewno ma ze sobą służących. A ci mają tęgie pały. Wyważą drzwi. Połamią ci kości. Wyrzucą przez okno. Skończysz karierę dramatopisarza zanim ją jeszcze zacząłeś.

PIERRE Kilku włoskich komediantów? Przekonają się co znaczy obrażać francuskiego szlachcica! Dalej! Otwórz im drzwi. Ta szpada nie zawiodła mnie jeszcze nigdy.

SYLVIA Cicho! Ucisz się pan. Schowaj się tutaj.

Wbrew protestom chowa go za kostiumami. Woła:

SYLVIA To ty Ricardo? Zaraz otworzę ci drzwi, ale jestem nieubrana, a ty, zdaje się w kompanii. Zaczekaj chwilę.

Narzuca na siebie kostium i idzie do drzwi, odsuwa sprzęty, które je blokowały, ale nie zdejmuje łańcucha. Uchyla drzwi lekko i mówi:

Ricardo, wiem, wiem, ten bezczelny Mariavaux śmiał podnieść na ciebie szpadę. Nie poznał cię. Nie byłeś w kostiumie i masce, które zna ze sceny. A teraz, gdy usłyszał, że wróciłeś, aby go ukarać, po prostu wyskoczył ze strachu przez okno! Już go nie ma. To tchórz. Muszę się przebierać. Kocham cię. Ciao. *Zamyka drzwi.*

GŁOS MĘSKI: Otwórz natychmiast! A wy dwaj - biegnijcie na dół, pod okno, i jeśli ten tchórz leży tam z połamanymi nogami, to złamcie mu jeszcze na dokładkę kark. Otwórz, Sylvio.

PIERRE Ja - tchórz! *Wychodzi z ukrycia.* I kochasz jego!

SYLVIA Cicho! Ukryj się pan!

PIERRE Ja - tchórz! *Zmierza do drzwi.* Pokażę mu tego tchórza.

SYLVIA *Do Pierre'a:* Cicho bądź! *Zatyka mu usta i woła w stronę drzwi:* Nie ma go tutaj, tego tchórza, pewnie leży pod oknem w jakiejś kałuży, albo zdążył umknąć i ukryć się gdzieś w mroku. A ja właśnie się przebieram. Zobaczymy się zaraz na scenie! Ciao! Kocham cię, Ricardo. Kocham tylko ciebie, ciao.

GŁOS MĘSKI: Tylko się nie spóźnij na scenę. Ciao, bellissima! Cara mia!

PIERRE Kochasz go? Doprawdy? A mnie? No, to sobie idę. A tę sztukę, to arcydzieło, cisnę do Sekwany, albo w ogień.

SYLVIA Pewnie że kocham jego, a nie ciebie. To mój mąż.

PIERRE I co z tego, że to twój mąż? Jesteś zepsuta jak wszystkie Włoszki. Kochać męża! A czy on kocha ciebie?

SYLVIA Jestem jego żoną.

PIERRE Ale ja jestem twoim kochankiem!

SYLVIA Co to, to nie. Nie jesteś moim kochankiem i nigdy nie będziesz.

PIERRE No, to ty będziesz moją kochanką. A że ja kocham ciebie, to już się stało. To fakt. Nie zmieni go choćby i cały regiment zazdrosnych mężów.

SYLVIA W wypadku męża rzecz polega na tym, że jest jeden, a nie regiment. To kochanków można mieć regiment. Jak się jest ulicznicą. Ale nie mężów.

PIERRE Rozwiodę cię! Będę twoim jedynym mężem i jedynym kochankiem.

SYLVIA Do tego też daleko. Chudy literat. Czy ty wiesz jakie wymagania musi spełnić kandydat na kochanka wielkiej gwiazdy? Nie mówiąc o kandydacie na męża.

PIERRE Jestem szlachcicem. A literatem będę tłustym i ociekającym złotem, jak tylko zaczniesz grać moje sztuki. Cały Paryż będzie walił drzwiami i oknami. Przekonasz się, jakim jestem dramatopisarzem, gdy pozwolisz mi przeczytać sobie moją sztukę. To nie potrwa dłużej niż godzinkę. Jakim jestem kochankiem możesz się przekonać jeszcze szybciej. A twego męża po

prostu skłuję jak befsztyk. Szkoda, że tego dotąd nie zrobiłem. Trzeba to natychmiast powetować. *Rusza do drzwi.*

SYLVIA Zaklinam cię! Zaczekaj choć do końca spektaklu. Nie zabijaj mi partnera przed zapadnięciem kurtyny. Czy rzeczywiście przyniosłeś mi swoją sztukę?

Na wzmiankę o sztuce, Pierre natychmiast zapomina o wszystkim innym.

PIERRE Tak. To sztuka o miłości. O mojej miłości do ciebie. Jest tam dla ciebie wielka rola. Rola kochanki.

SYLVIA Czyjej?

PIERRE Mojej! No, nie występuję pod własnym imieniem... Ale miłość Celia - to imię, które sobie nadałem - to jest miłość moja. Bezmierna jak otchłań, wielka jak morze, gwałtowna jak burza. Posłuchaj...

SYLVIA Nie jesteś pan przecież aktorem. Nigdy nie występowałeś na scenie.

PIERRE Co w tym trudnego?

SYLVIA Co w tym trudnego? Drogi panie, aktorstwo to profesja, której trzeba się uczyć latami!

PIERRE No, to ktoś to zagra. Ktoś z waszego zespołu.

SYLVIA Mój mąż zatem. On gra często role kochanków w naszej trupie.

PIERRE Twój mąż? Ten rogal? Znów ta włoska perwersja. Mąż w roli kochanka!

SYLVIA Drogi panie, on jest aktorem! Aktorem zawodowym. Potrafi zagrać każdą rolę. Zresztą, nie zamierzam mu wcale przyprawić rogów, zwłaszcza z panem, który drogę na scenę zacząłeś sobie torować szpadą.

PIERRE Dobrze. Chowam szpadę czynu. Wyciągam miecz słowa. Posłuchaj jakie w mojej sztuce są niezrównane dialogi i monologi. Zachwycisz się.

SYLVIA Słowa? To twoja sztuka ma dialogi i monologi?

PIERRE Oczywiście!

SYLVIA Zapomniałeś, że nam, włoskim aktorom commedii dell'arte, nie wolno jest mówić na scenie, grając tu, w twoim Paryżu. Jeśli to jest sztuka ze słowami, z dialogami, to dobra jest dla Comédie Française. My działamy bez słów. Wolno nam tylko śpiewać. Do naszych bezsłownych akcji, scen, tańców i pantomim, dokładamy jedynie piosenki, a i to w ilości ściśle wymierzonej, nie może ich być więcej niż pięć w całym widowisku, i muszą być po francusku. Zresztą, nie

potrzebne nam słowa. żar namiętności czy piekło nienawiści potrafimy wyrazić skłonem głowy, wejrzeniem oczu, poruszeniem ręki. Potrafimy samym gestem namotać intrygę, której nie powstydziłby się spiskowiec Fiesco z Genui. Ach, a takie sceny jak badanie lekarskie chorego na epilepsję, kradzież sakiewki słodko chrapiącego pijanicy, ucieczka męża przed żoną-sekutnicą, bójka niezgrabnych służących czy zaloty nieśmiałych kochanków, to nasze popisowe numery. Niezmiennie przyprawiają widzów o dreszcze zachwytu lub drgawki śmiechu, a ich ręce składają do powodujących opuchliznę dłoni oklasków. Nie potrzebujemy dialogów, monologów, całej tej czczej gadaniny. Porozumiewamy się ze sobą na scenie bezbłędnie bez słów i bezbłędnie też przekazujemy widzom wszystko, to co nam myśl podsunie i uczucie nakaże.

PIERRE To prostactwo. To teatr dla gawiedzi. To nie jest aktorstwo, tylko pantomima, taniec, akrobatyka, lub żonglerka. To umiejętności dobre dla ulicznych linoskoczków. Ja niosę ci słowa. Słowa tak subtelne jak tchnienie przedwieczornego wiatru, tak delikatne jak wczesnowiosenny śpiew ptaka, tak tajemnicze jak leśne źródło, a zarazem tak ścisłe jak zawiązka twego gorsetu...

SYLVIA Gorsetu... Gorset! Prędko. Zaciśnij mnie. Mam zaraz scenę.

PIERRE Jaką scenę? *Pomaga jej zasznurować gorset, a potem włożyć suknię.*

SYLVIA Nie pamiętam. Ale w kulisie wisi kartka z wykazem scen przedstawienia. Zdążę przeczytać wchodząc. Szybko. Teraz suknia.

PIERRE Więc spojrzysz na kratkę i już będziesz wiedziała co grać, tak?

SYLVIA Oczywiście. Będzie tam napisane skąd wchodzę, kogo spotykam i co mi się wydarza. Cóż trzeba więcej?

PIERRE Treści. Głębi. Myśli. Uczucia. Słowa! Słowa!

SYLVIA Jeszcze czego? żebym się uczyła tekstu na pamięć przed wejściem na scenę? A któżby sobie robił taki kłopot? Zaimprowizuję co mi ślina przyniesie na język.

PIERRE Słowa, które napisałem, a które wypowiesz, przemienią ciebie i twoje aktorstwo. To są słowa piękne, wyszukane, subtelne, delikatne, zwiewne. Utkane z muślinów mgły i przelotnych cieni, wydobyte z kropel tęczy i lśnień zwierciadeł, wysłuchane w szumie konch muszli i w ciszy zatrzymanego w nagłym zachwycie serca. W dźwięku tych słów zabrzmi jak harfa twoja dusza. Nie będziesz potrzebowała rzucać głową, przewracać oczami, mrugać powiekami, uśmiechać się

od ucha do ucha, wyginać się, skakać, tańczyć. Powiesz: „Kocham cię, Celio...” A potem zwierzysz mu się najbarwniejszymi i najbardziej wyszukanymi słowami jak go kochasz, co dzieje się z tobą, gdy na niego czekasz, co podpowiada ci serce, gdy go ujrzysz z daleka, co odczuwasz, gdy się żegnacie... Przeczytam ci...

SYLVIA Muszę pędzić na scenę. Jak wrócę, to posłucham. Choć nie wiem, czy mnie przekonasz do uczenia się kwestii na pamięć. Acha, zamknij się tu i nie otwieraj nikomu. Gdyby ktoś pukał, udaj Lizettę, wiesz, ona grywa w naszej trupie stare matrony. Ubierz się w tę suknię i włóż maskę. Jak wrócę, to zapukam cztery razy. Dwa i dwa, dwa i dwa. O tak. *Pokazuje ten sposób pukania.*

PIERRE Mam przebrać się za kobietę? Ja, tygrys Paryża? Ja, twój kochanek? Nie jestem jednym z tych zniewieściałych lalusiów, faworytów królewskich! A może to ty lubujesz się w kochankach tej samej płci?

SYLVIA Nie masz żadnych praw ani do mnie, ani do sekretów mojej alkowy. Nie jesteś jeszcze moim kochankiem, zapamiętaj to sobie!

PIERRE Nie przebiorę się! Wolę zginąć!

SYLVIA Szanuję twoje męskie skrupuły, ale przebranie się za kobietę może właśnie uratować twoją męskość, nie licząc twojej głowy. Dalej! Ukryj się pod tym przebraniem. Jestem już spóźniona.

PIERRE Chwilę... Zatrzymaj się... Pomyśl co czujesz opuszczając mnie? Jakie słowa przychodzą ci do głowy?

SYLVIA Słowa? że spóźnię się na scenę. Ciao.

Rusza ku wyjściu. Pierre zatrzymuje ją.

PIERRE Myślisz w tej chwili, że mnie kochasz i nie możesz się z mną rozstać, ale wzywa cię obowiązek. Rozdarta pomiędzy uczuciem a powinnością, wybierasz powinność. Ale wystarczy jeszcze tylko jedna próba i uczucie nie pozwoli ci oderwać się od ukochanego, opuścić go lekkomyślnie. Wybierzesz uczucie, wybierzesz miłość, wybierzesz mnie. Posłuchaj, jak moja bohaterka mówi o miłości...

W czasie tych słów Pierre'a Sylvia wyrwała mu się i wyszła. Pierre został sam. Zamyka drzwi.

Nie chciała słuchać. A przecież to perły! Ten monolog dla niej, dla Sylvii, bohaterki mej sztuki, wzbudziłby pożądanie każdej aktorki: *Czyta z kart swej sztuki, nadając głosowi - o ile potrafi - brzmienie kobiece:*

„O, Celio... Czy to miłość? Spojrzałeś na mnie i zadałeś mi ranę. Au... Au... Prędko, trzeba zatrzymać krwotok. Kocham cię. Nic innego niż twoja miłość mnie nie uleczy. Jeśli mnie nie pokochasz - umrę. A gdy ja umrę, umrze wraz ze mną cała miłość świata. świat bez miłości spotka katastrofa. Pokryje się lodem. Twoja miłość jest balsamem na moją ranę i słońcem wschodzącym nad biegunem zimna. Topnieją lody. Wytryska z ziemi trawa. Pod wpływem miłości okrutnik staje się łagodny, próżniak pilny, lubieżnik wstydliwy, brutal taktowny, niegodziwiec sprawiedliwy...” Czytając swe własne słowa, nie mogę uwierzyć, że ktokolwiek, kto ich posłucha, nie wpadnie zaraz w zachwyt...

Wynajduje w stercie kostiumów suknię Lizetty, wkłada ją niezdarnie i z wściekłością; twarz przykrywa maską. śpiewa pod nosem, starając się naśladować duet mężczyzny i kobiety.

Czy kochasz Celia piękna pani?

O tak, o tak, o tak.

A jak?

Kocham go w sadzie i w altanie.

O tak, o tak, o tak.

A jak?

Kocham go w słońcu i w pomroce.

O tak, o tak, o tak.

A jak?

Kocham go we dnie, kocham w nocy.

O tak, o tak, o tak...

Pukanie do drzwi - tak jak zapowiedziała Sylvia: dwa i dwa, dwa i dwa pukania. Pierre mówi kobiecym głosem.

PIERRE Sylvia poszła na scenę. Tu nie ma nikogo. To znaczy, jestem tutaj ja, Lizetta. Do mnie z pewnością pan nie przyszedł. Bo jeśli to pan, panie Mariavaux, to niech pan co prędzej zmyka z teatru. Tu się gra włoską komedię improwizowaną i nie potrzeba nam żadnych dramatopisarzy.

Tu nikt się nie uczy tekstu na pamięć. Pan dyrektor Riccoboni przysiągł na Jowisza, że jak tylko pana dopadnie, to wychłosta pana batem, wygarbuje pana kijem, posieka pana na serdelki mieczem, a potem posoli i rzuci na gotujący olej...

Potok jego słów stara się przerwać zza drzwi Sylvia, szepcząc:

SYLVIA To ja, Sylvia, Pierre, otwórz, to ja... *Pierre wreszcie ją słyszy i otwiera drzwi. Sylvia wchodzi. Wybucha śmiechem na jego widok.*

SYLVIA Spójrz na siebie! I tak ma wyglądać mój kochanek!? Prędzej już oddałabym się własnemu mężowi.

PIERRE Sama mi kazałaś się przebrać. Spóźniłaś się na swoją scenę, czy co? Tak szybko wróciłaś... *Z wściekłością zdejmuje maskę i suknię, co zresztą nie idzie tak prędko.*

SYLVIA Byłam w porę! Ale to Vittorio, który miał mi partnerować w tej scenie, spóźniał się haniebnie. Wcale nie przyszedł. Czekałam na niego na próżno w kulisie. Arlekin z Brighellą szaleli na scenie. Musieli przedłużyć improwizację, podczas gdy reszta zespołu szukała po całym teatrze Vittoria, żeby go wepchnąć na scenę, albo Riccoboniego, żeby coś zdecydował. Vittorio chyba poszedł na wino. Ricoboniego znaleźli w podsceniu z Ottoliną. Wiesz, grywa służące.

PIERRE Zdradził cię! Widzisz jaki on jest! Rzuć go! Weź mnie.

SYLVIA Nie pierwszy raz. Gdybym po każdej jego niewierności miała sobie brać nowego kochanka, to już bym dawno skończyła pod latarnią na Boulevard Italien wraz z innymi córami Koryntu, to jest Paryża. Nie przerywaj! Więc stałam w kulisie, gotowa wejść na scenę, gdyby tylko Vittorio się zjawił. A na scenie dwaj Zanni, Arlekin i Brighella, przedłużający improwizację w nieskończoność, posyłali mi rozpaczliwe znaki zapytania, jak to jeszcze długo potrwa. Na szczęście mieli natchnienie. Szło im świetnie. Widzowie zaśmiewali się, gwizdali, tupali i klaskali. Arlekin posłużył się swym starym numerem: oświadczyny nieśmiałego kochanka. Brighella zagrał kochankę. Gdybyś widział, jak umiejętnie splatał i rozplatał dwa warkocze, które wyczarował na swej łysej głowie, jak wzdychał i odwracał twarz, jak przewracał oczami, niby ze skromności, gdy Arlekin klęknął przed nim przykładając rękę do serca, oświadczając miłość. A wszystko to pantomima. Arlekin ofiarował Brighelli kwiat. Naturalnie posłużył się wiecznie zwisającym, za długim końcem swego rzemiennego pasa z czarną klamrą. Wyobrażasz sobie jak to sprośnie wyglądało. Na ten widok Brighella spłonił się, ale zapragnął

zapoznać się bliżej z ofiarowanym mu kwiatem. Był zaskoczony jego wyglądem. Widzowie spadali z krzeseł ze śmiechu. Brighella chciał wziąć kwiat, ale on wciąż wymykał mu się z ręki, przywiązany przecież do brzucha Arlekina. Teatr wył z uciechy.

PIERRE Prymityw, prostactwo, wulgarność, nieokrzesanie, nieprzyzwoitość, dno.

SYLVIA Ale publiczność to lubi! Arlekin i Brighella tak się rozochocili, że mogliby ciągnąć tę pantomimę w nieskończoność. Ale właśnie wtedy w kulisie zjawił się Riccoboni. Vittoria nadal nigdzie nie było, więc kazał opuścić moją scenę z nim i sam wszedł jako Pantalone, aby rozprawić się z leniwymi służącymi. Zaczął ich okładać kijem. Ci w kwik! Kwiczeli jak zarzynane prosięta. Publiczność dosłownie oszalała.

PIERRE A ty wróciłaś do mnie. W moje objęcia.

SYLVIA Nie. Nie w objęcia. Wróciłam po twoją sztukę. Chcę ją przeczytać. Wiesz, patrząc na niewybredną, prawdę mówiąc, pantomimę Arlekina i Brighelli, pomyślałam, że gdyby mieli tekst, a raczej, gdybym ja w jakiejś scenie oświadczyn nieśmiałego kochanka miała tekst i gdyby on też mógł mówić, to z pewnością scena taka nabrałaby subtelności, wdzięku, czaru. Może byłaby mniej śmieszna, ale byłaby zapewne bardziej wzruszająca. Więc gdybyś pan napisał dla mnie taką scenę, to, kto wie, może nauczyłabym się jej na pamięć. Może nakłoniłabym do tego i mych partnerów. Kto wie... Gdzie masz tę sztukę?

PIERRE Jest w niej taka scena! Ale zaraz, zaraz, czy ty aby umiesz czytać?

SYLVIA Umiem. Po włosku umiem czytać bez trudu. Francuskie słowa składam, co prawda, dość powoli.... Wiesz co, może sam mi przeczytasz?

PIERRE To chwila, o której marzyłem. Siądź tu, wygodnie, oprzyj się, zezuj pantofle, rozpuść gorset, pomogę ci, zapomnij o świecie. Słuchaj... Rzecz rozpoczyna się w wiejskiej gospodzie, gdzie piękna oberżystka pod koniec dnia przygotowuje się, aby zamknąć swój interes. Zamiata podłogę, ustawia stołki, wyciera kieliszki. Do gospody wchodzi wędrowiec. Jest najwyraźniej znużony. Może ranny? Siada w ciemnym kącie. Oberżystka podchodzi do niego, nierada, że opóźnia jej zakończenie pracy. Jej imię jest Sylvia.

SYLVIA Sylvia? Jak ja?

PIERRE Naturalnie. To jest najpiękniejsze imię na świecie. Bohaterka sztuki o miłości nie mogłaby mieć innego.

SYLVIA To to jest sztuka o miłości?

PIERRE A o czymże innym warto pisać?

SYLVIA O ludzkich ułomnościach i śmiesznostkach. O starym skąpcu, o rozpustnym świętoszku, o tchórzliwym żołnierzu, o doktorze-szarlatanie, o zazdrosnym mężu...

PIERRE A widzisz? O zazdrosnym mężu - zazdrosnym o miłość, której poskąpiła mu żona. Dlaczego? Bo ma kochanka.

SYLVIA Mężowi może się tyko wydawać, że ona ma kochanka, a w gruncie rzeczy jest cnotliwa.

PIERRE Kochanek też może być zazdrosny o męża. Mąż o kochankę. Kochanka męża o żonę. żona o kochankę męża. Ilość kombinacji jest nieskończona. Rzecz w tym, że nie ma tematu bardziej frapującego niż igraszki miłości, pułapki miłości, intrygi miłości; niż kiełkowanie i wzrastanie miłości. Posłuchaj, jak zaczyna się moja historia, nosi tytuł *Niewyznane zwierzenia*. Oto co mówi Sylvia, oberżystka, gdy zjawia się spóźniony gość. „Właśnie zamykam gospodę. Kuchnia jest już wygaszona, a kubki zawieszone na kołkach. Ale, o nieba, pana ramię zbroczone jest krwią. Panu potrzeba posługi cyrulika, a nie oberżystki. Pan strasznie cierpi.” On mówi: „Nie wzywaj cyrulika, bądź mi siostrą miłosierdzia. Zresztą czuję, że sam twój widok, koi mój ból i przywraca siły.” Oboje zakochali się od pierwszego wejrzenia, ale nie wystarczą im banalne i pocieszne gesty, jak w waszej komedii. Muszą o swojej miłości mówić. Posłuchaj, to jej kwestia: „Opatrzę panu ranę. Ach, ale i czoło ma pan zimne, w oczach gorączkę. Czy napadli pana zbójcy? Pan musi być bardzo chory. Przyniosę panu wina na wzmocnienie i miskę z ciepłą wodą do obmycia rany. Ta chustka z mojej głowy będzie opatrunkiem. Moj fartuch porwiemy na bandaże.” Mówi to, i krząta się, i coraz to popatruje na rannego. Na to on: „Nie oddalaj się, piękna pani. Tak, napadli mnie rabusie. Twoja obecność ma jakiś balsamiczny wpływ na mnie. Już mi lepiej. W świetle świec twoje oczy zdają się skupiać i zarazem promieniować światło.”

Już płoną ku sobie, ale nic nie jest proste w miłości. Ona właśnie wczoraj przyjęła oświadczyny bogatego rejenta z naprzeciwka. On jest w drodze do zamku swego wuja, gdzie oczekuje go niekochana narzeczona, wyznaczona mu w układzie majątkowym zawartym pomiędzy dwoma sąsiadującymi rodami. Oboje są w potrzasku. Miłość pcha ich ku sobie. Nieśmiałość odsuwa. Honor nie pozwala zerwać danych przyrzeczeń...

Ktoś znów chce wejść do garderoby. Ponieważ łańcuch nie puszcza - rozlega się kołatanie i słychać gniewny głos męski.

GŁOS MęSKI Sylvia? Sylvio, znów się zamknęłaś, szukamy cię po całym teatrze. Vittorio wrócił. Jest pijany, ale przysięga, że może dalej grać. Jesteś natychmiast potrzebna na scenie. Presto!

SYLVIA Jestem zajęta... To jest - jestem niedysponowana. Wyślijcie Ottolinę, aby zagrała z Vittoriem scenę szukania zgubionego naszyjnika.

Pukanie nie ustaje.

GŁOS Męski Publiczność domaga się ciebie. Musisz się ukazać na scenie, bo zrobią burdę i jeszcze nam teatr podpalą.

SYLVIA No, dobrze, dobrze. Ale to chwilę potrwa. Muszę się ubrać. Już myślałam, że więcej tego wieczora nie wystąpię, więc zdjęłam suknię...

PIERRE O tak, zdejm tę suknię!

SYLVIA *Do Pierre'a:* Cicho! *Do Ricarda:* Ubiorę się i zaraz przyjdę. Wyślij najpierw Ottolinę na scenę, tylko jej powiedz, żeby nie znalazła tego naszyjnika, którego szukam w scenie ze Vittoriem. Niech zacznie szukać w swoich i jego kieszeniach. Ja go znajdę jak przyjdę. W swoim własnym dekolcie. Publiczność to lubi.

Pukanie ustaje.

GŁOS MęSKI: Tylko się pospiesz! Biegnę wydać dyspozycje. Ciao, carissima.

SYLVIA: Sam pan widzisz. Publiczność kocha te proste, bezsłowne lazzi ze starej komedii i nie tak łatwo dałaby się przekonać do twoich subtelnych dialogów. Chcę jednak poznać pana sztukę do końca. Wrócę. Czekaj na mnie. W razie czego schowaj się do szafy, czy wyskocz przez okno. Tylko nie wdawaj się w bójkę! Chcę cię jeszcze zobaczyć żywego.

PIERRE Doprawdy? Chcesz, abym żył dla ciebie?

SYLVIA Tego nie powiedziałam. Ale chcę wysłuchać do końca twojej sztuki.

PIERRE Dla ciebie narażę się na wszelkie niebezpieczeństwa. Wróć jak najszybciej. Będę czekał.

Sylvia wychodzi. Pierre starannie zamyka i blokuje za nią drzwi. Stawia wieszak z jej suknią na środku garderoby. Śpiewa, akompaniując sobie na szpadzie jak na gitarze:

Lubisz słuchać muzyki, lecz słuchasz jej z żalem.
śmiejesz się łzami, nagle wśród śmiechu zapłaczesz.
Czy potępisz na wieki, czy wiecznie przebaczysz?
Pragniesz mojej miłości, czy nie chcesz jej wcale?

Alchemii uczuć czarne, śmiertelne sekrety
Lekkomyślny kochanek - ochotnie ci zwierzę.
Kochasz - chcę wierzyć - kochasz - nie kochasz - nie wierzę.
Nikt niż ja nigdy mocniej nie kochał kobiety. [Wg Szekspira, *Sonet 8*]

Pierre ustawia teraz na przeciwko wieszaka z suknią Sylvii drugi wieszak - z męskim kostiumem Arlekina. Gra pantomimiczną walkę na szpady z Arlekinem. Po chwili rzuca szpadę i woła: Prostactwo! Prostactwo! Oto do czego prowadzi gra bez słów. Cóż mogą wyrazić innego samym ruchem i gestem, jak proste, podstawowe, prymitywne, jednoznaczne uczucia! Nienawiść - miłość - zazdrość - gniew - strach - pogarda. Bez słów mogę zabić rywala. Proszę bardzo. Sztych, sztych. I sztych. Trup. To łatwe. Gawiedź to lubi. Mogę spędzić noc z kochanką. Też słów nie potrzeba. No, tego się na scenie nie robi. Ale gawiedzi się sugeruje, że to się dokona za chwilę poza sceną, w kulisie. Wulgarny prymityw. A ja właśnie na scenie chcę wyznać głębię, pełnię, niezwykłość, nowość, świeżość moich uczuć. Olśnienia miłości. Rozterki miłości. Upojenia i zawody miłości... Chcę zastawiać pułapki miłości. Chcę motać sidła miłości. Sylvio, posłuchaj mnie...

Odzywa się znajome pukanie. Pierre słyszy je, klęka przy drzwiach i mówi szeptem:

Sylvio, posłuchaj mnie... Przyniosłem ci tę sztukę jako zakład mej miłości. Ale to nie parę kartek papieru. To jestem ja sam, wpisany w słowa, ubrany w zdania, rozebrany w dialogach, ofiarowany tobie w każdym wykrzykniku. Posłuchaj...

SYLVIA *Zza drzwi, starając się mu przerwać*: Dobrze już dobrze. Chętnie pana posłucham, tylko niech mnie pan wpuści. Bo jeszcze kto usłyszy. Bądź grzeczny, Pierre. Otwórz. Przecież nie chcesz, żeby mąż zastał mnie przed drzwiami mojej własnej garderoby, w której zabarykadował się mój kochanek i nie chce mnie wpuścić...

PIERRE Powiedziałaś - kochanek!

SYLVIA Doprawdy?

PIERRE Doprawdy!

SYLVIA Nie słyszałam.

PIERRE Ale ja słyszałem. Uczyniłaś mnie najszczęśliwszym człowiekiem na świecie.

SYLVIA To tylko słowo.

PIERRE Właśnie. Słowo ma siłę przemieniania rzeczywistości. Tworzenia jej. Chodź, kochanko moja, już otwieram ci bramę raju! Otwieram ci drzwi i otwieram ci serce.

Pierre otwiera drzwi z pośpiechem. W drzwiach ukazuje się mężczyzna - jest to Sylwia w masce Pantalone, w czarnym kapeluszu i czarnym płaszczu, ze szpadą. Sylwia mówi męskim głosem.

SYLVIA Mam cię pisarczyku! Teraz mi nie ujdziesz, tchórzu! Dalej! Dobądź szpady i broń się! Bo każę cię wygrzmocić kijami służącym, a potem własnoręcznie wyrzucę przez okno!

PIERRE: Pryncypał? Riccoboni? A gdzie Sylvia? To ty, rogalu? Broń się! Napotkałeś francuskiego szlachcica włoski przybłędo. Pożałujesz stawania na przeszkodzie największej miłości, jaką zna światowa literatura!

Następuje parę złożeń. Sylvia przerywa walkę, zrzuca płaszcz i maskę.

SYLVIA Uważaj, o mało co byś mnie skaleczył!

PIERRE Sylvia?

SYLVIA Zapomniałeś, że jestem aktorką. Mogę zagrać cokolwiek sobie zażyczę lub wyobrażę. Nawet mężczyznę. Nawet własnego męża.

PIERRE Więc i miłość do mnie?

SYLVIA Także. Bez trudu. Ale nie mam na to na razie ochoty. Miałabym jednak może ochotę zagrać rolę kochanki w twojej sztuce. *Zamyka drzwi i przekręca klucz w kłódce.* Mam nadzieję, że teraz będziemy mieli trochę spokoju. Chcę słuchać dalej twojej sztuki...

PIERRE A mnie się już nie chce czytać, chyba, że...

SYLVIA Nie chce się panu? To wynoś się! Natychmiast.

PIERRE Zaraz, zaraz. Zupełnie nie znasz się na grze miłosnej prowadzonej słowem - słowem giętkim, subtelnym, dwuznacznym. Jesteś przyzwyczajona do płaskiego, jednoznacznego gestu. Nie znasz się na naciąganiu struny, ale nie zrywaniu jej. A przecież słowa można wywracać jak rękawiczki oślej skóry. Słowem można otwierać tajemnicze szkatułki o siedmiu dnach. Dotknij

słowa lekko, bardzo lekko, a przekonasz się jak delikatnie pulsuje w nim krew uczuć, a przecież to jest puls wulkanu. Wsłuchaj się w szept miłosny, który ma siłę rozdzierającego krzyku...

SYLVIA Czy chce pan dać mi wykład z poetyki, czy też chce pan abym zagrała w pana sztuce? Jestem aktorką, łaskawy panie. Zapewne nie brak mi ani wrażliwości, ani intelektu, aby wyczuć i zrozumieć zapisane przez pana słowa, ale uprzedzam pana, że gdy raz przyjmę pana słowa za własne, gdy nauczę się ich na pamięć, one stracą pański literacki polor i słowotwórczy blask. Ja tchnę w nie mój własny oddech - i staną się fajerwerkiem, jak w ustach połykacza ognia. Zmieszam je z moją własną krwią jak wino - i upiję nimi publiczność. Położę je jak strzały na cięciwach moich gestów - i sprawię spustoszenie na widowni. Pan nie docenia energii aktorstwa.

PIERRE Brawo! Jakaż jesteś w tej chwili piękna. Marzę tylko o tym, abyś udzieliła tej energii moim słowom. Posłuchaj! Posłuchaj monologu Sylvii, to jest monolog „na stronie," napisałem go specjalnie dla ciebie, posłuchaj: „Czy wiesz co to miłość? Spojrzałeś na mnie i zadałeś mi ranę. Au... Au... Prędko, trzeba zatrzymać krwotok. Kocham cię. Nic innego niż twoja miłość mnie nie uleczy. Nie ma innego lekarstwa. Jeśli mnie nie pokochasz - umrę. A gdy ja umrę, umrze wraz ze mną cała miłość świata. świat bez miłości spotka katastrofa. Pokryje się lodem. Twoja miłość jest balsamem na moją ranę i słońcem wschodzącym nad biegunem zimna. Topnieją lody. Wytryska z ziemi trawa. Pod wpływem miłości okrutnik staje się łagodny, próżniak pilny, lubieżnik wstydliwy, brutal taktowny, niegodziwiec sprawiedliwy..."

SYLVIA *Przerywając mu:* Tere fere. Nie znasz pan życia. Posłuchaj prawdziwych opowieści. Miłość wydaje starca na pastwę młodej hultajki. Pod wpływem miłości pobożna dziewica staje się rozpustna. Szacowny ojciec rodziny porzuca domowe ognisko lecąc za byle ćmą, jeśli tylko jest o dwadzieścia lat młodsza od jego żony. Książę rzuca się na służącą, którą zobaczył przypadkiem w kąpieli. Służąca czatuje w malinach na młodego ogrodnika...

PIERRE: Ach, pani! Znów życie! życie z jego realizmem i dosłownością. Sztuka winna nas porywać w rejony wyższe, idealne. Historie miłosne, jakie pokazujemy na scenie, winny widzów podnosić ku obłokom, a nie spychać do rynsztoka. Każdy nosi w sobie tęsknotę za szlachetnością i za nieskalanym pięknem, nawet jeśli o tym nie wie lub nie chce się do tego przyznać. Zbyt długo grałaś w farsach, w których aktor porozumiewa się z publicznością za pomocą sprośnego gestu albo grubo szytej intrygi. Posłuchaj... Przeczytam ci teraz scenę

z zakończenia mej sztuki. Sylvia i Celio postanowili ukrywać przed sobą swą miłość - do czasu, gdy uda się im wywikłać z przeszłych zobowiązań, jeśli to w ogóle jest możliwe. I oto udało się. Sylvia obiecała swemu narzeczonemu-rejentowi sowitą rekompensatę za zaniechanie małżeństwa. Celio zaś zrzekł się połowy swego spadku, aby zapewnić posag swej niechcianej narzeczonej i wyswatał ją z przyjacielem. Oto oboje są wolni. Ale oboje są tak nieśmiali, że nie potrafią sobie wyznać swej miłości i grozi im rozstanie na zawsze. Weź te karty, czytaj sama rolę Sylvii, jest to wyraźnie wykaligrafowane. Ja będę czytał Celia.

SYLVIA: Czytać? A vista? Nigdy tego nie robiłam. Może raczej zatańczę?

PIERRE Błagam cię, spróbuj. Czytaj powoli, lecz z uczuciem. No, proszę... *Daje jej kilka kartek. Staje na przeciw niej.* „Przyszedłem się pożegnać, pani."

SYLVIA *Czytając*: „Skąd ten nagły pospiech, panie?"

PIERRE „Ogłoszono, że jutro twe zaślubiny. Nie byłbym w stanie patrzeć jak idziesz za innego. Musimy się więc rozstać raz na zawsze. I już zawsze będę cierpiał na samo twoje wspomnienie."

SYLVIA „Cóż, każdy ma swoje zgryzoty."

PIERRE „Pani także?"

SYLVIA „Nie mówmy o tym." *Sylwia czyta głośno uwagi „na stronie", jakie napotyka w swojej roli.* „Na stronie: Szaleństwo we mnie wzbiera. Czyżbym miała go na zawsze utracić, i to w chwili, gdy mogę go poślubić?"

PIERRE „Nie wiem, jak uda mi się żyć z dala od pani. Moje serce przestanie bić - pozbawione twego wzroku, tak jak kwiat więdnie bez słońca."

SYLVIA „Więc nie usuwaj się... Zamieszkaj gdzieś pobliżu... Na stronie: Jestem bliska wyznania, ale lękam się, że okazując mu swą namiętność ośmieszę się w jego oczach i stracę go na zawsze."

PIERRE „Na stronie: Jakież pomieszanie odbija się na jej twarzy. Czy to wstręt, czy może skłonność do mnie? Nie. Nie łudźmy się. Jutro jej zaślubiny. Z innym. Honor nakazuje mi usunąć się natychmiast. Choć serce tego nie zniesie i niechybnie pęknie."

SYLVIA „Panie Celio... Gdyby przygotowania do moich zaślubin, które, jak mniemasz, nakazują ci wyjechać, okazały się powodem, który miałby cię zatrzymać...? Na stronie: Za dużo powiedziałam. Co on sobie pomyśli? A jednak, nie mogę się powstrzymać... Jeśli mnie kocha, to

muszę spowodować jego wyznanie. Do Celia: Czy zaślubiny moje jutrzejsze są powodem twego nagłego wyjazdu? Czy nie zastanowiłeś się, że właśnie z ich powodu powinieneś zostać? Na stronie: I jakaż będzie jego odpowiedź? Drżę cała...”

PIERRE „Zostać? Pani? Gdybyś mi to nakazała, to by znaczyło, że mnie kochasz i chcesz wziąć ślub ze mną. Cóż za myśl dzika!”

SYLVIA „A przecież tak jest.”

PIERRE „śmierć i szaleństwo! życie i szczęście!” *Pada na kolana. „*Kocham cię.”

SYLVIA „Moja miłość jest twoja.”

PIERRE „Nie zasługuję na nią.”

SYLVIA „Jesteś najuczciwszym człowiekiem pod słońcem. Skoro mnie kochasz, to muszę ci przebaczyć wszystko coś uczynił, aby zdobyć moje serce.”

PIERRE „Nie uczyniłem nic.”

SYLVIA „Właśnie to ci przebaczam.”

PIERRE No i co? Czyż nie warto mówić o miłości? Czy nie trzeba nazywać słowem swoich uczuć? Mojej miłości do ciebie...

SYLVIA Wzruszyłeś mnie. Aż sama sobie się dziwię.

PIERRE Czy dałaś się przekonać? Czy weźmiesz mnie na kochanka?

SYLVIA Wezmę cię na dramatopisarza. Basta.

PIERRE Więc weźmiesz mnie!

SYLVIA Nie, nie wezmę ciebie. Wezmę twoją sztukę. Basta e basta.

PIERRE Czy to nie idzie w parze?

SYLVIA Nie. Przyznaj się, w gruncie rzeczy chodziło ci o wystawienie sztuki, a nie o zdobycie kochanki? Chodziło ci o interes, a nie o miłość? Powiedz prawdę.

PIERRE Dramatopisarz musi kochać aktorów dla których pisze sztuki. Aktorów i aktorki. Och, nie musi - chce ich kochać, pragnie... Bez tej miłości jego postaci pozostają papierowe, są tylko cieniami wyobraźni czy konstrukcjami mózgu. Pozostają literaturą. Nie ma w nich życia. Tylko miłość dramatopisarza do aktorów daje postaciom życie, daje im prawdę i tajemnicę, światło i światłocień, prostotę i skomplikowanie, gęstość i przezroczystość, zmysłowość i duchowość.

Miłość dramatopisarza do aktorów, jak każda wielka miłość, jest zarazem wyłączna i niepodzielna, jak i wszechobejmująca i nieskończona...

SYLVIA I tak właśnie mnie kochasz?

PIERRE Właśnie tak.

SYLVIA Za dużo słów, jak na mnie. Pogubiłam się. Więc jak mnie kochasz? Nie mógłbyś tego powiedzieć krócej i prościej?

PIERRE Nie, pani. Można by to zastąpić gestem albo uczynkiem - pocałunkiem, objęciem, miłosnym splotem. Ale przed tym się wzbraniasz. Więc pozostanie ci jednak nauczenie się tych wszystkich słów na pamięć. Nie przyjdzie ci to trudno. To są wszystko słowa miłości.

SYLVIA Zastawiłeś więc na mnie pułapkę miłości. Wpadłam w nią. Ale nie żałuję. Powiedz mi jednak, czy to była tylko pułapka? Czy nie zależało ci choć trochę na mnie samej?

PIERRE Dla nikogo więcej na całym świecie nie siliłbym się zastawiać takiej pułapki!

SYLVIA Więc jednak... kochasz...

W tym momencie odzywa się znów walenie do drzwi.

SYLVIA: Riccardo, to ty? Nie musisz się dobijać. Zaraz ci otwieram. Będziemy mieli sztukę od mistrza Marivaux.

GŁOS MęSKI Sztukę? Ze słowami? Z tekstem do nauczenia się na pamięć? Nigdy! Jakem aktor komedii dell'arte!

SYLVIA Te słowa są bardzo piękne. O miłości. Cała sztuka jest doskonała. Bardzo mi się podoba. Na pewno będzie miała wielkie powodzenie. Trzeba się będzie tylko nauczyć kwestii na pamięć.

GŁOS MęSKI Na pamięć? Przenigdy! Zgodziłaś się to zagrać? Zgodziłaś się nauczyć tekstu na pamięć?!

SYLVIA Zgodziłam się. I ty się nauczysz! Zagrasz mojego kochanka. Już ci otwieram. *Idzie do drzwi i otwiera kłódkę.* Chodź, Ricardo...

Za drzwiami rozlega się jakiś straszny hałas.

Ricardo?

Sylvia otwiera dzwi. Widać nogi leżącego Ricarda.

Ricardo? Co tobie? *Do Pierre'a*: Biedaczek. Zemdlał z wrażenia, jak usłyszał, że będzie się musiał nauczyć tekstu na pamięć. To było za dużo, jak na aktora komedii dell'arte. Szybko. Pomóż mi go ocucić. Nie bój się, zagramy twoją sztukę o miłości. Widzowie, nie aktorzy, będą mdleli z wrażenia.

światło gaśnie.

KONIEC

AKCJA WŁAŚCIWA

JEDENASTY WRZEśNIA

Sztuka w jednym akcie

Garderoba aktorska w jakimś teatrzyku Off-Broadway na jesieni 2001 roku. Sylvia poprawia charakteryzację przed lustrem. Jest w za dużej dżinsowej koszuli, której używa jako szlafroka. Bez pukania wchodzi Pierre. Na uszach ma słuchawki walkmana, przy pasku „beeper" i telefon komórkowy. Na ramieniu niesie dwie czarne torby, w dłoni torebkę z jedzeniem od McDonalda. Chwilę patrzy na Sylvię, sięga po telefon komórkowy, naciska numer i mówi:

PIERRE: Tu PMX24. Mam ją. Jestem w jej garderobie. Phoenix Garage Theatre. West Broadway, róg Chambers Street. New York. Manhattan. Greenwich Village. Godzina dwa jeden, pięć siedem, czasu wschodniego. Połączę się znowu. Exit.

Siada. Zdejmuje z uszu słuchawki walkmana, zawieszając je sobie na szyi. Odstawia gdzieś torbę z jedzeniem. Wypakowuje z pokrowca laptop. Kładzie go sobie na kolanach. Zaczyna stukać.

SYLVIA Co ty tu robisz? Pierre?

PIERRE Dzwoniłem z samolotu, że będę, tak?

SYLVIA Nie. Nie dzwoniłeś. Nie ma cię.

PIERRE Jestem. Dzwoniłem.

SYLVIA Nie! Mogę ci nawet powiedzieć dokładnie, że nie dzwoniłeś do mnie już od sześciu lat! Wynoś się!

PIERRE Nagrałem ci wiadomość.

SYLVIA Nie sprawdzam wiadomości w czasie spektaklu. Nie chcę tracić koncentracji. Nie przeszkadzaj mi. Wyjdź stąd. Wyjdź. Natychmiast.

PIERRE Tak mnie witasz? Po tylu latach?

SYLVIA Wcale cię nie witam. Ani nie chcę cię znów żegnać. Po prostu nie istniejesz. *Wraca do charakteryzowania się.*

PIERRE A jednak jestem. Przyjechałem, bo od trzech dni nie odpowiadasz na e-maile.

SYLVIA Nie otwieram ostatnio komputera.

PIERRE To otwieraj. Mogłabyś dużo stracić, gdybyś nie odebrała tej wiadomości. Bardzo dużo. Więc zdecydowałem się przyjechać i sam ci powiedzieć. Oczywiście w internecie jest twój teatr, repertuar, obsada. Sprawdziłem. Musiałaś być tutaj dziś wieczór.

SYLVIA Jakiej wiadomości? Co masz mi do powiedzenia? Czego w ogóle chcesz? Może byś choć zaczekał aż skończę przedstawienie... Idź gdzieś na kawę, czy co...

PIERRE Mam kawę ze sobą. Byłbym przed spektaklem, ale musieliśmy czekać w długiej kolejce do lądowania. Tłok w powietrzu. Tłok na lotnisku. Tłok przed lotniskiem. Zresztą połowa to pasażerowie, a połowa agenci ochrony antyterrorystycznej. A trzecia połowa to wojsko i policja. Znów podniesiono stopień alarmowy. Na dodatek moja limuzyna utknęła na podjeździe.

SYLVIA Zaraz idę na scenę. Nie mów do mnie.

PIERRE Masz tę rolę.

SYLVIA Jaką rolę?

PIERRE Masz tę rolę u Spielgera. Załatwiłem ci.

SYLVIA Ty? Ty mi załatwiłeś rolę? Ty? U Spielgera? Bredzisz.

PIERRE Byłaś na próbnych zdjęciach?

SYLVIA Byłam. I co z tego?

PIERRE Do filmu Spielgera?

SYLVIA Do Spielgera. I co z tego?

PIERRE Ten film jest według mojego scenariusza.

SYLVIA Twojego scenariusza? I co z tego?

PIERRE Ja mu ciebie podsunąłem.

SYLVIA Powtórz.

PIERRE Co?

SYLVIA Wszystko.

PIERRE Głucha jesteś?

SYLVIA Ogłuchłam z wrażenia.

PIERRE Film Spielgera. Mój scenariusz. Ty w głównej roli. Ja to załatwiłem.

SYLVIA Ty? Wytwórnia do mnie nie dzwoniła. Byłam przekonana, że nie wyszły mi zdjęcia próbne. W ogóle się zdziwiłam, że Spielger mnie wezwał. Zresztą to było tak dawno. Przed jedenastym września. W ogóle już o tym zapomniałam...

PIERRE Wytwórnia nie dzwoniła, bo ich o to poprosiłem.

SYLVIA Nie rozumiem.

PIERRE Sam chciałem ci powiedzieć. Mówię ci teraz: Sylvio, masz tę rolę.

SYLVIA Niemożliwe.

PIERRE Możliwe. Masz tę rolę. Rozumiesz? Wielki Spielger. Wielka produkcja. Wielka rola. Potem wielka kasa.

SYLVIA To ty jesteś wielki, Pierre... Nie wiedziałam, że to twój scenariusz. Nie było cię na próbnych zdjęciach. Nic mi nie powiedziałeś.

PIERRE Właśnie ci powiedziałem. Spielger nie lubi, jak mu się ktoś szwęda na próbnych zdjęciach. Pracuje z aktorami sam i sam decyduje. Zresztą, nie chciałem zapeszać. Gdyby nie wyszło, to nie dowiedziałabyś się nigdy, że ja za tym stałem. No, ale obsadził cię.

SYLVIA Dlaczego to zrobiłeś? Muszę iść na scenę... Nic z tego nie rozumiem... Człowiek robi ci dziecko. Znika. Człowiek rozwala ci teatr. Znika. Człowiek, którego kochasz... którego kochałaś... z którym pracowałaś... Kiedy to było? W poprzednim milenium? Przed jedenastym września, w każdym razie. Po... ilu to? Po sześciu latach... ten człowiek... którego przeklęłaś... którego wymazałaś z pamięci... On... on pojawia się w roli księcia z bajki i ofiarowuje ci złoty kluczyk do krainy szczęścia... Spóźnię się na wejście na scenę... Twój scenariusz? Reżyseria Spielgera? Moja rola?

PIERRE Spielger jest współautorem scenariusza, a raczej będzie nim - na czołówce filmu. Bierze połowę za scenariusz. No, 60%. Dla mnie reszta. Ale u niego 40% to jest dziesięć razy tyle co 100% u innych.

SYLVIA Gratuluję...

PIERRE Dziękuję. Jest czego.

SYLVIA Co to za rola?

PIERRE Pisałem ci. Nie dostałaś mojego e-maila?

SYLVIA Nie czytam e-maili ostatnio. Sam się przekonałeś.

PIERRE To czytaj. Trzeba nadążać.

SYLVIA Wynoś się.

PIERRE Ja?

SYLVIA Wynoś się... ty... ty... Nienawidzę cię. O, jak ja czekałam na tę chwilę, kiedy będę ci mogła to wreszcie powiedzieć. W oczy. Tak. Patrząc ci w oczy. Nienawidzę cię. Wynoś się.

PIERRE To tak mnie witasz po tylu latach?

SYLVIA: Zrujnowałeś mi życie. Zrujnowałeś mi teatr. A teraz... zrujnowałeś mi spokój... Idź sobie. Nawet nie potrafię powiedzieć tego, co sobie przygotowałam na tę okazję.

PIERRE I mam zabrać ze sobą ten złoty kluczyk?

SYLVIA Przyjechałeś kupić sobie przebaczenie?

PIERRE Za niezłą cenę. Jeśli myślisz o pieniądzach. Ja myślałem o tobie... Sylvio.

SYLVIA Myślałeś? Ty? O mnie? I nie odezwałeś się przez tyle lat? Nie zadzwoniłeś nawet, żeby się dowiedzieć, czy jesteś ojcem chłopca, czy dziewczynki?

PIERRE Niemożliwe... Myślałem że zrobiłaś skrobankę...

SYLVIA To ty tego chciałeś, Pierre, prawda?

PIERRE Nie stać nas było. Nie mieliśmy czasu na dziecko. Tyle było spraw, roboty, projektów... A tu nagle - brzuch.

SYLVIA A teraz cię stać, co?

PIERRE No... tak. Prywatna szkoła. Najlepszy college. Tak. Stać mnie. To chłopiec? Jak ma na imię? Kupię mu wszystkie zabawki świata.

SYLVIA Odezwały się w tobie instynkty ojcowskie? Nie. Nie chłopiec.

PIERRE Teraz mam środki na wychowanie dziecka. Więc... Dziewczynka?

SYLVIA Zabiłam ją.

PIERRE Co ty mówisz? Usunęłaś? Powiedziałaś, że tego nie zrobisz. Dlatego wyjechałem. Liczyłem, że to cię otrzeźwi i usuniesz. No i tak też zrobiłaś. W porządku.

SYLVIA Nie usunęłam jej. Ja ją zabiłam. W dniu, którym straciłam nadzieję... że wrócisz...

PIERRE To była dziewczynka? Skąd wiesz?

SYLVIA Była już duża. Widziałam ją na ekranie. Odejdź. Zaraz muszę iść na scenę.

PIERRE Zaczekam. Po co wspominać? Wypominać... To było kiedyś, w poprzednim stuleciu. W poprzednim życiu... twoim... moim... Zresztą, codziennie robi to samo pięć tysięcy dziewczyn w Stanach, ileś tysięcy na świecie. Co za problem? Idź na scenę. Pogadamy jak wrócisz.

SYLVIA To jest problem. Ale to mój problem. Ty jesteś z niego już wyłączony. Od dawna. Nie czekaj na mnie. Nie ma tu dla ciebie miejsca. W tej garderobie. W tym teatrze. W moim życiu. Nie chcę mieć z tobą nic wspólnego. Nie wezmę roli, którą ty napisałeś.

PIERRE Ejże? To jest rola w filmie Spielgera. To uczyni cię kimś innym. Jakbyś przeszła reinkarnację. Z aktorki przeistoczysz się w gwiazdę.

SYLVIA Przed chwilą chciałeś mnie kupić. Teraz kusisz. Dlaczego?

PIERRE Powiem ci. Ja też przez te lata czułem się podle. Z twojego powodu... Ale nie wiedziałem jak to naprawić. Teraz znalazłem sposób.

SYLVIA Nie wierzę ci.

PIERRE Opowiem ci ten scenariusz. Opowiem ci twoją rolę. Posłuchaj... Matka z dwójką dzieci, oczywiście samotna. Twój wiek. Dzieci kilkuletnie.

SYLVIA Jedno. Sześcioletnie. Dziewczynka.

PIERRE Ja ci opowiadam mój film. Ty upierasz się przy swoim życiu. To nie ma związku.

SYLVIA Jak bym miała to grać, to bym musiała grać sobą.

PIERRE Zagrasz co ci każą. Jesteś zawodowiec, tak? No, to teraz słuchaj. Ta matka jedzie trailerem

z dziećmi do Yellowstone, w nagrodę za dobre stopnie na zakończenie roku szkolnego. Zaczyna się więc prawie jak kino rodzinne Disney'a. Ale potem jest już pod górkę. W tym trailerze jest pełno aparatury elektronicznej, i ona co i rusz robi jakieś namiary, z kimś się łączy. Zobaczysz potem dlaczego. Nagle niedźwiedzie oblegają trailer w nocy na campingu. Telefonuje po pomoc. Helikopter. Wyjście w dachu trajlera. Lina. Hak. Podczepia dzieci i siebie. Troje na linie. Lina pęka. Lecą na dach. Ledwo je utrzymała. A w dole wściekłe niedźwiedzie. Druga lina. Dzieci spanikowane nie dają się podczepić. Strażniczki z rezerwatu wyciągają ją samą, na siłę. Transportują ją do schroniska. Wysyłają jeepa z komendantem straży po dzieci, a same dobierają się do niej. Łóżka. Ucieczki. Pościgi. Helikoptery. Wyskakujesz z helikoptera do wodospadu. Uciekając motocyklem skradzionym jakiemuś rybakowi pstrągów w górskim potoku natrafiasz

na fortecę faceta, który się zabarykadował na Y2K, wiesz rzesze świrów spodziewały się końca świata na Sylwestra 1999 roku. Podobasz mu się. Jest wygłodzony, rozumiesz, od dawna nie miał kobiety. To jest zresztą diabeł, któremu nie udało się wywołać paniki na początek nowego millenium, więc teraz kombinuje nowy sposób. Ma ogromne laboratorium. Pracuje nad sklonowaniem samego siebie.

SYLVIA Diabeł?

PIERRE Diabeł teraz bardzo dobrze się sprzedaje w kinie. Więc ten diabeł dobiera się do ciebie...

SYLVIA Jako mężczyzna czy jako diabeł?

PIERRE Jako męski diabeł. Strażniczki były geje, to diabeł będzie chłop. Na odmianę. Jeszcze nie wiem, jak go skonstruujemy. Już siedzą nad tym chłopcy od specjalnych efektów wirtualnych. Słuchaj dalej. Tego komendanta straży, co pojechał po dzieci, coś tknęło. I też mu się spodobałaś, gdy cię widział w jacuzzi, przez kamerę podglądu turystów na campingu w swoim biurze. Podrzucił ci do kieszeni bluzki takiego czipsa, który cię nieustannie namierza, przekazuje obraz i dźwięk. Więc wie, że maniak, który jest diabłem, rozbiera cię, wciąga cię do łóżka, i w trakcie tego - trzęsienie ziemi. Będzie szybki montaż. Rozumiesz? Taka widowiskowa metafora orgazmu. Kamienie rozbijają mu wszystkie próbówki z klonami. Ty uciekasz. Walą się górskie szczyty. Lecą lawiny głazów. Ze szczelin wytryskują gejzery płomieni. A w tym samym czasie z wszystkich próbówek wydobywają się duplikanci. Rozumiesz? Trzęsienie ziemi przyspieszyło procesy chemiczne w laboratorium diabła. On cię goni, ale już nie sam, bo puścili się za tobą wszyscy duplikanci. Te jego klony. To będzie niezły efekt: goni cię cała horda diabłów. Góry. Lodowce. Zarośla. Łąki pełne kwiatów. A strażniczki szukają cię helikopterem. Znajdują. Widzą, że gonią cię diabły, to jest klony. Strzelają do nich. Wybuchy. Płomienie. Tylko, że ile razy która trafi klona, to ten się rozpryskuje na kawałki i błyskawicznie multiplikuje. Jest ich coraz więcej i więcej. Kapujesz, co za niesamowity efekt? Nie musimy teraz wynajmować tysięcy statystów. To się robi komputerowo. W tym czasie strażnik w ostatniej chwili ratuje dzieci oblężone przez niedźwiedzie w trailerze i pędzi ci jeepem na ratunek. Ty docierasz do obozu treningowego terrorystów położonego w górskim kanionie. Wysoko w górach. Rozpięli maskującą zasłonę od brzegu do brzegu kanionu i dlatego satelity

nie mogą ich spenetrować. Strzelają do kogokolwiek, kto się zbliży. No, i kiedy ty właśnie wchodzisz w muszkę strażnika, ratuje cię kolejny podziemny wstrząs tego trzęsienia ziemi. Strażnik wypada z pieczary. Terroryści...

SYLVIA Który strażnik? Ten co uratował moje dzieci?

PIERRE Och, nie ten. Nie nadążasz. Ten jeszcze jest w drodze. Ten w pieczarze - strażnik tego obozu terrorystów.

SYLVIA Ale...

PIERRE Nie przerywaj. A zresztą, wolno kapujesz, powiem ci od razu, jak się kończy. Wszystko okazuje się inaczej. Nie jesteś dobrą mamusią, ale agentką FBI, wysłaną w te góry celem rozpracowania tych obozów treningowych terrorystów. Dlatego twój camper jest pełen elektroniki. W którymś z tych obozów jest najprawdopodobniej bomba atomowa. I oni już ją uzbroili, i akurat podwieszali ją do helikoptera, który miał ją zrzucić na Los Angeles, gdy zaczęło się trzęsienie ziemi i helikopter obsunął się w taką wielką szczelinę, wiesz, jak domy w Kalifornii, gdy tam zatrzęsie. Kupili tę bombę od tego chińskiego profesora, no, wiesz którego, pokazywali go w telewizji. A może od tego Koreańczyka? A może od Saddama? Nie wiadomo. I ty miałaś to wszystko rozpracować. Dla niepoznaki - mamusia z dziećmi. Ach, jeszcze się okazuje, że te twoje dzieci, to nie były twoje, tylko klony, które wysłano z tobą na testowanie. Klonuje diabeł, ale klonują też na potęgę w laboratoriach Pentagonu. Więc to były klony wysłane na testy, tylko niedźwiedzie pokrzyżowały plany eksperymentu...

SYLVIA To jest wszystko fascynujące. I potwornie głupie.

PIERRE Dziecinko, tak się dziś pisze do kina. I takie rzeczy ludzie kupują.

SYLVIA Przecież to piramidalna bzdura. świat hollywoodzkiej nierzeczywistości. A tu jest Nowy Jork. Tu ludzie naprawdę zginęli w płomieniach, pod gruzami. Tu jeszcze ciągle odbywają się pogrzeby. Naprawdę.

PIERRE Wiem, widziałem w telewizji.

SYLVIA Widziałeś obrazki. Nie powalił cię wybuch. Nie łykałeś pyłu z zawalonych wieżowców. Nie oddychałeś zapachem rozkładających się ciał. Nie byłeś tu. Gdzie ty w ogóle byłeś przez te wszystkie lata? W Hollywood? Sześć lat wystarczyło ci, aby kompletnie zgłupieć. Kiedyś, tutaj pisałeś inaczej. Wracaj skąd przyszedłeś.

PIERRE: Ale z tobą. Zrozum, tę rolę proponuje ci sam Spielger. Ponowne zdjęcia próbne masz jutro w południe. Zdążymy na ranny samolot do Los Angeles.

SYLVIA Już miałam zdjęcia próbne.

PIERRE Musisz mieć drugie, bo on cię jeszcze nie widział nago. Mam nadzieję, że go olśnisz. Zagwarantowałem za ciebie. Więc to jest tylko formalność. Ostatecznie, znam twoje ciało. Zdjęcia mają się zacząć na wiosnę w Yellowstone. Ty wiesz, ile on płaci dyrekcji rezerwatu za pozwolenie na jeden dzień zdjęć?

SYLVIA Na wiosnę? To po co ten pośpiech?

PIERRE Dziecinko, nie rozumiesz jaka jest skala przygotowań logistycznych do produkcji takiego filmu. Musimy planować na lata z góry. Spielgerowi wystarczają zresztą miesiące. Jest najszybszy w całym tym biznesie. No, to jesteś z nami?

SYLVIA Czy ty mi coś proponowałeś? W swoim imieniu? W imieniu Spielgera? Czy ty mi w ogóle dałeś tę rolę do przeczytania? Czy ja znam ten scenariusz? Czy to jest moja dłoń? Czy to ja szczypię się w moje własne ramię? Czy to ty siedzisz przede mną? Zgiń, przepadnij! Przepadnij duchu nieczysty.

PIERRE I co? Przepadłem? Scenariusz wysłałem ci dziś rano e-mailem. Jako załącznik.

SYLVIA Powtarzam ci, chyba po raz trzeci, że nie czytam e-maili. Mam od pewnego czasu kompu-wstręt. Ile razy siadam przed ekranem, prześladuje mnie obraz muchy złapanej w sieć pająka. Obrzydliwość. Czy wy już sobie nie możecie wyobrazić życia bez e-mailu, bez internetu, bez komórki, o, i bez walkmana, i bez pożywiania się z torebki porwanej w biegu u McDonalda?

PIERRE Nie. Nie możemy. Więc nie czytałaś? Tu masz wydruk. Przeczytasz w samolocie.

SYLVIA Nigdzie nie lecę. Zabierz sobie ten swój scenariusz.

PIERRE Zwariowałaś? Rozumiem. Nie wierzysz, żeby mój scenariusz mógł zostać skierowany do produkcji. Tak?

SYLVIA Powiedzmy...

PIERRE A jednak to fakt. Po tylu latach bezowocnych starań... Odrzucanych scenariuszy... Wiesz, co robiłem przez te lata? Najpierw nawiązywałem kontakty... *Sygnał telefonu komórkowego. Pierre odbiera.* Tak? Dobrze, że dzwonisz. Zaczekaj, podam ci... *Wyciąga z kieszeni drugi telefon, wystukuje coś, mówi:* Zapisz... Zdjęcia w Hong-Kongu zaplanowane są na

grudzień, siódmy do dwudziestego. Podaję ci telefon tego agenta: 203-501-2234. Zgoda. Pa. *Kończy rozmowę. Zwraca się do Sylvii.* To mój następny scenariusz. Reżyseruje Kromak. Spielger mnie polecił. To ruszyło jak lawina. Już piszę kolejny... Ale na początku... a raczej przez te wszystkie lata... Pisałem nadal poważne, problemowe dramaty, takie, jakie wystawialiśmy tutaj. Nie miałem już teatru, więc chowałem je do szuflady. Napisałem scenariusze wielkich epickich filmów i rozsyłałem je wszystkim znaczącym reżyserom. Bez rezultatu. A zarabiałem układaniem scenopisów do filmów porno. Wreszcie wpadłem na pomysł. Zintegrowałem porno z epiką. I to zaskoczyło. Jestem pionierem tego gatunku! Mój scenariusz przyjął do produkcji Spielger. Więc traktuj ten tekst jak relikwię, jak menu w najdroższej restauracji, albo jak paszport owizowany na wjazd do raju. Filmowego. Nie rozumiesz, kto ci proponuje tę rolę? Spielger. Wbij to sobie do głowy. I zrób „save". Nie przeczę, a nawet podkreślam, że ja mu ciebie zaproponowałem. Zrobiłem to dla ciebie, po starej miłości...

SYLVIA Po starej miłości?

PIERRE Walczyłem o ciebie ze Spielgerem. Przyznaję to z dumą, bo wygrałem. Miałaś rewelacyjne próbne zdjęcia. On lubi lansować nowe twarze. To da filmowi dodatkowy autentyzm. Masz bilet na American do Los Angeles. Wylot z J.F.K. o 8:40 rano. Tylko musisz być dwie godziny wcześniej na lotnisku, bo wiesz jakie są teraz kolejki do kontroli. Zdejmują nawet buty. Ale boso też nie leć, bo wzbudzisz podejrzenia.

SYLVIA Co jeszcze zdejmują? Nie latałam od września.

PIERRE Mogą wszystko. Serio. Traktują to śmiertelnie poważnie. A to zabiera czas. To są te największe szkody ekonomiczne, jakie wciąż powodują terroryści. Czy ty wiesz, że ilość godzin, jakie teraz tracimy wystając w kolejkach na lotniskach, przeliczona na pieniądze, już przekroczyła sumę strat materialnych w World Trade Center?

SYLVIA Niewiarygodne.

PIERRE Ale prawdziwe. Ktoś to policzył. Masz, to jest numer rezerwacji. Wydrukuję ci. *Pierre wyciąga z jednej z toreb małą drukarkę, podłącza ją do komputera i drukuje notatkę.* Jak nie przy kontroli, to spotkamy się na pokładzie. Będziesz miała wszystkie dane na tej kratce. KB203ZB204. Na podjeździe będzie czekał na nas limuzyna firmy Planet Hollywood. Też ci zapiszę numer. Na wszelki wypadek, gdybyś się zgubiła na lotnisku w L.A. Planet Hollywood

to firma Schwarzeneggera, jak wiesz. Współpracujemy z nim. Ale sam po nas nie wyjedzie na lotnisko. Jeszcze nie tym razem. Masz te informacje. Trzymaj.

SYLVIA Więc ta rola jest nago?

PIERRE Nie cały czas. Cztery sceny. Jedna w jacuzzi w schronisku. Druga, kiedy cię gwałcą te strażniczki rezerwatu w Yellowstone, trzecia z diabłem, czwarta z tym strażnikiem, który cię uratował. Zaprzyjaźniłaś się z nim. My teraz ostro przesuwamy granice tego, co można pokazać na wielkim ekranie. I tak zostaliśmy już daleko w tyle za internetem.

SYLVIA Powiedziałeś - strażniczki?

PIERRE Strażniczki. Dlaczego się pytasz?

SYLVIA To ja mam być lesbijką?

PIERRE Nie ty, tylko one. Ty jesteś mono-chromo. Ale one ci się zaczynają podobać. Przenosisz się chwilowo w chromo-chromo.

SYLVIA Acha. Wiesz co? Za chwilę mam scenę. Już jestem prawie spóźniona. Muszę się przebrać. Odwróć się.

Przebiera się w kostium.

PIERRE Więc przyjmujesz tę rolę?

SYLVIA Ile mi dacie?

PIERRE Wreszcie zaczynasz mówić jak zawodowiec. Damy ci, dziecinko, bardzo dużo. Damy ci tyle, ile byś do końca obecnego życia, a nawet i przyszłego, nie zarobiła jako kelnerka w Soho i aktorka w Greenwich Village. Damy ci więcej niż dużo, bo bardzo nam na tobie zależy. Musisz się tylko zgodzić zagrać te sceny porno-horno, już ci mówiłem. No, i jeszcze takie tam małe hokus-pokus, zabawy pirotechniczne, pewnie niezbyt bezpieczne, choć naturalnie będą dublerzy i wiele się podkłada wirtualnie. Jedno i drugie wymaga twojej zgody na piśmie. Wszystko musi być zgodnie z prawem, przepisami związkowymi i regulaminem wytwórni. Podpiszesz. Jesteś w obsadzie.

SYLVIA Jakie jest to „horno-porno”?

PIERRE Nie będę ci truł głowy szczegółami przed zakończeniem spektaklu. Jeszcze się sypniesz w jakimś dialogu. Wrócisz. Podagamy. Zdecydujesz.

SYLVIA Z góry wiesz jak zdecyduję?

PIERRE Wiem.

SYLVIA Muszę już iść na scenę.

PIERRE Zaczekam na ciebie, ale graj szybko. Obiecałem zadzwonić do Spielgera. Rozumiesz oczywiście, że on ma inne kandydatki. Prawdę mówiąc, wcale nie byłaś początkowo na czele listy. Upierał się na Sharon Stone. Więc rozumiesz, łatwo możesz się obsunąć. Ile trwa ta twoja ostatnia scena?

SYLVIA Niedługo. Nie dzwoń na razie do niego. To znaczy nie mów mu, że odmówiłam. Teraz lecę.

PIERRE Odmówiłaś? żartujesz!

Sylvia wychodzi. Pierre został sam. Nakłada sobie słuchawki walkmana. Znajduje jakąś muzykę. Grzebie w damskich kostiumach wiszących w garderobie. Przebiera się w jeden z nich. Siada przed lustrem i charakteryzuje się na kobietę. Mówi:

Nie mów mu, że odmówiłam. Odmówiłam? Ja? Odmówiłam Spielgerowi? Niepodobieństwo. Taka wariatka to ja nie jestem. To byłaby śmierć cywilna. Nie cywilna - zawodowa. Nie zawodowa - wieczna. Czy ty wiesz, jak on się umie mścić? Ojciec chrzestny Copolli to przy nim mazgaj w białych rękawiczkach. Jeśli jakiś aktor odmówi Spielgerowi roli, to on go po prostu unicestwia. To się zdarzyło zresztą bodaj tylko raz, zapomniałem nazwiska tej dziewczyny, wszyscy zapomnieli, po prostu ona została zapomniana. I to całkowicie. Może już w ogóle zeszła z tego świata? Nie dziwiłbym się. Ale wszyscy pamiętają, że to się zdarzyło. Więc to się już nigdy więcej nie zdarzyło. I nie zdarzy. Nigdy. Wszyscy wiedzą, czym to grozi. A zresztą, kto byłby taki głupi? Przecież to są największe pieniądze na teraz i największa reklama na potem. Przecież dla aktorki z nędznego teatrzyku na Off-Broadwayu to jest jedyna, niepowtarzalna, nieprawdopodobna, fantastyczna, bajkowa okazja. Z Off-Broadwayu do wielkiej produkcji filmowej. Cud. Cuda nie zdarzają się często. A tu - zdarzył się. Cud. Więc nie będę ani taka głupia, ani taka lekkomyślna. Nie, na pewno nie odmówię Spielgerowi. Niczego. Będę mu jadła z ręki. Będę grzeczna. Oddam mu się, ile razy zechce. No, trochę czasem pokapryszę na planie, żeby reszcie ekipy dać poznać, kto tu jest gwiazdą. Jemu dam też poczekać, raz i drugi, żeby mnie zaczął wyżej cenić, ale nie długo, nie za długo. A poza tym będę rozkoszna. Będę posłuszna. *Sygnał telefonu komórkowego.* Tak? To ty? Już się ubrałam i ucharakteryzowałam.

Jestem gotowa do wyjścia na scenę. Wygłupiam się. Po prostu nie mam co robić. Siedzę w obskurnej garderobie w nędznym teatrzyku na Off-Broadwayu, garderoba należy do pewnej gwiazdy filmowej, to jest, przyszłej gwiazdy i czekam na nią. Nie, nie jestem jeszcze wolna. Mam jeszcze mały biznesik z pewną niegrzeczną dziewczynką. Och, nie masz powodu być zazdrosna. To na razie tylko aktorka z Off-Broadwayu. Nie nasze sfery. Zadzwonię później. Ciao.

Pierre wraca do charakteryzacji. Maluje sobie serduszka na szyi z dwóch stron. Wpina w uszy duże kolczyki, które znalazł przed lustrem. Wkłada kapelusz z piórami. Sylvia wraca.

SYLVIA Od lat przygotowywałam sobie co ci powiem, jak cię zobaczę po raz pierwszy, po tym, co się stało... Ale teraz... Chce mi się tylko rzygać na twój widok. Zjeżdżaj. *Po pauzie.* A tę suknię możesz sobie wziąć. Bardzo ci w niej do twarzy...

Pierre zdejmuje kapelusz, wyłącza muzykę, zaczyna zdejmować suknię, w ogóle - szykuje się do wyjścia.

PIERRE Coś ci się poprzestawiało. Ale będę wspaniałomyślny. Nie obrażę się. Nie wycofam oferty. Masz tę kartkę z numerem rezerwacji? Leży pod lustrem. Numer limuzyny też tam jest. Masz scenariusz? Leży obok. Zobaczymy się jutro rano. J.F.K. Masz być na lotnisku o 6:40. Pamiętaj.

SYLVIA Powiedz mi - czy ty, czy Spielger, czy wy... czy wy jesteście w stanie kupić każdego?

PIERRE Każdego. Absolutnie.

SYLVIA I mnie też?

PIERRE Też. Absolutnie.

SYLVIA I każdy zrobi wszystko, co mu każecie? Za pieniądze, oczywiście.

PIERRE Wszystko. Absolutnie.

SYLVIA I ja też?

PIERRE I ty też. Absolutnie.

SYLVIA A powiedz mi jeszcze - czy w tych waszych filmach musi być teraz zawsze seks, zboczenia, przemoc, wybuchy, eksplozje, pożary, strzelanina, ćwiartowanie ludzi, rozrywanie ludzi na kawałki, zderzenia samochodów, rozbicia samolotów, trzęsienia ziemi, spadanie

meteorów na ziemię, zapadanie się kontynentów w ocean, walenie się miast... Nie! Walenia się miast już nie wolno pokazywać na ekranie. To by było świętokradztwo.

PIERRE To są efekty. Muszą być. Absolutnie.

SYLVIA I muszą być komputery namierzające każdy twój ruch, notujące wszystkie transakcje, kamery śledzące cię z satelitów, podsłuchy telefonów, zapisy połączeń internetowych?

PIERRE Muszą. Absolutnie.

SYLVIA Możesz mi powiedzieć czemu?

PIERRE Mogę. Absolutnie.

SYLVIA No, więc?

PIERRE Dziecinko...

SYLVIA Nie mów do mnie dziecinko!

PIERRE Och, dobrze... Dziecinko... Dobrze... Chcesz wiedzieć... Posłuchaj... Ludzie są teraz w tym zanurzeni - na co dzień. Nie licząc komputera w szkole, dzieci spędzają dziś przeciętnie pięć godzin dziennie przed ekranem. Studenci i emeryci spędzają noce na oglądaniu pornografii w internecie. Urzędnicy to robią w swoich biurach w czasie godzin pracy. Bez komputera nie zatankujesz samochodu, nie zrobisz zakupów, nie wykonasz jednego telefonu, nie wejdziesz na internet, nie zakupisz akcji, nie zamówisz wizyty u lekarza, nie dostaniesz miejsca w krematorium, Petantgon nie wystrzeli ani jednej rakiety, a NASA ani jednego wahadłowca. Ludzie nie słyszą dziś szeptu ani nawet krzyku, dociera do nich już tylko wybuch. Przypomnij sobie jak celebrowano nowy rok 2000? Fajerwerkami! Na całym świecie. Im więcej fajerwerków tym większe święto. Od Sydney, przez Moskwę, Warszawę, Paryż, Londyn, aż do Times Square - fajerwerki, wybuchy, rozpryski, rozgwiazdy. Ludzie nie są już w stanie czytać książek. Posługują się internetowym pismem obrazkowym. Ludzie nie potrafią już flirtować, zalecać się, mówić o miłości, czekać na przyzwolenie. Czułość zastąpiła erotyczna gimnastyka. Rozmowę - direct mail i SMS. A równocześnie, tak, wszyscy wszystkich szpiegują, podglądają, podsłuchują, włamują się do sieci satelitarnych, do kont bankowych, do szyfrów systemów rakietowych. *Dzwoni telefon komórkowy. Pierre odbiera.* Tak? Kto mówi? Nie mogę teraz rozmawiać. Nagraj się. Oddzwonię. Pa. *Kontynuuje*: O czym to ja mówiłem? Acha... Wielki brat rozsypuje gdzie chce takie małe komputerowe chipsy wielkości ziarnka piasku i one rejestrują twoje rozmowy,

trasy twoich podróży, gaszenie i zapalanie lampki nocnej, one przekazują twój obraz przy lustrze i przy kierownicy, w łazience i w łóżku. Pracownie klonów pracują pełną parą. Na całym świecie. Ludzie to wiedzą, ludzie o tym słyszą, ludzie to czują, ludzie tym oddychają. Są zafascynowani i zainfekowani nowoczesną technologią. Trzeba mówić z nimi językiem, jaki znają, językiem internetu, kodu, ikony, bo innego już nie rozumieją.

SYLVIA A czy nie trzeba im właśnie pokazać, że można się z tej pułapki wyrwać? że można jeszcze gdzieś na tej planecie odnaleźć żywego, prawdziwego człowieka - oddychającego, myślącego, cierpiącego? Można znaleźć wielu takich ludzi tutaj i teraz. W Nowym Jorku.

PIERRE: I co? Opowiedzieć jakąś sentymentalną historyjkę? O dobrym tatusiu, którego zabili źli terroryści, gdy siedział przy biurku na siedemdziesiątym piętrze Światowego Centrum Handlowego? O odważnym policjancie, który stracił życie, ratując je innym? O dzielnym strażaku...

SYLVIA Trzeba ludziom dać nadzieję!

PIERRE Pierwsza naiwna! Ten tatuś akurat rozchodził się z mamusią i wcale nie był dobrym tatusiem dla swojego małego synka, który zresztą też pewnie już próbował narkotyków w szkolnej ubikacji. Policjant był w stanie oskarżenia o znęcanie się nad zatrzymanym Jamajczykiem. Strażak... Każdy z tych medali za dzielność ma na pewno dwie strony. Nie tylko jasną, ale i ciemną. A może któraś z tych żon, co to teraz lamentują do kamery i zgarniają milionowe odszkodowania cieszy się, że tanim kosztem pozbyła się znienawidzonego męża i jeszcze na tym zarabia? Każda z tych historii na pewno jest jakoś pokręcona, niejednoznaczna...

SYLVIA Może. Ale trzeba z nich wydobywać to, co jasne. Sztuka musi ludzi podnosić, a nie poniżać. Bo ostatecznie zwariują. Z rozpaczy będą zarzynali wszystkie dzieci jeszcze przed narodzeniem, a w celach reprodukcji posługiwać się będą już tylko strzykawką. Będą eksterminować każdego starszego pana i każdą starszą panią nazajutrz po przejściu na emeryturę. Będą jeździć po miastach już nie tylko wielkimi samochodami terenowymi, SUV, ale czołgami. Nie będą ze sobą w ogóle rozmawiać, tylko nagrywać kodowane wiadomości - słowne i obrazkowe. Nie będą chodzić do szkół i na uniwersytety, tylko siedzieć przed komputerami w osobnych jaskiniach, w dobrze ogrzewanych i klimatyzowanych jaskiniach...

PIERRE Apokalipsę piszesz? Już ktoś to zrobił. To był niezły film...

SYLVIA A żebyś wiedział! To jest czas apokalipsy. Trzeba o tym mówić. Pisać. Robić o tym przedstawienia. Filmy. Tylko że wy wolicie robić filmy science-fiction. Trzeba by napisać o tym realistyczny dramat. I wystawić go tu, w Nowym Jorku. Ty mi przynosisz scenariusz filmu o niczym. Ja potrzebuję sztuki o jedenastym września 2001 roku.

PIERRE Zawsze oglądałaś się wstecz. To już się stało. World Trade Center już się zawalił. Niedługo wywiozą po nim gruzy. Niedługo zabudują po nim dziury. Wystrzelą nowe wieże. Już przyzwyczailiśmy się żyć w zagrożeniu. Znowu, bo jako dzieciak sam wchodziłem pod ławkę w klasie w czasie ćwiczeń przeciwatomowych. Już wiemy, że ceny benzyny będą tylko rosły. Już wiemy, że trzeba przyjeżdżać wcześniej na lotnisko. Przeszłość się nie liczy. Przyszłość z coraz większą szybkością pożera teraźniejszość. To, właśnie to musi odzwierciedlać sztuka. Musi włączać się we współczesne życie, takie jakie ono jest. Pytałaś, dlaczego robimy takie filmy, jakie robimy. Masz odpowiedź.

SYLVIA Ale po co? Po co!

PIERRE Aby wyrwać ludzi z cywilizacyjnego oszołomienia. Zrozum, mogą to sprawić tylko potężne impulsy - pirotechnika, trzęsienia ziemi, wybuchy wulkanów, fale tsunami, pożary, walenie się wieżowców, a także porno, tortury, przemoc, gwałt. Taka jest współczesna sztuka. Aby nadążyć, film musi ciągle wyprzedzać sam siebie.

SYLVIA Nie jestem połykaczem ognia, linoskoczkiem ani gwiazdą porno. Nie nadaję się do tego spektaklu.

PIERRE A kto się nadaje? Mnie, ciebie, Spielgera, urodziła matka w dziewięć miesięcy od poczęcia. Jesteśmy jeszcze normalnymi ludźmi. Ale dzieci z próbówki już rosną w liczbę, już nas atakują. Już niedługo przyjdzie pokolenie sklonowanych aktorów, scenarzystów, reżyserów. Wyłącznie najlepszych. To jest wojna. Globalna. Musimy myśleć w wielkiej skali i tworzyć dzieła o wielkiej skali. Inaczej zostaniemy unicestwieni. Wraz z nami rodzaj ludzki. Więc albo my, albo oni.

SYLVIA Oni? Rozumiem. A my? Kim my jesteśmy, wedle ciebie?

PIERRE: My jeszcze oglądaliśmy Breughela i Michała Anioła, słuchaliśmy Mozarta i Beethovena. Oni znają już tylko gwiezdne wojny. My jeszcze czytaliśmy Augustyna i Jana od Krzyża. Oni już tylko komiksy. My wiemy, kto to był Arystoteles i co napisał Sofokles. Oni

wychowali się na postmodernizmie, postkolonializmie i feminizmie, a o Szekspirze wiedzą tyle, że był białym samcem ze skłonnościami homoseksualnymi w kolonialnej Anglii, kiedyś się nieszczęśliwie zakochał w kobiecie i z tego powodu napisał scenariusz filmowy do *Romea i Julii*; a może to był scenariusz do baletu Robbinsa *West Side Story*?

SYLVIA Kto to mówi? Czołowy dramatopisarz nowojorskiej awangardy? Już pogardzasz postmodernizmem?

PIERRE To jest już passé. A ja już nie jestem dramatopisarzem. Jestem scenarzystą.

SYLVIA Jesteś dezerterem. Tu, w Nowym Jorku, jest teraz pierwsza linia.

PIERRE Idealistka. Mnie już przeszło. A zresztą, właśnie wyjazd z miasta dał mi nową perspektywę i nowy zastrzyk energii. Tak, rzuciłem dramat. Poszedłem dalej. I scenariusz, który napisałem, Spielger przyjął, a ty zagrasz, mierzy się z problemami egzystencjalnymi naszego czasu. To będzie film na miarę nowego millenium. No, i na kilkanaście Oskarów. Mogę przekazać do wytwórni ostateczną wiadomość?

SYLVIA Zaczekaj. Ja rzeczywiście nie nadążam. Jestem tym wszystkim ogłuszona. Daj mi chwilę czasu, aby się oswoić.

PIERRE Ile?

SYLVIA Co - ile?

PIERRE Ile ci czasu potrzeba, żeby dać ostateczną odpowiedź?

SYLVIA Och, chociaż do końca spektaklu. Już kończy się drugi akt. Za chwilę wychodzę do finału.

PIERRE: Dobrze. *Telefonuje z komórki*: Tu PMX24. Przekażę ostateczną wiadomość godzina dwa trzy zero zero czasu wschodniego. Exit.

Kończy połączenie, mówi:

Teraz trzeba żyć szybko. Od forda T do upowszechnienia samochodu na świecie upłynęło sześćdziesiąt lat. Z komputerami to stało się w ciągu dziesięciolecia. Teraz idzie jeszcze szybciej. Od laboratoryjnego wynalazku do powszechnego zastosowania wystarczają miesiące. Jutro - to będzie kwestia dni.

SYLVIA Za szybko, jak dla mnie.

PIERRE: Dlatego wyjechałem. Tutaj bym się zapóźnił. Jak ty.

SYLVIA A ja zostałam. Tutaj. W Nowym Jorku. I byłam tu jedenastego września. I teraz wiem, że zostanę tutaj na zawsze.

PIERRE Poczucie misji?

SYLVI Poczucie przynależności. Tamtego ranka wracałam z nocnej zmiany w moim barze. Zamykamy o szóstej rano, a potem jeszcze ze dwie godziny sprzątania. Byłam tak zmęczona i śpiąca, że postanowiłam nie jechać metrem. Bo bym na pewno przespała swoją stację. Poszłam na piechotę. Ranek był tak ciepły, czysty, bezchmurny, łagodny... Potem... Pamiętam, to absolutne ogłuszenie, paraliż, niemożność pojęcia, że ten płonący wieżowiec się wali... Zawsze kiedy tam przechodziłam, czułam się jakoś bezpieczna, rozradowana, dumna. że te dwie wieże są tak wysokie i tak piękne. Ich wysokość porywała w niebo. Zdecydowanie kształtu dawało poczucie siły. A teraz ten srebrny, cudowny, potężny wieżowiec zapadał się sam w siebie, leciał jak lawina, spływał jak wodospad. Nie mogłam tego zrozumieć, stałam przerażona, zafascynowana, ogłupiała. Aż ktoś popchnął mnie, ktoś krzyknął. I już w następnej sekundzie biegłam w panice, z innymi, a gdy oglądałam się za siebie, widziałam już tylko goniącą mnie chmurę pyłu i gruzu, jak trąba tornado, jak wielopiętrowy walec, już czułam podmuch, brakowało mi tchu, zaczynałam się dusić. I nagle ktoś mnie szarpnął w bok. Ktoś wciągnął w jakieś drzwi. Przewaliły się obok jeszcze jakieś postaci. Zderzyłam się z tłumem. Drzwi trzasnęły. Ogarnęła mnie ciemność. I w tym samym momencie uderzył grad. Zabębniły tysiące uderzeń. Gdzieś wysoko z brzękiem wyleciały szyby. Ktoś zraniony szkłem krzyknął. Więcej krzyków. Mój krzyk. Wnętrze, bo byłam w jakimś wnętrzu, napełniło się pyłem, odłamkami szkła, stali. Łykałam gruz. Zaczęłam kasłać, krztusiłam się, przecierałam napełnione prochem oczy, fruwały koło mnie jakieś papiery, i ten pył w ustach, w nosie... Po co ja ci to mówię, widziałeś w telewizji...

PIERRE Widziałem. Widziałem tych ludzi jak jakieś potworne kukły, całych w pyle i kurzu... Byłaś jednym z nich?

SYLVIA Nie. Mnie nie dopadł ten podmuch w kanionie ulicy. W ostatniej chwili ktoś wciągnął mnie do wnętrza. To był kościół. Chodzę tam teraz codziennie.

PIERRE Wspominać?

SYLVIA Nie. Modlić się. Ksiądz z tego kościoła zorganizował tam zaraz punkt pomocy. Najpierw rannym, potem poszukującym zaginionych. To on mnie uratował. Chodzę mu pomagać. Wciągnął mnie w te drzwi. A tu, w teatrze uruchomiłam gabinet odnowy biologicznej i psychologicznej. Sauna. Relaks. Masaż. Joga. Przychodzą robotnicy z punktu zero. Pracują przy odgruzowywaniu. Wiesz, natrafiają na szczątki... ludzi... A ja... Tyle mogę im pomóc... I cały czas szukam sztuki... dobrej sztuki o tym, co się stało. Ty mógłbyś ją napisać.

PIERRE Ja jestem już gdzie indziej.

SYLVIA Nie rozumiesz, że ten twój Hollywood to pułapka? Jesteście w niej zamknięci. W klatce z celuloidu. Zabarykadowani komputerowymi czipsami. A tutaj jest szansa spotykania ludzi. żywych, prawdziwych, obolałych.

PIERRE Przekwalifikowałaś się z aktorki na samarytankę?

SYLVIA Nie wolno na te tematy żartować. Tu, w tym mieście, żyjemy teraz naprawdę.

PIERRE Zmieniłaś się.

SYLVIA I ty się zmieniłeś.

PIERRE Spieszę się.

SYLVIA A ja przystopowałam.

PIERRE Wypadniesz gry.

SYLVIA Dajesz radę?

PIERRE Jeszcze daję. Ale troglodyci już czekają kiedy spadnę z gałęzi. Coraz częściej potrząsają drzewem. Trzymam się. Choć strach za każdym razem większy. Jak ja się obsunę, jak skończą się tacy ludzie jak Spielger, Kubrick, no, on już odszedł, Eastwood, Polański, jeszcze paru, na nasze miejsca wejdą oni. Dzicy. Wtedy sztuka filmowa się skończy.

SYLVIA Powiedziałeś - strach?

PIERRE A ty się nie boisz?

SYLVIA Nie tego, co ty. Robiąc teatr tutaj, na offie, nie jestem niewolnicą. Gram, bo chcę. Mówię ze sceny to, w co wierzę. Boję się tylko, że nie wypowiem się jasno, że nie przekonam, nie porwę widzów. Słucha mnie zresztą tylko garstka. Tak, boję się, że mój głos jest za cichy.

PIERRE Nasz film będzie miał milionową widownię. Setki milionów.

SYLVIA Znów kusisz? Powiem ci. Widzę twoją propozycję właśnie tak: jako pokusę. Rozumiesz? To byłoby wbrew mnie.

PIERRE Nie powiedz mi tylko, że się nie rozbierałaś przy ludziach. Sam pamiętam.

SYLVIA Na scenie! Zresztą, tamten czas teatru awangardowego już minął. Nam się wtedy mieszała erotyka z polityką. Nagość jako wykroczenie polityczne. Dziecinada. Teraz zajmujemy się ważniejszymi sprawami. Trzeba odbudować Nowy Jork. Fizycznie i psychicznie. Trzeba uratować tę planetę. Ocalić rodzaj ludzki.

PIERRE Ni mniej, ni więcej... Jesteś ambitna.

SYLVIA: Nie ironizuj. To są poważne sprawy i warto by na nie przeznaczyć te miliony, jakie pójdą na twój film.

PIERRE Pójdą i wrócą.

SYLVIA Nie rozumiem.

PIERRE Dziecinko – wydamy pieniądze, zainwestujemy je, a potem je zbierzemy z powrotem, z zyskiem, oczywiście.

SYLVIA Ach, tak. Przepraszam, ja po prostu nie pracuję na częstotliwości nieustannego liczenia pieniędzy. Więc poważnie. Jest cała lista problemów, o których trzeba mówić, wołać. Terroryzm. Nienawiść biednych do bogatych. Ale i pogarda bogatych wobec biednych. Lista jest długa. Wycinają nam lasy w Brazylii. Zatruwają nam rzeki w Rosji. Sam mówiłeś: klonowanie. A ludobójstwo w Czeczenii?

PIERRE Jesteś aktorką czy dziennikarką?

SYLVIA Staram się nadążać po swojemu. *Pierre nie odpowiada. Sylvia chwilę milczy.* No, muszę iść na finał. To nie potrwa długo. *Wychodzi.*

Pierre znów został sam. Znów sięga - prawie odruchowo - po laptop i telefon. Wystukuje coś na telefonie - najwyraźniej słucha nagranych wiadomości - równocześnie stukając w klawiaturę laptopa gdzie - najwyraźniej - ogląda bieżące wiadomości ze świata. Mówi:

PIERRE Fenomenalne. Białorusini znów pobili jakichś dyplomatów i zapudłowali kilka setek demonstrantów. Popatrz, popatrz, trzęsienie ziemi na Filipinach, dwadzieścia tysięcy ofiar, będzie jeszcze więcej od fal tsunami. Giełda? Nie mogę na to patrzeć. Z pieca na łeb. Niedługo pójdę z torbami. Co tam baseball? Yankees? *Sięga po torbę z jedzeniem, wypakowuje*

hamburgera i kawę. Zaczyna się posilać. Znowu dzieci się postrzelały w szkole, tym razem w poczciwym Vermoncie. Siedemnaścioro, plus nauczycielka. Mali mordercy osiągają coraz to lepsze wyniki. W Columbine było tylko jedenaście ofiar, jeśli dobrze pamiętam. Teraz siedemnaście. Rosną nam dzieciaki, rosną. Nowa rewelacyjna generacja viagry dla kobiet... Seria procesów politycznych w Chinach... No, nie, ta kawa u McDonalda jest coraz gorsza... A hamburger - wióry. Suche wióry. Senator oskarżony o molestowanie sekretarek... Czemu tylko trzech? Poczekajmy - jeszcze parę się zgłosi... Pogoda... Będzie jutro upał na Zachodnim Wybrzeżu, oj, będzie... Z ostatniej chwili... Uprowadzenie samolotu w Somali... Leci do Bagdadu... Na pokładzie siedmiu obywateli amerykańskich... No, to się zapowiada bal... *Nie przerywając oglądania wiadomości i jedzenia, nagrywa coś przez telefon:* Rachel, oddzwaniam, dziękuję ci za telefon, oferta jest ciekawa, ale już nieaktualna. Zadzwoń do mnie znowu za jakiś miesiąc. Kisssss. Kisssss. *Znów wystukuje numer.* Dawid? Jak chcesz robić z ludźmi biznes, to choć czasem podnieś słuchawkę, OK? Nic ci nie nagram ani ci nawet nie powiem, kto dzwonił. Jakby wszyscy ludzie wymarli i zostawili po sobie tylko nagrane na taśmę wiadomości. *Wystukuje następny numer i nagle zaczyna się strasznie denerwować.* Rasputin? Mam cię nareszcie draniu. Nie odkładaj słuchawki. Posłuchaj. Nie ze mną takie numery. Było jasno powiedziane jakie są warunki. Nie wyciągaj mnie... Chcesz mnie nagrać, co? Ty to mówisz! Ja nic o tym nie wiem! Nie rozumiesz o czym mówię? To puknij się w głowę. Mocno. Pożyczka? O pożyczkę to się prosi, a nie bierze. Odmawiam. Odmawiam absolutnie. Już ci się należy, wiesz co, za ten ostatni numer. Jak wywiniesz coś takiego jeszcze raz, to wiesz, co cię czeka. Wiesz? Znajdę cię. Do jutra wieczorem ma być na moim koncie. To moje ostatnie słowo. Jutro. *Wyłącza i rzuca telefon. Zaczyna krzyczeć*: Nie tylko złodziej, ale i konfident. Chce żebym ja mu powiedział przez telefon, o jakie pieniądze chodzi, żebym się nagrał, żeby miał na mnie haka! Więc nie nagrałem ci, że po połowie, po połowie każda dostawa. Po połowie z Kolumbii, po połowie z Wenezueli, i po połowie z Panamy. A nie, że ja obstawiam Kolumbię, ty Wenezuelę, a tylko Panama jest do podziału. Nie powiedziałem ci tego, Rasputin, ale ty to wiesz! Ja się chyba przekręcę z takimi wspólnikami. Ja chyba wykorkuję. Ja... Gdzie moja nitrogliceryna? *Szuka gorączkowo, znajduje fiolkę i wsadza sobie do ust pastylkę. żuje. Powoli się uspakaja.* Sukinsyn. Złodziej. Konfident. *Popija kawy.*

Wraca Sylvia.

SYLVIA Znów owacja na stojąco. Niesamowite. Na sali jest może ze trzydzieści osób, i wszyscy po spektaklu zrywają się i klaszczą jak szaleni. To przyszło do nas z Broadwayu. Tam widzowie zapewne sami siebie chcą przekonać, że warto było kupić te koszmarnie drogie bilety i dlatego zawsze robią owację. Nasi widzowie też wstają i też bardzo długo oklaskują. Chyba nie aktorów, a samych siebie. Aprobują swój wybór, który sprowadził ich do nas, a nie do wielkich teatrów. Może klaszczą także przeciwko tej publiczności na Broadwayu?

PIERRE Nie bądź taka skromna. Was oklaskują. Ciebie. Zdecydowałaś się?

SYLVIA Tak. Zdecydowałam, że muszę z tobą porządnie pogadać. Jak dawniej. Jak człowiek z człowiekiem.

PIERRE A nie jak dziewczyna z dziewczyną?

SYLVIA Proszę cię, zdejmij tę idiotyczną suknię.

PIERRE Tylko?

SYLVIA Nie wygłupiaj się choć przez chwilę. Czy niemożliwy jest już zwykły, ludzki kontakt?

PIERRE Obiecałem Spielgerowi, że dam mu znać dzisiaj w nocy.

SYLVIA Ale w Los Angeles jest dopiero wieczór. Mamy czas.

Bez słowa Pierre zdejmuje suknię i biżuterię. W tym czasie Sylvia siada przed lustrem i mówi do swego odbicia:

SYLVIA To tak spełniają się marzenia?

PIERRE Tak zaczynają się spełniać. Jeszcze masz daleką drogę. ścieżka jest wąska.

SYLVIA Czy ja w ogóle o czymś takim marzyłam?

PIERRE: No pewnie, że marzyłaś. Każda aktorka w tym kraju, co ja mówię, każda kobieta na świecie, marzy o tym, aby dostać wielką rolę filmową w Hollywood. Banał.

SYLVIA Banalne marzenia? Więc może nie warto.

PIERRE: Nagle ci się odechciało? Smutek spełnienia? No, to się szybko zmobilizuj na nowo. Jutro masz ciężki dzień. A jak go przepchniesz, to czeka cię pół roku takiej harówki, o jakiej jeszcze nie masz pojęcia. Jedno będzie lekko: nie będziesz miała dużo tekstu do nauczenia się. Wszystko, no, prawie wszystko, zostanie wyrażone obrazem, akcją, ruchem, efektami, montażem.

SYLVIA Bez słów?

PIERRE Taki przekaz jest silniejszy.

SYLVIA I ty to mówisz, ty - dramatopisarz? Kiedyś szanowałeś słowo. *Po chwili.* Pamiętasz nasz spektakl o morderstwie arcybiskupa Romero? Twój dramat. Nasze ostatnie wspólne przedstawienie. Potem wyjechałeś. Jak pięknie śpiewałeś w scenie pogrzebu arcybiskupa... Jeszcze śpiewasz?

PIERRE Nie.

SYLVIA Nie żal ci śpiewania?

PIERRE Nie.

SYLVIA Nie żal ci aktorstwa?

PIERRE Nie.

SYLVIA Nie chciałbyś wrócić do teatru?

PIERRE Nie.

SYLVIA: Nie chciałbyś znów wziąć udziału w czymś, w co byś wierzył?

PIERRE Zmieniłem wiarę.

SYLVIA Płeć też?

PIERRE Poszerzyłem ofertę. Dla ciebie mógłbym wrócić do starych nałogów.

Rozlega się pukanie do drzwi i słychać głos kobiecy (nagrany lub żywy):

GŁOS KOBIECY Sylvia? Jesteś tam, prawda? Nie wchodzę, bo słyszę, że ktoś jest u ciebie. Nie zapomnij tylko, że masz dziś nocną zmianę w barze, od północy. Ja już idę. See you!

SYLVIA Zaczekaj na mnie! Zaraz będę gotowa.

GŁOS KOBIECY Dobrze, tylko się pospiesz.

Słychać oddalające się kroki.

PIERRE Nie wyjdą ci zdjęcia po nocnej zmianie.

SYLVIA *Nie odpowiada. Po chwili:* Twoja błyskawiczna kariera w Hollywood. Ile to lat?

PIERRE Już liczyliśmy. Sześć. Dzieciaki robą teraz jeszcze szybsze kariery. Jak się nie załapiesz przed trzydziestką, to już ci przeszło koło nosa i nigdy nie wróci.

SYLVIA Pamiętam. André Gregory mówił nam na jakimś warsztacie, że okazja to jest grecka bogini - z burzą włosów na czole, ale z tyłu łysa. Nie można jej pochwycić, gdy cię minie.

PIERRE: Pamiętam. Gregory. Intelektualista. Schechner. Uczony. Rasa wykształconych reżyserów wymiera. Teraz w takiej metaforze pojawiłby się komputerowy chip, który ożywiasz odpowiednim impulsem, albo pozostaje martwy. Zresztą reżyserzy nie posługują się już na próbach inspirującą metaforą. Idź do swoich celów na skróty, w podkutych butach.

SYLVIA Zależy ci, abym zagrała tę rolę?

PIERRE: Zależy. Z dwóch powodów. Po drugie, jestem pewien, że możesz to zagrać świetnie. Film na tym zyska. A po pierwsze, to jest teraz sprawa ambicjonalna. Przekonałem Spielgera, żeby ci dał szansę. Gdyby coś się nie udało, to będzie na mnie. Moje akcje grubo spadną. Widzisz, jestem z tobą szczery.

SYLVIA Więc i ja będę szczera. Najpierw czekałam, że wrócisz. Urodzę dziecko. Będziemy razem. Będziemy rodziną. Potem czekałam, żeby ci napluć w twarz. Potem przestałam czekać. A potem przyszedł jedenasty września i wszystko się zmieniło.

PIERRE Co się zmieniło? Zawaliły się dwie wieże WTC.

SYLVIA Ja się zmieniłam. Może teraz mogłabym ci już przebaczyć?

PIERRE Wiesz co? Ja nie przyszedłem cię błagać o przebaczenie. Ja przyszedłem uporządkować nasze sprawy. Jestem ci coś winien? Jestem. Przyznaję. No, to się wypłacam. I tyle.

SYLVIA Transakcja.

PIERRE Wcześniej nie mogłem. Nie miałem siły przebicia. Teraz mam. W dodatku tak się składa, że mogę pomóc tobie i sobie równocześnie.

SYLVIA Więc mam to zrobić dla ciebie?

PIERRE Jesteś albo kretynka, albo wariatka. Do ciebie zdaje się w ogóle nie dotarło, co tu jest grane. A grana jest wielka gra, wyłącznie z wielkimi wygranymi. Dla ciebie. I dla mnie też, oczywiście.

SYLVIA Jakie wygrane? W pieniądzach?

PIERRE No pewnie. I w Oskarach.

SYLVIA: Już nie piszesz o niesprawiedliwości społecznej, o prześladowaniach religijnych, o zatruwaniu naszej planety? Teraz mógłbyś pisać o Nowym Jorku.

PIERRE: To się nie nadaje do kina. Nie można kopiować prawdy. Trzeba ją tworzyć. To się nie nadaje do teatru. Ditto.

SYLVIA Nie o waleniu się budynków. O ludziach! O ludziach jedenastego września i potem... Ujawniło się tylu wspaniałych, dzielnych ludzi... Okazało się, że są. że jest ich wielu. Każdy z nich to osobna, porywająca historia. Każdy z umarłych. I każdy z żywych. Ci strażacy, którzy szli tam w górę, gdy wszyscy tylko schodzili w dół. A ci, co schodzili w dół... Wiesz, nie było ani jednego, dosłownie ani jednego wypadku przepychania się, próby wyprzedzenia innych. Ileż ujawniło się dobra w pośrodku tego zła. I ten kapelan strażaków... Wiesz?

PIERRE Dobro się nie sprzedaje. Nie jest fotogeniczne. Ludzie nie kupują. Jaki kapelan?

SYLVIA Ksiądz katolicki. Kapelan straży pożarnej. Ludzie nie wytrzymywali ognia i skakali z okien. Boże, to było straszne. Stałam tam... Ludzie wychodzili na parapety... Na którymś... na osiemdziesiątym, czy siedemdziesiątym piętrze... Przez ich sylwetki walił czarny dym... Ukazywały się języki płomieni... Puszczali framugi... Lecieli w dół... Nie mogę... nie mogę o tym mówić... Ten ksiądz... Przyklęknął nad jednym z nich... Już roztrzaskanym o bruk... Udzielał mu rozgrzeszenia... Zdjął hełm... Wtedy kawałek stali uderzył go w głowę. Zginął na miejscu. Czemu on zdjął ten hełm? Nie powinien był... To należy do rynsztunku, przecież był na służbie... Czy zdjął go przez szacunek dla Boga, w imieniu którego odpuszczał zabitemu grzechy? Czy przez szacunek dla człowieka, nad którego ciałem klęczał? Czy odkrył głowę wobec majestatu śmierci, po prostu?

PIERRE: Wiesz, co wielu ludzi mówi teraz o Nowym Jorku? że zasłużył. Za swoją pychę i zepsucie. Za bogactwo. Za wysokość tych wież.

SYLVIA Kto tak mówi?

PIERRE Nie tylko Arabowie. Także Europejczycy. Nawet tu. Ludzie mówią, że to kara. Na Nowy Jork. Na Amerykę.

SYLVIA Ojciec karze z miłości. Pragnie nawrócenia.

PIERRE Nawróciłaś się?

SYLVIA Próbuję zrozumieć.

PIERRE Coś bredzisz.

SYLVIA To moje miasto. Gdybym wyszła z baru o kilka minut wcześniej... gdybym znalazła się tylko o kilkaset jardów bliżej... bliżej WTC... Nie mogę przestać o tym nie myśleć.

PIERRE: Przestań. Nie warto. W każdej chwili możesz dostać kulę zabłąkaną ze strzelaniny pomiędzy jakimiś gangami, albo może uderzyć cię znarkotyzowany kierowca. Ja często latam. Ktoś może wnieść na pokład jakieś świństwo. Jak nie bombę w bucie, to truciznę w spreju. Tak teraz jest. Po prostu.

SYLVIA A jeśli to było dotknięcie Boga? Jeśli Bóg dotknął Amerykę? Nie wiem... Ale ty... ty powinieneś o tym napisać sztukę. Schodząc do głębi tego, co się stało. Natychmiast bym ją wystawiła.

PIERRE Nie da się napisać sztuki o jedenastym września. Jak to wszystko zmieścić w stu minutach akcji? Zresztą, kto by dzisiaj przyszedł na problemowy dramat?

SYLVIA Na twoje dawne sztuki też mało kto chodził, prawda? Krytycy cię szanowali, ale pisali, że jesteś anachronicznym moralistą. Właśnie takich nam teraz trzeba. Więc bywało u nas pustawo na widowni. Ale jak pojechaliśmy do Salwadoru z tym przedstawieniem o morderstwie arcybiskupa Romero, przyszedł wielki tłum. Ludzie nie zmieścili się w teatrze. Stali zbitą masą na placu. Wstawiliśmy głośniki w otwarte okna. Przyjechała policja. Zaczęli ludzi rozganiać. Nakazali nam przerwać spektakl. Pamiętasz? Wtedy ty zacząłeś śpiewać tę litanię wolności, która kończyła spektakl, z tym powtarzalnym refrenem - i ludzie zaczęli podchwytywać refren. Nagle okazało się, że ty śpiewasz krótkie wezwania, a tłum ci odpowiada. Tysiące ludzi. To było fenomenalne. Nigdy czegoś takiego w teatrze nie przeżywałam. Współuczestnictwo silne aż do bólu. Pamiętasz?

PIERRE To szło jak toczący się grzmot. Przez cały teatr, przez cały plac. Jak grzmot. „Libertad! Libertad! Amor! Hoy!" – „Wolność! Wolność! Miłość! Dziś!"

SYLVIA "Libertad! Libertad! Amor! Hoy!" Byłeś porywający. Prowadziłeś tych ludzi. Dałeś im chwilę wolności i solidarności. Teraz masz taką szansę w Nowym Jorku.

PIERRE Wreszcie jakiś comandante wdarł się na scenę i wyrwał mi z ręki mikrofon. Mimo to, tłum skandował nadal. Jeszcze długo. „Libertad! Libertad! Amor! Hoy!" Skandowany śpiew i skandowane oklaski. Potem ludzie zaczęli się sami powoli rozchodzić, z uśmiechem na twarzach, poklepując policjantów po plecach. Policjanci ogłupieli. Byli tak skołowani, że pozwolili ludziom odejść bez bicia i gazowania. Tylko nas zgarnęli, ale na interwencję ambasady zwolnili i odstawili prosto na lotnisko. Wróciliśmy w triumfie.

SYLVIA Stanowiliśmy niezły tandem. Ty - dramatopisarz i aktor. Ja - aktorka i reżyser.

PIERRE Przestało nam być po drodze...

Rozlega się pukanie do drzwi i równocześnie słychać głos kobiecy:

GŁOS KOBIECY Sylvia? Nie mogę dłużej czekać. Idę. Klienci się zniecierpliwią, nie mówiąc o bossie!

SYLVIA Dobrze, leć. Zaraz będę! Na pewno! *Do Pierra:* Widzisz jak to jest...

PIERRE Daję ci szansę, aby było inaczej.

SYLVIA *Nie odpowiada. Wraca do wspomnień.* Następnego roku chcieliśmy z tą sztuką pojechać do Polski, gdzie reżim też zamordował jakiegoś księdza. Nie dostaliśmy wiz. Potem była klapa twojej sztuki o rewolucjach 1989 roku w Europie. Potem wyjechałeś.

PIERRE Wróciłem. Teraz znów możemy pracować razem. Zobaczysz, jaki niezwykły mikroklimat powstaje w ekipie filmowej. Pomogę ci się zaaklimatyzować.

SYLVIA Wróciłeś? Przecież nie do teatru. Wróciłeś po mnie. żeby mnie stąd zabrać i żeby zabrać mi ten teatrzyk. Biedny ale własny. Moja mała działka wolności. A teraz jeszcze więcej. Teraz to jest obowiązek. Ja muszę być tu. Z ludźmi. Wróciłeś za późno.

PIERRE Jeszcze nie wiesz, jaką wolność daje sława, no, i pieniądze.

SYLVIA Może już bym nie potrafiła się nauczyć?

PIERRE Nie możesz do końca życia zostać w nędznym teatrzyku na Off-Broadway. To pułapka. Nie możesz do końca życia protestować przeciw kolejnym aktom prześladowań politycznych na całym świecie, bo i tak nigdy nie wyczerpiesz listy niewinnie więzionych, torturowanych, zabijanych. Nie możesz w kółko grać ekologicznych bajeczek, bo i tak nie zatrzymasz w portach wszystkich tankowców, które już wypływają, aby przełamać się u wybrzeży Alaski, Bretanii, Kalifornii czy Hokkaido i zalać połacie plaży ropą. A teraz? Zamieniłaś teatr na szpital? Relaksujesz utrudzonych robotników? Czy to jest zadaniem artysty? Zostaw to lekarzom, misjonarzom, temu księdzu z sąsiedztwa. Powiedzmy też, że zrobisz przedstawienie o jedenastym września. I co? Zatrzymasz tym sposobem następny samolot, który terroryści skierują na Manhattan? Ilu ludzi cię słucha? Głos wołającego na puszczy.

SYLVIA Ktoś to musi mówić. Ty przestałeś o tym pisać. Teraz takie sztuki są potrzebne.

PIERRE Ja nigdy nie pisałem publicystycznych kawałków. Pisałem sztuki, które wyrastały z rzeczywistości, tak, ale przetwarzały ją w poezję, jak u dawnych Greków, jak u Szekspira. Przynajmniej - tak próbowałem pisać... Tylko przymierze tego, co doraźne z tym, co odwieczne daje teatrowi potęgę.

SYLVIA Właśnie. Taki był nasz program. Taki był nasz repertuar. Dlatego nasz teatrzyk był jedyny w swoim rodzaju. Kto w latach osiemdziesiątych w Nowym Jorku grał Sofoklesa, Calderóna, Moliera, Marivaux, Czechowa, Pirandella, Eliota, Ionesco... I tego wspaniałego Polaka, jak on się nazywał?

PIERRE Różewicz.

SYLVIA Właśnie. Otaczały nas, zalewały eksperymenty z aktorstwem, obrazem, przestrzenią, formą. Eksperymenty narcystyczne, ekshibicjonistyczne. Szczytem mody stał się spektakl multimedialny. Taki był wtedy cały off, i cały off-off. Słowo było w pogardzie. Tylko my próbowaliśmy ocalać słowo jako środek porozumienia ludzi z ludźmi. Widzisz? Nie pozwoliłam wynieść z garderoby twojego starego kostiumu Arlekina z *Pułapki miłości* Marivaux. Jest i twoja maska.

PIERRE Przechowałaś? Mój stary kostium? Maskę? Po co? *Wzruszony, zdejmuje z wieszaka pstrokatą kurtkę Arlekina. Strzepuje z niej kurz. Oboje śmieją się. Pierre nakłada kurtkę. Znajduje czarną maskę i nakłada ją na twarz. Kłania się Sylvii, zapraszając do gry. „*Ach... Ach!” *Sylvia wyciąga z szafy czy z jakiegoś pudła kostium Kolombiny ze sztuki Marivaux. Przebiera się weń. Kłania się.*

SYLVIA Ach...

PIERRE Ach!

SYLVIA Ach...

PIERRE Ach!

SYLVIA Ach... To ty, Arlekinie?

PIERRE Tak, Sylvio.

SYLVIA Czemuż wzdychasz?

PIERRE Ja? Ja wcale nie wzdycham. To ty wzdychasz.

SYLVIA Ach... Ja?

PIERRE Nie zapytasz mnie nawet, czy cię jeszcze kocham?

SYLVIA To na nic. Postanowiłam zerwać z mężczyznami. Na zawsze.

PIERRE Jesteś jak wszystkie kobiety. Nienawidzę cię.

SYLVIA Mam cię! Ten wybuch dowodzi, że mnie kochasz!

PIERRE Kocham cię. Ale ślubuję zrobić wszystko, aby się z tej miłości wyleczyć. Zacznę pić. Grać w karty. Uganiać się za kobietami. Prócz ciebie jednej!

SYLVIA Raczej proś mnie o wybaczenie, że tak długo kazałeś mi czekać na wyznanie swojej miłości! Proś na kolanach!

PIERRE Nie poczytasz mi za obrazę, jeśli przed tobą uklęknę?

SYLVIA Najpierw klęknij!

PIERRE *Klęka.* Niech będzie. Klękam. Proszę o twoją miłość. *Nadal na klęczkach, ale już nie w roli Arlekina.* Chciałaś, abym cię błagał na klęczkach o przyjęcie tej roli w moim filmie? *Wstaje, zdejmuje maskę i kurtę.* To było dobre w starych komediach i melodramatach. Już nie będę w nich grywał. Sama widzisz jakie to puste.

SYLVIA Czyżby? To przecież jest pełne uczuć... Ludzkich uczuć...

PIERRE Teraz liczą się tylko wielkie namiętności.

SYLVIA Tyle było w tych sztukach wdzięku, delikatności... i prawdy! Ciągle jesteś świetnym aktorem... Szkoda tamtego teatru... Tamtego świata...

PIERRE Mieliśmy coraz mniej widzów. To była pułapka. Musiałem uciec.

SYLVIA I przerzuciłeś się na pisanie scenariuszy filmowych, w których akcja, pornograficzne ekscesy i pirotechniczne efekty zastąpiły nie tylko dialog, ale i myśl. Ja jednak, w naszej starej budzie starałam się utrzymywać tę samą linię. Bez ciebie było trudniej. Promowałam nowych pisarzy. Teraz gwałtownie szukam kogoś, kto napisałby o jedenastym września...

Odzywa się sygnał telefonu komórkowego. Pierre natychmiast poń sięga.

PIERRE: Tak. Tu PMX24. Przepraszam, że się spóźniłem. Zadzwonię za chwilę. Pozdrów go ode mnie. *Kończy rozmowę.* Spielger się zdenerwował. Ty mnie wyciągasz na jakieś rozmówki filozoficzne, a tam czekają decyzje produkcyjne. Więc jak?

SYLVIA: Mogę cię o coś poprosić...

PIERRE: Byle prędko.

SYLVIA: ...zanim ci dam ostateczną odpowiedź.

PIERRE: Jeśli powiesz „tak” - to możesz mnie prosić o wszystko.

SYLVIA: Zaśpiewaj mi ten song, wiesz, z naszego ostatniego spektaklu. Z tego o arcybiskupie Romero. Wiesz, ten... *Nuci bez słów parę taktów.* To będzie na pożegnanie naszego teatru. Bo jeśli zagram w tym filmie, to przecież już tu nigdy nie wrócę. Siądź przy mnie. Zaśpiewaj po cichu. Tylko dla mnie.

PIERRE: Nie wiem, czy pamiętam.

SYLVIA: Pomogę ci. Ja pamiętam świetnie.

PIERRE: *Niechętnie odkłada swoje zabawki - walkmana, laptop, telefon, drukarkę; odsuwa torbę z jedzeniem. Jest to jakby rytuał zdejmowania uprzęży, wyzwalania się. śpiewa, cicho i melodyjnie. Początkowo Sylvia towarzyszy mu, potem się ucisza. W trakcie śpiewu Pierre'a delikatnie włącza się akompaniament orkiestralny, który stopniowo narasta.*

Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego.

Na zielonych pastwiskach pozwala mi leżeć.

Prowadzi mnie nad wody gdzie mogę odpocząć.

Orzeźwia moją duszę w strumieniach przeczystych.

Wiedzie mnie ścieżką prostą, przez wzgląd na swe imię.

Nawet w dolinie śmierci, zła się nie ulęknę,

Ty, Panie, jesteś ze mną, moje umocnienie.

Kij twój i Twoja laska są moją pociechą.

Stół dla mnie zastawiłeś na oczach mych wrogów.

Namaszczasz moją głowę, kielich mój przepełniasz.

Dobroć Twoja i łaska pójdą moim śladem.

Do końca mego życia zamieszkam w Twym domu. [Wg. *Psalmu 22*]

SYLVIA Jesteś wspaniały, jak dawniej. *Sylvia klaszcze jak szalona. Pierre kłania się jej.* Dziękuję ci. Jesteś wielkim aktorem i wielkim śpiewakiem. To, to powinieneś robić. To jest twoje powołanie. Znów, jak dawniej. Ale ty musisz wrócić do swego Hollywood. Ja tu zostanę.

PIERRE Przyjęłabyś mnie z powrotem do zespołu?

SYLVIA żartujesz?

PIERRE żartuję. Choć tylko tu, w tym teatrzyku, w tym mieście, i tylko z tobą, moje życie miało sens. Nie rozumiesz, że tam muszę ciągle wciąż coś grać, udawać, z kimś walczyć, komuś się kłaniać, pisać nie to, co chcę. Nie jestem sobą. Moje pisarstwo jest kłamstwem.

SYLVIA Zostaniesz? Wrócisz do teatru?

PIERRE Nie. Nie zostanę. I ty tu nie zostaniesz, dziecinko.

SYLVIA Ja tego teatru nie opuszczę. I nie wyjadę z Nowego Jorku. Tu jest mój dom. W cieniu zburzonych wież.

PIERRE Gadanie.

SYLVIA Zostań ze mną. Tu masz obowiązki.

PIERRE Ale tam mam pieniądze, dziecinko. I sławę.

SYLVIA Nie mów do mnie dziecinko!

PIERRE I ty to możesz mieć. Wszystkie zabawki świata. Wszystkie uroki świata. A po pierwsze, jesteś aktorką. Nie masz prawa nie zagrać roli swojego życia.

SYLVIA Jestem - po pierwsze - aktorką? To znaczy, że dopiero po drugie jestem człowiekiem?

PIERRE Po drugie.

SYLVIA To się nie łączy?

PIERRE Może, ale nie musi.

SYLVIA A jak nie może?

PIERRE To wybierasz.

SYLVIA Sercem? Mózgiem? Instynktem?

PIERRE Byle czym! Byle trafnie.

SYLVIA Och... *Łapie oddech.* Już wybrałam.

PIERRE To się cieszę. Mam jeszcze coś do załatwienia na mieście. Nawet niepotrzebnie brałem hotel. Nie pośpię długo. Do jutra.

SYLVIA Nie zrozumiałeś mnie. Ja odmawiam.

PIERRE Zgłupiałaś?

SYLVIA Zmądrzałam. Jestem teraz „Panna mądra.” Dobrej nocy.

PIERRE Panna? Ty – panna? Co ty gadasz? Mądra?

SYLVIA Najwyraźniej nie znasz tej opowieści o pannach mądrych i głupich...

PIERRE Już nie chce mi się słuchać twoich opowieści...

Pierre nakłada na siebie swoją „uprząż" - słuchawki walkmana, beeper, telefon komórkowy, torby - mówi w czasie tych czynności:

PIERRE To ja piszę scenariusz pod ciebie. To ja... nakłaniam Spielgera do obsadzenia ciebie... ciebie! To ja... przyjeżdżam tutaj do ciebie... specjalnie... żeby ci na tacy podać tę rolę... A ty... Pożałujesz. Nie mamy sobie nic więcej do powiedzenia. Ani teraz, ani nigdy. Ty... Aktorka! Nigdy nie będziesz gwiazdą. Nie masz na to dość charakteru. Samarytanka! Nawet w tym teatrzyku nie dadzą ci żyć... krytycy... Spielger ma długie ręce... On cię zniszczy. A ja... Będę go musiał przepraszać... Dobrze... pójdę do niego na kolanach... Już idę... To twoje ostatnie słowo?

SYLVIA Już padło.

PIERRE Ty... ty... Idiotka! Kretynka!

SYLVIA Pionier pornografii w epice!

PIERRE Moralistka dla ubogich!

SYLVIA A ty, deprawator dla bogatych!

PIERRE: Już nigdy nie wydostaniesz się z tego grajdoła! Chętnie pomogę Spielgerowi cię zniszczyć!

SYLVIA W tym mieście przyzwyczailiśmy się żyć w zagrożeniu. Nie strasz mnie! Zjeżdżaj stąd!

PIERRE żebyś wiedziała. Nie zobaczymy się już nigdy. *Coś mamrocze. Wychodzi. Sylwia zdejmuje kostium. Wkłada swoją koszule dżinsową. Rozcharakteryzowuje się. Nuci, dławiąc się szlochem.*

Stół dla mnie zastawiłeś na oczach mych wrogów.

Namaszczasz moją głowę, kielich mój przepełniasz...

Ukazuje się Pierre.

PIERRE Daję ci ostatnią szansę.

SYLVIA Już ją straciłam.

PIERRE Powiedz. Powiedz jasno. Nie oszukuj siebie. Nie oszukuj mnie. Tak, czy nie?

SYLVIA Nie.

Pierre wychodzi bez słowa. Sylvia nadal rozcharakteryzowuje się i nuci.

SYLVIA: Dobroć Twoja i łaska pójdą moim śladem.

Do końca mego życia zamieszkam w Twym domu...

Pierre wraca.

PIERRE: Nie spodziewałem się tego po tobie. Ale rozumiem. Wybrałaś. Zostajesz. Ja muszę wrócić do Hollywood. Nie mogę się nagle wycofać ze wszystkich projektów, zobowiązań. Nie mogę zerwać już podpisanych umów...

SYLVIA Nie tłumacz mi się. Twój wybór.

PIERRE Ale napiszę dla ciebie tą sztukę o jedenastym września.

SYLVIA Pomiędzy jednym scenariuszem a drugim?

PIERRE Tak. Będę musiał przyjeżdżać do Nowego Jorku, gadać z ludźmi, zbierać fakty. Zrobię to. Obiecuję. A jeśli ty tą sztukę wystawisz, i ona zaskoczy, to, kto wie, może wrócę tutaj na stałe?

SYLVIA Tutaj?

PIERRE Do ciebie.

SYLVIA Po tym wszystkim, co zaszło między nami? Wtedy? Tej nocy?

PIERRE Powiedziałaś, że umiałabyś... przebaczyć...

SYLVIA Przebaczyć... Czy to coś zmieni?

PIERRE Pomogłaś mi coś zrozumieć. Dziękuję.

SYLVIA Och... Pierre... Naprawdę?

PIERRE Naprawdę.

SYLVIA To znaczy, że chciałbyś być znów ze mną?

PIERRE Tak. To właśnie to znaczy.

Sylvia i Pierre zbliżają się do siebie jakby się chcieli pocałować. W ostatniej chwili oboje, jednocześnie wykonują skomplikowaną sekwencję klaskania w swoje i partnera dłonie, ramiona, kolana.

SYLVIA Pamiętasz! Pamiętasz wszystko!

PIERRE Pamiętam. Ja pamiętam. Ty pamiętasz. My pamiętamy.

Obejmują się. śmieją. Powtarzają sekwencję klaskania. Przerywa ją głośny dźwięk beepera. Pierre sięga po swój telefon komórkowy i naciska numer. Natychmiast odzywa się głos:

GŁOS KOBIECY Pierre, miałeś dzwonić o jedenastej czasu wschodniego... Spielger skończył robotę w wytwórni i wyszedł wściekły. Zadzwoń do niego bezpośrednio na komórkę. Tylko nie później niż o dwunastej czasu zachodniego. Ja już się urywam. Hi. *Słychać kliknięcie położenia słuchawki.*

SYLVIA Kto to?

PIERRE Osobista sekretarka Spielgera. Co ja mu powiem?

SYLVIA Wymyślisz coś. Podobno szybko myślisz. Zresztą, masz czas do... do której to? Do trzeciej rano naszego czasu. Wiesz co, Pierre? Chodź ze mną na moją nocną kelnerską zmianę? To niezły bar. Podam ci najzimniejsze piwo na świecie. Stawiam.

PIERRE Zgoda. Ile godzin pracujesz?

SYLVIA Do świtu.

PIERRE O świcie muszę jechać na lotnisko. A potem?

SYLVIA Potem będzie dzień.

PIERRE I noc?

SYLVIA Następnej nocy będziesz w swoim Hollywood. Ja tutaj.

PIERRE A gdy wpadnę do Nowego Jorku na zbieranie materiałów do sztuki o jedenastym września?

SYLVIA Jest ten kąt pod schodami, gdzie nieraz nocowałeś. Możesz się tu zawsze zatrzymać.

PIERRE Nie u ciebie?

SYLVIA Nie u mnie. Takie są teraz moje obyczaje.

PIERRE Będę się musiał ich nauczyć?

SYLVIA Czeka cię daleka droga. Jeśli zechcesz nią pójść.

PIERRE Mogę cię jeszcze o coś poprosić?

SYLVIA Zawsze. Ale nie zawsze skutecznie.

PIERRE Teraz ty zaśpiewaj ze mną ten song. Na zgodę.

SYLVIA Na zgodę.

Odzywa się muzyka - orkiestralny akompaniament do pieśni, którą śpiewał Pierre. Oboje słuchają przez chwilę muzyki. Potem śpiewają ostatnią zwrotkę pieśni - tym razem w duecie.

Stół dla mnie zastawiłeś na oczach mych wrogów.

Namaszczasz moją głowę, kielich mój przepełniasz.

Dobroć Twoja i łaska pójdą moim śladem.

Do końca mego życia zamieszkam w Twym domu.

KONIEC

+

Kazimierz Braun

MAXIMILIANUS
Opowieść sceniczna o świętym Maksymilianie Marii Kolbem

Wszelkie prawa zastrzeżone: Kazimierz Braun, 74 Deer Ridge Court, Getzville, New York 14068, USA

WPROWADZENIE

Tajemnica świętości i życiorys konkretnego człowieka

Tajemnica świętości człowieka, jak każda tajemnica, to szereg kręgów, zanikających na wodzie po wrzuceniu kamienia, to fale sejsmiczne rozchodzące się z epicentrum trzęsienia ziemi, i gasnące. Pisarz stara się tajemnicy choć dotkąć. Wiedzie go ku niej sam święty – pozostały po nim przecież jego modlitwy, wypowiedzi, pisma, dokonane dzieła, spełnione uczynki; święty wiedzie ścieżką swojego życia, swych decyzji, wyborów, postępowania; swych wzlotów, a także upadków; radości i cierpień. Do tajemnicy świętości można się zbliżać – rozumem, intuicją, wyobraźnią, a także rozmyślaniem i modlitwą. Ale zawsze pozostanie wysoki, nieprzekraczalny próg, poza którym jest już tylko nieprzenikniona ciemność, albo raczej światło, tak olśniewające, że i ono nie pozwala nic widzieć.

Życiorys człowieka zawiera daty i miejsca urodzenia i śmierci, fakty, dokumenty, takie jak świadectwa szkolne, czy dyplomy uzyskanych stopni naukowych, zapisy obecności w jakichś miejscach, wpisy do ksiąg pokładowych statków, czy do rejestru więźniów; w wypadku zakonnika – daty złożenia ślubów czasowych i wieczystych; w wypadku kapłana – wyświęcenia na prezbitera. Do życiorysu można zaglądać, badać go, mierzyć (mierząc na przykład w czasie i przestrzeni odbyte podróże), można go studiować; można posługiwać się fotografiami – jak wyglądał jakiś człowiek w różnych okresach życia, a także mapami – gdzie mieszkał, gdzie pracował. Można ustalić z jakiej pochodził rodziny, w jakich środowiskach się obracał, z kim współpracował, jakich miał przyjaciół i jakich miał wrogów. Posługując się narzędziami biografistyki, psychologii, nauk społecznych, historii i innych dyscyplin, można spisać życiorys każdego – także świętego.

Świętość stopniowo rozwija się, wzrasta, przenika i ukierunkowuje życie człowieka. Jego codzienne obcowanie z ludźmi, wykonywane czynności, wypowiadane słowa, podejmowane decyzje, nie tracąc zwykłości, naturalności i realności nabierają stopniowo jakiegoś innego wymiaru. Jakby żyjąc nadal w wymiarze ziemskim święty człowiek dosięgał już wymiaru poza ziemskiego. Jakby jednoczył już dwie rzeczywistości – doczesną i wieczną.

Dramat o świętym, czy też poświęcony świętemu, musi zawierać te dwa elementy: sprawozdanie i tajemnicę. A więc to, co wiadomo, co można ustalić, zbadać, przywołać, wyłożyć, pokazać, wydobyć z dokumentów, zapisów, świadectw, fotografii. Oraz to, czego nie wiadomo dokładnie, co wymyka się poznaniu, co promieniuje, choć do samego źródła promieniowania nie można dotrzeć.

Sztuka moja oparta jest o fakty z życia św. Maksymiliana Marii Kolbego, o jego pisma, o świadectwa i wspomnienia o nim, oraz o to, co o nim pisali liczni kompetenti autorzy. Zarazem, tekst mój podejmuje – niemożliwą do spełnienia – próbę dotknięcia tajemnicy jego świętości.

Mej pracy przyświecał wyraźny cel: przybliżyć czytelnikom, oraz widzom ewentualnej realizacji teatralnej *Maximilianusa*, postać i spuściznę św. Maksymiliana, zarówno w ich wymiarze historycznym, jak też w wymiarze duchowym.

Chcę bardzo silnie podkreślić, że sztuka moja nie jest jeszcze jednym życiorysem św. Maksymiliana, ale utworem literackim o jego życiorys opartym. Przysługuje jej więc przywilej *licentia poetica.* W uprawniony sposób, a zawsze w granicach dostępnej wiedzy, posługuje się nie tylko informacją, ale i intuicją; nie tylko dokumentacją, ale i wyobraźnią; nie tylko relacją, ale i fantazją.

Moja droga do *Maximilianusa*

Z postacią świętego Maksymiliana Kolbego i z pamięcią o nim zetknąłem się bliżej w Japonii w listopadzie 1981 r. Byłem tam już uprzednio, z teatrem, dwa lata wcześniej. W czasie długiego tourné odwiedziłem wtedy Tokyo, Yokohamę, Kanazawę, Sapporo, a więc środkową i północną część archipelagu. Tym razem, korzystając ze stypendium rządu japońskiego, postanowiłem zapoznać się z jego częścią południową. Podróż rozpocząłem w Tokyo, a potem na trasie znalazły się Nagoya, Kyoto, Osaka, Kobe, Hiroshima i Nagasaki, gdzie chciałem się znaleźć właśnie ze względu na ojca Maksymiliana. Poznałem tam brata Sergiusza, jednego z jego uczniów i współpracowników, który hojnie obdarzył mnie swym czasem i opowiadaniami, oprowadził mnie po japońskim Niepokalanowie – Mugenzai no sono – i dał wiele materiałów, które czytałem w drodze powrotnej do kraju. W 1982 r. kanonizacja o. Maksymiliana Kolbego była dla wszystkich Polaków promieniem światła w ciemnym czasie stanu wojennego. Pisałem

wtedy sporo o św. Maksymilianie (były to artykuły i rozdział w książce *Nadmiar teatru*, Czytelnik, 1984). Pojechałem do Niepokalanowa. Myślałem o napisaniu o nim sztuki, ale nawet nie potrafiłem rozpocząć pracy. Pewnie za mało o nim jeszcze wiedziałem; jakoś mi było do niego wciąż daleko. Sprawa została odłożona, potem zapomniana.

Właściwie nieco przypadkowa wymiana listów elektronicznych z ojcem doktorem Piotrem Cuberem na temat św. Maksymiliana nakazała mi wrócić do niego. Z o. Piotrem znaliśmy się od czasu jego pobytu i pracy we franciszkańskiej rozgłośni radiowej „Godzina Różańcowa" w Buffalo w 2001 r. Pozostaliśmy w kontakcie. Przesyłaliśmy sobie życzenia świąteczne. Teraz – życzliwie i miło – zachęcił mnie do podjęcia próby napisania dramatu o świętym. W wyniku jego zachęty, a w ślad za nią, dzięki zaproszeniu Krakowskiej Prowincji Ojców Franciszkanów Konwentualnych, znalazłem się w klasztorze w Harmężach pod Oświęcimiem. Mogłem odbyć wiele ciekawych, inspirujących rozmów i odwiedzić wiele miejsc, w których święty zostawił swoje ślady, przede wszystkim w obozie Auschwitz, w Krakowie i Niepokalanowie. Otrzymałem wiele informacji, wiele książek. To wszystko pozwoliło mi podjąć ponownie próbę stworzenia dramatu o św. Maksymilianie. Powstał.

Literacka i teatralna materia dramatu

Dramat *Maximilianus* to – opowiedziana środkami literatury oraz środkami teatru –
historia życia i śmierci świętego Maksymiliana.

Dramat jest formą złożoną. Zawiera elementy literackie oraz elementy teatralne. Jest zarazem utworem literackim, jak i projektem widowiska. Istnienie i działanie żywego człowieka określa i wyróżnia teatr z pośród wszystkich sztuk. W dramacie, jako tekście – ludzie są postaciami należącymi do porządku literatury. W widowisku, jako akcji – postaci, grane przez aktorów (niezleżnie od technik czy metod jakimi się oni posługują), stają się ludźmi żywymi, działającymi, którzy kochają i nienawidzą, radują się i cierpią. Jako utwór literacki, dramat posługuje się słowem i wszystkimi sobie właściwymi, a potrzebnymi w danym wypadku, środkami literatury. Jako utwór teatralny, dramat posługuje się akcją tworzoną przez postaci; akcja i postaci to podstawowe środki wyrazu dramatu. Dramat jest więc hybrydą, żyje życiem

podwójnym: jako tekst – napisany, spełniony, skończony, oraz jako projekt widowiska – potencjalnego, jeszcze nie spełnionego, czekającego na spełnienie.

Dramat, rozpatrywany jako utwór literacki, jest po prostu, jak inne owoce literatury, tekstem „do czytania" – i tak właśnie można, oczywiście, traktować mój dramat *Maximilianus.* Dramat jest też, jak wskazałem, materiałem „do grania", do realizacji teatralnej.

Co do literackiego sposobu funkcjonowania mego dramatu podpowiem tylko czytelnikowi, że *Maximilianusa* – jak zresztą każdy dramat –trzeba czytać podążając zarówno szlakiem tekstu, jak też szlakiem akcji, a więc działań postaci; i trzeba także „czytać" wpisane w tekst obrazy. Natomiast odnośnie funkcjonowania *Maximilianusa* jako materiału na widowisko, zasugeruję, że mógłby on być wystawiony w całości i wtedy akcja trwałaby zapewne około trzech godzin (a więc stosunkowo długo, ale takie widowiska się przygotowuje); mógłby być także jakoś skracany, co pozostawiam z pełnym zaufaniem do decyzji ewentualnego reżysera; mógłby być także zrealizowany w całości, ale grany w dwóch częściach, przez dwa kolejne wieczory. Zapewne mój dramat mógłby być także materiałem wyjściowym dla scenariusza filmowego.

Struktura akcji

Akcja *Maximilianusa* opowiada życie Rajmuda Kolbego (1894-1941), potem brata, a następnie ojca Maksymiliana Marii. Akcja sztuki nie zatrzymuje się dłużej w jego dzieciństwie, ale uważnie postępuje za nim jako młodym człowiekiem; skupia się na jego wieku dojrzałym; obejmuje ponad 30 lat i rozwija się wedle udokumentowanego życiorysu świętego. Części sztuki, a w nich poszczególne sceny, oparte są o rzeczywiste zdarzenia. Albo wybierają z jakiegoś okresu jego życia jedno, szczególnie ważne wydarzenie, albo niejako sumują dany okres, komprymując szereg zdarzeń w jeden ciąg. Następstwo scen odzwierciedla kolejne fazy i etapy życia świętego. W historycznym porządku przedstawia poszczególne wydarzenia oraz miejsca, w których one się rozgrywały.

Akcja każdego dramatu, a w konsekwencji opartego oń widowiska teatralnego, rozwija się z zazwyczaj równocześnie na trzech poziomach: po pierwsze, planowanej przez pisarza, a potem rzeczywiście powołanej interakcji między aktorami i widzami; po drugie, akcji dramatu

rozgrywanego przez postaci, zarówno przy pomocy działań jak słów – tę akcję zrelacjonuję poniżej; po trzecie, akcji uniwersalnej, która dzieje się zawsze i wszędzie. Na tym, najwyższym, poziomie akcja nabiera mocy mitu a zdarzenia osiągają wymiar symboliczny. Postaci dramatu stają się natomiast uczestnikami powszechnej i wiecznej walki dobra ze złem. Tak też pragnąłem skonstruować *Maximilianusa.*

Sztukę rozpoczyna *Prolog,* zatytułowany *Matka Bolesna.* Akcja dzieje się w Krakowie, już po śmierci św. Maksymiliana, na jesieni 1941 r. Marianna Kolbowa, jego matka, otrzymuje wiadomość o śmierci syna; wspomina innych, zmarłych swoich synów oraz męża; przypomina zdarzenie, które miało – zapewne – wpływ na całe dalsze życie świętego.

Po *Prologu,* zasadniczy przebieg akcji jest natępujący:

Część I, *Lata formacji i nauki*, obejmuje okres od 1904 do1919 roku. Akcja dzieje się w Pabianicach, we Lwowie, w Krakowie i w Rzymie. Po epizodzie z dzieciństwa, podążamy za Rajmundem Kolbe, potem bratem Maksymilianem, przez Lwów, do Krakowa i Rzymu, gdzie odbył studia, uzyskał dwa doktoraty (z filozofii i teologii) i został wyświęcony na księdza. W Rzymie założył też „Rycerstwo Niepokalanej."

- Scena 1, *Dwie korony*, odnosi się do – „bardzo prawdopodobnego" (jak piszą niektórzy historycy) wydarzenia jakie miało miejsce w kościele w Pabianicach w 1904 r.
- Scena 2, *Szabla i buty* rozgrywa się we Lwowie, późną wiosną 1910 r.
- Scena 3, *Pasowanie na mnicha* opowiada o przyjęciu Rajmunda Kolbego do zakonu św. Franciszka we Lwowie 4 września 1910 r.
- Scena 4, *Próba posłuszeństwa*, odnosi się do zdarzenia, które najprawdopodobniej miało miejsce w Krakowie dnia 25 września 1912 r.
- Scena 5. *Roma aeterna* sumuje lata 1914-1917.
- Scena 6. *Milizia dell'Immacolata* opowiada o założeniu Rycerstwa Niepokalanej w dniu 16 paździenika 1917 r.
- Scena 7. *Vale Roma!* dzieje się 23 lipca 1919 r.

Część II, *Kształtowanie wizji*, rozgrywa się w latach 1919-1930 w Krakowie, Zakopanem, Grodnie i Niepokalanowie (jest to I okres niepokalanowski). O. Maksymilian założył w Krakowie polskie Rycerstwo Niepokalanej i zaczął wydawać jego organ, „Rycerza

Niepokalanej". Kontynuował swą pracę w Grodnie. Utrudniały mu ją i przerywały nawroty gruźlicy, która ujawiniła się jeszcze w Rzymie, a leczył ją w Zakopanem. W 1927 r. rozpoczął tworzenie Niepokalanowa. W bardzo krótkim czasie zbudował jego solidne fundamenty i doprowadził do rozkwitu.

- Scena 1, *Trudne początki*, dzieje się w Krakowie i Zakopanem; dotyczy lat 1919-1922.
- Scena 2, *Radość i eksmisja*, ma miejsce w Krakowie na jesieni 1922 r.
- Scena 3, *Materializowanie wizji*, dzieje się w Grodnie i odnosi się do lat 1922-1927.
- Scena 4, *Budowa zagrody*, rozgrywa się pod Teresinem dnia 6 sierpnia 1927 r.
- Scena 5, *Powołania, powołania*, dzieje się w Niepokalanowie i opiera się na wydarzeniach z lat 1927-1930.

Część III, *Na misje*, obejmuje okres pracy misjonarskiej o. Maksymiliana w Japonii w latach 1930-1936. Podejmował on też w tym czasie próby objęcia misjami Indii i Chin. Ten okres dzieli się na dwie fazy – gdy sam prowadził powołaną przez siebie placówkę w Nagasaki (1930-1933) i gdy skoncentrował się na pracy wydawniczej i misjonarskiej, a Gwardianem Mugenzai no Sono był jego opiekun i przyjaciel o. Kornel Czupryk. Ten dwufazowy okres misjonarski jest w moim dramacie skoprymowany i scalony w jeden ciąg scen.

- Scena 1, *Podróż w nieznane*, opowiada (środkami teatralnymi) o podróży misjonarzy z Marsylii do Nagasaki w dniach od 7 marca do 24 kwietnia 1930 r.
- Scena 2, *Ciemność i światło*, dzieje się w Nagasaki w latach 1930-1931.
- Scena 3, *Mugenazi no sono*, dzieje się 16 maja 1931 r.
- Scena 4, *Dwie uczty*, obejmuje różne wydarzenia w Nagasaki i odnosi się do lat 1931-1936.
- Scena 5, *Sayonara, Sayonara*, dzieje się w Nagasaki 24 maja 1936 r.

Część IV, *Pokój i wojna*, obejmuje lata 1936-1941 w Niepokalanowie. (Jest to II okres niepokalanowski). W tym czasie św. Maksymilian wrócił do założonego przez siebie Niepokalanowa. Doprowadził do jego iście fenomenalnego rozwoju. Niepokalanów rozrastał się w zadziwiającym tempie, jako silnie promieniujący ośrodek duchowy, stając się największym klasztorem na świecie (miał przeszło 700 zakonników), oraz jako wydawnictwo publikujące kilka tytułów prasowych. Niepokalanów rozrósł się też terytorialnie i stał się całym

masteczkiem. Sam święty stał się znanym i szanowanym, choć zarazem atakowanym, autorytetem zakonnym i moralnym, stanął w rzędzie duchowych przywódców narodu. Praca i rozwój Niepokalanowa zostały przerwane – jak całe polskie życie – przez napaść Niemiec na Polskę, wojnę, okupację. 5 września 1939 r. zakonnicy zostali – w większości – rozpuszczeni do domów. Dnia 17 września, grupa trzydziestu dziewięciu zakonników, którzy zostali w Niepokalanowie wraz ze swym Gwardianem, o. Maksymilinanem, została wywieziona do Niemiec i przetrzymywana w obozach przez dwa i pół miesiąca, ale potem zwolniona. Od początku wojny Niepokalanów służył jako przystań tysięcznym grupom wysiedlonych, Polaków i Żydów. Zapewniał im dach nad głową, wyżywienie, opiekę. Służył też okolicznej ludności. Dnia 17 lutego 1941 r. o. Maksymilian, wraz z czterema innymi ojcami, został aresztowany przez Niemców.

- Scena 1, *Fabryka Niepokalanej*, odnosi się do lat 1936-1939.
- Scena 2, *Narada pod bombami*, odbywa się w pierwszych dniach września 1939 roku.
- Scena 3, *Pożegnanie dzieci*, rozegrało się ok. 5 września 1939 r.
- Scena 4, *Pożegnanie wysiedlonych*, ma miejsce w zimie 1941 r.
- Scena 5. *Pożegnanie Niepokalanowa*, dzieje się dnia 17 lutego 1941 r.

Część V, *Pasja*, odnosi się do wydarzeń w Niepokalanowie, Warszawie i Auschwitz w okresie od 17 lutego do 14 sierpnia 1941 r. Opowiada o aresztowaniu świętego, o jego uwięzieniu, a następnie o jego bohaterskim życiu i bohaterskiej śmierci w niemieckim obozie koncentracyjnym Auschwitz. Z punktu widzenia historycznego *Pasja* jest oparta o rzeczywiste zdarzenia i świadectwa. Z punktu widzenia literackiego jest apokryfem.

Choć nie należy to już do akcji mojej sztuki, to jednak trzeba tu przypomnieć, że Maksymilian Maria Kolbe został ogłoszony błogosławionym przez Papieża Pawła VI w 1971 r., r., a następnie kanonizowany, jako święty męczennik, przez Papieża Jana Pawła II w 1982 r. Ze świadomością tego, oraz w tej perspektywie, patrzymy więc dziś na św. Maksymiliana, modlimy się za jego przyczyną.

Postaci

Postaci *Maximilianusa* mają dwa typy rodowodów. Są to postaci historyczne, albo postaci fikcyjne.

Postaci historyczne, lub zbudowane w oparciu istniejące pierwowzory, to, po pierwsze, sam ojciec Maksymilian Kolbe; po drugie, Marianna Kolbowa i Franciszek Kolbe; po trzecie, bracia Zenon, Hilary i Sergiusz – życiorysy tych braci zostały wykorzystane dość luźno.

Gdy mowa o postaciach historycznych przedstawianych na scenie, wyłania się pewien problem, nie mający żadnego znaczenia w lekturze, a ważny w teatrze. Świadectwa i fotografie, czy zapisy filmowe, przekazują obrazy, w tym wygląd rzeczywiście istniejących ludzi: tak byli widziani, tak zapamiętani. I tu napotykamy problem brody świętego Maksymiliana. Zapuścił ją w drodze na misje, nosił w Japonii, i to długą, patriarchalną, bo tak wpisywał się w ikonę misjonarza, pozostawił ją po powrocie do Niepokalanowa, jako znak, że swoją pracę i powołanie taktuje nadal jako pracę misyjną, trudzenie się nad nawracaniem i zbawianiem dusz. Ciemna, przetykana nitkami siwizny broda św. Maksymiliana, znana jest z licznych zdjęć. Jednakże, gdy do Niepokalnowa zbliżyli się w 1939 roku Niemcy, brodę tę zgolił, aby nie zwracać na siebie uwagi. Aresztowany został już więc bez brody i tak też był więziony, najpierw w Lmsdorf, Amitz i Ostrzeszowie, potem na Pawiaku, a następnie w Auschwitz. Są fotografie ukazujące św. Maksymiliana bez brody z lat 1939-1941. W widowisku teatralnym aktor występujący najpierw bez brody, potem ukazujący na scenie się z brodą, a potem znów bez brody, nieuchronnie nasuwał by widzowi myśl, że, oczywiście, ta broda jest doklejona, potem odklejona. I tak byłoby naprawdę. Widz wiedziałby, że aktor ma brodę „nieprawdziwą", nie własną, a więc sztuczną. A wrażenie jakiejkolwiek sztuczności, czy „nieprawdziwości" tej postaci, niewątpliwie ogromnie zaszkodziłoby jej percepcji, jakoś by niepotrzebne skupiało uwagę na tym jednym szczególe. Jestem więc przekonany, że w ewentualnym widowisku nie należy aktorowi, który będzie grał rolę ojca Maksymiliana, kazać przyklejać w pewnym momencie długiej brody, a potem ją odklejać. Manipulowanie takim realistycznym szczegółem byłoby, jak sądzę, dystrakcją, odciągałoby uwagę widza zarówno od istotnych, a więc wewnętrznych i duchowych cech tej postaci, jak też od jej uniwersalizmu i transhistoryzmu. Co więcej, właśnie odejście od tradycyjnego (w latach 1930.) obrazu św. Maksymiliana z długą brodą, będzie wyraźnym

sygnałem, że w dramacie tym, i w opartym oń widowisku, chodzi o coś więcej niż dosłowny portret.

Pozostałe, poza już wymienionymi, postaci sztuki, wzorowane są także na pierwowzorach, jednak nie ściśle, raczej w dążeniu do pewnych uogólnienień, a także typowości – gdy jedna postać niejako sumuje wielu, podobnych jej ludzi.

Właśnie w dążeniu do pewnego uogólnienia wprowadziłem jedną postać Przełożonego ta postać sumuje role o. Prowincjała, o. Gwardiana, o. Magistra, o. Rektora oraz innego o. Prowincjała. Bardzo usilnie proponuję, aby w – ewentualnym – przedstawieniu *Maximilianusa* była to właśnie jedna postać, grana przez jednego aktora. Ten zabieg wydobędzie ważny element duchowości św. Maksymiliana, jakim było stosowane przez niego świadomie „święte posłuszeństwo." Widział on w każdym przełożonym uosobienie woli Bożej i podporządkowywał się danemu przełożonemu, a więc woli Bożej, w duchu całkowitego, bezwzględnego i bezwyjątkowego posłuszeństwa. W ten sposób, niejako nie czynił rozróżnień między swymi przełożonymi – każdy przekazywał mu wolę Bożą. Dlatego właśnie jeden aktor winien grać role wszystkich przełożonych o. Maksymiliana.

Postać Brata Ciemnego ma szczególny charakter: jest to postać całkowicie fikcyjna, symboliczna, funkcjonująca zarówno realnie, jak jedynie w sumieniu, myśli, lub wyobraźni innych postaci.

I jeszcze trzy uwagi praktyczne odnośnie postaci dramatu.

Bracia zakonni tworzą chór, który podejmuje działania zbiorowe, jak też wyłania ze siebie różne postaci zindywidualizowane. Pożądane jest, aby w ewentualnym widowisku, bracia należący do chóru dokonywali zmian dekoracji.

Role Rajmunda Kolbego – brata Maksymiliana – ojca Maksymiliana winno grać po kolei trzech wykonawców: chłopiec, młody mężczyzna i dojrzały mężczyzna. Tego typu zabieg stosowany bywa – gdy trzeba – w filmach, rzadziej w teatrze. Jest konieczny w widowisku ukazującym życie człowieka na przestrzeni lat ponad czterdziestu. Rajmund-chłopiec występuje tylko raz, w pierwszej scenie sztuki. Młody aktor grający Rajmunda Kolbego, potem brata Maksymiliana, będzie miał zadanie przedstawienia postaci w wieku od kilkunastu do przeszło trzydziestu lat,

w I i II części sztuki. Natomiast aktor, który podejmie rolę ojca Maksymiliana, będzie grał jego postać w III i IV części sztuki, a więc w czasie, gdy ojciec Maksymilian liczył od 36 do 47 lat.
W spisie postaci na początku sztuki oznaczyłem gwiazdkami możliwość grania przez tego samego aktora dwóch postaci, co można wziąć pod uwagę, jeśli celowe byłoby zmiejszenie liczby aktorów wustępujących w przedstawieniu. Sugeruję więc możliwość grania przez te same dwie aktorki ról dwóch Kobiet w Japonii i dwóch Pań w Niepokalanowie; przez tych samych dwóch aktorów ról dwóch urzędników i dwóch Gestapowców; podsuwam też możliwość wyłonienia aktorów grających role dwóch Ojców w Warszawie z chóru. Ale może właściwa będzie obsada większa, a nie mniejsza.
Muszę też wyjaśnić, że wymogi dramaturgii nakazały pominięcie niektórych postaci bliskich świętemu Maksymilianowi, jak zwłaszcza, po pierwsze, jego brat naturalny i współbrat w zakonie, ojciec Alfons Kolbe, który w mej sztuce nie należy do postaci działających – dowiadujemy się o nim tylko pośrednio, oraz, po drugie, ojciec Kornel Czupryk – przełożony, pomocnik i przyjaciel ojca Maksymiliana. Odegrali oni ważną rolę w życiu i pracy świętego, ale nie było możliwe znalezienie dla nich ważnego miejsca w mojej sztuce.

Czas i przestrzeń akcji

Czas i przestrzeń, są dwoma niezbędnymi kategoriami istnienia człowieka, a zarazem dwoma wymiarami istnienia postaci w widowisku, oraz samego widowiska.
Czas w teatrze ma niejako trzy poziomy: czas realny życia aktorów i widzów (odmierzany ich zegarkami), czas akcji, oraz czas transhistoryczny, uniwersalny. W każdym widowisku pomiędzy tymi trzema strumieniami czasu wytwarza się napięcie, obieg energii. Czas realny jest stałym poziomem odniesienia zarówno dla aktorów, jak i dla widzów. Niekiedy właśnie na tym poziomie rozgrywa się jakieś zdarzenie, gdy np. określona kwestia aktora wywołuje w umyśle widza natychmiastowe skojarzenie ze znanymi, czy też nawet rozgrywającymi się współcześnie, wypadkami. Czas realny określał nawet całe widowiska, gdy np. przedstawienia tajne dawane pod okupacją niemiecką lub sowiecką, lub też w stanie wojennym w Polsce w latach 1980., rozgrywały się w kontekście stałej możliwości zerwania ich przez policję okupanta

zewnętrznego czy wewnętrznego (jakby to określił Orwell), były aktami oporu przeciw temu co działo się aktualnie dookoła.

W *Maxymilianusie* czas akcji biegnie wedle historycznego następstwa zdarzeń tej, biograficznej przecież, opowieści. Zarazem, tak jak i akcja, czas często jest komprymowany – jedna scena obejmuje wypadki, które w rzeczywistości rozgrywały się w ciągu dni, miesięcy, czy lat. Kilkakrotnie czas akcji może nabrać charakteru transhistorycznego, uniwersalnego, jak zwłaszcza w scenach, w których pojawia się postać Brata Ciemnego, czy w *Pasji* św. Maksymiliana.

Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja widowiska ma również, tak jak akcja, niejako trzy poziomy, trzy wymiary. Są nimi: poziom realny (np. scena konkretnego teatru), poziom wyobrażony (a więc miejsca akcji sztuki, odzwierciedlone w dekoracjach i innych elementach wizualnych), oraz poziom uniwersalny, na którym pałac Kreona w *Antygonie* Sofoklesa, staje się siedzibą wszelkiej despotycznej władzy, czy też sceniczny podest zwieńczony trzema krzyżami – Golgotą, miejscem kaźni, i Chrystusa, i polskiego narodu, jak w *Dziadach* Adama Mickiewicza w inscenizacji Leona Schillera i Andrzeja Pronaszki (Lwów, 1932 oraz powtórzenia).

W ewentualnym widowisku *Maximilianusa* ów poziom pierwszy przestrzeni – realny i rzeczywisty – to będzie miejsce, w którym odbędzie się przedstawienie. Wystawiając *Maximilianusa* można wziąć pod uwagę różne możliwości.

Po pierwsze, teatr ze sceną pudełkową. To miejsce najbardziej oczywiste. Scena taka zapewniłaby w najdogodniejszy sposób potrzebne urządzenia techniczne; byłaby tym bardziej użyteczna gdyby posiadała w miarę obszerne proscenium

Po drugie, mogłaby to być właściwie każda sala, byle wyposażona w jakiś osobny teren gry (scenę, czy podium) oraz odpowiednie oświetlenie – np. przenośne reflektory na ruchomych stojakach.

Po trzecie, można by zagrać *Maximilanusa* w kościele, wykorzystując prezbiterium jako teren gry; widzowie zajęliby miejsca w ławkach. (Naturalnie, Najświętszy Sakrament musiał by być wyniesiony, a tabernakulum pozostawione otwarte).

Po czwarte, mógłby to być plener. W tym wypadku należałoby wykorzystać jakiś płaski teren u stóp jakiegoś wzniesienia, które zapewniłoby amfiteralny teren odbserwacji dla widzów.
Miejsca akcji są w mojej sztuce dokładnie wskazywane – są to miejsca, w których św. Maksymilian rzeczywiście przebywał. Miejsca te mają zarówno charakter określonych wnętrz, czy plenerów, jak też łączą i komprymują, lub też przedstawiają nierealistycznie, jakieś punkty na mapie, czy większe obszary, jak, na przykład, w scenie podróży świętego do Japonii.
Przestrzeń *Maximilianusa* nabiera charakteru uniwersalnego kilka razy: m.in. gdy święty ma wizję Matki Bożej, gdy się modli, gdy spożywa „ostatnią wieczerzę" w Japonii, a także gdy czytana jest relacja o jego męczeństwie.
Całe przedstawienie teatralne wznosi się na poziom uniwersalny, gdy wszystkie jego postawowe elementy – akcja, postaci, czas i przestrzeń – splecione nierozdzielnie, ten poziom osiągają.

Stylistyka przedstawienia i proponowane konwencje

Sztukę tę napisał reżyser i – jako autor – sugeruje pewne rozwiązania teatralne. Zarazem zostawia je do decyzji reżysera, który ewentualnie podejmie pracę nad *Maximilianusem.* Kilka spraw pragnę jednak krótko omówić.
Sugerowałym, aby całość inscenizacji była skromna, a dekoracje nie rozbudowane. W ogóle, scena mogłaby być pusta, a bracia należący do chóru wnosiliby i wynosili niezbędne sprzęty. Wydaje mi się, że bardzo ważne jest płynne przechodzenie od jednej sceny do drugiej – bez żadnych przerw.
W części III sztuki, *Na misje,* w której akcja wyłamuje się z kultury europejskiej, widowisko winno posłużyć się konwencjami teatru Dalekiego Wschodu. W szczególności sugeruję, aby w inscenizacji podróży morzem, a potem lądem, wykorzystać stosowane w teatrze chińskim symboliczne flagi. Proponuję także posługiwanie się maskami przez niektóre postaci tej części.
W scenach pracy braci-drukarzy w Grodnie, a następnie skomplikowanego funkcjonowania Niepokalanowa (w scenie *Fabryka Niepokalanej*), sugeruję wykorzystanie konwencji pantomimy przedmiotowej, to jest operowania przez aktorów nieistniejącymi fizycznie przedmiotami, oraz poddać całość ruchu grupy ścisłej choreografii. Pantomima przedmiotowa będzie także potrzebna w scenie posiłku Biskupa w Nagasaki.

W tekst wpisane są niekiedy proste rozwiązania techniczne i sytuacyjne oraz środki wyrazowe, od realistycznych do umownych. Są one jednak tylko sugestią dla ewentualnego reżysera, który posłuży się swoją wyobraźnią i po swojemu zinterpretuje mój dramat.

Podziękowania

Składam bardzo serdeczne „Bóg zapłać" wszystkim ojcom i braciom Franciszkanom Konwentualnym z klasztoru w Harmężach, którzy gościli mnie z ogromną życzliwością i otwartością, poświęcili mi wiele czasu i uwagi, dopomogli w zebraniu materiałów do tej sztuki, oraz pozwolili mi dzielić ich codzienną modlitwę i chleb powszedni. Byli to o. Gwardian Stanisław Czerwonka, o. Jerzy Brusiło, o. Władysław Kulig, o. Stanisław Stój, o. Florian Szczęch, o. dk. Grzegorz Romański oraz br. Jarosław Rogalski. W szczególności dziękuję o. Piotrowi Cuberowi, bez którego inspiracji, życzliwości, pomocy i opieki, moja praca nie byłaby w ogóle możliwa.

Dziękuję także wszystkim innym ojcom i braciom franciszkanom, którzy użyczyli mi gościny oraz dzielili się ze mną swą pamięcią i wiedzą o św. Maksymilianie w Krakowie, Niepokalanowie, Rychwałdzie, Sanoku i Kalwarii Pacławskiej, a kiedyś w Nagasaki. W czasie całego mego pobytu w kraju w 2009 r. byłem gościem Prowincji Krakowskiej oo. Franciszkanów Konwentualnych, do których kieruję wyrazy mej wielkiej wdzięczności na ręce o. Prowincjała Jarosława Zachariasza i o. Gwardiana, Stanisława Glisty. Serdecznie przyjął mnie mnie w Krakowie również o. Stefan Tuszyński, Prezes franciszkańskiego wydawnictwa „Bratni Zew". W Niepokalanowie czas, życzliwość i uwagę poświęcili mi o. Gwardian Stanisław Piętka, o. Roman Soczewka (który również zaopatrzył mnie w liczne źródła), o. Andrzej Sąsiadek, autor i reżyser widowiska o św. Maksymilianie (które mogłem obejrzeć w zapisie elektronicznym), br. Krzysztof Kotarba z Radia Niepokalanów, oraz siostry Mniejsze Marii Niepokalanej, s. Teresa Maria Michałek i s. Annamaria Mix. W Rychwałdzie byłem gościem o. Gwardiana Radosława Kramarskiego, w Sanoku – o. Gwardiana Zbigniew Kubita, w Kalwarii Pacławskiej – o. Gwardiana Jarosława Karasia i o. Magistra Nowicjatu Pawła Gogola. Wiele ciekawych słów usłyszałem, i cennych matriałów otrzymałem, od ks. Jacka M. Pędziwiatra w katolickim radio

w Bielsku Białej, oraz od pań Teresy Świebodzkiej i Krystyny Oleksy, które są wicedyrektorami Muzeum obozu Auschwitz.

Miałem przywilej i opatrznościową łaskę poznania i rozmawiania o św. Maksymilianie z jego konfratrami, franciszkanami, którzy znali go osobiście. Był to najpierw brat Sergiusz Pęsiek, mój nieoceniony przewodnik po Mugenzai no sono w Nagasaki. Następnie zaś o. Łucjan Królikowski, z którym połączyła mnie wieloletnia znajomość, współpraca i przyjaźn zawiązana na kontynencie amerykańskim. Ostatnio zaś, czcigodni ojcowie Andrzej Deptuch w Sanoku i o. Olaf Ślepokura w Kalwarii Pacławskiej. Jestem im wszystkim głęboko wdzięczny.

Osobne, specjalne podziękowania kieruję do autorów książek o świętym i redaktorów zbiorów jego pism. Są to w szczególności: profesor Claude R. Foster, Patricia Treece, o. profesor Leon Dyczewski, o Władysław Kluz, o. Jean-François de Louvencourt, o. Florian Szczęch, o. Albert Wojtczak, oraz Krzysztof Kąkolewski, a także redaktorzy: o. Joachim R. Bar, br. Władysław K. Kaczmarek, o. Jan A. Książek, o. Paulin Sotowski. Z wielkim zainteresowaniem czytałem utwory literackie o św. Maksymilianie, takie jak słuchowisko radiowe pióra Zofii Kossak-Szczuckiej, czy poświęcony mu poemat Jana Józefa Szczepańskiego. (Ścisłej bibliografii nie podaję, bo tekst, który nastąpi, nie ma charakteru naukowego, ale literacki; bibliografie pism św. Maksymiliana oraz opracowań o nim są powszechnie dostępne). Zdaję sobie przy tym sprawę, że napewno nie wszystko, co należało, przeczytałem, że wiele nie domyślałem.

Ogromnym, inspirującym przeżyciem było dla mnie zwiedzenie monumentalnej instalacji—wystawy grafiki zatytułowanej *Klisze pamięci. Labirynty*, w podziemiach kościoła w Centrum św. Maksymilina w Harmężach. W owych „labiryntach", wizyjnym, porażającym zapisie zranionej pamięci, wielokrotnie pojawia się postać świętego Maksymiliana. Jest to wielkie dzieło artysty plastyka Mariana Kołodzieja, kiedyś więźnia Auschwitz numer 432. Miałem niepowtarzalną okazję wysłuchania objaśnień samego twórcy oraz Haliny Słojewskiej-Kołodziej, która wystawę współ-urządzała i napisała po niej przewodnik. Obojgu państwu Kołodziejom jestem za to przeżycie głęboko wdzięczny. Malarski, prawie-że reportażowy, zapis potworności Auschwitz dał inny artysta, Mieczysław Kościelniak, wiezień numer 15 261, z którym o. Maksymilian przyjaźnił się w obozie. Jego obrazy przedstawiające świętego w

Auschwitz, zatępują niejako – oczywisty – brak dokumentacji fotograficznej. Jestem mu ogromnie wdzięczny za to malarskie świadectwo.

Pragnę dołączyć jeszcze dwa podziękowania. Jak zawsze, nad moim czasem i skupieniem czuwała moja żona, Zofia Reklewska Braun, która również, jak od tylu już lat, służyła mi jako wrażliwy krytyk literacki, mądry redaktor i uważny korektor; pewnej istotnej rady merytorycznej udzieliła mi moja córka, profesor Franciscan University w Steubenville, Justyna Braun Renda. Jestem im obu niezmiernie wdzięczny.

Ojcowie Piotr Cuber, Paulin Sotowski, Stanisław Stój i Florian Szczęch byli łaskawi przeczytać pierwszą wersję mego dramatu. Przekazali mi swoje uwagi merytoryczne, jak też wskazali na niezbędne poprawki, które dopomogły mi dopracować tekst. Przekazuję im wielkie podziękowanie.

Nie wiem, jak to wyrazić, ale nieudolnie spróbuję: za powstanie tej sztuki jestem winien nawiększą wdzięczność św. Maksymilianowi oraz jego pośrednictwu.

Pisząc tę sztukę powtarzałem sobie nieraz za św. Maksymilianem: jeśli Niepokalana zechce, to ta sztuka zostanie napisana, a jeśli nie, to nie powstanie. W rezultacie pracy, błądzenia i szukania, sztuka ta ostatecznie powstała. Ale znów muszę powtórzyć: jeśli Niepokalana zechce, to sztuka moja przyda się na coś czytelnikom, aktorom i widzom, a jeśli nie, to pozostanie tylko dowodem, że bardzo trudne jest, a może wręcz niemożliwe, zbliżenie się środkami literatury i teatru do tajemnicy świętości. Nie mniej, tajemmnica ta nie przestaje pociągać, fascynować, wyznaczać kierunek drogi.

Kazimierz Braun

MAXIMILIANUS

Opowieść sceniczna o świętym Maksymilianie Marii Kolbem

Dramat

POSTACI DRAMATU

OJCIEC MAKSYMILIAN MARIA KOLBE – dorosły mężczyzna

RAJMUND KOLBE, potem BRAT MAKSYMILIAN – młody człowiek

RAJMUND KOLBE, chłopiec

MARIANNA KOLBOWA, matka o. Maksymiliana

FRANCISZEK KOLBE, brat o. Maksymiliana

PRZEŁOŻONY ZAKONNY *

BRAT CIEMNY

BISKUP NAGASAKI

KOBIETA 1 W JAPONII**

KOBIETA 2 W JAPONII**

PANI 1 W NIEPOKALANOWIE**

PANI 2 W NIEPOKALANOWIE**

OJCIEC 1 W WARSZAWIE***

OJCIEC 2 W WARSZAWIE***

URZĘDNIK 1****

URZĘDNIK 2****

GESTAPOWIEC 1****

GESTAPOWIEC 2 ****

BRACIA ZAKONNI, którzy tworzą CHÓR i grają także różne indywidualne role. Są wśród nich:

BRAT ZENON

BRAT HILARY

BRAT SERGIUSZ

BRAT SEKRETARZ

* Jeden aktor winien grać role oznaczone w tekście jako: o. Prowincjał, o. Gwardian, o. Magister, o. Rektor i inny o. Prowincjał

** Te same aktorki mogą grać role dwóch Kobiet w Japonii i dwóch Pań w Niepokalanowie

*** Obaj Ojcowie w Warszawie mogą być grani przez aktorów należących do Chóru braci zakonnych

**** Ci sami aktorzy mogą grać role dwóch Urzędników i dwóch Gestapowców

PROLOG. MATKA BOLESNA

Pokoik Marianny Kolbowej w Krakowie. Jesień roku 1941. Skromny, domowy ołtarzyk. Figurka Matki Bożej. Marianna trzyma w palcach kopertę.

MARIANNA List z Niepokalanowa. Będą wieści o nim.. *Otwiera ostrożnie kopertę.* Maksymilian.... zmarł... w Auschwitz.... Niemcy napisali... Wieść jednak doszła braci: nie zmarł... zagłodzony... Bo ofiarował życie za drugiego więźnia... Umierał w męce głodu długie... dwa tygodnie... I dobity... zastrzykiem... Spalony... Spalony... *Tłumi płacz.* Mój mały Mundek... Dobre... kochające dziecko... Jak mógł... przyjeżdżał... witał... pisał listy często... List ostatni był z Auschwitz... Już listów nie będzie... Już tylko łzy... Łzy matki... Miecz boleści... Radość? Tak mi kiedyś tłumaczył: śmierć – powód radości... Sprawiedliwy do nieba idzie, więc się cieszmy, bo on szczęśliwy, a nam przybywa pośrednik. A jednak serce krwawi. Biedne serce matki. Jeszcze jedna świeczuszka w moim ołtarzyku... *Marianna zapala małą świeczkę przed figurką Matki Bożej.* Ot, domowa kapliczka, jak tam, w Zduńskiej Woli, w Pabianicach i w Łodzi, wszędzie gdzieśmy żyli, biedni tkacze. Potem on tak Maryi figurkę ustawiał na swym stoliku, stole, w celi, w kajucie na statku, w Krakowie, Rzymie, Grodnie, na cokole, w grocie w Mugenzaju, na pięknej kolumnie w Zagrodzie. Wziął to wszystko ode mnie – krew, mleko,

modlitwę. Ja, matka, go uczyłam. Potem już Matuchna... Niepokalana. *Zapala następne świeczki – w miarę jak mówi:* Po kolei do nieba... Więc najpierw maluchy... Antoś, miał cztery w trumnie, Waluś – tylko roczek. Obaj dzieci – bez grzechu, więc prosto do domu Ojca w niebie... A Juliusz, ich ojciec na ziemi, mój mąż i mój brat potem... Zaginął na wojnie. A potem odszedł Józio – franciszkanin Alfons. Trzydzieści pięć lat życia tylko na tym świecie. A teraz mały Mundek... ojciec Maksymilian.... Matuchna Boża sama przyrzekła mu niebo... Tylko Franek pozostał. W zakonie Walerian, potem w świecie Franciszek. Kręta droga jego. Gdzieś w zawierusze wojny, nie wiem co z nim teraz... Lecz Boże miłosierdzie i nad nim, na pewno. Ich tam pięciu, a tutaj ja sama, ja sama... Nic już tu... A tam wszystko czeka na mnie, wierzę. I oni tam czekają. Wieczny odpoczynek daj Panie moim chłopcom. A wy mi uproście szybkie nasze widzenie... szybkie połączenie... *Gasi po kolei świeczki.* Dobranoc mężu-bracie, dobranoc synkowie. Tak tęskno matce do was... Oby już nie długo. *Czyta z jakiejś kartki:* „...Cały świat jest wielkim Niepokalanowem, gdzie Ojcem Bóg, Matką Niepokalana, Starszym Bratem Pan Jezus w tylu tabernaculach na świecie. A młodsi bracia to ludzie. I niebo to Niepokalanów..." Jego zapiski. Jego modlitwa. Dziś moja. Nie można nie wspominać wieczorową porą... Jak mój Mudek na swoją wszedł drogę... do Auschwitz.... To było w Pabianicach... pamiętam dokładnie... Wrócił z kościoła dziwny... Nie chciał nic powiedzieć... Dopiero przymuszony... Bo matce się zwierza wszystko, tak go uczyłam, tak potem stale zwierzał się Niepokalanej...
Sciemnienie.

CZĘŚĆ I. LATA FORMACJI I NAUKI

SCENA 1. DWIE KORONY

Odzywa się muzyka organowa – jakaś melodia maryjna. Ukazuje się Rajmund – mały chłopiec. Klęka na oba kolana.

GŁOS CHŁOPCA Zdrowaś Mario, łaskiś pełna... *Jego głos podawany jest z taśmy. Organy wydają lekki, wibrujący dźwięk. Jest to motyw muzyczny Niepokalanej, który pojawi się w akcji jeszcze dwa razy. Głos chłopca cichnie. Trwa tylko muzyka. Widać teraz dwa strumienie światła spływającego z dwóch stron na postać chłopca – światło białe i światło czerwone. Słyszymy głosy dialogu (także z taśmy):*

GŁOS CHŁOPCA Co to znaczy?

GŁOS KOBIECY Ta biała korona znaczy czystość, a ta czerwona korona znaczy męczeństwo. A potem niebo. Którą chcesz?

GŁOS CHŁOPCA Chcę obie!

Oba światła nabierają większej intensywności, a potem powoli gasną. Wycisza się też muzyka. Rajmund jeszcze chwilę klęczy, a potem wychodzi w mrok. Towarzyszy mu melodia tej samej pieśni maryjnej, co poprzednio.

SCENA 2. SZABLA I BUTY

Lwów. Pokoik w internacie przy klasztorze ojców franciszkanów. Dwa wąskie, żelazne łóżka, na których sienniki nakryte derkami i małe poduszki, dwa drewniane stołki, stół, na którym sterta książek i zeszytów oraz mała figurka Matki Bożej. Rajmund – teraz kilkunastoletni – siedzi przy stole, czyta, notuje. Wchodzi Franciszek. Obaj są w mundurkach uczniowskich.

FRANCISZEK Stale nad księgami. Zobacz co zdobyłem.

RAJMUND Zaczekaj chwilkę. Kończę wyliczać równanie...

FRANCISZEK Polecisz na księżyc swoją rakietą, jak zobaczysz co przyniosłem.

RAJMUND Chwila... Już... Pokaż.

Franciszek rozpina bluzę i powoli wydobywa ukrytą na piersiach i wpuszczoną w nogawkę spodni szablę w pochwie.

FRANCISZEK Kupiłem na jarmarku.

RAJMUND Kupiłeś? Za co ty ją kupił?

Obaj bracia zaciągają nieco po lwowsku.

FRANCISZEK Wytargowałem prawie za bezcen. Zarobiłem u platzmeistera sprzątaniem po koniach. Rozpytywałem, no, po cichu, o szablę. Teraz wielu młodych broni szuka. Nawet po lasach odkopują. Jeszcze z Powstania Styczniowego. Zardzewiała. Ale oczyścimy, wyostrzymy.

RAJMUND Wyostrzymy? Po co?

FRANCISZEK Osełkę też kupił. *Wyjmuje z kieszeni osełkę, kładzie ją na stole.* Pomóż. Wyciągniemy szablę z pochwy. *Mocują się chwilę.* Ależ zardzewiała. *Szabla wreszcie zostaje*

wyjęta z pochwy. Franciszek odkłada pochwę na stół, a następnie wykonuje szablą parę cięć w powietrzu. Siada i zaczyna ostrzyć szablę.

RAJMUND Po co ją ostrzysz?

FRANCISZEK Szabla musi być ostra. Wtedy jeden zamach – i już głowa odrąbana. Albo sztych. W samo serce.

RAJMUND Toż to zabójstwo. Grzech śmiertelny.

FRANCISZEK *Ostrząc szablę.* Na wojnie się zabija. Nieprzyjaciół się zabija. Zabijać nieprzyjaciół to nie grzech. Po to są szable. *Nagle sięga po poduszkę leżącą na łóżku, „siada" na niej jak na koniu i zaczyna galopować wokół stołu.*

FRANCISZEK Ułani! Szarża! Galop! Szable w dłoń! Bij! Zabij!

Rajmund przygląda mu się z podziwem, a po chwili chwyta pochwę szabli i dołącza do Franciszka, galopuje na poduszce-koniu.

RAJMUND Ułani! Szarża! Galop! Szable w dłoń! Bij! Zabij! Ja też chcę mieć szablę! Ja też chcę być ułanem!

Nagle Franciszek galopując wokół stołu potrąca figurkę Matki Bożej, która spada na podłogę. Rajmund natychmiast przerywa zabawę i podnosi figurkę. Uważaj! O mało nie stłukłeś! *Stawia figurkę na stole. Franciszek również przerywa zabawę i wraca do ostrzenia szabli.*

FRANCISZEK „Strzelec" już się we Lwowie organizuje. W Krakowie, w Tarnowie, w Przemyślu. Wszędzie. Wielki ruch. Jak nas przyjmą to i strzelać będziemy. Krabiny dadzą. A przyjmą nas tym bardziej jak się zgłosimy z bronią. Ja mam szablę. Ty też musisz coś wyfasować. Choć bagnet.

RAJMUND Bagnet? Ja chcę szablę. Po co mi bagnet?

FRANCISZEK No, do kłucia. W pierś. W gębę. W brzuch! I flaki na wierzchu!

RAJMUND W pierś. W gębę. W brzuch! *Powściąga swój ułański zapał.* Mam jeszcze coś, co się przyda w wojsku. Też zarobiłem. Ładowaniem węgla na stacji. Zobacz. *Podciąga nogawki spodni i ukazuje wysokie, wojskowe buty z cholewami.*

FRANCISZEK Buty wojskowe. Będziesz piechurem, a ja ułanem.

RAJMUND Ułani właśnie w wysokich butach. Grubo za duże, ale urosnę przecież. I skarpetek nie potrzeba. Stale dziury. Do takich butów nosi się onucki. Widzisz? *Demonstruje zdejmowanie*

i nakładanie onucek. Aby nie rozdzielajmy się, jak pójdziemy na wojnę. Obaj będziemy ułanami. I w bój. O Polskę!

FRANCISZEK Już mam adres, kontakt do Kazimierza Sosnkowskiego. Ściśle tajne. Zobaczysz, przyjmą nas na kurs podoficerski. A potem oficerski! Sam Piłsudski będzie nas szkolił.

RAJMUND Nie przyjmą nas. Jesteśmy za młodzi.

FRANCISZEK Może ty. Ja już mam piętnaście, a przyjmują od szesnastu. Mogę śmiało powiedzieć, że mam szesnaście.

RAJMUND Skłamać?

FRANCISZEK W dobrej sprawie można.

RAJMUND Kłamstwo to kłamstwo.

FRANCISZEK Dla Polski! Powiem ci więcej. Niewieleś młodszy. Nie wyglądasz na dziecko. Jesteśmy w jednej klasie. Też się możesz podać na szesnaście. Pójdziemy razem. Tylko, co mama powie....

RAJMUND Mamusię niechybnie zasmucimy. Chciała nas widzieć kapłanami. I co Prowincjał powie? Ojcowie nas przez trzy lata karmili, uczyli, do zakonu podprowadzili, ku kapłaństwu nakierowali, a my w bok? Jakoś mi to nieuczciwie.

FRANCISZEK Dla ojczyzny wybawienia! Tak mawiał tata. Też z pewnością na wojnę pójdzie. Jak dawni rycerze! Wyobraź sobie te swoje buty z ostrogami!

RAJMUND *Maszeruje. Stuka obcasami*. Brzęk ostrogami! Brzęk! Brzęk! Dla ojczyzny wybawienia! Jak dawni rycerze...

FRANCISZEK Nie możemy się zamknąć w klasztorze, gdy ojczyzna w potrzebie. A jeśli włożymy habity, to na wojnę nie pójdziemy. Więc wybieraj. Gotowyś?

RAJMUND Pod sztandarem Królowej Polski! Jak dawni rycerze! Gotowym! To co, do ojca Prowincjała? Rzucimy mu się do kolan.

FRANCISZEK Że za naukę szkolną dziękujemy, ale do nowicjatu nie idziemy. Do świata wracamy. Na wojnę o Polskę. Oj, strach.

RAJMUND Może przebaczy... Wiary się przecież nie wyrzekamy. Ino służbę ojczyźnie przenosimy nad...

FRANCISZEK Nad służbę Bogu?

RAJMUND I Boga się też nie wyrzekamy! W imię Boże pójdziemy w bój o świętą sprawę. Chodźmy.

FRANCISZEK Wezmę szablę. Niech ojciec Prowincjał widzi, że nasze postanowienie jest mocne, poważne i ugruntowane. Może mi nawet szablę pobłogosławi? *Całuje szablę i wkłada ją do pochwy.* A ty pokażesz mu swoje buty wojskowe.

RAJMUND Jak rycerz to rycerz. Już będę w nich stale chodził.

Gdzieś z zewnątrz dochodzi głos dzwonka do furty klasztornej.

FRANCISZEK Idziemy? Jakoś mi niesporo.

RAJMUND Strach cię obleciał? Idziemy! Idziemy na wojnę!

Wbiega brat furtian.

BR. FURTIAN Wasza matka jest na furcie.

RAJMUND Mamusia... Tutaj...

BRAT FURTIAN I młodszy braciszek. Też do kapłaństwa zacznie się sposobić. Co za szczęście. Będzie trzech braci Kolbów prezbiterów. Chodźcie szybko.

FRANCISZEK Już, już, tylko... *Rozgląda się gdzie ukryć szablę.*

BRAT FURTIAN Co ty masz Franek? Szabla? W klasztorze?

FRANCISZEK Taka zabawka. Powiedz mamie, że zaraz przyjdziemy.

Brat furtian wychodzi. Franciszek bez słowa kładzie szablę na stole.

RAJMUND Ja ci powiem, Franek, że to sam Duch Święty i Matka Boża przysłali nam naszą mamusię w tej właśnie chwili.

FRANCISZEK Nie możemy teraz wystąpić. Mama tak pragnie kapłaństwa dla swoich synów. Teraz jeszcze i Józia do nas dołącza. Nasze zejście z tej drogi byłoby dla niej strasznym ciosem.

RAJMUND Może Bóg woła nas na inny bój? Świętemu Franciszkowi też marzyła się wojaczka. Ale Bóg miał dla niego inne plany.

FRANCISZEK To co z nami będzie?

RAJMUND Zostajemy. Teraz do mamy, a potem paść do nóg ojca Prowincjała i prosić o przyjęcie do nowicjatu.

FRANCISZEK Żal mi będzie mojej szabli. *Chowa szablę pod siennik.* Może mi się jeszcze przyda.

RAJMUND Ja już szabli nie chcę. Ale w butach moich zostanę. Do habitu też będą pasowały. Jeszcze daleka droga... do świętości. Muszę mieć dobre buty. *Wychodzą.*

SCENA 3. PASOWANIE NA ZAKONNIKA

Lwów. Kaplica w klasztorze ojców franciszkanów. Wchodzi procesja zakonników. Przełożony (Ojciec Prowincjał) zajmuje miejsce w głębi na podwyższeniu.

PRZEŁOŻONY Rajmundzie Kolbe, przystąp.

Rajmund podchodzi do niego i klęka na oba kolana.

PRZEŁOŻONY Rajmundzie, czy pragniesz wstąpić do nowicjatu zgromadzenia ojca naszego Franciszka?

RAJMUND Pragnę.

PRZEŁOŻONY Rajmundzie, czy pragniesz odrzucić starego człowieka i przyoblec się w szatę nowego człowieka?

RAJMUND Pragnę.

PRZEŁOŻONY Niech zatem Pan oswobodzi cię ze starego człowieka i jego czynów.

Rajmund wstaje i rozpina kurtkę swego uczniowskiego mundurka. Dwaj bracia podchodzą do niego, pomagają mu ją zdjąć. Rajmund zostaje w białej koszuli i czarnych spodniach. Ma na nogach swoje buty z cholewami.

PRZEŁOŻONY Niech Pan przyoblecze cię w nowego człowieka,*
stworzonego w sprawiedliwości i świętości prawdy.

Dwaj bracia przynoszą habit i nakładają na Rajmuda. W tym czasie Chór powtarza:

CHÓR Niech Pan przyoblecze cię w nowego człowieka, *
stworzonego w sprawiedliwości i świętości prawdy!

PRZEŁOŻONY Niech Pan umieści na twojej głowie hełm zbawienia,*
aby cię strzegł od ataków szatana.

Dwaj bracia przynoszą kaptur i nakładają Rajmundowi na głowę.

CHÓR Niech Pan umieści na twojej głowie hełm zbawienia, *
aby cię strzegł od ataków szatana.

PRZEŁOŻONY Przepasz go, Panie, pasem czystości,*

by zdusić w jego ciele wszelkie pożądanie.

Dwaj bracia przynoszą sznur i opasują nim Rajmunda.

CHÓR Przepasz go, Panie, pasem czystości,*

by zdusić w jego ciele wszelkie pożądanie.

PRZEŁOŻONY Przyjmij światło Chrystusa*

jako symbol nieśmiertelności,

byś umarły dla świata,*

żył odtąd dla Boga.

Dwaj bracia zbliżają się do Rajmunda. Jeden wręcza mu świecę, a drugi ją zapala.

CHÓR Przyjmij światło Chrystusa*

jako symbol nieśmiertelności,

abyś umarły dla świata,*

żył odtąd dla Boga.

Rajmund klęka. Prowincjał dotyka jego ramienia.

PRZEŁOŻONY Powstań z martwych a zajaśnieje ci Chrystus.

CHÓR Powstań z martwych a zajaśnieje ci Chrystus.

PRZEŁOŻONY Obiit Raimundus, natus est Maximilianus.

CHÓR Obiit Raimundus, natus est Maximilianus.

PRZEŁOŻONY Rajmundzie, od tego dnia nazywasz się Maksymilianem.

CHÓR Rajmundzie, od tego dnia nazywasz się Maksymilianem.

PRZEŁOŻONY *Intonuje*: Veni Creator Spiritus....

CHÓR *Podejmuje śpiew* Veni Creator... *Do Brata Maksymiliana podchodzi Brat Ciemny, z kapturem zsuniętym nisko na twarz. Mówi półgłosem. W czasie ich dialogu Chór kończy śpiew i wychodzi.*

BR. CIEMNY A wiesz ty dlaczego dano ci imię Maksymiliana?

BR. MAKSYMILIAN Nie. Choć wiem, że byli sławni i święci męczennicy rzymscy o tym imieniu w trzecim wieku. Jeden biskup a drugi żołnierz. Obaj nie zaparli się wiary w obliczu tortur. Wspaniałe przykłady do naśladowania.

BR. CIEMNY To nie dlatego. Co innego słyszałem na radzie.

BR. MAKSYMILIAN Słyszałeś?

BR. CIEMNY Może podsłuchiwałem.

BR. MAKSYMILIAN Podsłuchiwałeś?! To ja nie chcę tego słyszeć.

BR. CIEMNY Może, po prostu, wiem. Więc mówili żeś znakomity, żeś wyjątkowo inteligentny, żeś fenomenalnie utalentowany, żeś wzór pobożności i pokory, żeś szczyt dyscypliny duchowej i poddania się woli przełożonych, żeś geniusz matematyczny, w ogóle, geniusz! Że trzeba cię podziwiać, że twoje nabożeństwo do... dziewicy stawia cię jako najczystszej wody klejnot w jej koronie z dwunastu gwiazd...

BR. MAKSYMILIAN Ja? W koronie Najświętszej Dziewicy? Nie bluźnij!

BR. CIEMNY A tak, a tak. Więc wszystko w tobie jest najlepsze, najdoskonalsze, najznakomitsze, wzorcowe, genialne, maksymalne, max, maximus, więc Maximilianus.

BR. MAKSYMILIAN Max... Maximus... Maximilianus...

BR. CIEMNY A tak, a tak... Jak to słodko brzmi, jak to słodko smakuje: Max... Maximus... Maximilianus...

BR. MAKSYMILIAN Najświętsza, Niepokalana, pełna łaski, Matko moja, zachowaj mnie od grzechu pychy, naucz mnie prawdziwej pokory. Apage... spiritu.... insolentie...

BR. CIEMNY Jeszcze za mną zatęsknisz. *Śmieje się cicho. Odchodzi.*

Światło ściemnia się.

SCENA 4. PRÓBA POSŁUSZEŃSTWA

Kraków. Cela ojca Magistra w klasztorze oo. Franciszkanów. Fotel i biurko, na którym papiery, książki, krzyż. Odzywa się muzyka: krakowski hejnał mariacki. Przełożony (Ojciec Magister) siedzi za biurkiem.

BR. MAKSYMILIAN Laudetur Jesus Christus, ojcze Magistrze.

PRZEŁOŻONY In saecula saeculorum! Amen! Bracie Maksiu, wezwałem cię, aby ci oznajmić radosną nowinę. Po zasięgnięciu opinii twoich nauczycieli, dobrej opinii, wypełniając decyzję ojca prowincjała, bardzo łaskawą dla ciebie decyzję, zostaniesz wysłany na studia do Rzymu.

BR. MAKSYMILIAN Bóg zapłać, ojcze Magistrze.

PRZEŁOŻONY Pojedziesz wraz z sześcioma braćmi. To wielkie wyróżnienie i wielka szansa. Będzie brat studiował filozofię i teologię w najlepszych katolickich uczelniach. I to w wiecznym mieście, stolicy naszej matki, Kościoła, pod bokiem naszego najwyższego pasterza, Jego Świętobliwości Ojca Świętego.

Brat Ciemny staje przy Maksymilianie.

BR. CIEMNY Widzisz, znowu jesteś wybrany, boś najlepszy, najinteligentniejszy, najmądrzejszy, najzdolniejszy, naj, naj, naj, max, max, max, Maksymilian.

BR. MAKSYMILIAN Milcz, kłamco odwieczny.

BR. CIEMNY I nie tylko wieczne miasto cię czeka, nie tylko Papież, ale także wszystkie najpiękniejsze dziewczęta Rzymu. Belle ragazze. Molto belle. Jak ty jesteś maximiliano, tak one są bellissime. Ich uśmiechy, ich usta, ich piersi... Spotkasz je na ulicach, zobaczysz je w oknach, zaproszą cię w sekretne bramy, powiodą cię do pachnących sadów, otworzą ci słodkie furteczki...

BR. MAKSYMILIAN Ojcze Magistrze, proszę mnie nie wysyłać do Rzymu!

PRZEŁOŻONY Cóż to za dziwactwo? Każdy kleryk dałby bardzo wiele, aby móc studiować w Rzymie. A ty odmawiasz?

BR. MAKSYMILIAN Rozumiem, ojcze, że to wspaniała perspektywa. Ale... czy ja dam radę? Zdrowie mam słabe... Nie podołam trudnym studiom...

BR. CIEMNY Podołasz... Choć może nie podołasz oprzeć się słodkim pokusom... Nie będziesz chciał im się oprzeć... Ale studiom podołasz. Jesteś przecież tak inteligentny, tak pilny, tak znakomity, jesteś maximus! A przy tym użyjesz życia nad Tybrem.

PRZEŁOŻONY My tu, bracie, nie mamy takich możliwości kształcenia jakie ofiarowuje Rzym. Nie mamy takich uczonych profesorów jacy są w wiecznym mieście. Będziesz studiował na słynnym Gregorianum. Czyż nie chcesz postąpić w wiedzy, nie chcesz pogłębić powołania, nie chcesz przygotować się maksymalnie dobrze do służby Bogu i ludowi Bożemu? Ty, Maksymilian?

BR. MAKSYMILIAN Ale, ojcze Magistrze, Rzym to nie tylko stolica chrześcijaństwa, miasto uświęcone krwią świętych męczenników, stolica piotrowa. To... To miasto złej sławy. Złych

kobiet. Święty Jan nazwał Rzym Babilonem. Cóż z tego, że zyskałbym wiedzę całego świata, gdybym na duszy poniósł szkodę.

BR. CIEMNY *Do br. Maksymiliana:* Świetnie! Nie tylko pycha, nie tylko nieczyste myśli, ale i nieposłuszeństwo! *Do Przełożonego:* Słaby charakter. Wyobraźnia nieskontrolowana. Wola nieukształtowana. Posłuszeństwo lekceważy. Samowola i pycha.

PRZEŁOŻONY Zakon nie będzie brata zmuszał do wyjazdu. Nie kryję jednak mego zdziwienia i rozczarowania. Zawiedliśmy się na bracie – zakon, ojciec Prowincjał, ojcowie profesorowie, ja sam. Teraz wróci do swojej celi. Zostanie w Krakowie.

BR. CIEMNY *Do Przełożonego:* Dobrze! Trzeba ostro z tymi krąbrnymi nowicjuszami. *Do br. Maksymiliana:* Tylko tak dalej. Zerwij więzy posłuszeństwa, oszukuj na ubóstwie, czystość sobie poplam, i pójdziemy w tan.

BR. MAKSYMILIAN Ojcze Magistrze... Ja...

PRZEŁOŻONY A co tam jeszcze? Powiedziałem, wróci do celi. Na co czeka?

BR. MAKSYMILIAN Ojcze Magistrze, ja tylko wyraziłem swoje obawy. Ja pragnę naśladować Najświętszą Marię Pannę w jej posłuszeństwie. *Brat Ciemny wychodzi gwałtownie.* Ja pragnę praktykować posłuszeństwo. Ja nie chcę pełnić mojej własnej woli, tylko Bożą wolę i wolę przełożonych. Bo wola Boża objawia się w woli przełożonych. Proszę zupełnie nie zważać na to, co powiedziałem. Proszę zadecydować wedle swego uznania.

PRZEŁOŻONY Dobrze, bracie Maksiu. To dobrze. Tylko posłuszeństwo jest pewną drogą do wypełnienia woli Bożej. Nie bój się Rzymu. Jak cię znam, to na studiach będziesz celował. Choć nic nie przyjdzie bez pracy. I nie bój się kobiet. To też stworzenia Boże. Zapewniam cię przy tym, że rzymskie kurtyzany nie interesują się biednymi młodzieńcami oddanymi nauce, a dążącymi do świętości.

BR. MAKSYMILIAN Postąpię tak jak ojciec Magister nakaże. Ja właśnie chcę dążyć do świętości.

PRZEŁOŻONY W takim razie pakuj się. Jedziesz do Rzymu.

Światło ściemnia się.

SCENA 5. ROMA AETERNA

Rzym. Biblioteka na Uniwersytecie Gregoriańskim. Duży stóli, na którym liczne księgi. Na środku stołu jeden z braci stawia klepsydrę. Wokół stołu bracia studenci. Jest wśród nich br. Maksymilian. Biją dzwony w odali. Długą chwilę bracia pracują w milczeniu – czasem tylko ktoś sięgnie po nową księgę, czasem ktoś przewróci kartę. Wchodzi Przełożony (Ojciec Rektor). Okrąża stół w milczeniu. Przystaje nad uczącymi się i zagląda w ich książki, komentuje ich pracę.

PRZEŁOŻONY Teologia... Fundamenty zakładać pod wiarę... Wiarę umacniać rozumem, rozum wiarą uskrzydlać... Filozofia... Argument Arystotelesa o przyczynie i skutku... Dobrze... Bonus vir semper tiro... Bene. Święty Tomasz... Rozumowe dowody istnienia Boga... Dobrze... Kosmologia.... Logika... Bez tego ani rusz.... Mars gravior sub pace latet. A ty bracie Maksymilianie... Co to? Fizyka? Matematyka?

BR. MAKSYMILIAN Tak, ojcze Rektorze. Obliczyłem właśnie ilość energii potrzebnej do przezwyciężenia grawitacji ziemskiej. A to po to, aby aparat latający, eteroplan, mógł wznieść się w kosmos. Grawitacja, oraz powietrze lub woda, hamują poruszanie się aeroplanów, automobilów, okrętów. Po wyzwoleniu się z grawitacji i oporu otoczenia, mój pojazd będzie mógł nabrać zawrotnej prędkości. Dolecieć do gwiazd.

PRZEŁOŻONY Pokaż te wyliczenia jakiemuś profesorowi fizyki. Certum voto pete finem!

BR. MAKSYMILIAN Zrobię to. Za zgodą ojca Rektora, biorę, ponad program filozofii, wyższe kursy fizyki, matematyki, chemii, biologii, przyrody i inżynierii.

PRZEŁOŻONY Nie za dużo ciężarów na siebie nakładasz?

BR. MAKSYMILIAN Przełożeni w Polsce mi zaufali. Nie mogę ich zawieść. O, mam tu także projekt perpetuum mobile. Myślę jeszcze o maszynach, które mogłyby odszukiwać, wydobywać i odtwarzać dźwięki oraz obrazy z przed lat. Nawet z przed wieków. Przy pomocy mego audiometru moglibyśmy posłuchać Jezusowego kazania na górze, a za pomocą videosondy zobaczyć Matkę Bożą krzątającą się po swoim skalnym domku w Nazarecie... Ach, i usłyszeć, i zobaczyć, jak wyśpiewuje swój przepiękny „Magnificat”. Ileż dusz zostałoby natychmiast porwanych ku niebu, przepalonych miłością!

PRZEŁOŻONY Twoje pomysły są obiecujące. Ale skonstruowanie takich nowoczesnych aparatów byłoby ogromnie kosztowne. Mam wątpliwości, czy to jest droga biedaczyny z Asyżu.

BR. MAKSYMILIAN Ależ ojcze, jestem przekonany, że w dążeniu do otwarcia nieba dla jak największej ilości dusz, i to na całym świecie, święty Franciszek nie wahałby się sięgnąć po najbardziej skuteczne środki. A skuteczne, to znaczy także nowoczesne! Tentanda via est!

PRZEŁOŻONY Bene. Pochwalam twoją troskę o zbawienie dusz. Na pracę duszpasterską, czy misjonarską przyjdzie pora. Teraz studia. Czy jesteś przygotowany na jutrzejsze seminarium?

BR. MAKSYMILIAN Natychmiast się do tego zabiorę, ojcze Rektorze.

PRZEŁOŻONY Bene. Pamiętaj: Volat hora per orbem. *Przełożony wychodzi. Studenci uczą się. Nagle wbiega Brat Ciemny. Odwraca klepsydrę. Rzuca na stół gazetę. Czyta podniesionym głosem. Wszyscy bracia słuchają.*

BRAT CIEMNY Zamach w Sarajewie! 28 czerwca 1914 roku. Austriacki Arcyksiążę Franciszek Ferdynand Hohenzolern, następca tronu i naczelny dowódca armii zamordowany! Serbski student Gawriło Princip oddał z bliska dwa celne strzały. *Brat Ciemny wychodzi. Bracia wracają do swoich zajęć. Odzywa się gdzieś daleka burza. Brat Ciemny wbiega ponownie. Niesie naręcz gazet. Owraca klepsydrę. Czyta nagłówki i rozrzuca gazety po całej przestrzeni. Burza się zbliża – słychać grzmoty.*

BRAT 1 Wojna! 28 lipca 1914 roku. Cesarstwo Austro-Węgierskie wypowiedziało wojnę Serbii, w odwecie za morderstwo w Sarajewie.

Odwraca klepsydrę. Sięga po następną gazetę.

30 lipca 1914 roku Rosja, sprzymierzona z Serbią, ogłosiła mobilizację. Francja, sprzymierzona z Rosją ogłosiła mobilizację.

Odwraca klepsydrę. Sięga po następną gazetę.

1 sierpnia 1914 roku Niemcy, sprzymierzeniec Austrii, wypowiedziały wojnę Rosji. *Odwraca klepsydrę. Sięga po następną gazetę.*

3 sierpnia 1914 roku Niemcy wypowiedziały wojnę Francji.

Odwraca klepsydrę. Sięga po następną gazetę.

4 sierpnia 1914 roku Anglia wypowiedziała wojnę Niemcom.

Piorun uderza gdzieś blisko. Brat Ciemny znów odwraca klepsydrę. Czyta.

Dnia 23 maja 1915 roku Włochy, dotąd neutralne, przystąpiły do Ententy! Są teraz dwa bloki walczących: Ententa – Francja, Anglia, Rosja i Włochy, a z drugiej strony państwa centralne: Niemcy i Austria, a wraz z nimi Turcja. Ale muzułmanów tu nie mamy, co?

Słychać uderzenia piorunów i deszcz. Brat Ciemny wskakuje na stół. Wskazuje poszczególnych braci, którzy pod wpływem jego słów przemieszczają się wokół stołu.

BR. CIEMNY Ty jesteś Niemiec, tak? Na lewo. Ty jesteś Francuz, na prawo. Zaraz sobie skoczycie do gardeł. Przecież się nienawidzicie! Ty jesteś Austriak! Na lewo, do Niemców. Tyś Anglik? Na prawo! Ty jesteś Węgier, na lewo! Pochodzisz przecież z cesarstwa Austro-Węgier! A ty Czech? Jaki masz paszport? Austriacki, co? Na lewo! Rumun? Ciągnie cię do Rosji, czy do Francji? Nie ważne. Tak czy inaczej będziesz strzelał do Niemców. Wy, Amerykanie, trzymajcie się z daleka, jesteście neutralni. Kolbe, byłbym zapomniał o tobie. Nazwisko masz niemieckie! Niemiec! Marsz na lewo.

BR. MAKSYMILIAN Jestem Polakiem!

BR. CIEMNY A jaki masz paszport?

BR. MAKSYMILIAN Rosyjski...

BR. CIEMNY To, na prawo, dostaniesz mundur rosyjski.

BR. MAKSYMILIAN Ale ja Polak!

BR. CIEMNY Twój brat, Józef, walczy w Legionach Piłsudskiego po stronie Austrii, a przeciw Rosji. Twój ojciec też poszedł z Piłsudskim.

BR. MAKSYMILIAN Skąd wiesz?

BR. CIEMNY Ja wiem. Dołącz do nich.

BR. MAKSYMILIAN Nie pójdę!

BR. CIEMNY Wezmą cię z poboru! Ale tyś poddany ruskiego cara. Już cię biorą w sołdaty. A skoro twój ojciec z Piłsudskim, więc z Austrią, to przeciw Rosji. Na prawo! Będziesz strzelał do ojca i brata. Weź ojca na muszkę. Cel!

BR.MAKSYMILIAN Przenigdy!

BR. CIEMNY Patrz tam! To twój brat! Na koniu! Galopuje! Leci na ciebie! W jego dłoni błyska stara szabla? Znasz tę szablę, prawda? Strzelaj! Zabij go, bo on zarąbie ciebie!

BR. MAKSYMILIAN Jezus Maria!

BR. CIEMNY To na lewo! Do Niemców! Zakłujesz bagnetem kolegę z podwórka w Pabianicach. Nosi mundur rosyjski. Pamiętasz Adasia?

BR. MAKSYMILIAN Boże broń!

BR. CIEMNY Nie wymiguj się. Marsz na wojnę! Przecież chciałeś być żołnierzem. To też wiem. Stale nosisz żołnierskie buty!

BR. MAKSYMILIAN Wyrzekłem się walki zbrojnej. Chcę walczyć o dusze.

BR. CIEMNY To strzelaj! Tym szybciej duszyczki pójdą do nieba! Chwyć karabin!

BR. MAKSYMILIAN Moją bronią różaniec i cudowny medalik!

BR. CIEMNY Mazgaj! *Burza wciąż trwa. Brat Ciemny wydobywa z zanadrza nową gazetę. Czyta – woła*: Dnia 6 kwietnia 1917 roku Stany Zjednoczone Ameryki Północnej wypowiedziały wojnę Niemcom! To już wojna światowa! Więc wy, Amerykanie, z Ententą? To dołączcie do Anglików i dobierzcie się do Niemców od północy, a współdziałając z Francuzami, od zachodu. Wy, Rosjanie, zajdźcie teraz Niemców i Austriaków od tyłu, od wschodu. A teraz bić się, kopać, dusić, gryźć! Wszyscy przeciwko wszystkim! *Bracia patrzą na siebie wrogo. Zaczynają się szykować do bójki. Ruszają ku sobie, zakasują rękawy. Wchodzi Przełożony.*

PRZEŁOŻONY Co tu się dzieje?! *Brat Ciemny zeskakuje ze stołu i znika. Dźwięki burzy zaczynają się wyciszać.* Niech wszyscy wrócą na swoje miejsca. *Bracia, patrząc na siebie nadal niechętnie, wracają na swoje poprzednie miejsca.* W kolegiach, w seminariach i w konwentach katolickich studiują młodzieńcy pochodzący z krajów, które dzisiaj należą do wrogich sobie obozów. Ich ojcowie i bracia walczą ze sobą na frontach. Często brat staje przeciw bratu, wcielony do niechcianej armii, syn przeciw ojcu, sąsiad przeciw sąsiadowi. Francuz z Alzacji w niemieckim mundurze strzela do Francuza z Burgundii, żołnierza armii francuskiej. Włoch z Triestu, w mundurze austriackim, do Włocha z Lombardii. Polak z Wilna w mundurze rosyjskim, strzela do Polaka z Poznania w mundurze niemieckim. To straszne, to tragiczne. Ale my mamy takie same habity. My nie możemy pozwolić, aby przynależność plemienna stała się ważniejsza od przynależności zakonnej. Nie możemy dopuścić, aby narodowość, czy paszport, miały rozbić od wewnątrz naszą franciszkańską wpólnotę. Wszyscy należymy do królestwa Bożego. Jednego mamy Ojca Niebieskiego i jednego mamy ojca Franciszka. Budujcie pokój w swoich sercach. Zachowajcie między sobą pokój. W ten sposób będziecie przywracać pokój na

świecie. Nie miejcie do siebie nawzajem nienawiści. Nie dajcie się podzielić. Przeciwnie, pracujcie wspólnie, jak dotychczas, więcej, miłujcie się! Tylko miłość tworzy dobro! Pokój i dobro, takie było zawołanie świętego Franciszka. W tych czasach, gdy wokół tyle zła, rozszerzajmy dobro. A teraz, pomodlimy się razem.

Intonuje recytację Psalmu 132:

Ecce quam bonum et quam iucundum,

Habitare fratres in unum!

Bracia grupują się w dwóch pół-chórach i podejmują psalm.

Ecce quam bonum et quam iucundum,*

Habitare fratres in unum!

Sicut unguentum in capite*

Quod descendit in barbam, barbam Aaron,

Quod descendit in oram vestimenti eius;*

Sicut ros Hermon,

Qui descentit in montem Sion.

Quoniam illic mandavit Dominus benedictionem,*

Et vitam usque in saeculum.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,*

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

PRZEŁOŻONY A teraz wrócimy do swoich studiów, do swoich codziennych zajęć. I tak ma trwać, mimo tej strasznej zawieruchy wojennej, która szaleje dookoła. Mamy nadal tworzyć wspólnotę. Żyć we wspólnocie. Każdy z was ma jeszcze wiele nauki i jeszcze daleką drogę doskonalenia duchowego. Pax vobiscum! *Wychodzi. Bracia za nim. Został tylko br. Maksymilian. Zbiera i składa w jedną stertę rozrzucowne gazety. Porządkuje książki na stole. Siada i czyta. Po chwili wyjmuje z kieszeni na piersi małą figurkę Matki Bożej i stawia ją przed sobą. Odzywa się muzyka organowa – jakaś pieśń maryjna.*

MAKSYMILIAN *Modli się:* Dozwol mi chwalić Cię, Panno Przenajświętsza! Dozwól, bym dla Ciebie i tylko dla Ciebie żył, pracował, wyniszczył się i umarł! Dozwól, bym przyniósł Ci taką

chwałę, jakiej jeszcze nikt Ci nie przyniósł. *Odwraca klepsydrę. Wraca do czytania księgi. Wchodzi Przełożony. Muzyka cichnie.*

PRZEŁOŻONY Już późno, bracie Maksymilianie. Nie słyszałeś dzwonka?

BR. MAKSYMILIAN Nie, ojcze Rektorze. Przepraszam. Już idę, ale... Czy mógłbym coś zwierzyć ojcu Rektorowi?

PRZEŁOŻONY Proszę, bracie.

BR. MAKSYMILIAN Ojciec Rektor wie, że wraz z grupą współbraci byliśmy przypadkowo świadkami demonstracji masonów na placu św. Piotra. Powiewali czarnym sztandarem. Wznosili transparenty z bluźnierczymi napisami. Oni... urągali Ojcu Świętemu, ach, wzdragam się to powtarzać... Wołali, że służy on piekłu... że na Watykanie zakróluje szatan a Ojciec Święty będzie jego sługą. Bluźnili Matce Najświętszej...

PRZEŁOŻONY Nie bez powodu papież Leon XIII nazwał masonerię stowarzyszeniem diabelskim. W jednym rzędzie postawił masonów, socjalistów, ateistów, liberałów, marksistów, materialistów i modernistów.

BR. MAKSYMILIAN Jakże słusznie. Ale ich wszystkich trzeba nawrócić! Proszę o pozwolenie udania się do Wielkiego Mistrza Masonów, aby mu uświadomić w jak strasznym niebezpieczeństwie znajduje się jego dusza, jak ciężko grzeszy patronując rozszerzaniu się zła. Nawrócę go!

PRZEŁOŻONY Pochwalam zapał. Zgody nie daję. Naraziłby się brat tylko na kpiny. Z nimi trzeba walczyć po pierwsze modlitwą.

BR. MAKSYMILIAN Czynię to, ojcze Rektorze. Ale w walce z nimi, a raczej w walce o ich dusze, trzeba się też posłużyć całą gamą środków. Oni ubóstwili rozum. Trzeba się zmierzyć z nimi na tym polu. Przemówić im do rozumu. Trzeba się w tym celu posłużyć prasą, telegrafem, radiem, najnowcześniejszymi zdobyczami techniki. Trzeba wciągnąć do tej walki, jako sprzymierzeńców, także miliony pogan, które pozostają w ciemności i cieniu śmierci. Nawrócimy ich! Ochrzcimy! Zasilą armię Niepokalanej! Myślę o tym od dawna. Ale sam nie dam rady.

PRZEŁOŻONY Najważniejsza jest pomoc z nieba.

BR. MAKSYMILIAN Matka Boża Niepokalanie Poczęta będzie orędować. Ale trzeba jej wielu pomocników. Cóż ja sam... Gdyby ojciec Rektor zezwolił, to zebrałbym małą grupę... pomocników Niepokalanej... Niech ona działa... Przez nas... Przygotowałem nawet, ojcze, taki „dyplomik", proste zasady działania takiego stowarzyszenia, gdyby ojciec Rektor, zezwolił je powołać...

Br. Maksymilian podaje o. Rektorowi małą kartkę. Ten czyta ją uważnie. W tym czasie br. Maksymilian modli się.

BR. MAKSYMILIAN Dozwól mi chwalić Cię Panno przenajświętsza! Dozwól, bym przyczynił się do jeszcze większego wyniesienia Twego! Dozwól aby w Tobie jeszcze bardziej uwielbiony był Bóg! Dozwól aby ojciec Rektor zezwolił...

PRZEŁOŻONY Zezwalam.

Br. Maksymilian klęka i całuje Przełożonego w rękę. Przełożony wychodzi. Br. Maksymilian bierze figurkę Niepokalanej oraz klepsydrę i również wychodzi.

SCENA 6. MILIZIA DELL' IMMACOLATA

Cela br. Maksymiliana. Łóżko żelazne zasłane kocem, pod nim miednica i stara walizka, stolik, na którym książki, papiery, klepsydra i figurka Niepokalanej. Pukanie.

BR. MAKSYMILIAN Proszę wejdźcie, bracia. *Wchodzi kilku braci (w rzeczywistości było ich siedmiu – ta liczba jest pożądana, ale nie konieczna). Jeden z nich przynosi dwie małe świece i stawia je po dwóch stronach figurki Niepokalanej*

BR. MAKSYMILIAN „Położę nieprzyjaźń między tobą a niewiastą, między potomstwem twoim, a potomstwem jej. Ona zetrze twoją głowę..." Ona zetrze głowę szatana, ona zniszczy wszelkie herezje, ona nas będzie prowadzić. Drodzy bracia, widzieliśmy na własne oczy jak wąż, odwieczny nieprzyjaciel, uosobiony w masonerii, głowę swą nawet w świętym mieście podnosi, jak bluźni Bogu i Najświętszej Matce jego. Drodzy bracia, dziś zbieramy w jedno ognisko myśli, które wymienialiśmy już od dłuższego czasu. Celem naszym jest powołanie stowarzyszenia, które odda nas na nieustanną i niepodzielną służbę Niepokalanej, które dopomoże nam w walce o dusze wszystkich ludzi bez wyjątku, a zwłaszcza o dusze najbiedniejsze i najdalsze od Boga. Tak, to będzie walka o dusze. Tak, walka. Stąd nazwa naszej organizacji: Militzia! Militzia dell'

Immacolata, Rycerstwo Niepokalanej. Będziemy wszakże walczyć wyłącznie orężem miłości, w zbroi modlitwy. W postach, umartwieniach, posłuszeństwie. Nasza reguła, a raczej regulamin, „dyplomik", tu spisany, jest bardzo prosty. Cel: Starać się o nawrócenie grzeszników, heretyków, schizmatyków, a zwłaszcza masonów i Żydów, oraz o uświęcenie wszystkich pod opieką i za pośrednictwem Niepokalanej. Warunki wstąpienia uzgodniliśmy takie: Oddać się całkowicie Niepokalanej oraz nosić cudowny medalik. Środki działania: O ile możności raz na dzień zwrócić się do Niepokalanej z aktem strzelistym: „O Maryjo bez grzechu poczęta, módl się za nami, którzy się do Ciebie uciekamy, i za wszystkimi, którzy sie do Ciebie nie uciekają, a zwłaszcza za masonami." A także: wykorzystywać wszystkie godziwe środki na jakie pozwala stan, warunki i okoliczności, prowadzące do naszego celu. Czy jesteśmy wszyscy gotowi podpisać takie zobowiązanie?

Br. Maksymilian odkorkowuje kałamarz, macza w nim pióro. Bracia po kolei biorą je w palce i podpisują. Ostatni podpisuje Maksymilian.

Jeśli to dzieło jest miłe Bogu i Jego Świętej Matce, to przetrwa. A nawet się rozrośnie.

BRACIA Amen, amen.

Bracia rozchodzą się w milczeniu. Br. Maksymilian odwraca klepsydrę.

SCENA 7. VALE ROMA!

Ojciec Maksymilian – tak, już teraz ojciec, już po święceniach kapłańskich – w swojej celi. Odzywają się liczne dzwony.

OJCIEC MAKSYMILIAN Wszystkie dzwony Rzymu... Koniec wojny. Te Deum... Ciebie Boga wychwalamy... Tutaj nie słychać Zygmunta z Krakowa. Ale na pewno bije... Polska zmartwychwstaje....

Ojciec Maksymilian znów odwraca klepsydrę. Dzwony cichną. O. Maksymilian wyciąga małą walizkę z pod łóżka, otwiera ją. Nieco bezradnie patrzy na rozłożone na stole książki i papiery.

O. MAKSYMILIAN W drogę. Zobaczę mamusię, ile to już lat? Siedem? Ojca już nie zobaczę. Gdzieś zginął na wojnie. Brat Józiek solidnie w zakonie. Brat Franek wystąpił, niestety, gdzieś hula po świecie. Muszę obu odnaleźć, odwiedzić.

Pukanie.

O. MAKSYMILIAN Proszę wejść. Prego.

Wchodzi Brat zakonny.

BRAT Pochwalony....

O. MAKSYMILIAN Na wieki wieków...

BRAT Przyszedłem ci pomóc się zebrać. Pociąg masz za dwie godziny. Presto! Będę ci podawał, a ty pakuj.

O. MAKSYMILIAN Tak, presto! Do Bolonii, potem do Krakowa. Rzeczy nie mam dużo.... Napierw podaj mi figurkę Niepokalanej. *Brat 1 podaje mu figurkę.*

O. MAKSYMILIAN Teraz papiery.... Zaraz, zaraz, gdzie jest moje ślubowanie solemne, wieczyste? Moja franciszkańska busola...

BRAT Jest napewno gdzieś w archiwach zakonu.Tam bezpieczniej niż w twojej lichej walizeczce. *Wkłada do walizeczki ksiażki i papiery zgarnięte ze stołu.*

O. MAKSYMILIAN Wiesz, to dziwne, a zarazem logiczne. Przed ślubami byłem niespokojny, nie jeden raz wątpiłem w swoje powołanie. To było jak na morzu przed wpłynięciem do portu: fale, wiry, wichry. A potem ukazują sie falochrony, tafla wody się wygładza. Już widać nabrzeże. Złożenie ślubów to jak przycumowanie w bezpiecznej przystani.

BRAT *Podaje o. Maksymilianowi pokaźną tubę.* Dyplom doktora filozofii. Dobrze schowaj.

O. MAKSYMILIAN *Rzuca okiem.* Gregorianum, Jak to dawno... Rok 1915. *Wsadza dyplom do walizki. Brat 1 podaje mu drugą tubę.*

BRAT Celebret prezbitera. Jesteś księdzem od 28 kwietnia 1918 roku. MAKSYMILIAN To dopiero początek drogi. Ale mam dobre buty.

BRAT Buty?

O. MAKSYMILIAN Jeszcze ze Lwowa. Wtedy były za duże. Teraz w sam raz.

Brat podaje mu jeszcze jedną tubę.

BRAT Dyplom doktora teologii. Seraphicum. Datowany 22 lipca 1919. Wczoraj.

O. MAKSYMILIAN Ty masz taki sam.

BRAT Jeszcze dyplomik Rycerstwa. Oryginał. Z 1917 roku.

O. MAKSYMILIAN Założę je w Polsce. Dawaj dalej.

BRAT To już wszystko. Acha, jakieś białe szmaty. Woreczek z bielizną. Nie masz choć jednej koszuli na zmianę? Skarpetek?

O. MAKSYMILIAN Umiem prać. A skarpetek mi nie potrzeba. Do tych butów nosi się onuce. To właśnie te białe szmaty. Mam dwie pary. Prać trzeba co dzień i nosić na zmianę. *Śmieją się obaj.*

BRAT To teraz biegiem na stację.

O. MAKSYMILIAN Zapomniałeś mi coś jeszcze dać do spakowania.

BRAT Co takiego?

O. MAKSYMILIAN Ten kawałek płuca, które wyplułem kaszląc nieustannie. *Śmieją się obaj.*

BRAT Będziesz zdrowy. Teraz, prestissimo. Alla stazione. Wezmę walizkę.

O. MAKSYMILIAN Dziękuję ci. Dam radę.

BRAT Pozwól.

O. MAKSYMILIAN Bóg zapłać. *Obejmują się. Wychodzą.*

Scena sciemnia się.

CZĘŚĆ II. KSZTAŁTOWANIE WIZJI

SCENA 1. TRUDNE POCZĄTKI

Kraków. Hejnał z wieży Mariackiej. Wchodzi o. Maksymilian z walizeczką.

O. MAKSYMILIAN Bracie osiołku, wróciliśmy do Krakowa. Dość mi już narobiłeś biedy w Rzymie. Do ciebie mówię. Do siebie. Tak święty Franciszek mówił o swoim ciele. Więc proszę cię, bracie osiołku, zachowuj się grzecznie. Nie skracaj mi oddechu. Nie wyrzucaj mi nagle krwi ustami. Nie każ mi ciągle kaszleć.

UWAGA: Istotnie, w ciągu całej tej części przedstawienia, Maksymilian co pewien czas pokasłuje, kaszle, raz czy drugi ma nawet cieżkie ataki kaszlu.

A teraz zostań grzecznie na dworcu. Albo usiądź sobie na ławce na Plantach. I więcej mi się już w ogóle nie przypominaj. Muszę się rozpakować, urządzić w celi, przejść po klasztorze. To teraz mój dom.

O. Maksymilian wchodzi do swojej celi, otwiera walizkę i wyjmuje z niej skromny dobytek przywieziony z Rzymu. Cichnie hejnał mariacki. O. Maksymilian mówi w czasie swych czynności:

Bracie osiołku, prosiłem, daj mi spokój... A ty mi się pchasz do celi... Wiesz co, zaproponuję ci pewien układ. Takie jakby przymierze między nami. Ja naprawdę, uczciwie będę się starał dbać, no, w miarę możności, o moje zdrowie, to jest o moje ciało, to jest o ciebie, osiołku. Będę posłuszny lekarzom, gdy mi będą przepisywać lekarstwa. Będę posłuszny przełożonym, jeśli mi się każą leczyć. Wiesz, że moją dewizą jest praktykowanie świętego posłuszeństwa. Bezwarunkowe. Ślepe. Bo wola przełożonego objawia wolę Boga. Więc to masz gwarantowane. A ty, osiołku, ze swej strony, już mi nie przeszkadzaj. Dobrze? Mam dużo do roboty. Już dostałem dekret na profesora seminarium. Muszę też natychmiast przystąpić do organizacji Rycerstwa Niepokalanej. Vita brevis. Życie jest tak krótkie, że nie mogę go spędzić na zaspokajaniu twoich zachcianek, osiołku. Więc – addio. Nie przerywaj mi, proszę, jakimś nagłym atakiem kaszlu w czasie wykładów, spotkań z moimi rycerzami...

O. Maksymilian zwraca się do słuchaczy zgromadzonych w Sali Włoskiej przy kościele oo. Franciszkanów w Krakowie. Mówi cicho, niewyraźnie i monotonnie:

Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Dziękuję, że przyszliście do tej naszej franciszkańskiej Sali Włoskiej, aby posłuchać o nadzwyczajnych, a także bardzo zwyczajnych, łaskach jakie czekają na nas, jak tylko zwrócimy się do naszej Matki Niepokalanej. Od razu na wstępie powiem wam, że na spotkania nasze, na działanie Rycerstwa Niepokalanej, otrzymaliśmy łaskawe zezwolenie i błogosławieństwo zarówno od Przewielebnego Ojca Prowincjała, jak też od Jego Ekscelencji Księdza Arcybiskupa Ordynariusza. Już uprzednio, w Rzymie, pobłogosławił Rycerstwo Ojciec Święty. Wyruszamy więc w drogę dobrze ubezpieczeni. Najważniejsze, że przed wszelką niepogodą, napaścią nieprzyjaciela, czy też słusznym ciosem Bożej sprawiedliwości, możemy się schronić pod macierzyński płaszcz naszej Pośredniczki i Orędowniczki...

Obok Maksymiliana staje Brat Ciemny.

BR. CIEMNY Nie słyszą cię. Mówisz za cicho, za monotonnie. Tak samo jak na wykładach w seminarium. Niektórzy nazywają cię „marmolada”, słyszałeś, prawda? A poza tym, cóż znaczy ta garstka.

O. MAKSYMILIAN Pan Jezus też miał najpierw czterech uczniów, a potem nie więcej niż dwunastu. Franciszek zaczynał z garstką.

BR. CIEMNY Świetne porównania. Winszuję tak subtelnej pokory.

O. MAKSYMILIAN To tylko prawda. A zarazem wskazówka i umocnienie. Zawsze początki są trudne.

BR. CIEMNY Myślisz, że będzie coś więcej niż początki? *Wychodzi.*

O. Maksymilian prowadzi następne spotkanie z członkami Rycerstwa Niepokalanej. Mówi głośniej, porusza się raźniej.

O. MAKSYMILIAN Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus i Niepokalana Matka Jego. Dziękuję, że przyszliście tak licznie w nasze franciszkańskie progi. To już trzecie spotkanie Rycerstwa Niepokalanej. Proszę, aby ci, co już siedzą na krzesełkach jakoś się ścisnęli, a ci, którzy stoją w progu niech przejdą do przodu, pod ściany, żeby umożliwić wejście tym, co są jeszcze za progiem. Dziękuję. Moi drodzy, chcę się najpierw podzielić z wami przemyśleniami, które każdy Rycerz Niepokalanej, powinien, jak sądzę, rozważyć przystępując do naszego ruchu. Trzeba się starać żyć tak, jakby ten dzień był ostatnim. Wczoraj nie należy już do ciebie, jutro jest niepewne, tylko dzisiejszy dzień jest twoim. Czyń to, co czynisz, dobrze. I pamiętaj, że każdy twój czyn będzie trwał na wieki. Bóg widzi i zapisuje twoje czyny, zna poruszenia serca...

BR. CIEMNY *Stając za plecami o. Maksymiliana:* Masz powody do dumy. Przychodzi cię słuchać coraz więcej ludzi. *Maksymilian zaczyna głośno kaszleć.* Udław się pychą, udław.

O. MAKSYMILIAN To nie pycha. To po prostu gruźlica. Brat osiołek znowu wierzga.

BR. CIEMNY Lubię, tego twojego osiołka. Chyba się z nim zaprzyjaźnię. Wezmę go na pomocnika.

O. MAKSYMILIAN Niepokalana Dziewico Maryjo...

Brat Ciemny wychodzi. O. Maksymilian przestaje kaszleć. Zwraca się znowu do zgromadzonych w Sali Włoskiej – to już kolejne spotkanie Rycerstwa.

O. MAKSYMILIAN Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus i Niepokalana Matka Jego. Kochani rycerze! Dziękuję! Dziękuję, że przyszliście znów tak licznie... Matka Boża na pewno się cieszy. *Przerywa. Słucha – ktoś mówi do niego z sali.* Tak, rozumiem, ta sala stała się za ciasna, nie możemy się tu już wszyscy pomieścić. *Znów słucha głosu z sali.* Tak, słyszę. Dziękuję. Mówi pani, że trzeba się jakoś porozumiewać także poza tymi spotkaniami? Tak, jest taka potrzeba. *Znów słucha głosu z sali.* Ma pan rację, trzeba także informować innych o naszych spotkaniach, celach, zadaniach, pomagać ludziom się modlić. A gdybyśmy tak zaczęli wydawać pisemko? *Zapala się, mówi głośniej.* Tak, potrzeba nam pisma! Na początek pisemko skromne, proste, w którym przekazywałbym szerszemu ogółowi to, co mówię na naszych cotygodniowych spotkaniach. A czytelnicy mogliby do mnie przesyłać pytania. Na wszystkie odpowiem! Mogliby dawać świadectwa o łaskach otrzymanych za pośrednictwem Niepokalanej. Byłoby też trochę wiadomości z Kościoła, ze świata nawet. Skoro nazywamy się rycerzami Niepokalanej, to nasze pisemko powinno mieć tytuł... powinno mieć tytuł... „Rycerz Niepokalanej". Tak, „Rycerz Niepokalanej"!

O. Maksymilian zaczyna kaszleć.

Nie teraz, proszę! Zaczekaj, osiołku. Mam ważne sprawy. Ludzie chcą mieć pisemko. Chcą „Rycerza Niepokalnanej". Idź sobie! Muszę zapytać ojca Prowincjała, czy pozwoli mi wydawać „Rycerza Niepokalanej". Muszę zredagować pierwszy numer. Muszę znaleźć jakiegoś taniego drukarza. Znajdę, z pomocą Niepokalanej. Trzeba skrócić noce, aby wydłużyć dni. Wykłady – trzeba je przygotować. Kazania – trzeba je przemyśleć. Służba chorym – to najlepsza skarbonka łask. Spowiedzi – trzeba je przemodlić. Spotkania – trzeba w nich więcej modlitwy. Modlitwa – trzeba ją pogłębiać i upraszczać. Kierownictwo duchowe – nigdy w pośpiechu. Medytacja – z całkowitym ogołoceniem. Korespondencja – odpowiadać jak naszybciej. Tylko muszę znaleźć pieniądze na „Rycerza". To znaczy użebrać, ostatecznie jestem członkiem zakonu żebraczego. A co zabraknie, to uprosić u Niebieskiej Mamusi. Muszę jeszcze... *Zanosi się kaszlem.*

Jakiś brat przynosi krzesło, na którym o. Maksymilian siada. Zwraca się w jedną stronę.

Mówi pan, że to poważne, panie doktorze? Otwarta gruźlica? Stąd te nawroty kaszlu, gorączki? A gdybym tak zwolnił trochę tempa, zrezygnował z pewnych zajęć? Nie? Tylko sanatorium? Koniecznie Zakopane?

Zwraca się w drugą stronę.

Tak, ojcze Prowincjale, będę posłuszny, pojadę się leczyć do sanatorium. Tylko jeszcze pożegnam się z moimi Rycerzami.

Zwraca się w stronę publiczności. Wstaje z trudem.

Moi kochani rycerze – muszę was opuścić. Mam nadzieję, że nie na długo.

BR. CIEMNY *Który pojawił się obok o. Maksymiliana:* Oj, na długo, na długo! Może na zawsze? Może już nie wyjdziesz z tej gruźlicy?

O. MAKSYMILIAN *Kontynuuje:* Sami garnijcie się do naszej Matki. *Brat Ciemny wychodzi.* Nie traćcie zapału misjonarskiego. Mamy zdobyć cały świat dla Niepokalanej. To zaszczyt być jej rycerzami...

Dwóch braci przynosi leżak i rozstawia go. Przeprowadzają nań o. Maksymiliana, który siada na leżaku. Jeden z braci otula go kocem. Inny nakłada mu na głowę czapkę narciarską, a jeszcze inny rękawiczki na dłonie. Wychodzą.

Tatry... Boże góry... Giewont... Z krzyżem... Właśnie takie jest piękno... Takie powinno być piękno: pod krzyżem... prowadzące do krzyża... Jakież słońce... Brat słońce, święty Franciszek nazywał je wyobrażeniem Najwyższego... Cieszył się, że świeci tak wielkim blaskiem... *O. Maksymilian wyciąga z pod płaszcza notes i ołówek. Coś pisze. Mamrocze. (Może jego głos słychać z taśmy?)* Zasady życia... Regulamentum vitae... Muszę być świętym jak największym... Jak największa chwała Boża, za przyczyną Niepokalanej, przez uświęcenie siebie i wszystkich... Z góry wykluczam wszelki grzech śmiertelny lub dobrowolny powszedni... *Kaszle.* Jeszcze wrócę do mego regulaminu... *Kaszle.* Bracie osiołku, wiem. Złamałem nasz poprzedni układ. Nie oszczędzałem się dosyć. Ale teraz przecież to nadrabiam. Wiem, nie mam jednego płuca. Wiem, łatwo się męczę. W ogóle, wiem, że jestem jak osioł – leniwy, a przy tym uparty. Znam swoje słabości. Ale zawrzyjmy znów układ, bracie osiołku. Będę się starał pamiętać, że masz swoje potrzeby, że nie trzeba cię przeciążać, poganiać. Ale ty mi obiecaj, że nie będziesz mnie zbytnio poniewierał, nie będziesz mnie więcej wysyłał na kuracje... Moje Rycerstwo czeka. Mój „Rycerz" czeka. Już obmyśliłem cały pierwszy numer. Tylko pisać, drukować. Tyle dusz czeka. *Wyciąga z pod płaszcza różaniec.* Jeszcze jedna koronka zanim nie zadzwonią na podwieczorek.

Karmią nas tutaj tak, że aż wstyd zakonnikowi siadać do stołu. *Usta o. Maksymiliana poruszają się bezgłośnie. Rozlega się dzwonek. O. Maksymilian natychmiast wstaje i wychodzi.*

SCENA 2. RADOŚĆ I EKSMISJA

Kraków. Klasztor oo. Franciszkanów. Wchodzi Chór. Zakonnicy ustawiają się w układzie antyfonalnym, w dwóch rzędach naprzeciw siebie. Recytują – lub śpiewają – Psalm 150.

Laudate eum in firmamento virtutis eius.*

Laudate eum in virtutibus eius,

Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.*

Laudate eum in sono tubae;

W głębi, widoczny pomiędzy dwoma rzędami zakonników, ukazuje się o. Maksymilian. Niesie na dwóch otwartych dłoniach małego formatu gazetkę. To pierwszy numer „Rycerza Niepokalanej". Klęka tyłem do widowni. Zakonnicy recytują nadal psalm – ale znacznie ciszej, podczas gdy głos o. Maksymiliana (może z taśmy) słychać wyraźnie.

Laudate eum in psalterio et cithara.*

Laudate eum in tympano et choro;

Laudate eum in chordis et organo.*

Laudate eum in cymbalis benesonantibus

Laudate eum in cymbalis iubilationis.*

Omnis spiritus laudet Dominum! Alleluja!

O. MAKSYMILIAN Matko Boża, Niepokalana, ty sprawiłaś, że ukazał się ten pierwszy numer „Rycerza Niepokalanej". Tobie śpieszę go oddać. Dziękuję Ci za to pisemko. Jest ono Twoje. Spraw, abym zawsze mógł z czystym sumieniem głosić, że Ty jesteś jego redaktorem naczelnym, redaktorem odpowiedzialnym, wydawcą, autorem tekstów i pierwszym czytelnikiem. Celem „Rycerza" jest pogłębiać i umacniać wiarę, prowadzić wiernych w modlitwie, zapoznawać ich z duchowością chrześcijańską, wprowadzać w zasady ascezy i starać się o nawrócenie wszystkich dusz. Ton pisma jest, i zawsze pozostanie, przyjazny dla wszystkich bez względu na różnice wiary, rasy, czy narodowości. Jego dewizą jest miłość, której uczył Chrystus. Miłość ku duszom zbłąkanym nakaże nam również piętnować fałsz a wyświetlać

prawdę. Za wielkie jest serce człowieka, aby zadowoliło się pieniądzem, zmysłowością, bogactwem, czy sławą. Serce człowieka pragnie dobra wyższego, bez granic, bez kresu. A takim dobrem jest tylko Bóg.

O. Maksymilian pozostaje na klęczkach. Chór kończy recytację psalmu.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,*

Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Chór zmienia położenie – staje przodem do widza w jednym rzędzie, choć podzielony na dwa pół-chóry, zasłaniając o. Maksymiliana, który pozostaje w głębi na klęczkach. Bracia wyciągają z zanadrza karteczki i czytają prześmiewczy „psalm", zapewne ułożony przez jednego z nich. Mają wyraźną uciechę.

Nasz Maksio pragnął kiedyś budować rakiety*

Teraz stał się wydawcą, poczytnej gazety.

Tak poczytnej, że darmo rozdawać ją trzeba*

Wmawiać w ludzi, że pójdą z „Rycerzem" do nieba.

Gazetka licha, brzydka, naiwna, żałosna.*

Dwa doktoraty Maks ma, a pisze jak prostak.

Wielki szachista, logik i mistrz algorytmu,*

Nie umie się doliczyć w kasie deficytu.

Franciszkanie i prasa? Apostolstwo drukiem?*

Już wkrótce jego „Rycerz" w przepaść spadnie z hukiem.

Ojcze gwardianie, prosim, zmiłuj się nad nami,*

Bo Maksio cały klasztor puści nam z torbami!

Zakonnicy wychodzą rozbawieni. Zostaje tylko o. Maksymilian w głębi sceny na kolanach. Podchodzi do niego Przełożony (Ojciec Gwardian).

PRZEŁOŻONY Ojcze Maksymilianie, mam dla ojca dobre i złe wiadomości.

O. MAKSYMILIAN *Maksymilian podnosi się z klęczek.* Słucham, ojcze Gwardianie.

PRZEŁOŻONY Wiadomość dobra, to ta, że właśnie przyszło z Rzymu oficjalne zatwierdzenie Rycerstwa Niepokalanej jako pobożnego stowarzyszenia. Tu jest to pismo. Gratuluję ojcu.

O. MAKSYMILIAN Chwała Bogu! Chwała Niepokalanej!

PRZEŁOŻONY Wiadomość zła – że już brak nam miejsca w naszym krakowskim klasztorze na wydawnictwo ojca. A, prawdę mówiąc, również i braciom brak cierpliwości, do znoszenia, nazwijmy to, niekonwencjonalnych metod ewangelizacji stosowanych przez ojca. Dlatego ojciec Prowincjał zadecydował o przeniesienu redakcji „Rycerza Niepokalanej" do klasztoru w Grodnie. Jest tam nieco wolnych pomieszczeń.

O. MAKSYMILIAN Grodno? Tak odsunięte od wszelkich centrów życia kulturalnego, intelektualnego... Tak daleko dla moich krakowskich rycerzy... Mam ich zostawić samych? I klasztor grodzieński daleko od kolei, daleko od poczty. Jak ja będę „Rycerza Niepokalanej" rozsyłał?

PRZEŁOŻONY Poradzi sobie ojciec. Zstało zadecydowane. Zresztą, za radą wielu ojców i braci.

O. MAKSYMILIAN Będę posłuszny. Proszę mnie pobłogosławić na drogę, ojcze Gwardianie. *Klęka. Przełożony coś szepcze i kreśli nad jego głową znak krzyża, potem wychodzi. O. Maksymilian idzie do swojej celi.*

O. MAKSYMILIAN Gdzie moja walizeczka? *Zaczyna się pakować.* Znów się pakujemy, bracie osiołku. Tam, podobno, błota głębokie, śniegi wysokie. Gdzie moje przybory do czyszczenia butów? *O. Maksymilian znajduje pudełko z pastą i szczotką do butów. Zdejmuje buty. Czyści je.* Mam choć moje buty z cholewami. Trzeba je tylko dobrze wyczyścić, wyglansować, aby nie przemakały. Wola przełożonego równa się Wola Boża. Wola Niepokalanej zjednoczona jest z Wolą Bożą. Więc to wola Niepokalanej. Co trzeba jeszcze wziąć na drogę? Różaniec jest pod ręką. To najważniejsze. *Wkłada buty.* W drogę. *Wychodzi zabierając walizeczkę.*

Pojawiają się bracia z karteczkami, jak poprzednio podzieleni na dwa pół-chóry. Znów czytają prześmiewczy „psalm":

Wyjechał Maksio smutny. Spadł nam z serca kamień.*
Cóż za nowe metody? Szepczą franciszkanie.
Ugrzęźnie w błocie rycerz, wraz z „Rycerzem" swoim.*
Oszczędzi braciom wstydu, trosk i niepokoju.
O przełożeni! Śpieszcie! Wydajcie dekrety,*
By z kretesem zakazać tej lichej gazety.
Już o Maksiu nie słychać od grodzieńskiej strony,*

Już śniegiem zasypany, nasz Maksio szalony.

Już o Maksiu nie słychać od grodzieńskiej strony.*

Znów rekreacja miła, rytm dnia niezmącony.

Zakonnicy, zadowoleni z siebie, wychodzą.

SCENA 3. MATERIALIZOWANIE WIZJI

Grodno. Wchodzi o. Maksymilian z walizeczką.

O. MAKSYMILIAN Okolica piękna. Ludzie życzliwi. Dwóch pomocników już mi Niepokalana zesłała. Sale w klasztorze przestronne. Tylko drukarze w Grodnie się drożą, więc trzeba będzie po prostu kupić jakąś maszynę i samemu odbijać „Rycerza Niepokalanej". Przecież to wszystko dla niej! Do roboty.

Odzywa się hałas pracujacych maszyn. Bracia ustawiają na scenie spory stół, za którym stają o. Maksymilian, br. Hilary, br. Zenon i jeszcze kilku braci. Posługując się środkami pantomimy przedmiotowej (a więc wyobrażonymi, a nieistniejącymi fizycznie przedmiotami) pracują nad przygotowaniem numeru „Rycerza Niepokalanej": o. Maksymilian pisze ręką i na maszynie, bracia układają czcionki w kasztach, segregują je, układają, kręcą korbą maszyny drukarskiej, wyciągają zadrukowane strony, składają, obcinają, pakują, przenoszą itp. W ich ruchach widoczny jest duży fizyczny wysiłek, choć z twarzy nie schodzi uśmiech. Rozlega się dzwonek do furty. Br. Zenon wychodzi i zaraz wraca.

BR. ZENON Ojcze Maksymilianie, ojcze Maksymilianie. Wizytacja! Ojciec Prowincjał przyjechał! Co to będzie?

O. MAKSYMILIAN Będzie, co ojciec Prowincjał zarządzi.

Wchodzi Przełożony (Ojciec Prowincjał). Nadal trwa hałas, który trzeba przekrzykiwać.

PRZEŁOŻONY Laudetur Jesus Christus.

O. MAKSYMILIAN i BRACIA In saecula saeculorum. Amen. *O. Maksymilian podchodzi do Przełożonego i całuje go w rękę. Bracia nadal pracują, ale pojedynczo podbiegają do Przełożonego, całują go w rękę i wracają do swoich zajęć.*

PRZEŁOŻONY Chciałem się dowiedzieć jak wam się wiedzie. Słyszałem, że stale zwiększacie nakład „Rycerza Niepokalanej".

BR. ZENON To ja przygotuję dla ojca Prowincjała herbaty, dobrze? To znaczy, mamy kwiat lipowy.

PRZEŁOŻONY Przydałoby się coś mocniejszego po podróży.

BR. ZENON Mocniejszego?

PRZEŁOŻONY Jak nie ma, to może być kwiat lipy.

BR. ZENON Tylko napalę pod kuchnią. *Wybiega.*

PRZEŁOŻONY Podobno zdrowie ojca znów szwankuje?

O. MAKSYMILIAN O, nic nowego mi nie jest! Co do „Rycerza", to zaczęliśmy od pięciu tysięcy w Krakowie. Teraz, w Grodnie, dochodzimy już do czterdziestu tysięcy. Mamy coraz nowych prenumeratorów, więc trzeba będzie zwiększyć nakład, tak, do sześćdziesięciu tysięcy. Do tego dochodzi dwadzieścia cztery tysiące rycerskiego Kalendarza. Jest z czego się cieszyć.

PRZEŁOŻONY To bardzo dużo. Pora ustabilizować nakład i zacząć ciągnąć zyski.

O. MAKSYMILIAN To by było całkowicie sprzeczne z celem naszego wydawnictwa!

PRZEŁOŻONY O tym jeszcze porozmawiamy. Teraz proszę mi powiedzieć jak powstaje „Rycerz".

O. MAKSYMILIAN Najpierw jest modlitwa. Potem ja siadam i piszę artykuły.

PRZEŁOŻONY Wszystkie?

O. MAKSYMILIAN No, prawie... Zamawiam też listownie. Potem zanoszę tekst bratu zecerowi, a on układa czcionki, formuje kolumny. No, z moją pomocą. Potem wszystko idzie na maszynę. Obracamy korbą na zmianę. Do jednego numeru potrzeba około sześćdziesiąt tysięcy obrotów korby. Przydał by się silnik, do napędzania maszyny. Potem trzeba przycinać i spinać – do tego już mamy maszyny. Następnie trzeba paczkować i paczki zanosić na pocztę...

PRZEŁOŻONY Ale jest was już siedemnastu, tak?

MAKSYMILIAN Tak. Na początku było trzech. Teraz – siedemnastu. Musimy wciąż zwiększać nakład. Tyle jest zamówień. Kiedyś dojdziemy do pół miliona. Może do miliona. Tylko miejsca już mało. Trzeba by osobny dom wydawniczy wybudować.

PRZEŁOŻONY O tym też porozmawiamy. Moglibyśmy usiąść gdzieś razem? Taki piękny Boży dzień. A tutaj hałas okropny.

MAKSYMILIAN Tędy, ojcze Prowincjale.

Dwaj Bracia wnoszą ławkę ogrodową. Przełożony i o. Maksymilian siadają na niej. Hałas ucichł. Może słychać śpiew ptaków.

PRZEŁOŻONY Ja chciałbym ojca zrozumieć. Motywy ojca. Szanuję ojca posłuszeństwo. Widzę ubóstwo. Podziwiam pracowitość. Buduję się ojca wiarą. Chylę głowę przed ojca modlitwą. To wszystko jest widoczne jak w jasnym świetle słońca. Ale plany i pomysły ojca wprowadzają mnie w mrok. Nie rozumiem skąd to się wszystko bierze. Nie widzę dokąd to wszystko zmierza.

Za plecami Przełożonego pojawia się Brat Ciemny.

BR. CIEMNY A jeśli to jest po prostu jego pycha? Jeśli jego posłuszeństwo jest hipokryzją, ubóstwo – pozą, pracowitość – nałogiem, modlitwa – samouwielbieniem?

PRZEŁOŻONY *Kontynuując:* Może nie muszę rozumieć. Może powinniśmy obaj po prostu spokojnie zatrzymać się tam, gdzie jesteśmy dzisiaj. Już nie podbijać nakładu. Już się dalej nie rozwijać. I owszem, coś zyskać, a raczej zrekompensować zakonowi nakłady poczynione na „Rycerza Niepokalanej", na edukację ojca w Rzymie, na kuracje ojca w Zakopanem. To są bardzo praktyczne i przyziemne sprawy, ale nie można ich pomijać.

BR. CIEMNY *Szepcze teraz do Maksymiliana:*

Są zazdrośni. Są chciwi na pieniądze. Są sybarytami i konserwatystami, którym zagrażają wszelkie twoje nowe pomysły, tak samo jak twoje powroty do pierwotnego franciszkanizmu.

O. MAKSYMILIAN Mam do ojca prośbę. Czy moglibyśmy się wspólnie pomodlić? Jedno „Ave"...

Przełożony wstaje, a Maksymilian klęka na oba kolana. Modlą się chwilę. W tym czasie Brat Ciemny szybko odchodzi.

MAKSYMILIAN Dziękuję, ojcze. Wiem, że są bracia, którzy wypełniając wiernie tradycyjne, franciszkańskie obowiązki zakonne, sądzą, że i ja powinienem robić to samo. I tylko to. Ja wypełniam moje obowiązki, jak wszyscy. Ale nie daje mi spokoju to stopniowe, a trwające wiekami, odchodzenie od pierwotnego, radykalnego, misyjnego programu ojca naszego, Franciszka. Przecież on chciał głosić, i głosił, Dobrą Nowinę, wszystkim duszom, nawet naturze, chciał iść z Chrystusem, aż na krańce ziemi! Chciał nawracać nawet Muzułmanów. A my – co? Już się dalej nie rozwijać? Dość maszyn? Dość prenumeratorów? Teraz będziemy mieli dochód, tak? A dusze niech sobie giną? Niech diabelska prasa mnoży swoje nakłady, szerząc moralny

brud i niewiarę. Toż masoni, ateiści, materialiści, dążą świadomie do zepsucia obyczajów ludu. Trzeba się im przeciwstawić. Po to jest „Rycerz”. Osiąść na zasobnym folwarku, to byłoby całkowite zatracenie celu. A cel jest jasny i jeden: zbawienie dusz! Jeśli zrezygnujemy z tego dążenia – nastąpi stagnacja, wygodnictwo i rozkład.

PRZEŁOŻONY To – co? Jakąś ojciec szykuje reformę zakonu? Zmierza ojciec do oderwania się? Do powołania nowego zgromadzenia?

O. MAKSYMILIAN Ani mi to w głowie!

BR. CIEMNY *Który wrócił – do Przełożonego:* Kłamie. Kręci. Coś ukrywa.

PRZEŁOŻONY Bardzo biednie tu żyjecie. To kłuje w oczy ojców, którzy nawykli jednak do pewnych wygód, stabilizacji, a nawet niewinnych nawyczek. To ich nastraja do ciebie nieprzychylnie. Widzą w tym zamach na ustalone tradycje.

O. MAKSYMILIAN Ale to właśnie przyciąga do nas ludzi. Zwłaszcza młodych, idealistycznie nastawionych. Budzi zainteresowanie i szacunek. A zresztą, to jest po prostu nasza droga do nieba. Franciszkańska.

BR. CIEMNY *Do Przełożonego:* Pycha! Ta jego pycha, znowu!

PRZEŁOŻONY Wysoko mierzysz.

O. MAKSYMILIAN Za ojcem naszym Franciszkiem!

PRZEŁOŻONY Taki z ciebie maksymalista, Maksymilianie.

O. MAKSYMILIAN Dla Boga wszystko. Przez Niepokalaną. Dla siebie nic. A tak, po prostu: dla siebie stary, choćby i połatany habit, konieczna bielizna, niezbędne pożywienie, a snu, ciepła, wygody, tylko minimum. Dla Niepokalanej –

najnowocześniejsze maszyny, maksimum...

PRZEŁOŻONY *Przerywa mu:* Właśnie! Maszyny. Wciąż chcesz kupować nowe maszyny. Wciąż mówisz o nowych wynalazkach.

O. MAKSYMILIAN W świecie, wszystkie wynalazki zaprzęgane są natychmiast do służby mamonie, przemocy, do szerzenia niemoralności, psucia obyczajów. A przecież prasa, radio, telewizja...

PRZEŁOŻONY Telewizja?

O. MAKSYMILIAN Przesyłanie obrazów na falach radiowych. Jeszcze w fazie eksperymentów... Ale to będzie. Więc prasa, radio, telewizja, film, cała kultura i cała cywilizacja, i w ogóle wszystko, co jeszcze kiedykolwiek zostanie wynalezione, winno służyć sprawie uświęcania dusz, oświecania umysłów, zapalania serc – sprawie Niepokalanej!

PRZEŁOŻONY Co by powiedział święty Franciszek o twoim, tak kosztownym, wyposażeniu drukarni?

O. MAKSYMILIAN Zaśpiewałby z radości. I zaraz zakasałby rękawy, aby pracować wraz z nami. Przy maszynach!

PRZEŁOŻONY A ciągłe eksponowanie w „Rycerzu" tych, skąd innąd świętobliwych, kobiet – Teresa z Lisieux, Gemma Galgani, Katarzyna Labouré.

O. MAKSYMILIAN Mała Tereska wskazuje małą drogę. Gemma wiedzie nas drogą wzniosłą, mistyczną. Katarzyna dała nam – otrzymany od samej Matki Bożej – cudowny medalik. Jakież to cudowne, słodkie wzory... Wiodą wprost do Niebieskiej Mamusi.

PRZEŁOŻONY Otóż to. Są też ojcowie, mądrzy i roztropni, którzy mówią o twojej niedojrzałości. Mówią, że wciąż trzymasz się matczynej spódnicy, mówiąc w kółko o „Niebieskiej Mamusi". To wszystko sprawia wiele trudności nawet twoim najbliższym współbraciom. A widziane z dystansu, zakrawa na jakąś nową, twoją własną, teologię. Czyż, stale mówiąc o Matce Chrystusa nie odzierasz w ten sposób Jego samego z Jego zbawczych zasług?

O. MAKSYMILIAN Jeśli czcimy Niepokalaną, to czcimy też Chrystusa. Jak moglibyśmy oddawać hołd Matce, nie czcząc tym samym Syna?

PRZEŁOŻONY Może to jest sprawa akcentów? Może słownictwa? A może jednak pewnego teologicznego nieporządku?

O. MAKSYMILIAN Ilekroć wywyższamy Maryję – wywyższamy Chrystusa! Kiedy modlimy się do Ojca, czyż nie zwracamy się też do Syna i Ducha Świętego. Kiedy zanosimy modły do Syna Bożego, wielbimy równocześnie Ojca i Ducha. Kiedy zaś czcimy Maryję, wielbimy Ją jako Matkę Boga, gdyż jest ona narzędziem, przez które spodobało się Bogu, aby Słowo Odwieczne, za sprawą Ducha Świętego, stało się Słowem Wcielonym. Jej wewnętrzna, niezgłębiona jedność z Trójcą Świętą czyni Ją najgodniejszą czci. Ojciec rodzi, Syn jest rodzony, Duch jest

poczynany. To ich istota i to także jest różnica między nimi. To jeden Bóg w Trzech Osobach. To ognisko, i stały przepływ miłości. A Maryja jest jedynym stworzeniem pełnym tej miłości. Jest niepokalana, bezgrzeszna, bo nigdy w niczym nie odchyliła się od woli Bożej. Wpleciona w miłość Trójcy Przenajświętszej jest jej dopełnieniem. Oto cała moja teologia, ojcze. Lecz nie jest ona moja, ani nie jest nowa. Ona jest tylko na nowo wywiedziona z objawienia Bożego i z tradycji Kościoła, oparta zaś o dogmat o Niepokalanym Poczęciu.

PRZEŁOŻONY *Po chwili namysłu.* Dostaniesz, ojcze, pieniądze na silnik do maszyny drukarskiej. To jest, pożyczę ci odpowiednią sumę. Zezwalam ci też rozglądać się za nowym miejscem na dom wydawniczy.

O. MAKSYMILIAN Więc i na nowy klasztor?

PRZEŁOŻONY Tak, ojcze Maksymilianie. Nakazuję ci to pod posłuszeństwem.

O. MAKSYMILIAN Jednoczę się z Wolą Bożą.

Brat Zenon przynosi blaszany kubek z kwiatem lipowym.

BR. ZENON Herbata, ojcze Prowincjale, to jest kwiat lipowy. Tylko... nie mamy cukru...

PRZEŁOŻONY Dziękuję, bracie. Już akurat się zbieram. Napiłbym się, ale pociąg nie czeka. Wypij za moje zdrowie. *Br. Zenon wychodzi bez słowa wynosząc kubek.* A przyjmiesz mnie ojcze Maksymilianie do Rycerstwa Niepokalanej?

O. MAKSYMILIAN W duchu świętego posłuszeństwa. *Całuje Przełożonego w rękę. Ten dotyka mu dłonią głowy. Podchodzi do nich Brat Ciemny. Mówi do Prowincjała:*

BRAT CIEMNY Słaby z ojca przełożony. Tak dać się wywieść w pole? *Mówi do Maksymiliana:* Będziesz panem na własnych włościach. Panisko – nie zakonnik.

Wszyscy wychodzą.

SCENA 4. BUDOWA ZAGRODY

Puste pole pod Teresinem. Wchodzą: O. Maksymilian ze sporą figurą Niepokalanej oraz bracia Zenon i Hilary, którzy dźwigają duży drewniany bal.

O. MAKSYMILIAN To tutaj. Pola teresińskie. Tam Warszawa. Tam Poznań. Tam Gdynia. Tam Kraków, a dalej Zakopane. Pusto. Ale zaludni się, jak zbudujemy zagrodę Niepokalanej.

Dał nam tę ziemię książę Drucki-Lubecki, a my ją oddajemy Niepokalanej. Bracia – w imię Boże i Niepokalanej.... Do roboty.

Wszycy trzej ustawiają pionowo bal, a na nim figurę Niepokalanej. W tym czasie O. Maksymilian kontynuuje.

Stąd widzieć będzie całą swoją zagrodę. Miejsce wymarzone. Teren płaski – sposobny pod budowę. Droga bita do stolicy, tylko około 40 kilometrów. Kolej niedaleko, stacja Szymanów. Najpierw zbudujemy kaplicę, potem jakąś szopkę do spania, a potem halę drukarni. Będziemy stawiać proste budynki. Drewniane, ocieplane leszem. Skromnie, bez wygód dla nas, ale ze wszystkimi udogodnieniami technicznymi dla maszyn. Potrzebna będzie elektrownia, centrala telefoniczna, ślusarnia, krawczarnia, szewczarnia, narzędziownia, mennica cudownych medalików, piekarnia, szpitalik, apteka, pralnia, fryzjernia, straż pożarna – w ten sposób usłużymy także całej okolicy, i jeszcze warsztat naprawy samochodów, bo naturalnie ciężarówki będą potrzebne do transportu prasy, pewnie i bocznica kolejowa się przyda, i jeszcze wiele... wiele.... Braci też nam wielu potrzeba. Przyjdą. To znaczy, Niepokalana ich przyśle. Potrzebne też będzie studio radiowe, potem studio telewizyjne, studio filmowe, sala teatralna...

BR. ZENON Ojcze, tu są puste pola...

O. MAKSYMILIAN Niepokalana już widzi, co tu będzie. Już się cieszy. Z czasem zbudujemy też lotnisko, aby usprawnić i przyspieszyć kolportarz. No, a tam, pod lasem, będzie cmentarz. Życie, modlitwa, praca, śmierć. Życie twarde. Modlitwa ściśle wedle reguły. Praca do wyniszczenia. Jakże będziemy szczęśliwi, gdy będziemy mogli powiedzieć „Niepokalana, jam całe życie dla Ciebie poświęcił, dla Ciebie pracowałem, dla Ciebie umieram. Cały Twój. Totus Tuus". Jakiż pokój, jakież szczęście w nadziei ujrzenia jej już za progiem. A jakież będzie spotkanie w niebie? Więc szczęśliwa śmierć naszym celem. Pracowite życie – drogą. Na tych polach wytyczymy tę drogę. Będziemy nią odważnie maszerować. Pod okiem Niepokalanej. A ten postument drewniany wkrótce przerobimy na murowany. *Wychodzą.*

Wchodzi Brat Ciemny i ogląda figurę. Naciąga głębiej na głowę kaptur i wychodzi.

Wraca na scenę o. Maksymilian, kaszle ciężko.

O. MAKSYMILIAN Bracie osiołku. Musimy porozmawiać poważnie. Tu nie ma dla ciebie miejsca. Jestem zdrowy. No, nie całkiem, ale czuję się nieźle. Nie będę mógł i nie będę chciał się

tobą zajmować. Mam bardzo wiele znacznie ważniejszych spraw do zrobienia, do wymodlenia. Zapominam o tobie! Jak sobie przypomnę, to będzie znak, że możesz do mnie wrócić. Nie wcześniej. Może w ogóle już o tobie zapomnę. *Wychodzi.*

SCENA 5. POWOŁANIA, POWOŁANIA...

Niepokalanów. Cela o. Maksymiliana: stolik zasłany mnóstwem papierów z segregatorem na listy – to ten charakterystyczny segregator, taki sam w celach św. Maksymilinana za starą kaplicą w Niepokalanowie, w „wieżowcu" – piętrowym domu stojącym obok, i taki sam w jego celi w Nagasaki. Z boku stołek. Maksymilian siedzi za stołem, pisze. Wchodzi brat Sekretarz.

BR. SEKRETARZ Maria!

O. MAKSYMILIAN Maria!

BR. SEKRETARZ Ojcze Gwardianie, jeszcze jeden kandydat. Już czwarty dzisiaj. A to dopiero po jutrzni. Jeszcze jest dwóch tutaj i dwóch na furcie. Razem osiem sztuk. A przed furtą kręci się jakiś młody człowiek i najwyraźniej boi się zadzwonić. Brat furtian telefonował.

O. MAKSYMILIAN Tamtych dwóch z furty skieruj najpierw do refektarza, dziecko. Do tamtego na drodze wyślij brata furtiana, niech zapyta czy nie głodny. A tego, co jest tutaj, dawaj zaraz. Maria!

BR. SEKRETARZ Maria! *Wychodzi i wpuszcza Kandydata 1, który podchodzi do o. Maksymilina, klęka i całuje go w rękę. Nie wstaje z klęczek.*

O. MAKSYMILIAN Wstań, dziecko, usiądź. Coś mizernie wyglądasz.

KANDYDAT 1 *Najwyraźniej bardzo nieśmiały*: Przyszedłem już wczoraj...

O. MAKSYMILIAN Przyszedłeś?

KANDYDAT 1 No... Na bilet nie miałem...

O. MAKSYMILIAN Długo szedłeś?

KANDYDAT 1 No... cztery dni... Wczoraj – do ciemka...

O. MAKSYMILIAN Czemuś zaraz za sznur dzwonka nie pociagnął. Zaraz by cię brat furtian wpuścił.

KANDYDAT 1 Nie śmiałem.... zakłócać wypoczynku... przesiedziałem na schodku...

O. MAKSYMILIAN Głodny jesteś?

KANDYDAT 1 No...

O. MAKSYMILIAN Spać ci się chce?

KANDYDAT 1 No...

O. MAKSYMILIAN Wiesz co, dziecko... Zaraz poproszę brata sekretarza, to cię do refektarza zaprowadzi. Najesz się, napijesz, potem możesz się gdzieś na słoneczku zdrzemnąć i wtedy do mnie przyjdziesz.

KANDYDAT 1 Ja, bo łaski przyjęcia chciałem dopraszać...

O. MAKSYMILIAN Zrobimy jak powiedziałem. Potem mi wszystko powiesz. *Dzwoni małym dzwoneczkiem. Ukazuje się brat Sekretarz.*

BR. SEKRETARZ Maria!

MAKSYMILIAN Maria. Weź, dziecko, tego młodzieńca do refektarza. Potem zaprowadź go do ogrodu i zostaw. Maria.

BR. SEKRETARZ Maria. Chodź bracie ze mną. *Wychodzi, a Kandydat 1 za nim. Ukazuje się Brat Ciemny.*

BR. CIEMNY Miałem przyjść, ojcze Gwardianie, zaraz po jutrzni.

O. MAKSYMILIAN Maria. Znów w tym paradnym habicie? Nadal chcesz się odróżniać, wynosić ponad innych? Prosiłem...

BR. CIEMNY Nie będę ze siebie robił pośmiewiska w jakiejś obszarpanej szmacie, jak wy wszyscy.

O. MAKSYMILIAN Pójdziesz teraz do sypialni, dziecko. Zdejmiesz ten habit i spakujesz. Przebierzesz się w ubranie cywilne. Poprosisz brata na furcie o pieniądze na bilet do domu, z mojego polecenia. I pójdziesz na stację. Niech cię Niepokalana Matka Boża ma swojej opiece.

BR. To jak to tak? Wyrzucenie? Za habit? Rodzice przysłali.

O. MAKSYMILIAN Za pychę. To grzech. Ale możesz pokutować. Także za nieposłuszeństwo. Ślubowałeś. Ale gdy oczyścisz serce możesz przyjść ponownie. Maria. Wyjdź już, dziecko.

Br. Ciemny wychodzi. Pojawia się Kandydat 2.

KANDYDAT 2 Czy można?

O. MAKSYMILIAN Maria. Wejdź, dziecko. *Kandydat 2 klęka i całuje o. Maksymiliana w rękę.* Usiądź, dziecko. Z daleka?

KANDYDAT 2 *Mówi szybko i radośnie:* Z bliska, z okolicy. W „Rycerzu” było ogłoszenie, że młodzi, którzy chcą Najświętszej Pannie służyć bez zastrzeżeń mogą się zgłaszać. Drzwi Niepokalanowa otwarte. Czytałem jakby to było do mnie.

O. MAKSYMILIAN Bo i było. Cieszę się, że Niepokalana cię do nas przyprowadziła.

KANDYDAT 2 Jestem stanu wolnego. Po wojsku. Tu jest moja książeczka wojskowa. Zdrowy, o tu mam oświadczenie lekarskie, było wymagane. Tu moja metryka. A tu świadectwo moralności od księdza proboszcza. *Podaje dokumenty o. Maksymilianowi.* Tylko rodziciel nie chciał mnie puścić, bo to ubytek dla rzemiosła. Cieśle jesteśmy. Tata i czterech braci. Fach masz, mówi, a do klasztoru to tylko wypędki i darmozjady. Nie dał błogosławieństwa. Matka dała.

O. MAKSYMILIAN Zaraz się pomodlimy za twego ojca. Zmówimy dziesiątek różańca. Tajemnicę Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii. Klęknij ze mną. Pater noster... *Kandydat spoziera na o. Maksymiliana i najwyraźniej nie potrafi się do niego dołączyć. O. Maksymilian to widzi. Zaczyna jeszcze raz:* Ojcze nasz... *Kandydat 2 dołącza do niego. Podczas gdy o. Maksymilian i Kandydat 2 modlą się – gdzieś na innym planie ukazuje się Kandydat 3. Przynosi dużą walizę i siada na niej. Za plecami Kandydata 3 staje Brat Ciemny.*

BR. CIEMNY Ojciec Gwardian mnie przysłał, aby cię bracie zapytać, czy ci czego nie trzeba? Sennyś? Głodnyś? Spragnionyś?

KANDYDAT 3 Wciąż nie wiem, czy dzwonić do furty.

BR. CIEMNY Do klasztoru chcesz wstąpić?

KANDYDAT 3 Wciąż się waham. Ojciec mi poradzi?

BR. CIEMNY Jaki tam ojciec. Brat jestem. Braciszek.

KANDYDAT 3 Brat coś blado wygląda...

BR. CIEMNY Powiem ci prawdę. Nas tu głodzą.

KANDYDAT 3 Głodzą?

BR. CIEMNY Głodzą. Na deskach spać każą. A do roboty pędzą od rana do wieczora. Za darmo. Nic sobie nie uskładasz. Bo swojego nic mieć nie wolno.

KANDYDAT 3 Tak coś słyszałem.

BR. CIEMNY I wszystko na rozkaz. Po swojemu nawet pomyśleć nie można.

KANDYDAT 3 Słuchać ślepo?

BR. CIEMNY Ślepo. Do fotografii w „Rycerzu” ustawiają nas przy maszynach, czy też na budowie, i każą się uśmiechać. Ale jak fotografa nie ma, to nosy na kwintę. Tylko żałość i smutek. Powiem ci w sekrecie... Ja sam się waham czy nie wystąpić.

KANDYDAT 3 To wystąpić można?

BR. CIEMNY Niby można. Wielu występuje. Ale na występujących urok rzucają jakiś, to się każdy boi, bo pod urokiem żyć strach.

KANDYDAT 3 Urok!

BR. CIEMNY A tak. Znałeś takich co z zakonu wystąpili? Ja znałem. Wszystko połamańcy, miejsca sobie w życiu znaleźć nie mogą. No, ale ty chciałeś dzwonić do furty. Idź, zaraz cię przyjmą. Zaraz do roboty poślą. Bez jedzenia. Wiesz co, chodźmy na stację w Szymanowie. Kupię ci bułkę z kiełbasą. Sam sobie też kupię, bom z głodu aż osłabł.

KANDYDAT 3 Masz grosze? Czy to wolno?

BR. CIEMNY Sekretnie schowałem. Chodź.

KANDYDAT 3 Na stację?

BR. CIEMNY Jest bufet. I kasa biletowa.

KANDYDAT 3 Kupił bym bilet do domu, ale nie mam za co.

BR. CIEMNY Pożyczę ci. Chodź. Bułka z kiełbasą.

KANDYDAT 3 Może piwko do tego? Piwa to pewnie w klasztorze nie wolno, co?

BR. CIEMNY Najsurowiej zakazane. A takie obrazki w klasztorze też zakazane. *Pokazuje Kandydatowi 3 jakieś pocztówki.* Widziałeś?

KANDYDAT 3 Nigdy czegoś takiego... Baby... Masz więcej? Pokaż!

BR. CIEMNY Chodź, postawię ci piwo i pooglądamy sobie więcej obrazków. *Wychodzą.*

Maksymilian, a za nim Kandydat 2 wstają z klęczek.

O. MAKSYMILIAN Twój ojciec się udobrucha. A kiedyś rozraduje. Tutaj takich młodych jak ty, i to z fachem, Matce Bożej potrzeba. Będziemy razem pracować dla Niej. Wiesz co, idź zaraz na budowę i poproś braci, żeby ci wskazali skąd drewno biorą. Jesteś cieśla. Sam sobie zrobisz łóżko, żebyś miał na czym spać. Poproś żeby ci bracia pokazali wzorzec, jak tu łóżka budujemy. Śniadanie jadłeś?

KANDYDAT 2 Jadłem.

O. MAKSYMILIAN To idź, zrób sobie to łóżko.

KANDYDAT 2 Jak ojciec Gwardian każe.

O. MAKSYMILIAN Zaraz, zaraz... Zrób od razu, ile to dzisiaj trzeba? Osiem. Może dziewięć. Zrób od razu dziewięć łóżek. Produkcja taśmowa. Nowoczesna. W amerykańskim stylu. A jak ci czasu starczy do wieczora, to zrób więcej. Żeby był zapas. Ale w południe pójdź z braćmi na liturgię, a potem na obiad. A jutro rano, po mszy świętej, przyjdź znowu do mnie, to ci wytłumaczę jak my tu żyjemy. Z Bogiem. Maria.

KANDYAT 2 Maria.

Kandydat 2 wychodzi. Natychmiast ukazuje się Kandydat 4.

KANDYDAT 4 Maria!

O. MAKSYMILIAN Maria. Przychodzisz do mnie, już drugi raz, dziecko?

KANDYDAT 4 Ojciec Gwardian kazał, jak zjem śniadanie, jak mnie zapiszą.

O. MAKSYMILIAN Dobrze. Jest parę wskazówek świętego Benedykta, które my tu, w Niepokalanowie, wprowadzamy w nasze życie wewnętrzne. Taka drabinka dwunastostopniowa do nieba. Wielbij Boga i chodź zawsze w jego obecności. Poddaj swoją wolę woli Boga. Zgadzaj się bez zwłoki i chętnie. Cierpienia znoś cierpliwie i z radością. To pierwsze cztery . Możesz powtórzyć?

KANDYDAT 4 Powtórzyć... Boga... Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną!

O. MAKSYMILIAN To jest pierwsze przykazanie Boże. Dobrze. Ale ja ci coś innego powiedziałem.

KANDYDAT 4 Też o Panu Bogu...

O. MAKSYMILIAN Tak, też o Panu Bogu. Do naszej drabinki wrócimy. Teraz podam ci trzy zasady, które trzeba praktykować, to jest tak robić. Przez całe życie odmawiać codziennie różaniec. Rano przy wejściu do kaplicy klękać na oba kolana. Zawsze. Tak samo przy ostatnim wychodzeniu wieczorem. Rano, wstając, i wieczorem, przed snem, odmówić trzy razy Chwała Ojcu. Potrafisz powtórzyć?

KANDYDAT 4 Pierwsze różaniec... Drugie....

O. MAKSYMILIAN *Pisze na kartce.* Masz tu napisane. Czytać umiesz?

KANDYDAT 4 Sylabizuję...

O. MAKSYMILIAN To sobie przesylabizujesz, dziecko, a potem się nauczysz na pamięć. Każdego dnia jedna zasada. I zaraz to robić. Tak przez trzy dni. Na czwarty dzień przyjdziesz do mnie znowu, to ci dam następne wskazówki. A dziś, zaraz, idź do brata na furcie i poproś, żeby ci wytłumaczył jak się idzie do kuchni. Powiesz bratu kucharzowi, że cię do pomocy skierowałem. Zrozumiałeś, dziecko?

KANDYDAT 4 Zrozumiałem, proszę ojca dobrodzieja. *Kandydat 3 wychodzi.*

O. MAKSYMILIAN Maria. *Zapisuje*: Lekcje czytania i pisania dla...

Ukazuje się brat Sekretarz.

BR. SEKRETARZ Maria.

O. MAKSYMILIAN Maria.

BR. SEKRETARZ Sprawozdanie miesięczne, ojcze Gwardianie. Nakład ostatniego numeru „Rycerza Niepolanej" wyniósł 250 tysięcy i 832 sztuki.

O. MAKSYMILIAN 250 tysięcy? To przełamana nowa granica. Dzięki Niepokalanej! Może trzeba w ogóle granice naszego apostołowania rozszerzyć? Na inne kraje? Na inne kontynenty? Na cały świat. Misje! Śladami świętego ojca naszego Franciszka, śladami świętego Franciszka Ksawerego, pod opieką świętej Teresy z Lisieux, patronki misji.

BR. SEKRETARZ Rycerstwo Niepokalanej przekroczyło także okrągłą liczbę 250 tysięcy członków. Naszego Kalendarza wybiliśmy przeszło 100 tysięcy.

O. MAKSYMILIAN Na przyszły rok Kalendarz musi wzrosnąć do jakichś 150 tysięcy, a nakład „Rycerza" do 300 tysięcy. Dojdziemy i do miliona. Nie jutro. Ale dojdziemy. A teraz do kaplicy – podziękować Niepokalanej za te 250 tysięcy.

BR. SEKRETARZ 250 tysięcy i jeszcze 832, ojcze Gwardianie.

Obaj wychodzą pospiesznie.

CZĘŚĆ III. NA MISJE

SCENA 1. PODRÓŻ W NIEZNANE

Port w Marsylii, potem morza i oceany. Na scenę wchodzi Chór braci z niebieskimi flagami. Bracia mają na twarzach niebieskie pół-maski. Potrzeba tu minimum czterech braci, a może być nawet znacznie więcej. Chór będzie przedstawiał „morze" wedle konwencji teatru

chińskiego. Poruszenia Chóru i sposób operowania flagami winny być opracowane choreograficznie. Odzywa się muzyka „dalekiego wschodu" – różne instrumenty strunowe i perkusja. Muzyka jest zrazu bardzo cicha, a przy końcu „podróży" głośniejsza. Wchodzi o. Maksymiliana z małą figurką Niepokalanej oraz dwóch braci misjonarzy – Zenon i Hilary. Wszyscy trzej mają małe walizeczki.

O. MAKSYMILIAN Niepokalana pragnie naszej pracy misyjnej na Dalekim Wschodzie. Indie, Chiny, Japonia czekają na Słowo Boże. Nie mamy tam żadnych kontaktów, nie znamy tamtejszych języków, nie mamy pieniędzy. Ale mamy głęboką wiarę, że to sama Niepokalana wysyła nas na na misje. Na bój o dusze milionów pogan. Towarzyszą nam modlitwą hufce Rycerzy Niepokalanej. Naszą duchową bronią Cudowny Medalik. Naszą siłą ubóstwo.

Chór zaczyna wykonywać poruszenia „morza". Członkowie Chóru ogłaszają nazwy kolejnych mórz i portów. Misjonarzy stopniowo ogarnia coraz większy strach.

CHÓRZYSTA 1 Statek „Angers" odpływa z Marsylii. Początek podróży misyjnych. 7 marca 1930.

CHÓR Statek „Angers" odpływa z Marsylii. Początek podróży misyjnych. 7 marca 1930.

CHÓRZYSTA 2 Przed nami Morze Śródziemne.

CHÓR Przed nami Morze Śródziemne.

O. MAKSYMILIAN I BRACIA MISJONARZE O Maryjo bez grzechu poczęta módl się za nami, którzy się do ciebie uciekamy!

CHÓRZYSTA 1 Oto wybrzeża Afryki.

CHÓR Oto wybrzeża Afryki.

CHÓRZYSTA 2 Morze Czerwone. Burza piaskowa. Upał. Żar.

CHÓR Morze Czerwone. Burza piaskowa. Upał. Żar.

CHÓRZYSTA 3 Dżibuti. Ostatni port na kontynencie afrykańskim.

CHÓR Dżibuti. Ostatni port na kontynencie afrykańskim.

CHÓRZYSTA 4 Płyniemy po niezmierzonym Oceanie Indyjskim.

CHÓR Płyniemy po niezmierzonym Oceanie Indyjskim

O. MAKSYMILIAN I BRACIA MISJONARZE O Maryjo bez grzechu poczęta módl się za nami, którzy się do ciebie uciekamy!

CHÓRZYSTA 1 Oto wyspa Cejlon i jej główny port Colombo.

CHÓR Oto wyspa Cejlon i jej główny port Colombo.

CHÓRZYSTA 2 Przemierzamy Zatokę Bengalską. Przed nami Singapur.

CHÓR Przemierzamy Zatokę Bengalską. Przed nami Singapur.

CHÓRZYSTA 3 Jesteśmy już w wietnamskim Sajgonie.

CHÓR Jesteśmy już w wietnamskim Sajgonie.

CHÓRZYSTA 4 Przed nami Morze Południowo-chińskie. Zbiera się na tajfun.

CHÓR Przed nami Morze Południowo-chińskie. Zbiera się na tajfun.

O. MAKSYMILIAN I BRACIA MISJONARZE O Maryjo bez grzechu poczęta módl się za nami, którzy się do ciebie uciekamy!

CHÓRZYSTA 1 Tajfun! Tajfun! Tajfun!

CHÓR Tajfun! Tajfun! Tajfun!

O. MAKSYMILIAN I BRACIA MISJONARZE O Maryjo bez grzechu poczęta módl się za nami, którzy się do ciebie uciekamy!

CHÓRZYSTA 2 Teraz morze wygładza się. Przed nami port Hong-Kong.

CHÓR Teraz morze wygładza się. Przed nami port Hong-Kong.

CHÓRZYSTA 3 Po prawej wyspa Taiwan. Na wprost cieśnina Formozy.

CHÓR Po prawej wyspa Taiwan. Na wprost cieśnina Formozy.

CHÓRZYSTA 3 Port Szanghai. Morze Wchodnio-chińskie.

CHÓR Port Szanghai. Morze Wchodnio-chińskie.

CHÓRZYSTA 4 Port Ohata w japońskim mieście Nagasaki! 24 kwietnia 1930. Podróż trwała prawie siedem tygodni. Port w Nagasaki!

CHÓR Port w Nagasaki! Port w Nagasaki! Port w Nagasaki! Port w Nagasaki!

O. MAKSYMILIAN I BRACIA MISJONARZE O Maryjo bez grzechu poczęta módl się za nami, którzy się do ciebie uciekamy!

Muzyka odzywa się głośniej.

CHÓRZYSTA 1 Port Ohata w Nagasaki ma kształt gruszki zwróconej ogonkiem ku morzu. Statek wpływa weń od południa wąskim przesmykiem otoczonym wysokimi, pokrytymi zielenią, górami. Ukazuje się rozległy basen portowy. Także otoczony górami. Przed dziobem statku, na

rozległej płaszczyźnie, jest miasto, białe i złote w promieniach wschodzącego słońca. Statek zbliża się do lądu. Na wprost jest port pasażerski. Kilka przycumowanych statków, niskie, spłaszczone kształty promów, łączących Nagasaki z pobliskimi wyspami. Japonia to przecież cztery wielkie wyspy i tysiące małych. Po lewej stronie – stocznie wojenne i port wojenny, a w nim szare kadłuby okrętów najeżonych działami. Po prawej – port handlowy. Wielkie statki wyrastają z morza jak ogromne domy. Już widać rozchodzące się gwiaździście od basenu portowego wąskie, długie wąwozy. W nich rozpełza się zabudowa mieszkalna. Dalej są góry, góry, góry.

CHÓR Dalej są góry, góry, góry.

Chór zwija flagi i wychodzi. Muzyka cichnie.

O. MAKSYMILIAN Nagasaki. To cel naszej podróży. Najpierw się pomodlimy. Potem odszukamy jakiś kościół katolicki. Następnie poprosimy miejscowego biskupa o pozwolenie na wydawanie „Rycerza Niepokalanej" po japońsku. Otrzymamy to pozwolenie. Potem, natychmiast, przygotujemy pierwszy numer. Wydrukujemy go. Na początek dziesięć tysięcy egzemplarzy. Będziemy wkładać „Rycerza" jako dodatek do miejscowego pisma diecezjalniego, rozdawać poganom darmo, i będziemy też szukać subskrybentów. Tu ustanowimy centralę Rycerstwa dla całego Bliskiego i Dalekiego Wschodu. Powstaną placówki w Indiach i w Chinach, oraz w Libanie, dla „Rycerza" w językach arabskich, w języku tureckim, perskim i hebrajskim... Dla obiegu wszechświatowego przyda się też łacina, a potem także esperanto...

Klęka, bracia go naśladują. Chwila ciszy.

BR. HILARY A gdzie będziemy mieszkali, ojcze?

MAKSYMILIAN Gdzieś znajdziemy kąt.

BR. ZENON A co będziemy jedli?

O. MAKSYMILIAN Ryżu jest na pewno w Japonii w bród. Chodźcie bracia.

Wychodzą.

SCENA 2. CIEMNOŚĆ I ŚWIATŁO

Nagasaki. Odzywa się muzyka japońska. Pojawia się Brat Ciemny. Na swój habit nakłada japońskie kolorowe, długie kimono. Twarz zakrywa pół-maską japońskiego demona. W dłonie

ujmuje samurajski miecz. W tym czasie o. Maksymilian, misjonarze, i inni bracia – jest ich teraz więcej – układają się do snu na podłodze.

BR. CIEMNY *Przechadzając się wśrod śpiących braci.* On was tutaj wywiózł do obcego, niewyobrażalnie dalekiego i strasznego kraju, na mękę i zatracenie. Głodzi was. Wciąż tylko ryż i te jakieś niedogotowane zielska. Za mało snu. A za dużo komarów. Każe wam uczyć się japońskiego. Ależ to dziki język. W ogóle nie trzyma się pamięci. Każe wam pracować przez cały dzień bez wytchnienia. Praca, praca, praca. Te czcionki japońskie to jakieś potworne robaki, ośmiornice, korzenie wykarczowanych krzewów. Wwiercają się w mózg. Praca w zecerni. Praca przy maszynie drukarskiej. Kręcenie korbą godzinami. Praca przy obcinarce. W lecie, w upale i wilgotności, nie pozwala do pracy zdjąć habitu i ociekacie potem, aż skóra zaczyna pękać, świerzbieć, wzbierać wrzodami. Mówi, że zakonnik nie może chodzić bez habitu. Mówi, że to symbol powołania, że habit stale przypomina zarówno wam, jak ludziom, którzy was widzą, kim jesteście. A wy przecież jesteście, po pierwsze, ludźmi! W zimie, w mrozie i wśród śniegu, nie pomyślał o piecyku do ogrzania, czy kocu do okrycia w nocy. Pędzi was kilometrami co rano do kościoła, choć sam się już ledwo rusza. Och, czereśnie przy drogach. Och, ziemniaki! A gdy jeszcze okraszone słoniną! Och, swojskie smaki! Och, swojskie widoki! Och, mazowieckie równiny, żółte łany pól przed żniwem, zielone linie niskich lasków. A tu? Strome góry, przepaściste doliny. Wszystko obce. On was w ogóle nie widzi. Widzi tylko kolejne numery swego pisemka. Jesteście dla niego mniej warci niż papier. Każdego z was, wasze zdrowie, wasze szczęście oddałby bez wahania za jeszcze tysiąc numerów „Seibo no Kishi", japońskiego „Rycerza". Cóż, że tych numerów wychodzi już przeszło 25 tysięcy co miesiąc. Im więcej tego „Rycerza" – tym mniej ważni sami rycerze, to jest wy. I to w kraju, w którym rycerza, samuraja, otacza się szczególną czcią! Co z tego, że przyjechali nowi bracia? Że garną się do was poganie? To wszystko wkrótce pryśnie, zczeźnie. Zawali się. Te jego mrzonki o podbiciu całego świata! Wydał światu wojnę. Przegra. I wy przegracie wraz z nim. *Zatrzymuje sie koło śpiącego Maksymiliana.* Po co tu przyszedłem? Po co mi to cierpienie? Na co komu moja ofiara. Poganie mnie nie chcą. Bracia mnie nie rozumieją. Krew pulsuje mi w głowie. W płucach mi rzęzi. Tracę oddech. Zapadam się w ciemność. Zwątpienie. Zwątpienie. *Brat Ciemny kontynuuje swą drogę wśród śpiących.* Ja jestem brak nadziei. Ja jestem wyschnięte serce. Ja jestem szaleństwo. Ja już

nie mogę wytrzymać. Ja jestem chory. Ja jestem słaby. Ja umieram z głodu. Ja tracę rozum. Ja muszę stąd uciec. Ja muszę wrócić do kraju. Ja już nie wierzę. Ja jestem bunt. Bunt. Bunt. Bunt.

Odzywa się motyw muzyczny Niepokalanej: organy wydają cichy, wibrujący dźwięk. Brat Ciemny szybko wychodzi.

O. MAKSYMILIAN *Podnosi się i klęka. Oświetlają go dwa strumienie światła – biały i czerwony. Słychać głosy dialogu (z taśmy):*

GŁOS O. MAKSYMILIANA Co to znaczy?

GŁOS KOBIECY Ta biała korona znaczy czystość, a ta czerwona korona znaczy męczeństwo. Już je widziałeś. A potem niebo. Chciałeś obie.

GŁOS O. MAKSYMILIANA Tak. Chcę obie. Pragnę.

GŁOS KOBIECY Obie na ciebie czekają. A potem niebo. A potem niebo. Tak. Niebo.

Oba światła nabierają większej intensywności, a potem powoli gasną. Wycisza się też muzyka. Maksymilian jeszcze chwilę klęczy, modli się. Potem wyciąga z zanadrza mały dzwoneczek. Dzwoni.

SCENA 3. MUGENZAI NO SONO

Bracia się budzą.

O. MAKSYMILIAN Chwała Ojcu i Synowi i Duchowi Świętemu.

BRACIA Jak było na początku, teraz i zawsze i na wieki wieków. Amen.

O. MAKSYMILIAN Dziś, drodzy bracia, będzie wielki dzień Boży. Przenosimy się na nowe miejsce. Tam wybudujemy klasztor. W dzielnicy Motokawachi, w miejscowości Hongochi-machi, na zboczu góry Hiko. „Mugenzai no sono". „Ogród Niepokalanej". Tak się będzie to miejsce nazywało. Tam się przeprowadzamy.

BR. HILARY Ojcze Gwardianie, czy to jest dobre miejsce? Tak daleko od miasta, ze sześć kilometrów. I ta działka, co ją ojciec kupuje – sama stromizna. Tam podobno był pogański cmentarz dla skazanych na śmierć. To przeklęte miejsce. Tu nam dobrze – w centrum miasta. W Urakami. Brat Zenon wynalazł tutaj tanią działkę. Prawda, bracie Zenonie?

BR. ZENON Ojciec Gwardian zadecyduje. Jego rządy. Ojcze Gwardianie, muszę zrobić zakupy zanim wyruszymy. Czy mógłby mi ojciec pożyczyć swoich butów. Moje sandały dosłownie spadają mi z nóg.

O. MAKSYMILIAN Dobrze, dziecko. Tylko przynieś dla siebie nowe onuce z mojej walizeczki. *Br. Zenon wychodzi. O. Maksymilian zdejmuje buty, odwija onuce.* Moje lwowskie buty. Rekord długowieczności pobiją. *Br. Zenon wraca.*

BR. ZENON To jak się te onuce okręca? *Biedzi się z onucami.*

O. MAKSYMILIAN Pomogę ci, dziecko. *Klęka przez br. Zenonem i owija mu stopy onucami.* Tak... I tak... I znowu z powrotem...

BR. ZENON Szybko coś kupię.

BR. HILARY Byle nie ryż znowu.

BR. ZENON A właśnie, że ryż. To najzdrowiej. Ojcze Gwardianie, trzeba by te buty podzelować.

O. MAKSYMILIAN Dobrze, dziecko, będę o tym pamiętał. *Kontynuuje poprzednią myśl, nadal owijając stopy br. Zenona onucami, a następnie wkładając mu swoje buty*: Tu, w centrum Nagasaki jest ciągły ruch, gwar, hałas. Sklepy, samochody, kupcy, żołnierze, marynarze, wiele kobiet, wiele pokus. Motokawachi jest ciche, spokojne, ukryte w górach za załamaniem wąwozu, zasłonięte od wiatrów. Nawet nie widać stamtąd miasta, odgradzają od niego dwa pasma górskie. Dopiero ze szczytu góry Hiko roztacza się bajeczny widok na całą okolicę. Mieszkają tam ludzie ubodzy. Działka kosztuje tylko 6650 yenów. Tam będzie się nam dobrze pracowało. Tam rozkwitnie nasza modlitwa. Tam zyskamy duchowo i, w konsekwencji, zyskają czytelnicy naszego pisma. Tam będzie bezpiecznie. Nam i naszym następcom.

BR. HILARY Skąd ojciec to wie?

O. MAKSYMILIAN Wiem. Tak. Tam jest właściwe miejsce na nasz klasztor.

BR. ZENON *Ma już na nogach buty o. Maksymiliana.* Czekajcie na mnie. Zaraz będę z powrotem.

O. MAKSYMILIAN Gdybyśmy już wyszli, to podąż za nami na górę.

BR. ZENON Nie, zaczekajcie, nie może ojciec iść bez butów tak daleko. Te moje sandały to strzępy.

O. MAKSYMILIAN A ty możesz w nich chodzić, dziecko? Idź już. Maria.

BR. ZENON Maria. *Wychodzi.*

O. MAKSYMILIAN *Wkłada – rzeczywiście będące w strzępach – sandały brata Zenona. Kontynuuje*: Hongochi-machi to miejsce bezpieczne. Przetrwa wszelkie burze i wichry. Wszelkie katastrofy. Wiem o tym. To Niepokalna raczyła je wybrać. Ona mi je wskazała. A to przesądza sprawę. Zaraz wyruszamy.

BR. HILARY Ojcze, może lepiej zaczekać na brata Zenona. Nie powinien ojciec iść bez butów. Te sandały zaraz zlecą ojcu z nóg.

O. MAKSYMILIAN Nie kłopocz się, dziecko. Pakujcie swój dobytek na wózek. Pójdziemy pod przewodem Niepokalanej. *Do jednego z braci.* Przynieś, dziecko, jej figurkę. Trzeba będzie znaleźć tam dla niej honorowe miejsce.

Dwaj bracia wychodzą i wracają z małym wózkiem na dwóch kołach. Wszyscy pakują nań swoje skromne bagaże – po jednej małej walizce, dodają jakieś garnki i pudła. Jeden z braci przynosi figurkę Niepokalanej i wręcza ją o. Maksymilianowi.

BR. HILARY Nie ma tego dużo, ojcze Gwardianie.

O. MAKSYMILIAN To dobrze. Święte ubóstwo naszym bogactwem. W drogę.

BR. HILARY To będzie pod górę. Da ojciec radę? Pomogę.

O. MAKSYMILIAN Bóg zapłać, dziecko. Pomóż. Brat osiołek znów człapie powoli.

BR. HILARY Brat osiołek?

O. MAKSYMILIAN Wciąż wracam myślą do ojca naszego Franciszka. W drogę. *Intonuje:* Serdeczna Matko... *Bracia podejmują śpiew. Ukazuje się Chór braci z flagami – tym razem są one zielone. Bracia Chórzyści mają zielone pół-maski. Ruch braci i poruszanych przez nich flag symbolizuje drogę. O. Maksymilian i bracia misjonarze ruszają. Br. Hilary podtrzymuje O. Maksymiliana. Inni ciągną i pchają wózek. Formuje się mała procesja. O. Maksymilian niesie figurkę. Procesja okrąża scenę – okrąży ją kilka razy. W czasie drogi sandały brata Zenona zaczną spadać ojcu o. Maksymilianowi z nóg. Będzie je kilkakrotnie poprawiał, aż wreszcie zdejmie i będzie niósł w ręku, idąc boso. Idący w procesji śpiewają, podczas gdy Chórzyści co pewien czas wykrzykują:*

CHÓRZYSTA 1 Nagasaki. Dzielnica Urakami.

CHÓR Nagasaki. Dzielnica Urakami.

CHÓRZYSTA 1 Tu mieszkaliśmy w małym pokoiku przy katedrze w Oura, przed którą, na szczycie wielkich schodów, powitała nas statua Niepokalanej. Sayonara Oura!

CHÓR Sayonara Oura!

CHÓRZYSTA 2 Dzielnica Motofuma.

CHÓR Dzielnica Motofuma.

CHÓRZYSTA 2 Tu znajduje się port, do którego przypłynęliśmy zaledwie rok i trzy tygodnie temu. Zgiełk. Tramwaje. Samochody. Przechodnie. Ruch. Pośpiech. Sayonara Motofuma!

CHÓR Sayonara Motofuma!

CHÓRZYSTA 3 Długa ulica Daikoku. Bardzo długa ulica Daikoku.

CHÓR Bardzo długa ulica Daikoku.

CHÓRZYSTA 3 Sayonara Daikoku!

CHÓR Sayonara Daikoku!

CHÓRZYSTA 4 Już opuszczamy centrum Nagasaki. Wchodzimy w wąski wąwóz. Droga sciele się po jego dnie. Po obu stronach ostre zbocza gór. Tu już mniej ludzi. Już ciszej. Teraz wąwóz gwałtownie skręca w lewo, z kierunku zachodniego na północny. Załamuje się pod kątem prawie prostym. Otwiera się znów daleka perspektywa drogi wśród gór. Port i miasto już zniknęły zza pleców. Już zupełnie cicho. Po prawej stronie wypiętrza się wysoka góra Hiko. Jak piękne jest jej imię: góra Hiko – znaczy góra echa. Góra echa...

CHÓR Góra echa. Góra echa. Góra echa. Góra echa.

O. Maksymilian i bracia zatrzymują się i kończą pieśń. Bracia tworzący Chór zwijają flagi i wychodzą.

O. MAKSYMILIAN Tu będzie teraz nasz dom. Tę figurkę ustawimy wyżej, na zboczu. Z czasem wykujemy dla niej grotę w skale. Jak w Lourdes. Na razie niech za postument posłuży jej nasz wózek. Dalej, rozpakujmy się, dzieci.

Bracia zdejmują z wózka swój dobytek. O. Maksymilian umieszcza figurkę na wózku. Klęka. Bracia naśladują go. Chwilę trwa milczenie – modlitwa. Wbiega zdyszany br. Zenon. Na plecach dźwiga wypakowany worek. W ręku trzyma buty o. Maksymiliana. Jest boso.

BR. ZENON Nie zaczekaliście na mnie. Goniłem was, ale szliście tak szybko. Na dobry początek na nowym miejscu mam przysmak: ziemniaki!

BR. HILARY Ziemniaki! Szykuje się uczta!

O. MAKSYMILIAN Dobrze, dziecko. Ale dlaczego jesteś boso?

BR. ZENON Jak wróciłem do Urakami i was nie zastałem, to pomyślałem, że ojciec idzie całą tę daleką drogę w moich starych sandałach, a może już w ogóle mu spadły z nóg, to pomyślałem, że ja nie mogę tak w butach... zdjąłem... Proszę, to są buty ojca. Onuce są w środku...

O. MAKSYMILIAN Dobrze, dziecko. Niepokalana na pewno przyjmie twoją ofiarę. Następnym razem, jak pójdziesz po prowiant, to kupisz sobie nowe sandały.

BR. ZENON Ależ... ojcze...

O. MAKSYMILIAN Pod świętym posłuszeństwem. Idź teraz do kuchni. To znaczy, ustaw gdzieś nasz piecyk żelazny. Przygotuj posiłek. A my zaraz do roboty.

Wszyscy wychodzą. Pojawia się Br. Ciemny. Rozgląda się, sprawdzając czy jest sam. Odzywa się muzyka. Światło przygasa.

BR. CIEMNY Praca na budowie. Kilof. Łopata. Siekiera. Piła. Karczować krzaki. Wyrywać kamienie. Plantować teren. Kopać fundamenty. Pchać taczki. Ciosać słupy. Nosić belki. Pot zalewa oczy. W żołądku pusto. W sercu rozpacz.

Br. Ciemny wyjmuje z kieszeni kimona kamień i rzuca w kierunku figurki. Nie trafia. Wyjmuje drugi kamień. Rzuca. Tym razem celnie. Rzuca następne kamienie. Figurka przewraca się – może spada z wózka, może tłucze się. Br. Ciemny ucieka. Muzyka cichnie. Światło się rozjaśnia. Wchodzi – na modlitwę poranną – o. Maksymilian ze wszystkimi braćmi. Widzą zniszczenie. Maksymilian klęka. Bracia przynoszą mu uszkodzoną figurkę (lub jej części) i składają przed nim na ziemi.

BR. ZENON Ojcze, jakiś barbarzyńca skaleczył naszą figurkę!

BR. HILARY To sam szatan zaatakował Niepokalaną. Wciąż czyha na Jej świętą piętę...

O. MAKSYMILIAN Nie szatan, ale człowiek.

BR. ZENON Zły człowiek!

O. MAKSYMILIAN Nie ma złych ludzi. Są biedni, zagubieni, siedzący w mroku i cieniu śmierci. Nie znają Niepokalanej. Nie znają jej Syna. Dla nich właśnie tutaj jesteśmy. Musimy

dotrzeć do ich dusz, umysłów i serc. Musimy uczyć słowem i przykładem życia. Musimy ich oświecać miłością. Oświecenie będzie prowadziło do nawrócenia. Nawrócenie – do otwarcia na Miłość Najwyższą.

BR. ZENON Pogan jest tu miliony, ojcze.

O. MAKSYMILIAN Takie też stoi przed nami zadanie. Nawrócić miliony. Ustawimy naszą figurkę ponownie. Ale tym razem już w pięknej grocie.

Wychodząc, bracia wyprowadzają wózek.

SCENA 4. DWIE UCZTY

Bracia ustawiają po dwóch stronach sceny dwa zestawy sprzętów wyznaczających dwa miejsca akcji:

Po prawej: Cela o. Maksymiliana w Mugenzai no sono. Jest tam stół do pracy z segregatorem na listy – taki sam jak Niepokalanowie, dwa stołki drewniane.

Po lewej: Komnata w pałacu biskupim w Nagasaki. Jest tam ozdobny dywan, a na nim duży złocony fotel i stół nakryty bogatą serwetą. Na stole pudełko z łakociami. Scena, która nastąpi rozgrywa się symultanicznie w obu miejscach akcji.

O. Maksymilian wchodzi do swojej celi i siada przy stole. Pisze. Po chwili dołącza do niego brat Sergiusz z workiem poczty, którą będzie otwierał, sortował, wkładając listy do różnych przegródek segregatora, otwierając niektóre, a wybrane czytając głośno.

Biskup wchodzi do swojej komnaty i siada na fotelu. W palcach ma cygaro i zapałki. Będzie próbował, bezskutecznie, zapalić cygaro – cygaro nie powinno zostać zapalone. Biskup pojada też łakocie.

BR. SERGIUSZ Znowu worek z pocztą tak ciężki, żem go ledwie przytaskał pod górę.

O. MAKSYMILIAN Zajmij się segregacją, dziecko. Jak zawsze. Na dole listy, na które odpowiedź jest najpilniejsza. Wyżej te, które mogą poczekać. Listy z kraju kładź od razu na stole. Te są najpilniejsze. Gdy natrafisz na coś, co winno zwrócić moją uwagę natychmiast, przeczytaj jakiś fragment, a ja ocenię wagę sprawy. Ja nadal będę pisał. *Br. Sergiusz przystępuje do pracy.*

Do komnaty Biskupa wchodzi Brat Ciemny – jest w czarnym habicie, z kapturem zsuniętym głęboko na oczy. Ma ze sobą teczkę z dokumentami. Całuje Biskupa w pierścień, przyklękając.

BR. CIEMNY Ekselencjo, mam bardzo ważną wiadomość. W sprawie tego polskiego mnicha, ojca Kolbego. Sprawdziliśmy jego stytuację z punktu widzenia jurysdykcji kościelnej. Konkluzją naszą jest, że ojciec Kolbe przybył do Nagasaki bezprawnie. Cała bowiem Japonia podlega watykańskiej Kongregacji Rozkrzewiania Wiary. On zaś przedłożył ekscelencji pozwolenie na założenie klasztoru wystawione przez Kongregację do Spraw Zakonów. To nie wszystko...

BR. SERGIUSZ Ojcze Gwardianie, to chyba bardzo ważne. List od pana Mi-tsu z Tokio. Jest studentem. *Czyta*: Kilka miesięcy temu jakiś obcokrajowiec w czarnym kimono wręczył mi na ulicy małe pisemko pod tytułem „Seibo no kishi" oraz mały blaszany medalik. Poprosił mnie o wizytówkę z adresem. Był taki uprzejmy i grzeczny, że mu ją dałem. Odtąd otrzymuję to pisemko co miesiąc i czytam je z radością. Jestem w trudnej sytuacji materialnej, ale przesyłam jednego yena na potrzeby waszego „Rycerza".

O. MAKSYMILIAN Muszę zaraz odpisać. Daj mi ten list, dziecko. *Br. Sergiusz wykonuje polecenie. O. Maksymilian czyta list.*

BR. CIEMNY Z dokumentów wynika, że ów Kolbe nie ma żadnych podstaw prawnych do rozwijania swej działalności ani w diecezji Nagasaki, ani w ogóle nigdzie w Japonii. Nie ma bowiem pozwolenia odpowiedniej władzy kościelnej na działalność misyjną. Poza tym, jego klasztorek jest placówką wielce prymitywną i biedną. Uwłacza godności zakonnej. Jego bracia, to ludzie młodzi, niewykształceni, prawdę mówiąc, ciemni, nie znający języka japońskiego. Jego pisemko stoi na bardzo niskim poziomie, opierając się tylko na przedrukach artykułów z Europy. Zwraca się tylko do warstw najniższych, nazywając rzecz po imieniu, do prostaków. On w ogóle ekscelencję podszedł i niecnie oszukał.

BISKUP Chcę obejrzeć te dokumenty. *Br. Ciemny podaje Biskupowi dokumenty. Biskup je studiuje.*

BR. SERGIUSZ List od Matki, tego nie otwieram...

O. MAKSYMILIAN Od mamusi... Daj mi go... *Otwiera kopertę i przebiega oczami – zapewne bardzo krótki – list.* Dziękuję, mamusiu...

BRAT SERGIUSZ *Czyta fragmenty z kolejnego listu*: Przez długi czas choroby mego syna przesyłaliście mi „Rycerza Niepokalanej" bezpłatnie. Nie byłam w stanie go zaprenumerować, bo jestem ubogą wdową. Pismo to było dla niego i dla mnie prawdziwym pocieszycielem w cierpieniach. Mój syn umarł. Przed śmiercią prosił mnie, abym do was napisała i zapłaciła za pismo. Nie mam już, niestety, wydatków na lekarzy, więc przesyłam wam wszystko co mi zostało – pięć yenów – oraz gorące, matczyne, podziękowanie.

O. MAKSYMILIAN Takie listy podnoszą w chwilach zwątpienia... Pomódlmy się za duszę tego chłopca. *Klęka. Brat Sergiusz go naśladuje. Chwilę trwają w milczeniu po czym wstają i wracają do swych czynności.*

BISKUP Rzeczywiście, ten Polak wprowadził mnie w błąd. Po prostu mnie okłamał. Ja mu zaufałem, byłem dla niego dobry, a on mnie tak zawiódł. To niesłychane. Proszę natychmiast wezwać ojca Kolbego do pałacu biskupiego. *Brat Ciemny całuje biskupa w pierścień i wychodzi.* Czy to cygaro nigdy się nie zapali?! *Ponawia próby zapalenia cygara.*

BR. SERGIUSZ A to jakiś poganin, nie mogę odcyfrować podpisu. Pisze tak: Nie jestem katolikiem – no tak, to oczywiście poganin – ale od czasu, jak otrzymuję wasze pismo, zapłonęło we mnie pragnienie zostania katolikiem, ochrzczenia się. Kiełkuje we mnie nadzieja na niebo i odczuwam z tego powodu wielką radość. Dziękuję wam za to. Chcę całym sercem kochać Matkę Bożą. Będę was prosił o łaskę chrztu. Napiszcie mi, jak do was dojechać.

O. MAKSYMILIAN Toż to cała uczta duchowa! Dzięki Niepokalanej! Ten list też wymaga pilnej odpowiedzi. Mamy coraz więcej nawróceń. Już mamy jedno powołanie zakonne. Będzie więcej. Podbijemy w niewolę Niepokalanej Japonię. Cały świat.

BR. SERGIUSZ *Otwiera kolejną kopertę.* Ojcze...

O. MAKSYMILIAN Tak, dziecko?

BR. SERGIUSZ Ojcze, niech ojciec sam przeczyta... Ja... *Nagle dławi się łzami.*

O. MAKSYMILIAN Co ci to, dziecko? Czytaj.

BR. SERGIUSZ Brat ojca, ojciec Alfons... On zmarł... nagle...

O. MAKSYMILIAN *Po pauzie*: Niepokalana go wezwała. Brat młodszy, mój zastępca w Grodnie, mój następca w Niepokalanowie... Tak nagle mnie wyprzedziłeś... W drodze do nieba... Pierwszy dopadłeś mety w tych zawodach dobrych. Serce krwawi. Nie zatamuję łatwo. Przecież

to brat – tak zdolny, tak pracowity, tak święty, tak potrzebny ludziom, braciom, rycerzom, zakonowi, kościołowi, Polsce. A teraz już nigdy ciebie? Nigdy – tutaj... Zawsze – tam...

BR. SERGIUSZ Ojcze... On już u Matki...

O. MAKSYMILIAN Nawet się z nim nie pożegnałem wyjeżdżając z Niepokalanowa na drugi skraj świata. Wszedłem do jego celi by go raz ostatni uściskać. Już spał. Bardzo strudzony. Cichy, spokojny, równy oddech. Nie chciałem go budzić. Tylko dłonią przeżegnałem z progu.... Pomódlmy się za jego duszę...

O. Maksymilian i br. Sergiusz klękają. Wchodzi br. Ciemny.

BR. CIEMNY Jego ekcelencja biskup ordynariusz diecezji Nagasaki wzywa ojca do stawienia się natychmiast w pałacu.

O. Maksymilian wstaje bez słowa. Zwraca się do br. Sergiusza. Pracuj dalej nad tymi listami, dziecko. Wrócę niebawem. *Do Brata Ciemnego.* Jestem gotów. *Przechodzą do pałacu biskupa.*

BR. CIEMNY Ekscelencjo, oto ojciec Kolbe, brat mniejszy konwentualny z Polski. *O. Maksymilian przyklękając całuje Biskupa w pierścień.*

O. MAKSYMILIAN Zawsze cieszę się, gdy mogę zobaczyć ekscelencję. Zawsze korzystam z takiej okazji, aby jeszcze raz podziękować księdzu biskupowi za opiekę, za zatrudnienie mnie jako profesora w seminarium, za...

BISKUP Dobrze, dobrze, ale to ja mam ojcu coś do powiedzenia...

O. MAKSYMILIAN *Kończy pośpiesznie:* ... za serce... za zgodę na wydawanie czasopisma i prowadzenie pracy misyjnej, za nieszczędzenie mi życzliwych słów zachęty...

BISKUP Dzisiaj usłyszy ode mnie ojciec słowa przykre. Słowa prawdy.

BR. CIEMNY *Podpowiada Biskupowi do ucha*: Ojciec mnie oszukał. Ojciec mnie okłamał.

BISKUP Ociec mnie oszukał. Ojciec mnie okłamał.

O. MAKSYMILIAN Nigdy bym czegoś takiego nie popełnił. Nigdy nie splamiłem się kłamstwem! Ufam, że Niepokalna nie dozwoli, abym kiedykolwiek skłamał w przyszłości.

BR. CIEMNY *Do ucha Maksymiliana*: Ejże, nigdy nie skłamałeś? A gdy powiedziałeś prowincjałowi w czasie wizytacji w Grodnie, że nic ci nie jest, a co chwila plułeś krwią?

O. MAKSYMILIAN To nie było nic nowego. Stale krwią pluję...

BISKUP Japonia podlega watykańskiej Kongregacji Rozkrzewiania Wiary. A ojciec mnie podszedł dokumentem z Kongregacji Zakonów.

BR. CIEMNY *Podpowiada biskupowi*: To oszustwo.

BISKUP To oszustwo.

O. MAKSYMILIAN Oszustwo?! Nigdy nikogo nie oszukałem. Musiało nastąpić jakieś nieporozumienie. Napiszę do mego ojca prowincjała i sprawa się napewno wyjaśni.

BR. CIEMNY *Do ucha Maksymiliana:* Nic się nie wyjaśni. Przegrałeś. Wyrzucą cię. Koniec misji! *Podpowiada biskupowi*: Jest tu ojciec nieprawnie. W oparciu o kłamstwo. Koniec twoich misji!

BISKUP Jest tu ojciec nieprawnie. W oparciu o kłamstwo. Koniec twoich misji!

O. MAKSYMILIAN Ekscelencjo... Koniec?

BISKUP No... Trzeba wyjaśnić sprawę. Jeśli zarzut wobec ojca się potwierdzi, to będzie trzeba zwijać manatki i wyjeżdżać. Więc niech się ojciec pospieszy ze swoją korespondencją. Proszę mnie natychmiast poinformować jak przyjdzie odpowiedź. Żegnam ojca.

O. Maksymilian całuje biskupa w pierścień i wychodzi.

BR. CIEMNY *Do o. Maksymilinana:* Koniec twoich misji. *Do Biskupa:* Dobrze! Trzeba ich trzymać krótko.Tych rzekomych misjonarzy. Ja tu mam władzę. *Wychodzi.*

BISKUP Ja tu mam władzę. *Znów podejmuje próby zapalenia cygara.*

O. Maksymilian wraca do swojej celi.

BR. SERGIUSZ Ojcze, jeszcze cztery listy z prośbą o chrzest! Nasza praca misyjna przynosi owoce.

O. MAKSYMILIAN To praca Niepokalanej, dziecko. Jej trzeba dziękować. Trzeba ją też tęgo prosić o pomoc. Nad naszymi misjami zawisło wielkie niebezpieczeństwo. Wielkie ciężary każe mi nosić Matuchna...

BR. SERGIUSZ Niebezpieczeństwo, ojcze?

O. MAKSYMILIAN Muszę zaraz napisać ważny list. Zostaw mnie samego, dziecko. Jak tylko skończę, zadzwonię i pobiegniesz z listem na pocztę.

O. Maksymilian zabiera się do pisania listu. Br. Sergiusz wychodzi.

Br. Ciemny pochyla się nad Biskupem.

BR. CIEMNY Obiad gotowy, ekscelencjo, czy podawać?

BISKUP A podawać, podawać, co tam macie?

BR. CIEMNY Ulubione przysmaki ekscelencji. *Klaszcze w dłonie i wychodzi. Odzywa się cicha japońska muzyka. Pojawiają się dwie (lub cztery) kobiety w kolorowych kimonach i pół-maskach. Wnoszą bogato wyszywany obrus, nakrywają nim stół, następnie rozstawiają talerze, sztućce, kieliszki, szklanki, wazy, butelki, karafki itd. Podają wielodaniowy obiad. Jest to cała długa scena pantomimiczna – stylizowana. Uwaga: nie używa się pokarmów ani płynów. W tym samym czasie o. Maksymilian pisze list. Po chwili wchodzi do jego celi br. Ciemny – stale z kapturem zsuniętym nisko na oczy. Muzyka japońska przycisza się, ale trwa nadal.*

BR. CIEMNY Muszę się z ojcem rozmówić.

O. MAKSYMILIAN *Nie przerywając pisania.* Piszę pilny list. Czy możesz zaczekać, dziecko?

BR. CIEMNY Nie mogę. Czekałem już dość.

O. MAKSYMILIAN Już kończę. Usiądź, dziecko.

BR. CIEMNY Nie usiądę. Nerwy mi nie pozwalają.

O. MAKSYMILIAN *Dzwoni. Ukazuje się brat Sergiusz.* To jest ten list, dziecko. Zaraz na pocztę. Biegnij. Ekspres do kraju. Maria!

BR. SERGIUSZ Maria! *Bierze list i wychodzi.*

BR. CIEMNY Maria! Maria! Ciągle Maria! Jakby już nikogo więcej w niebie nie było. Ja oddaję cześć ...dziewicy, ale nie przypisuję jej tylu zasług, co ojciec. Nie podzielam też przekonania ojca, że jest ona pośredniczką wszelkich łask.

O. MAKSYMILIAN Jeśli nie będziesz zjednoczony całą duszą z Niepokalaną staniesz się tutaj tylko zawadą. Niepokalana błogosławi wtedy, gdy jej się całkowicie powierzamy. A co do Jej wszechpośrednictwa... Kościół wiekami dochodził do uznania jej Niepokalanego Poczęcia. Teraz przychodzi czas na uznanie jej wszechpośrednictwa. Wszyscy nasi czcigodni ojcowie – święty Franciszek z Asyżu, święty Antoni z Padwy, święty Bonawentura, błogosławiony Duns Szkot, i tylu innych, już to przeczuwali, owszem, przygotowywali Kościół do uznania tej prawdy.

BR. CIEMNY Ale to jeszcze nie dogmat! Ojciec sam wychodzi, i wyprowadza współbraci, poza oficjalną naukę Kościoła. Ja już nie mogę tego znieść. Ja się wręcz wstydzę – za ojca, za tego

japońskiego „Rycerza” – toż ta gazetka świadczy o nędzy duchowej i ubóstwie intelektualnym, wręcz śmierdzi!

O. MAKSYMILIAN A jednak Japończycy życzliwie reagują na nasze nabożeństwo do Marii, Matki Boga. Ta postać łatwo wpisuje się w ich kulturę. A mówiąc o niej, mamy okazję opowiedzieć o Jej Synu. Obraz matki i syna, złączonych miłością, również odpowiada japońskiej mentalności.

BR. CIEMNY Japońskiej? Pogańskiej! Ojciec chce tu jakiś nowy zakon utworzyć. Taki, na pół katolicki, na pół pogański, a w całości wedle ojca własnego wyobrażenia! Może ojciec chce się w ogóle oderwać od franciszkańskiej tradycji?

O. MAKSYMILIAN Od ojca naszego Franciszka nie odchodzę, tylko do niego wracam!

BR. CIEMNY Jest ojciec ekstremistą. Horyzonty ojca są przeraźliwie wąskie. Tryb życia jaki ojciec tu narzucił, z tym ciągłem wyniszczającym postem i poniżającym ubóstwem, z pracą ponad siły, jest dla mnie nie do zniesienia!

O. MAKSYMILIAN Po to właśnie zostaliśmy wezwani przez Niepokalaną. Aby zapracować się, zamęczyć, wyniszczyć. Chodzi właśnie o bezgraniczność naszego oddania Niepokalanej. Po to właśnie zostaliśmy tu przez nią posłani. Na wojnę. To wojna, aby zdobyć dla Niej cały świat, serca wszystkich i każdego z osobna. Zresztą, zaczynając od siebie. Wojna wymaga heroizmu. Aż do przelania krwi, gdy zajdzie potrzeba. Aż do męczeństwa.

BR. CIEMNY Męczeństwa? Nie. Nie takie powołanie rozeznałem w sobie kiedyś. Nie imponuje mi perspektywa zostania męczennikiem. Nie chcę być żołnierzem na tej ojca wojnie.

O. MAKSYMILIAN Rycerzem!

BR. CIEMNY Ani rycerzem. Ja nie przyjechałem do Japonii zginąć z głodu, z przemęczenia. Ja się tu duszę. Ja nie daję rady. Ja muszę się stąd wydostać.

O. MAKSYMILIAN Ufam, że jeszcze dojdziesz do pełniejszego zrozumienia i przeżycia naszego charyzmatu. Ale, dobrze, napiszę do ojca Prowincjała, aby cię zawezwał do powrotu do kraju. Maria!

Brat Ciemny wychodzi bez słowa. O. Maksymilian siedzi chwilę w milczeniu. Mówi:

Zaraza wewnątrz zagrody Niepokalanej...

Muzyka daje się słyszeć głośniej. W pałacu biskupa trwa nadal pantominiczna ceremonia jedzenia obiadu przez biskupa. Do celi o. Maksymiliana wpada br. Sergiusz dźwigając worek poczty i wymachując kopertą.

BR. SERGIUSZ Jest, jest list od ojca Prowincjała.

O. MAKSYMILIAN Co pisze przewielebny ojciec Prowincjał?

BR. SERGIUSZ Nie śmiałem otworzyć.

O. MAKSYMILIAN Jesteś moim sekretarzem, dziecko. Udzieliłem ci zezwolenia na otwieranie korespondencji. Więc co jest w tym liście?

BR. SERGIUSZ *Rozrywa szybko kopertę. Przebiega oczami list. Czyta fragmenty.* Ojciec Prowincjał przesyła pismo z watykańskiej Kongregacji Rozkrzewiania Wiary, do której się zwrócił... Kongregacja Rozkrzewiania... Wyraża zdziwienie wobec trudności jakie czyni ojcu Kolbemu biskup Nagasaki.... uznaje za nie do przyjęcia fakt, że biskup Nagasaki zdaje się pouczać poszczególne kongregacje watykańskie o zakresie ich kompetencji... Czyżby biskup nie wiedział, że kongregacje same znają swoje uprawnienia i wzajemnie konsultują się ze sobą... Kongregacja... prosi biskupa... aby... aby... nigdy więcej nie pouczał jakichkolwiek świętych kongregacji... nie kwestionował wydawanych przez nie aktów prawnych... Kongregacja.... podkreśla, że ojciec Kolbe posiada formalne zezwolenie na założenie i prowadzenie klasztoru w Japonii...

O. MAKSYMILIAN Niepokalana to sprawiła. Natychmiast idę do biskupa. Maria! *Bierze z dłoni Sergiusza list i wychodzi.*

BR. SERGIUSZ Maria! *Siada na stołku i sortuje korespondencję.*

Br. Ciemny zatrzymuje o. Maksymiliana przed wejściem do komnaty biskupa. O. Maksymilian odsuwa go zdecydowanym ruchem i wchodzi. Br. Ciemny postępuje za nim. Kobiety usługujące biskupowi zastygają w bezruchu. Muzyka cichnie.

BISKUP Co za niespodzianka. Napijesz się ze mną ojcze kawy? Ze śmietanką. Zjesz deser?

O. MAKSYMILIAN Ekscelencja nakazał mi natychmiast poinformować, jak przyjdzie wiadomość na temat... mego statusu prawnego w Japonii... Właśnie nadeszła. Oto ona. *Podaje Biskupowi list. Biskup długo czyta.*

BISKUP Przepraszam ojca. To nie ojciec wprowadził mnie w błąd. To ja zostałem w błąd wprowadzony. Informatora fałszywego spotka kara. *Patrzy na Brata Ciemnego.*

BR. CIEMNY *Do Maksymiliana:* Jeszcze się zobaczymy. *Wychodzi szybko.*

BISKUP Czy ojciec mi wybaczy?

O. MAKSYMILIAN Ekscelencjo, to ja proszę o wybaczenie. Gdybym tu nie przybył, to ekscelencja nie miałby żadnych kłopotów. Jestem ekscelencji głęboko wdzięczny za ojcowską opiekę, za gościnę na japońskiej ziemi.

BISKUP Przebacz mi, ojcze. *Otwiera ramiona. Maksymilian podchodzi. Wymieniają uścisk. Biskup zwraca się do usługujących kobiet.* Nie będę pił dzisiaj kawy. *Kobiety natychmiast sprzątają ze stołu, zabierają obrus, wynoszą wszystko, wychodzą.* Wiesz co, ojcze, jadam posiłki zawsze sam, taka etykieta. A gdybyś zaprosił mnie na obiad do swojej wspólnoty, to miałbym wymówkę.

O. MAKSYMILIAN Będzie to dla nas zaszczytem i błogosławieństwem. Oprowadzimy ekscelencję po naszej zagrodzie. Już mamy dwa duże domy. W jednym mieści się kaplica, refektarz, cele i drukarnia. W drugim mamy internat dla chłopców. Kształcimy nowicjuszy, rodowitych Japończyków. W ogóle odwiedza nas wielu Japończyków, ludzi dobrych i szlachetnych. Przychodzą prości i wykształceni, poganie, protestanci, buddyści, w tym nawet bonzowie. Profesor Yamaki bezinteresownie robi nam tłumaczenia do „Rycerza". Nakład pisma osiągnął już 60 tysięcy. Jest rozchwytywane. Trzeba będzie zwiększyć nakład. Wydajemy też nasz kalendarz po japońsku w nakładzie 20 tysięcy. Aptekarz Suzuki daje nam darmo leki. Pisano o nas przychylnie w miejscowej prasie, a nawet ostatnio przyjechało dwóch dziennikarzy z Tokio na wywiad. Ach, ekscelencjo, w ogóle jakiż dobry i przychylny jest dla nas ten piękny kraj. Nawrócenia nie ustają. Przyjechaliśmy tu we trzech, a teraz jest nas przeszło czterdziestu. Budujemy już kościół. A i ja podróżuję wiele po Japonii. Głoszę rekolekcje, spowiadam, rozmawiam, nie omijam i klasztorów buddyjskich. Czujemy się tutaj wszyscy bardzo szczęśliwi. Niepokalana błogosławi.

BISKUP To i ja cię pobłogosławię na twoje dobre dzieła, ojcze.

Maksymilian klęka. Biskup udziela mu błogosławieństwa.

BISKUP Dominus tecum.

O. MAKSYMILIAN Et cum spiritu tuo.

BISKUP Sit nomen Domini benedictum.

O. MAKSYMILIAN Ex hoc, nunc, et usque in saeculum.

BISKUP Adiutorium nostrum in Nomine Domini.

O. MAKSYMILIAN Qui fecit caelum et terrram.

BISKUP Benedicat te omnipotens Deus, Pater, at Filius, et Spiritus Sanctus.

O. MAKSYMILIAN Amen.

BISKUP Idź z Bogiem. Nie zapomnij mnie zaprosić na obiad.

Wychodzą w dwie różne strony. Wychodzi także br. Sergiusz. Światło sciemnia się.

SCENA 5. SAYONARA

Odzywa się muzyka, syreny statków, skrzeki mew. Na przodzie sceny ukazuje się w reflektorze punktowym Br. Ciemny. Niesie małą walizkę i jakiś worek. Kładzie oba przedmioty na podłodze. Wyrzuca z worka marynarkę, koszulę i kolorowy krawat, oraz butelkę brylantyny i butelkę wody kolońskiej. Zdejmuje habit, zostając tylko w spodniach. Wpycha habit do worka i zawiązuje go. Wkłada koszulę, zawiązuje sobie krawat. Skrapia włosy brylantyną i zmienia przy jej pomocy uczesanie, przeglądając się w lusterku wyjętym z kieszeni spodni. Skrapia się wodą kolońską. Wkłada marynarkę. Bierze walizkę. Zastanawia się chwilę co zrobić z workiem. Kopie go mocno, jak piłkę, tak, że worek wylatuje gdzieś w kulisy. Poprawia włosy i krawat. Mówi półglosem:

BR. CIEMNY My się jeszcze spotkamy, Kolbe. *Wychodzi.*

Światło wydobywa teraz Maksymiliana i braci siedzących przy długim stole.

O. MAKSYMILIAN To jest nasza ostatnia wspólna wieczerza. Jutro wyjeżdżam na kapitułę do kraju. Bardzo pragnąłem kości swoje położyć jako fundament pod nasz japoński Ogród Niepokalanej, by własną śmiercią na misjach przypieczętować moją i waszą pracę dla Japończyków. Ale mogę już tu nie wrócić. Tak będzie, jak zechce Niepokalana. Bracie Zenonie, dobry był ten ryż z jarzynami, dobra była nasza siostra woda – bardzo pożyteczna, pokorna, cenna i czysta – jak o niej mówił nasz święty ojciec Franciszek. Może widzę was po raz ostatni, dzieci. Dla miłości Niepokalanej wyrzekłem się rodziny i dzieci wedle ciała, ale Niepokalana, która nigdy nie da się prześcignąć we wspaniałomyślności, dała mi bardzo liczne dzieci. Dała mi

was, tutaj, dała mi wszystkich braci w Niepokalanowie, dała mi te wszystkie dzieci, które czytają „Rycerza” po japońsku, po polsku, jak wiecie, teraz już i po łacinie, a ilość tych języków powiększymy, za Jej wolą. Ona uczyniła mnie duchowym ojcem was, i tylu innych. I wierzcie mi, dała mi taką tkliwą miłość do was, jaką jest miłość ojca, i miłość matki, do ukochanego dziecka. Dlatego też mówię do każdego z was „dziecko”. Tak mówi ojciec do dziecka. I wy, wiem, odnosicie się do mnie jak do ojca. Bo jestem waszym ojcem. I jak ojciec was kocham. A pamiętajcie, że szkołą miłości jest krzyż. Jesteśmy misjonarzami. A misjonarz to ten, który z ugorów i nieużytków czyni żyzną glebę dla słowa Bożego i sieje w nią Boże ziarno. Musi być więc gotowy na pracę pionierską, w najtrudniejszych warunkach. Musi mieć głęboką wiarę, że ta praca przynosi chwałę Bogu i wzbogaca ludzi. Były i będą zwątpienia. W takich chwilach lekarstwem jest jeszcze większa ufność, jeszcze pełniejsze oddanie. Prowadzi nas Niepokalana. Obyśmy się tylko jak najdoskonalej dali jej prowadzić, to już Ona wszystko zrobi. Musimy więc iść tą drogę oddania siebie Niepokalanej, oddania bezgranicznego. Wtedy najskuteczniej będziemy działać, bo Ona będzie działać przez nas. Celem naszym jest zdobyć dla Niej i przez Jej ręce cały świat, wszystkie dusze, które teraz są i które kiedykolwiek będą. Ona tego dokona. Radujmy się i weselmy. *Pauza.* Teraz chwilę pomódlmy się w ciszy. *Pauza.* Teraz wyjdźmy. Wiem, że wszyscy chcecie mi towarzyszyć do portu Ohata. Ale ktoś musi zostać na miejscu, wszyscy nie mogą opuścić klasztoru.

BR. SERGIUSZ Ja zostanę, ojcze. Popilnuję klasztoru.

O. MAKSYMILIAN Dziękuję ci, dziecko, za tę ofiarę.

BR. SERGIUSZ Będę pilnował klasztoru tak długo aż ojciec wróci.

O. MAKSYMILIAN To może znaczyć, że pozostaniesz w Japonii na zawsze. I złożysz tutaj swoje kości, jeśli mnie nie będzie to dane. Czy i na to jesteś gotowy?

BR. SERGIUSZ Ojcze, wiesz, że uczynię wszystko, co tobie będzie miłe.

O. MAKSYMILIAN Niepokalana ci wynagrodzi. *Błogosławi br. Sergiusza i potem przytula go do serca.* Chodźmy. Statek czeka.

Wszyscy, z wyjątkiem br. Sergiusza wychodzą. Bracia wynoszą stół i wracają z niebieskimi flagami, w niebieskich pół-maskach na twarzach. Odzywa sie muzyka. Bracia przedstawiają flagami i swoim ruchem falowanie morza. Wołają: Sayonara! Sayonara! Sayonara! Sayonara! *O.*

Maksymilian staje na przodzie sceny, tyłem do widowni. Żegnający go Bracia misjonarze widoczni są w głębi sceny. Machają do niego rękami i chusteczkami. Powoli cofają się. Światło gaśnie. Muzyka cichnie.

CZĘŚĆ IV. POKÓJ I WOJNA

SCENA 1. FABRYKA NIEPOKALANEJ

Niepokalanów. Cela o. Maksymiliana. Jest to nowa cela w budynku nazwanym przez niego żartobliwie „wieżowcem" (jest w istocie jednopiętrowy, ale w ten sposób był wyższy od początkowo budowanych tam parterowych baraków). Stół i segregator (taki sam jak poprzednio w Niepokalanowie oraz w Nagasaki), dwa stołki. O. Maksymilian siedzi za stołem. Pisze. Po chwili dzwoni małym dzwoneczkiem. Wchodzi brat Sekretarz.

BR. SEKRETARZ Maria!

O. MAKSYMILIAN Maria! Proszę, dziecko, o miesięczne sprawozdanie.

BR. SEKRETARZ Ojcze Gwardianie, cyfry są takie: *Posługuje się notatką.* W sierpniu tego roku, 1936, miesięcznik „Rycerz Niepokalanej" osiągnął 723 500 egzemplarzy...

O. MAKSYMILIAN To pismo dociera do tylu dusz... Choć intelektualiści się na nie krzywią... Ale lud Boży, dzieci Niepokalanej, czytają...

BR. SEKRETRARZ „Mały Rycerz" miał 130 tysięcy sztuk...

O. MAKSYMILIAN Niedługo dojdzie jeszcze „Mały Rycerzyk" dla małych dzieci... Za nim podąży „Biuletyn Misyjny", dla misjonarzy... Mów dalej, dziecko.

BR. SEKRETARZ Kalendarz „Rycerza" na ten rok wyszedł w nakładzie 630 000. „Mały Dziennik", nasze najmłodsze dziecko, ma w tym roku przeciętnie 145 280 egzemplarzy dziennie.

O. MAKSYMILIAN „Dziecko" – dobrze powiedziałeś. „Mały Dziennik" to jeszcze dziecko. Cieszy mnie, a czasem martwi. Ale nie jestem w stanie czytać go w całości, codziennie, przed drukiem... Jeszcze musi dojrzeć, dorosnąć... A ilu jest członków Rycerstwa Niepokalanej?

BR. SEKRETARZ Na dzień dzisiejszy nieco ponad pół miliona na całym świecie.

O. MAKSYMILIAN Chwała Niepokalanej! Będziemy zmierzać do miliona sztuk „Rycerza" i miliona członków Rycerstwa, do 200 tysięcy „Rycerzyka", do 800 tysięcy kalendarza, do pół

miliona „Małego Dziennika”. Jak te granice osiągniemy to Niepokalana zdecyduje co dalej. Ilu mamy w tej chwili niepokalanowian?

BR. SEKRETARZ Dokładnie 699. W tym 10 ojców, 537 braci, 16 nowicjuszy i 136 uczniów Małego Seminarium.

O. MAKSYMILIAN Do 1940 roku może nas być już ponad tysiąc. Trzeba będzie natychmiast podjąć budowę dwóch nowych domów. *Notuje coś.* Jak tak dalej pójdzie, to w 1945 roku ta cyfra może się podwoić. Dobrze. Będziemy rozsyłać więcej braci na misje. Dobrze. Muszę poprosić księcia Druckiego-Lubeckiego, naszego dobrodzieja, o jeszcze z dziesięć hektarów gruntu pod następne budowy. Potrzebne będą także nowe maszyny. *Notuje coś.*

BR. SEKRETARZ Ojcze Gwardianie, mam tu jeszcze ciekawostkę...

O. MAKSYMILIAN Co, dziecko?

BR. SEKRETARZ Do naszych redakcji napłynęło w ostatnim roku 775 847 listów. Odpowiedziano na wszystkie, albo bezpośrednio do nadawców, albo na łamach.

O. MAKSYMILIAN To dobrze. To dowód jak jesteśmy potrzebni. Niepokalana błogosławi. Nie można zostawić ani jednego listu bez odpowiedzi.

BR. SEKRETARZ Podziękowania dla nas. Podziękowania dla Niepokalanej.

O. MAKSYMILIAN Te dla nas trzeba przeadresowywać do Niej! *Notuje coś.* Teraz, dziecko, weź nową kartkę i zapisz, co postanowiłem. To ogłosi się braciom na rekreacji wieczornej. Tak jak w koronie Niepokalanej jest dwanaście gwiazd, tak zorganizujemy pracę Niepokalanowa w dwanaście kierownictw. Kierownictwa będą następujące... *Bierze ze stołu kartkę, którą będzie się posługiwał dyktując bratu Sekretarzowi.*

Od tej chwili, w miarę tego co mówi o. Maksymilian, na scenie pojawiają się coraz nowe grupy braci i podejmują pracę. Bracia stają w kolejnych szeregach i wykonują odpowiednie czynności – jak poniżej. Czynności te wykonywane są środkami wyrazu pantomimy przedmiotowej – operowania nie istniejącymi fizycznie przedmiotami. Scena ta jest – oczywiście – paralelna do sceny pracy wydawnictwa w Grodnie. O ile tam, praca wykonywana była z wielkim wysiłkiem, o tyle tutaj winna robić wrażenie lekkości i płynności. Bracia pracują z uśmiechem, z radością. Pracy towarzyszą dźwięki różnych maszyn – niegłośne, choć stopniowo narastające. Każdy z braci, indywidualnie, wykonuje zawsze jedną i tę samą czynność. Jednakże czynności te winny

zarazem być tak skoordynowane, aby robiły wrażenie zgodnej współpracy całej grupy. W rezultacie na scenie poruszać się będzie duża grupa, której ruch winien być poddany ścisłej choreografii, wyrażającej wysiłek zbiorowy. W przygotowaniu tej sceny należy oprzeć się na improwizacji i inwencji biorących w niej udział. Jeśli teatr, w którym rozgrywa się przedstawienie, wyposażony jest w wyciągi, można opuścić sztankiety, a bracia będą stawali za nimi. Do tej sceny warto wprowadzić statystów – i to w dużej liczbie, nawet do 72, to znaczy 9 szeregów po 8 osób; można też posłużyć się znacznie mniejszą ilością pracujących braci.

O. MAKSYMILIAN *Kontynuuje:* Pierwsze trzy kierownictwa podzielą między siebie opiekę nad Rycerstwem Niepokalanej – w naszym klasztorze, w Polsce, na świecie... *Grupa braci staje w pierwszym szeregu i wykonuje czynności sortowania korespondencji, otwierania kopert, czytania listów, pisania ręką, pisania na maszynie, wkładania kartek papieru do kopert, zaklejania ich, naklejania znaczków, rozmawiania przez telefon itp.*

Następne kierownictwo obejmie cztery redakcje naszych czterech podstawowych publikacji... *Grupa braci staje w drugim szeregu i wykonuje takie czynności jak pisanie ręką i na maszynie, układanie materiałów w kolumny, czytanie depesz, telefonowanie itp.*

Osobne kierownictwo zajmie się finansami, a więc księgowością – przychody, rozchody, ofiary, zakupy, fundusze inwestycyjne i tak dalej; kierownictwo to będzie opracowywało budżety miesięczne i roczne. *Grupa braci staje w trzecim szeregu i wykonuje odpowiednie czynności, jak np. liczenie na liczydłach, liczenie banknotów, przekładanie dokumentów, itp.*

Kierownictwo edukacji zajmie się wszystkimi aspektami nauki braci, poczynając od indywidualnych lekcji czytania i pisania, aż do opieki nad Małym Seminarium Misyjnym. *Kolejna grupa braci staje w czwartym szeregu i wykonuje odpowiednie czynności, jak np. czytanie książek, pisanie w zeszycie i na tablicy, zgłaszanie się do odpowiedzi, odpowiadanie itp.*

Kierownictwo drukarni, podzielone na poszczególne fazy procesów wydawniczych, będzie produkowało nasze pisma. Dojdzie niebawem druk książek, śpiewników, modlitewników, świętych obrazków. *Grupa braci staje w piątym szeregu i wykonuje czynności obługi różnorodnych maszyn drukarskich.*

Kierownictwo dystrybucji będzie pakować i rozszyłać nasze wydawnictwa. Mamy ciężarówki i mamy wagony kolejnowe na naszej bocznicy. Rozpoczniemy budowę lotniska i zakupimy samoloty do szybszego kolportarzu tych ton zadrukowanego papieru.

Grupa braci staje w szóstym rzędzie i wykonuje czynności pakowania, przesuwania (jak na taśmie produkcyjnej), przenoszenia itp.

O. MAKSYMILIAN *Przerywa dyktowanie.* Która to godzina, dziecko?

BR. SEKRETARZ Dochodzi dwunasta.

O. MAKSYMILIAN Dzwonić.

Br. Sekretarz wychodzi natychmiast. Odzywa się sygnaturka. W jednej chwili wszyscy bracia przerywają swoje czynności i przyjmują postawę modlitewną. Będą odmawiać Anioł Pański. (Uwaga: aby przekazać, że modlą się setki braci, celowe byłoby, obok żywych głosów aktorów obecnych na scenie, wprowadzić nagranie ogromnego chóru).

O. MAKSYMILIAN Angelus Domini nuntiavit Mariae.

WSZYSCY BRACIA Et concepit de Spiritu Sancto.

O. MAKSYMILIAN Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris Tui Iesus.

WSZYSCY BRACIA Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

O. MAKSYMILIAN Ecce ancilla Domini.

WSZYSCY BRACIA Fiat mihi scecundum verbum tuum.

O. MAKSYMILIAN Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris Tui Iesus.

WSZYSCY BRACIA Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

O. MAKSYMILIAN Et Verbum caro factum est.

WSZYSCY BRACIA Et habitavit in nobis.

O. MAKSYMILIAN Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum benedicta Tu in mulieribus et benedictus fructus ventris Tui Iesus.

WSZYSCY BRACIA Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

O. MAKSYMILIAN Ora pro nobis sancta Dei Genetrix.

WSZYSCY BRACIA Ut digni efficiamur promissionibus Christi.

O. MAKSYMILIAN Amen.

Wszyscy bracia wracaja natychmiast do swoich czynności. O. Maksymilian podejmuje wydawanie instrukcji br. Sekretarzowi.

Kierownictwo gospodarcze... To wielki dział. Bieżące operacje, prace budowlane. To kierownictwo opracuje natychmiast i wprowadzi porządek w zakupy żywności, jej magazynowanie i rozdzielanie. Zapewni obsługę kuchni, piekarni, mleczarni oraz służbę w refektarzu, wedle opracowanych przez siebie harmonogramów. Zajmie się sprzątaniem, wywozem śmieci, rozdawnictwem resztek jedzeniowych dla sąsiadujących z nami gospodarzy. Nic nie może się marnować. Będzie też planowało zakup nowych maszyn i urządzeń. Pamiętajmy: nasze życie najskromniejsze, jak w średniowieczu – nasze maszyny najnowocześniejsze, jak w XXI wieku. *Grupa braci zajmuje miejsce w siódmym rzędzie i wykonuje czynności przygotowywania posiłków, gotowania, rozdzielania, roznoszenia, zamiatania,itp.*

Kierownictwo transportu będzie zbierało i przyjmowało zamówienia na usługi transportowe ze wszystkich działów, koordynowało je, zapewniało realizację. Będzie też odpowiedzialne za harmonogramy pracy braci kierowców, a w przyszłości braci pilotów. Tutaj będzie też zadanie zakupu biletów kolejowych, czy morskich, czy lotniczych dla podróżujących braci. *Grupa braci staje w ósmym rzędzie i wykonuje odpowiednie czynności – kierowców, ładowaczy, urzędników coś liczących, coś wypisujących itp.*

Ostatnie, dwunaste kierownictwo, obejmie straż pożarną i ochronę naszej zagrody Niepokalanej, a raczej już sporego miasteczka. A więc furtę, służbę stróżów nocnych, dyżurnych w sypialniach i tak dalej. Kierownictwo rozezna sytuację i samo ustali swoje zadania. *Grupa braci staje w dziewiątym (ostatnim) rzędzie i wykonuje odpowiednie czynności, jak np. całą sekwencję gaszenia pożaru.*

Ja sam będę planował, ogłaszał i sprawował, wspólnie z ojcami prezbiterami, służbę Bożą – msze święte, nabożeństwa, rekolekcje, dni skupienia, liturgię godzin; niebawem wprowadzimy stałą adorację Najświętszego Sakramentu. Modlitwa – fundamentem naszej pracy. Zanotowałeś wszystko?

BR. SEKRETARZ Tak, ojcze.

O. MAKSYMILIAN Na czele każdego kierownictwa będzie stał brat kierownik. Tu masz listę tych braci. Wezwiesz ich do mnie, a ja przekażę każdemu z nich osobiście jakie będzie miał zadania.

BR. SEKRETARZ Tak, ojcze.

O. MAKSYMILIAN I jeszcze... Kierownicy odpowiedzialni są przede mną. Ale mają zbierać uwagi i pomysły braci, oceniać je wraz z innymi braćmi danego kierownictwa i decydować, czy i jak mają nastąpić wdrożenia. I jeszcze... Wszyscy bracia mają zwracać się bezpośrednio do swoich braci kierowników, ale mają też nieograniczony dostęp do mnie – we dnie i w nocy.

BR. SEKRETARZ We dnie i w nocy?

O. MAKSYMILIAN Dobrze zanotowałeś. Rozważam bowiem wprowadzenie w poszczególnych kierownictwach systemu zmianowego, aby praca szła na okrągło, przez całą dobę, na chwałę Niepokalanej... Więc i ja muszę być dostępny dla braci całą dobę... Wiesz, że nie robimy tu żadnych różnic... Czy to brat, czy ojciec, czy nowicjusz, czy gwardian. Wróć teraz do swojej pracy, dziecko. Maria.

BR. SEKRETARZ Maria. Jeszcze miałem ojcu o czymś przypomnieć...

O. MAKSYMILIAN Mów, dziecko.

BR. SEKREATARZ Na stole leżą listy z Japonii. Jako najpilniejsze. Jeszcze ojciec nie odpisał. Jest tam także list od czcigodnej matki ojca.

O. MAKSYMILIAN Co za radość. Dziękuję ci, dziecko. Tak, to najpilniejsze. Zaraz się do tego zabiorę. Maria.

BR. SEKRETARZ Maria! *Wychodzi.*

Zespół braci wykonuje nadal swe czynności. O. Maksymilian szybko rozrywa trzy koperty i przebiega wzrokiem wydobyte z nich listy. Następnie bierze ze stołu plik papierów i przechodzi

na proscenium. Posługując się notatkami, kończy przemówienie zwracając się do słuchaczy – to jest widzów w sali teatru.

O. MAKSYMILIAN ...Wielce szanowny Panie Prezydencie Rzeczpospolitej, Eminencjo, najczcigodniejszy księże kardynale, szanowni panowie redaktorowie katolickiej prasy i właściciele katolickich wydawnictw – to tyle byłoby moich skromnych uwag, którymi pragnąłem się podzielić z uczestnikami tego niezmiernie ważnego zjazdu katolickiej prasy i wydawnictw. Kończąc, podkreślę raz jeszcze moje przekonanie, że katolicki wydawca, redaktor, dziennikarz, każdy autor tekstów zamieszczanych w katolickim czasopiśmie, czy publikowanych w książce przez katolickie wydawnictwo, że każdy z nas musi bardzo poważnie traktować swoją odpowiedzialność za słowo, za decyzje redakcyjne, za przekazywane treści. Bo to, w konsekwencji, jest odpowiedzialność za zbawienie dusz. Przecież my nie tyle urabiamy opinię publiczną, co kształtujemy dusze. To nasze powołanie. Mamy wielki wpływ na społeczeństwo jako całość i na poszczególne jednostki. Ba, pragniemy ten wpływ roszerzać, zdobywać nowych czytelników, aby w ten sposób wypierać z rynku publikacje brudne, niemoralne, antyreligijne i antynarodowe, niebezpieczne dla dusz, inspirowane, w większości, przez Masonerię, publikowane, w większości, przez Żydostwo. *Przerywa, jakby usłyszał głos z sali.* Co pan mówi, panie redaktorze? *Chwilę słucha.* Nie! Absolutnie nie zgadzam się na walkę z Żydami. Natomiast popieram w pełni walkę w obronie interesów polskich. Żydzi, każdy z nich pojedynczo, i jako zbiorowość, to po prostu biedni ludzie. Bedni, bo nie znają Chrystusa. Musimy im wskazywać drogę do Chrystusa. Musimy się za nich modlić. Pozwoli pan, że będę kontynuował. Zresztą już kończę. Otóż, to nasze poczucie odpowiedzialności za słowo i za dusze czytelników, które trzeba rozwijać wolą, umacniać intelektem i prześwietlać modlitwą, nakaże nam z jednej strony nigdy nie zamieszczać tekstów, zdjęć, czy rysunków nieprzyzwoitych, uwłaczających godności osoby ludzkiej, a z drugiej, tworzyć i publikować, i teksty, i obrazy, które człowieka podnoszą w górę, które prowadzą ku Bogu.

Odzywa się sygnaturka. Grupa pracujących braci przerywa w tej chwili swe czynności i przyjmuje postawę modlitewną. O. Maksymilian kontyuuje przemówienie.

Nikt z nas nigdy nie powinien dopuszczać, by względy poczytności lub zysku przesłoniły dążenie do zbawiania dusz. Nikt z nas nie powinien dopuszczać, aby gazeta, czasopismo, czy

książka stawały się narzędziem ogłupiania społeczeństwa, rozbudzania żądz, wywoływania sensacji, szerzenia wulgarności, czy też siania nienawiści do jakichkolwiek, powtarzam: jakichkolwiek osób, grup, ras, narodowości, klas społecznych. Odwrotnie, potężne narzędzia, którymi dysponujemy winny oświecać, wychowywać, kształtować dobre obyczaje, umacniać moralność, pomagać w uświęceniu i szerzyć miłość. Aby tak się działo, każdy dziennikarz, redaktor, czy wydawca katolicki musi przede wszystkim sam żyć po katolicku, musi dążyć do świętości. A przed pisaniem, przed podejmowaniem decyzji redakcyjnych, czy wydawniczych, winien modlić się, prosić Boga o światło i pomoc.

Zawsze dążyłem do tego, aby móc, z czystym sumieniem, w poczuciu prawdy napisać u góry na pierwszej stronie „Rycerza Niepokalanej," czy „Małego dziennika" — „Redaktor naczelny i odpowiedzialny: Niepokalana".

Grupa pracujących braci podejmuje swoje czynności – jak poprzednio. Maksymilian wraca do swej celi. Klęka opierając głowę na stole.

BR. SEKRETARZ *Wchodząc nieśmiało.* Ojcze Gwardianie, Maria, jeszcze nie przeszliśmy porządku najbliższych zajęć ojca, jak mi ojciec nakazał przypominać codziennie rano...

O. MAKSYMILIAN Maria. *Podnosi się z klęczek.* Dziękuję ci, dziecko. Co tam masz?

BR. SEKRETARZ Już czekają trzej panowie z ministerium skarbu, byli umówieni. O godzinie jedenastej przyjeżdża Jego Eminencja Ksiądz Kardynał z Warszawy, a będzie mu towarzyszył Jego Ekscelencja Nuncjusz Apostolski i Jego Ekscelencja Ambasador Francji. Po południu ojciec obiecał się spotkać z pielgrzymką z Tarnopola, z wycieczką szkolną z Gdyni i z drużyną harcerzy z Poznania. Na jutro jest zapowiedziana pielgrzymka braci z Asyżu. Nie mogą pojąć, że mamy tyle powołań. Pojutrze przyjeżdża arcybiskup z Lourdes. I jeszcze czeka na furcie siedmiu kandydatów. Nie byli umówieni. Może któryś z ojców z nimi porozmawia?

O. MAKSYMILIAN Muszę osobiście. Zaprowadź ich do brata kierownika gospodarczego, niech ich nakarmi i przyprowadzi do mnie zaraz jak wyjedzie ksiądz kardynał. A ci panowie z ministerium? Czy nie mogliby rozmawiać z bratem kierownikiem finansów?

BR. SEKRETARZ Już im to proponowałem. Oni koniecznie chcą z ojcem.

O. MAKSYMILIAN Wprowadź ich, dziecko. Daj jakieś stołki. Maria!

BR. SEKRETARZ Maria! *Wychodzi i wprowadza trzech urzędników, stawia dwa dodatkowe stołki, usuwa się. Jeden z urzędników to Brat Ciemny. Wszyscy ubrani są w podobne brązowe garnitury. Mają wypchane dokumentami teczki.*

O. MAKSYMILIAN Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus

URZĘDNIK 1 Dzień dobry ojcu.

O. MAKSYMILIAN Niech panowie siadają. *Urzędnicy siadają – jest im niewątpliwie niewygodnie na małych stołkach.* Czym mogę służyć?

URZĘDNIK 1 Do ministerium napłynęły liczne skargi na Niepokalanów. Przebadaliśmy je. W większości oceniamy je jako uzasadnione. Nasi inspektorzy sami również prowadzili dochodzenia. Panie naczelniku, proszę referować.

BR. CIEMNY Jest kilka zespołów zarzutów. Po pierwsze, Niepokalanów nie płaci podatków jako przedsiębiorstwo, choć przedsiębiorstwem *de facto* jest. Winien być również *de iure*. Nie płaci także podatków od nieruchomości. Skarb państwa ponosi z tego tytułu ogromne straty. Po drugie, pracownicy przedsiębiorstwa Niepokalnów...

O. MAKSYMILIAN To nie przedsiębiorstwo, to klasztor!

URZĘDNIK 1 Niech ojciec pozwoli panu naczelnikowi kontynuować.

W tym momencie odzywa się sygnaturka. Bracia pracujący cały czas na drugim planie przerywają swoje czynności i modlą się. Ich głosów nie słychać. Na pierwszym planie toczy się nadal dialog o. Maksymiliana z urzędnikami.

BR. CIEMNY Po drugie, ciż pracownicy, choć zatrudnieni na stałe, nie płacą podatków od swoich zarobków. A te obowiązany jest płacić każdy obywatel.

O. MAKSYMILIAN Nic nie zarabiają!

BR. CIEMNY Tym gorzej. A co jeszcze gorzej, oni pracują również w systemie zmianowym, a za zmiany nocne winny być specjalne stawki. Wyższe. Więc i podatki od nich wyższe. Nie płacone, powodują większe straty skarbu państwa.

O. MAKSYMILIAN Tu nikt nie ma żadnej pensji, żadnych stawek.

BR. CIEMNY Właśnie. To jest mój punkt trzeci. Ludzie pracują tutaj za darmo. A czy mają podpisane umowy o pracę? A czy podpisali oświadczenia, że wykonują pracę nieodpłatnie?

O. MAKSYMILIAN Umowy o pracę? Oświadczenia?

BR. CIEMNY Są więc przestępczo eksploatowani. Są wykorzystywani. Tę sprawę bada także ministerium policji. Po czwarte, nasi inspektorzy stwierdzilli, że podpisując umowy handlowe na zakup i dostawy materiałów, jak papier, farba drukarska, części wymienne do maszyn i tym podobne, że nabywając maszyny, materiały budowlane i tym podobne, Niepokalanów nie uiszcza opłat skarbowych.

URZĘDNIK 2 Wie ojciec, na każdy papierek trzeba nakleić taki mały jakby znaczek pocztowy. Ale to nie znaczek pocztowy, tylko skarbowy, albo stemplowy. Taki malutki, tyci, tyci. Taki znaczek trzeba kupić w starostwie.

Bracia pracujący na drugim planie kończą modlitwę i podejmują swoje czynności.

URZĘDNIK 1 Wszystko powinno być ostęplowane. Cały ten wasz ogromny majątek.

O. MAKSYMILIAN My tu w ogóle nic nie posiadamy. Wszystko jest własnością Niepokalanej.

BR. CIEMNY Doprawdy? Czy ona ma osobowość prawną? Po piąte, wpłynęły bardzo poważne skargi o dumping. Skierowało ją do nas kilka wydawnictw i kilka gazet. Dumping!

O. MAKSYMILIAN Dumping?

BR. CIEMNY To jest nieuczciwe zaniżanie cen produkowanych tu wydawnictw. W ubiegłym roku Niepokalanów wyprodukował i sprzedał łącznie 16 milionów sztuk różnych publikacji. Te publikacje są za tanie, za tanie. W skargach zwraca się uwagę, że korzystając z bezpłatnej siły roboczej i nie płacąc podatków Niepokalanów, nieuczciwie konkuruje z innymi wydawnictwami i redakcjami, które płacą pracownikom i płacą podatki. Niepokalanów korzysta także stale z ogromnych sum nadsyłanych bezpośrednio przez ludzi. Żadne inne przedsiębiorstwo nie ma takich dochodów.

O. MAKSYMILIAN To są ofiary... Płyną z serc...

URZĘDNIK 1 W ten sposób dochody Niepokalanowa są niewspółmiernie wyższe od rozchodów. A koszty niewspółmiernie niższe. To pozwala zaniżać ceny. To rujnuje konkurentów. To okrada skarb państwa.

O. MAKSYMILIAN Okrada?

BR. CIEMNY A okrada. To grozi kryminałem.

URZĘDNIK 1 To są przestępstwa, na które są paragrafy w kodeksie karnym.

URZĘDNIK 2 Dużo paragrafów. Dużo przestępstw.

URZĘDNIK 1 Te wszystkie sprawy są opisane w tych dokumentach. *Zwala na stół o. Maksymiliana wielki plik papierów wyjętych z teczki.*

URZĘDNIK 2 A tu są formularze skarbowe, które trzeba wypełnić i odesłać do ministerium. *Zwala na stół drugi plik papierów.*

BR. CIEMNY A to jest kwestionariusz pytań do ojca, na które trzeba szczegółowo odpowiedzieć. *Wysypuje na stół o. Maksymiliana trzeci plik papierów.*

O. MAKSYMILIAN Proszę panów, nasza praca ma zupełnie inny charakter niż praca innych wydawnictw czy redakcji. I inny wymiar. My pracujemy w sferze ducha. My trudzimy się nad zbawieniem dusz...

BR. CIEMNY Czy są na to zapisy w kodeksie skarbowym? Trzeba będzie zacząć płacić podatki, no, i wyrównać je wstecz, za wszystkie lata działalności. Trzeba będzie wprowadzić gaże dla pracowników. Trzeba będzie wykupić świadectwo przemysłowe na działalność przedsiębiorstwa.

URZĘDNIK 2 Ze znaczkiem skarbowym.

BR. CIEMNY Trzeba będzie...

URZĘDNIK 1 W przeciwnym razie to przedsiębiorstwo zostanie zlikwidowane. Zamknięte na kłódkę.

O. MAKSYMILIAN Przepraszam panów na chwilę. *Wychodzi z celi. Modli się – najpierw wypowiadając słowa, a potem po cichu.* O Maryjo bez grzechu poczęta.... Matko dobrej rady... Niepokalana Matko moja.... *Wraca do celi.* Proszę panów, nasze kierownictwo finansowe przestudiuje te dokumenty, a także zapozna się z tymi formularzami. Przemyślimy to wszystko, przemodlimy, zapytamy przełożonych.

URZĘDNIK 1 Dajemy ojcu termin, powiedzmy, do 15 października 1939 roku. Do tego dnia wszystko trzeba uporządkować, wyjaśnić, złożyć dokumenty. Żegnamy ojca.

Urzędnicy podnoszą się ze stołków.

BR. CIEMNY *Do O. Maksymiliana.* Na kłódkę... Na kłódkę!

Urzędnicy wychodzą. Pojawia się br. Sekretarz.

SEKRETARZ Maria!

O. MAKSYMILIAN Maria! Zanotuj mi, dziecko, punkty do gawędy na wieczornej rekreacji. Ja je potem rozwinę. Jeden: naszym fachem uświęcenie. Dwa: celem tylko największa świętość. Trzy: co to jest świętość. To uzgodnienie mojej woli z Wolą Boga. Przygotuj mi na wieczór tablicę i kredę, abym to mógł wyraźnie wykazać: „w" = „W", małe „w" uzgodnione z dużym „W", w nie zatopione. Cztery: Wola Boża a wola Niepokalanej. Zanotuj uwagę dla mnie: rozwinąć w oparciu o egzegezę Jej „fiat". Zanotowałeś?

SEKRETARZ Tak, ojcze. Skąd ojciec to wszystko wie? Przepraszam... ojciec ma dwa doktoraty... czyta... spotyka się z mądrymi ludźmi, ale...

O. MAKSYMILIAN Taką wiedzę zdobywa się na kolachach.

Nagle odzywa się syrena alarmowa. Dają się słyszeć silniki samolotów, a zaraz potem wybuchy bomb. Bracia, którzy do tej chwili pracowali – rozpierzchają się we wszystkie strony. Jedni padają na ziemię, inni uciekają w różnych kierunkach, jeszcze inni szukają jakichś kryjówek. O. Maksymilian i br. Sekretarz wybiegają z celi. Warkot samolotów cichnie. Syrena przestaje wyć. Bracia podnoszą się, wracają, garną do o. Maksymiliana.

O. MAKSYMILIAN To wojna, dzieci. Zanosiło się na nią od dawna. To były samoloty niemieckie. Czy nikt nie jest ranny?

GŁOSY BRACI Nikt. Nikt nie ucierpiał. Chwała Niepokalanej. Jedna bomba wybuchła tuż przed furtą. Bomby spadły dalej, blisko torów kolejnowych. Musieli bombardować stację. Wszyscy zdrowi.

O. MAKSYMILIAN Dzieci, jestem z wami. Dzieci, zachowajcie spokój.

BR. SEKRETARZ Nie wszyscy słyszą, ojcze, proszę wejść na ten stołek.

O. Maksymilina wchodzi na stołek przyniesiony przez br. Sekretarza.

O. MAKSYMILIAN To wojna, dzieci. Zanosiło się na nią od dawna. To były samoloty niemieckie. Dzieci, chwała Niepokalanej nikt nie ucierpiał. Dzieci, jestem z wami. Dzieci, zachowajcie spokój. Rozproszcie się teraz po całym terenie, nie zbierajcie się w dużych grupach. Bo może być następny nalot. Mówcie różaniec. Módlcie się dużo. Nie lękajcie się, dzieci. Niepokalana ma nas w swojej opiece. Ja porozumiem się z ojcem Prowincjałem w Warszawie i powiem wam co robić. Gdy usłyszycie sygnaturkę zbierzcie się tutaj znowu. Nie lękajcie się! Maria!

BRACIA *Odpowiadają pojedyńczo, ale powstaje z tego wielki chór – właściwe byłoby posłużenie się znowu nagraniem:* Maria! Maria! Maria!

Bracia rozchodzą się we wszystkie strony.

SCENA 2. NARADA POD BOMBAMI

Warszawa. Gabinet Przełożonego: biurko, za nim ozdobny fotel, przed nim dwa foteliki. Obecni są: Przełożony (Ojciec Prowincjał) i dwóch ojców.

W głębi przestrzeni, na dalekim planie, klęczy – tyłem do widzów – o. Maksymilian.

Od czasu do czasu słychać przelatujące samoloty i wybuchy bomb; raz samoloty zrzucają bomby gdzieś bardzo blisko. Słychać też syreny alarmowe.

PRZEŁOŻONY Wezwałem was, wielebni ojcowie, bo potrzebuję rady. Wojna. Naloty. Ojciec gwardian Niepokalanowa przyjechał po instrukcje co ma robić z klasztorem, który znajduje się dokładnie na kierunku głównego niemieckiego uderzenia. Wojna! Spytał też jak ma sam postąpić. Pragnie w Niepokalanowie zostać, ale bracia na niego nalegają, aby się gdzieś ukrył. Wojna. Sam poddaje się pod święte posłuszeństwo, co bardzo ładnie. Kazałem mu zaczekać, aby zasięgnąć waszej rady. Poszedł do kaplicy, swoim zwyczajem. Bardzo ładnie. Niepokalanów to całe miasteczko. Zwarta zabudowa. Doskonały cel do nalotów. Wojna. Tam jest prawie tysiąc braci. Wszystko młodzi mężczyźni, a także chłopcy. Co z nimi robić jeśli nasza obrona nie utrzyma się na linii Bzury? I co zrobić z ojcem gwardianem? Jako wydawca publikacji, które nie szczędziły wysiłku mobilizowania ducha społeczeństwa, zamieszczały nawet ostatnio karykatury Hitlera, będzie uznany przez Niemców za wroga. Radźcie ojcowie.

OJCIEC 1 Czy to prawda, że władze państwowe już wydały nakaz ewakuacji Niepokalanowa?

PRZEŁOŻONY Tak.

OJCIEC 1 To rozwiązuje sprawę braci. Trzeba się zastosować do zarządzenia władz i rozpuścić braci do domów.

PRZEŁOŻONY Albo może nakazać im zgłaszanie się do Czerwonego Krzyża na sanitariuszy? Wszyscy przeszli podstawowe przeszkolenie. Potrzeby wielkie. Bombardowania niemieckie dziesiątkują ludność cywilną. Z pól bitew znoszeni są ranni żołnierze.

OJCIEC 2 Może dać braciom do wyboru – do domu, albo do służby sanitarnej. Albo jednak pozwolić im zostać? Tym, którzy zechcą.

PRZEŁOŻONY To bardzo ładnie. Tak nakarzę. Ale co z ojcem Maksymilianem? Wojna. Naloty.

OJCIEC 1 Należy go za wszelką cenę ratować!

PRZEŁOŻONY Jak tego dokonać?

Słychać nurkujący samolot. Wszyscy obecni rzucają się na ziemię. W pobliżu wybucha bomba. Samolot odlatuje. Obecni wracają na swoje miejsca.

PRZEŁOŻONY Jesteśmy pod stałym bombardowaniem. Wojna. Śpieszmy się z podjęciem decyzji. Więc mówiłeś, ojcze, że trzeba Maksymiliana ratować? Jak?

OJCIEC 1 Moim zdaniem, ojciec Maksymilian winien się ukryć, schronić, przeczekać, gdzieś daleko, w jakimś małym, wiejskim klasztorze. W każdym razie wyjechać z Niepokalanowa. Wróci, gdy minie największe niebezpieczeństwo.

OJCIEC 2 A ja sądzę, że właśnie w najniebezpieczniejszych chwilach powinien pozostać w swoim klasztorze. Jak to będzie wyglądać, gdy gwardian Niepokalanowa ucieknie? Jakie to zrobi wrażenie na braciach – zarówno tych, którzy zostaną na miejscu, jak i tych, którzy odejdą? Jak będziemy wyglądać wobec ludzi świeckich? Przecież taka wiadomość natychmiast się rozniesie.

OJCIEC 1 Wiemy jak wielkie jest jego dzieło. Na tej podstawie możemy przypuszczać, jak wiele jeszcze ma do ofiarowania. Należy go ocalić dla prowincji, dla Kościoła, dla kraju, dla przyszłości! To człowiek jedyny w swym charyzmacie, niezastąpiony! Jest osobistością znaną w Polsce i na świecie. Jest przełożonym największego na świecie klasztoru. Jest wielkim przywódcą narodu. Jest wielkim autorytetem moralnym.

OJCIEC 2 Właśnie dlatego, że jest na świeczniku – nie powinien uciekać. Powinien pozostać na posterunku. Jakiż to będzie wspaniały przykład odwagi, stałości, wierności! Jakiż wzór do naśladowania! Jakaż chwała dla zakonu!

OJCIEC 1 To wszystko nie jest proporcjonalne w stosunku do strasznego niebezpieczeństwa na jakie byłby narażony, gdyby został. A gdyby w wyniku pozostania na miejscu poniósł jakąś szkodę, byłaby to niepowetowana strata.

PRZEŁOŻONY Dziękuję ojcom za radę. Przemyślę. Zdecyduję. Wojna. Wojna. *Obaj ojcowie wychodzą. Woła:* Ojcze Gwardianie! Ojcze Kolbe!

O. Maksymilian podnosi się z klęczek i wchodzi do gabinetu Przełożonego. W tym momencie znów słychać nurkujący samolot. Przełożony pada na ziemię. O. Maksymilian stoi. Bomba wybucha niedaleko. Przełożony podnosi się.

PRZEŁOŻONY Nie boi się ojciec?

O. MAKSYMILIAN Boję się tylko obrazy Boskiej.

PRZEŁOŻONY To ładnie, to bardzo ładnie. Ale bombardowanie coraz gęstsze. Wojna. Trzeba się ewakuować do schronu. Musimy kończyć rozmowę. Więc co ojciec chce zrobić?

O. MAKSYMILIAN Pragnę tylko wypełnić święte posłuszeństwo.

PRZEŁOŻONY Rozważaliśmy tu sytuację. Zważywszy wszystkie *pro* i *contra* lepiej będzie jak ojciec zostanie w Niepokalanowie. A braciom dać do wyboru: zostać, uciekać, służyć jako sanitariusze. *Znów narasta huk nurkującego samolotu.* Prędko, do schronu przeciwlotniczego!

O. MAKSYMILIAN Zastosuję się do decyzji.

Przełożony i o. Maksymilian wychodzą w dwie strony.

Słychać bliskie wybuchy.

SCENA 3. POŻEGNANIE DZIECI

Niepokalanów. Odzywa się sygnaturka. Ze wszystkich stron ukazują się bracia. Sekretarz przynosi stołek, na który wchodzi o. Maksymilian. Słychać w oddali wybuchy oraz przelatujące samoloty.

O. MAKSYMILIAN Bracia, dzieci, jestem znów z wami. I zostanę z wami. Jestem waszym ojcem i winienem być z mymi dziećmi w chwilach próby. Tak też nakazał mi ojciec Prowincjał. Wiecie, że u mnie święte posłuszeństwo to świętość. Wy zaś macie do wyboru: pozostać, udać się do swoich domów, albo też zgłosić się do służby sanitarnej. Każdy niech dokona wyboru w swoim sumieniu. Ci, którzy pójdą do domów, niech wezmą niezbędne rzeczy osobiste i dobre buty, niech pójdą do kuchni po prowiant na drogę, niech zgłoszą się do brata skarbnika po pieniądze, niech idą pojedyńczo, lub z jakimś współbratem z tej samej okolicy. Bądźcie ostrożni. I zawsze pamiętajcie, że będąc w świecie, pozostajecie zakonnikami. Świadczycie o

Niepokalanowie. Jesteście dziećmi Niepokalanej. Ci którzy chcą być sanitariuszami, niech szukają jakiegoś dowództwa wojskowego, albo Czerwonego Krzyża; na drogę niech się też odpowiednio zaopatrzą. Dołączycie bezpośrednio do walki w obronie niepodległości. Ci, co zostaną, niech zbiorą się za godzinę w kaplicy na nieszpory. Będziemy tutaj modlić się za Polskę, służyć rannym, uciekinierom, wypędzonym. A może i sami zostaniemy wypędzeni. Wszystko w ręku Niepokalanej. Będziemy przyjmować każdego: Polaka, czy Żyda, cywila, czy żołnierza, także rannych Niemców. Ja tej wojny nie przeżyję. Ale wy powinniście zachować życie. Dla Kościoła, dla zakonu, dla Polski, dla Niepokalanej! Pamiętajcie, dzieci, miłość żyje i karmi się ofiarami. I choć krzyże mogą przytłaczać swoim ciężarem, to łaska Boża, zdolna jest ogrzać nasze serca takim żarem miłości, że sami zapłoniemy pragnieniem cierpienia, i to cierpienia bez granic, w opuszczeniu, w zapomnieniu. Przyjmując cierpienie okazujemy, że naprawdę kochamy Boga, Ojca naszego niebieskiego, że kochamy naszego brata i przyjaciela, Jezusa Chrystusa, i kochamy Jego ukochaną Matkę, Niepokalaną. Bolesne jest nasze rozstanie. Ale ten ból, to nasze cierpienie, trzeba ofiarować Niepokalanej. Ona już będzie wiedziała co z nim zrobić, jak go użyć. Nie płaczcie. Nic nie mówcie. Zaśpiewamy „Pod Twoją obronę" i rozejdziemy się w spokoju, każdy w swoją drogę, wedle swego wyboru. *Intonuje „Pod Twoją obronę..." – zakonnicy podejmują śpiew. (Znów właściwe byłoby, aby nagranie pomnożyło śpiewające głosy – było przecież wtedy w Niepokalanowie przeszło 700 zakonników.) W czasie trwania śpiewu bracia podchodzą, grupkami i pojedyńczo, do o. Maksymilina i całują go w rękę, a on ich przytula do serca i błogosławi. Wszyscy stopniowo się rozchodzą. Śpiew powoli cichnie. Przez chwilę śpiewa już tylko sam o. Maksymilian. Sciemnia się. Gdzieś daleko słychać głośniejsze wybuchy. Światło gaśnie.*

SCENA 4. POŻEGNANIE WYSIEDLONYCH

Zima. Pada śnieg. W głębi sceny pojawiają się dwaj niemieccy wartownicy w hełmach, płaszczach, rękawicach, z bronią. Przechadzają się powoli w czasie całej sceny która nastąpi. Słychać dalekie „sapanie" lokomotywy, czasem stukot przejeżdżającego pociągu, gwizd lokomotywy. Na pierwszy plan wchodzą dwie panie w zimowych płaszczach. (Uwaga: jeśli to

możliwe winna to być spora grupa kobiet, i powinno się w niej też znajdować kilkoro dzieci.) Wchodzi o. Maksymilian w narzuconym na habit płaszczu i w czarnym kapeluszu.

O. MAKSYMILAN Witam, witam serdecznie. Czym mogę paniom służyć? Może wejdziemy na furtę, tam będzie cieplej? Co za zima...

PANI 1 My tylko na chwilę, dwa słowa, pośpiech. Ojciec komendant, to jest ojciec przełożony, wie na pewno, że dostaliśmy nakaz wyjazdu z Niepokalanowa. To jest wywózka, czy co to jest? Mamy się zbierać, gdzieś zabierać, gdzie? Wszyscy Żydzi, wszyscy, którym ojciec udzielił gościny, przyjął, gdy zostali wypędzeni ze swoich domów, już mają się zbierać... już wychodzić...

O. MAKSYMILIAN Wiem. Ubolewam nad waszym losem. Modlę się za wami.

PANI 1 Już, już, zaraz oni, to jest wszyscy Żydzi, mają wychodzić na pociąg. Już stoja wagony towarowe. Wszyscy. Zdrowi i chorzy, mężczyźni i kobiety, starzy i dzieci, wszyscy. Zabiorą ich do ghetta gdzieś, a może gdzieś indziej, nie wiedzą gdzie, może do obozu jakiego, wszystkich, całe ich półtora tysiąca. Może być daleka droga, a tu mróz.

PANI 2 A tu mróz. Wiatr. Tak im dobrze było w Niepokalanowie. Raj na ziemi... Polin... Rajska Polin...

O. MAKSYMILIAN Dziś wy, jutro możemy być my. Ufajmy, że Pan Bóg wszystkich nas wybawi z paszczęki zła. Każę wam dać na drogę chleba, a także drewna i węgla do piecyków w wagonach.

PANI 1 Wiemy, że wy też już raz byliście wysiedleni, wywiezieni, uwięzieni. Ale wróceni. Może już chociaż wam Niemcy dadzą spokój.

O. MAKSYMILIAN Daj Boże. Choć nie wiadomo co nas czeka.

PANI 2 My przyszłyśmy podziękować zakonnikom, za dach nad głową, za wyżywienie, za te cukierki co dali dzieciom na Rosh Hashannan i na Yom Kippur. Nas oni wszyscy wysłali, wszyscy Żydzi, cała gmina, z tym podziękowaniem.

PANI 1 Żydzi wiedzą, że nie robicie różnicy pomiędzy wysiedlonymi Polakami, czy Żydami, z poznańskiego, czy z Pomorza, z zachodu, czy z północy. Żydzi wiedzą, że dzielicie się z nimi wszystkim. Oni opowiedzą światu po wojnie, jak ich zakonnicy po ludzku potraktowali. Oni się odwdzięczą. Oni napiszą w prasie zagranicznej. Oni...

PANI 2 Oni są bardzo wdzięczni. I gmina, to jest wszyscy Żydzi, którzy byli tu otoczeni taką opieką, oni wszyscy są bardzo wdzięczni, i oni wszyscy chcą zakonnikom podziękować, i ojcu Maksymilianowi, i wszystkim zakonnikom. I oni proszą...

PANI 1 Oni wszyscy proszą, zwłaszcza dzieci proszą, i wszyscy w ogóle...

PANI 2 Oni proszą, aby zakonnicy odprawili Mszę na podziękowanie. Oni, Żydzi, w to nie wierzą, ale oni wiedzą, że wy w to wierzycie, a oni was szanują, i dlatego ta prośba.

PANI 1 I oni się na ten cel złożyli, niedużo, tyle co mogli. Jest w tej kopercie. Złożyły się wszystkie żydowskie kwatery. *Podaje o. Maksymilianowi sporą kopertę.* Wszędzie opowiemy o Niepokalanowie...

PANI 2 Wszędzie!

O. MAKSYMILIAN Bóg wam zapłać. Przyjmuję dar serca. Ale tę kopertę teraz ja daję wam w darze. Kupicie za to mleka dla dzieci. Albo i cukierków. Trzeba je chronić przed głodem, ale także przed smutkiem.

PANI 1 Nie przyjmuje ojciec daru?

O. MAKSYMILIAN Przyjąłem. Z wielką wdzięcznością. A na dar opowiadam darem.

PANI 1 Dziękuję. Wszyscy dziękują. To my już pójdziemy. Musimy się pakować.

PANI 2 Ojciec to jest jakiś nadzwyczajny człowiek. Dziękujemy za wszystko.

Wychodzą. O. Maksymilian zostaje sam. Otula się płaszczem. Pada śnieg i wieje wiatr.

SCENA 4. POŻEGNANIE NIEPOKALANOWA

Wbiega brat Sekretarz.

BR. SEKRETARZ Maria!

O. MAKSYMILIAN Maria!

BR. SEKRETARZ Ojcze Gwardianie, przed futą są Niemcy. Gestapo, i jeden cywil, przyjechali dwoma autami, chcą zaraz widzieć ojca.

O. MAKSYMILIAN Więc to już. *Pauza.* Wpuść tych panów. Maria.

BR. SEKRETARZ Im źle z oczu patrzy, ojcze. A dalej na drodze stoi buda z żołnierzami. Widać karabiny. Ojcze, może ojciec się gdzieś ukryje. Ja ich jakoś zagadam na furcie. Niech ojciec ucieka.

O. MAKSYMILIAN Nic się nie bój, dziecko. Maria.

BR. SEKRETARZ Maria. Ojcze...

O. MAKSYMILIAN Maria. Tylko ona, Niepokalana. Maria.

BR. SEKRETARZ *Przełyka łzy.* Maria...

O. MAKSYMILIAN Nie bój się. Wpuść ich. Maria.

BR. SEKRETARZ Maria. *Wychodzi.*

O. MAKSYMILIAN O Maryjo, bez grzechu poczęta, miej w opiece Twój klasztor i Twoje dzieci. O Maryjo...

Prowadzeni przez br. Sekretarza wchodzą dwaj gestapowcy – w plaszczach, czapkach, z pistoletani przy pasach, za nimi idzie Brat Ciemny w futrze i kapeluszu.

BR. CIEMNY Maksymilian Kolbe?

O. MAKSYMILIAN Tak, to ja.

BR. CIEMNY Jak to miło. *Otwiera ramiona i podchodzi do o. Maksymilina.* Przecież my się dobrze znamy. *Obejmuje o. Maksymiliana i całuje go w policzek.*

O. MAKSYMILIAN Czas ciemności. Ale Ona zetrze głowę węża.

BRAT CIEMNY *Do gestapowców:* To on. *Jeden z gestapowców szybko wychodzi. Br. Ciemny zwraca się do o. Maksymiliana:* Potrzeba nam jeszcze czterech. Niech natychmiast po nich pośle. Mają się stawić przy bramie. Tu jest lista. *Podaje o. Maksymilinanowi kartkę.*

O. MAKSYMILAN *Do brata Sekretarza.* Pójdź, dziecko, do biura i wezwij telefonicznie tych ojców. Powiedz im, że panowie z gestapo ich wzywają. Powiedz im także żeby wzięli płaszcze, szaliki, rękawiczki, ciepłe czapki i prowiant na drogę. Maria!

BR. SEKRETARZ Ojcze...

O. MAKSYMILIAN Idź, dziecko. Maria!

BR. SEKRETARZ Maria! *Odchodzi. Drugi gestapowiec rusza w ślad za nim.*

BR. CIEMNY Zapobiegliwy ojczulek. Nie powiedział im tylko, że zostaną aresztowani.

Od strony furty ukazują się niemieccy żołnierze z karabinami.

MAKSYMILIAN Ach, tak... To aresztowanie.

BR. CIEMNY Tak. I Kolbe też. A raczej Kolbe na główne danie, a tamci na deser.

MAKSYMILIAN Może pan zajdzie do mnie na herbatę, w czasie gdy ojcowie się zbiorą?

BR. CIEMNY Nie przyjechaliśmy na herbatę. Jesteśmy na służbie. No, idziemy. Tamci nas dogonią. Za mną.

MAKSYMILIAN Jeszcze chwila. *Szerokim gestem błogosławi Niepokalanów.* Jestem gotów.

BR. CIEMNY No, ruszaj się klecho.

Wszyscy wychodzą. Odchodzą także niemieccy wartownicy, którzy cały czas przechadzali się w głębi sceny. Ściemnienie.

CZĘŚĆ V. PASJA

Na scenie stół. (Może ten sam, który użyty był w Mugenzai no sono). Stół nakryty jest czerwonym obrusem. Światło wydobywa stojących za stołem. Są to: aktor grający dotąd o. Maksymilinana, który stoi w środku – będzie to teraz Lektor Główny, oraz dwóch aktorów, grających dotąd braci, po jego dwóch stronach – będą to Lektor 1 i Lektor 2. Wszyscy trzej są w czarnych, franciszkańskich habitach. Trzymają w dłoniach księgi (takie same, w czerwonych okładkach), z których będą czytać.

UWAGA: Jeśli w przedstawieniu wprowadzona została już wcześniej większa liczba braci (w scenach 1 i 3 części IV) —to można ich wykorzystać w tej części jako więźniów Auschwitz. Decyzja w tej sprawie należy do reżysera widowiska.

LEKTOR GŁÓWNY Męka świętego Maksymiliana Marii Kolbego, Franciszkanina Konwentualnego, według dokumentów, zeznań i świadectw.

LEKTOR 1 Roku 1939 od narodzenia Chrystusa Pana, dwóch wielkich zbrodniarzy podniosło niesłychane prześladowanie na narody Europy. Jeden z nich, Adolf Hitler. Drugi z nich Józef Stalin. Pierwszy zaczął od napaści na narody Czechów i Słowaków. Potem zaś z wielkim okrucieństwem rzucił się na naród Polski, w czym wspomógł go i drugi zbrodniarz, Stalin. Wydali oni wojnę wojskom i ludności cywilnej, mężczyznom i kobietom, starcom i dzieciom; zabijali, torturowali, więzili, wypędzali, zsyłali, głodzili; burzyli i palili miasta i wioski; wysadzali mosty, rozrywali bombami drogi i tory kolejowe, niszczyli zasiewy, zatruwali studnie. Już rozciągnęli swoje panowanie nad całą Polską, Adolf Hitler nad jej zachodnią połową, a Józef Stalin nad wschodnią. Już skazali na zagładę Polaków, których albo przerabiali na swoich

niewolników, albo tracili. Gdy to już robili, szykowali się do całkowitego wyniszczenia Żydów i Cyganów, a następne straszne zbrodnie mieli w planach.

W tym to okropnym czasie, dnia 17 lutego Roku Pańskiego 1940, przybyli Niemcy pod bramy klasztoru franciszkańskiego w Niepokalanowie i zażądali widzenia ojca Gwardiana. Który to Gwardian, ojciec Maksymilian Kolbe, był mężem znamienitym, pobożnym, wsławionym szczególnym nabożeństwem do Najświętszej Marii Panny Niepokalanie Poczętej. W całym narodzie, i owszem, na całym świecie, otoczony był wielką czcią, jako dobry pasterz, misjonarz, wydawca katolickiej prasy, przełożony wielkiego klasztoru. A jeden z tych co przyjechali znał go jeszcze sprzed wojny; a był to odszczepieniec, któremu Niemcy obiecali w nagrodę wysoki urząd i sowitą zapłatę. Ten to, zostawiwszy swą kohortę przed furtą, wszedł sam, z dwoma tylko wspólnikami w mundurach, i zaraz rozpoznał ojca Maksymiliana. Otworzywszy ramiona uścisnął go i pocałował w policzek. A to był znak dany, że to on. Tegoż pojmali, wraz z czterema jeszcze pobożnymi zakonnikami, i powieźli do więzienia na ulicy Pawiak w Warszawie. A on poddał się im jak łagodny baranek.

Przy zapisywaniu go do ewidencji w więzieniu Niemiec powiedział do ojca Kolbego...

LEKTOR 2 Ihr Name ist Kolbe?

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: Twoje nazwisko jest Kolbe?

LEKTOR GŁÓWNY Tak. Nazywam się Kolbe.

LEKTOR 2 To pewnie jesteś Niemiec.

LEKTOR GŁÓWNY Jestem Polakiem.

LEKTOR 2 Z takim nazwiskiem możesz podać się za Niemca.

LEKTOR GŁÓWNY Nie. Nie uczynię tego.

LEKTOR 2 Albo za Volksdeutscha. No jak? Zapisać cię?

LEKTOR GŁÓWNY Nie.

LEKTOR 2 Jeszcze pożałujesz.

LEKTOR 1 I zapędzili go do celi. A było to małe pomieszczenie, oznaczone numerem 103, w którym dawniej trzymano sześciu, a teraz stłoczono ich przeszło dwudziestu.

Pewnego razu wszedł do celi ofcer SS, o randze Scharführera, i zobaczywszy wśród więźniów zakonnika w habicie, kazał mu podejść, schwycił za krzyż różańca, który każdy franciszkanin nosi widomie i zawołał...

LEKTOR 2 Glaubst du daren?

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: Ty w to wierzysz? A ojciec Maksymilian odpowiedział spokojnie...

LEKTOR GŁÓWNY Wierzę.

LEKTOR 1 Wtedy Niemiec uderzył go w twarz tą samą pięścią, w której trzymał krzyżyk różańca, rozkrwiawiając mu nos i wargi. I zawołał znowu:

LEKTOR 2 A teraz wierzysz w to, ty klecho?

LEKTOR 1 A ojciec Maksymilian odpowiedział łagodnie i niewzruszenie...

LEKTOR GŁÓWNY Wierzę.

LEKTOR 1 Wtedy Niemiec uderzył go jeszcze raz w twarz pięścią, tak iż ojciec Maksymilian cały zalał się krwią. A Niemiec zawołał bardzo głośno...

LEKTOR 2 A teraz jeszcze w to wierzysz?!

LEKTOR 1 Odpowiedział ojciec Maksymilian...

LEKTOR GŁÓWNY Wierzę.

LEKTOR1 Na to Niemiec uderzył go jeszcze raz z taką siłą, że ojciec Maksymilian upadł na kamienną posadzkę celi. Inni więźniowie, stłoczeni blisko dla ciasnoty miejsca, zaczęli na Niemca napierać i groźnie szemrać. Co zobaczywszy, bez słowa wypadł z celi zatrzaskując jej drzwi żelazne. A więźniowie schylili się do leżącego ojca Maksymiliana, twarz mu ocierali, pocieszali, a jeden z nich powiedział...

LEKTOR 2 Jeśli ten jeszcze raz tu przyjdzie to go zabiję.

LEKTOR 1 Na to ojciec Maksymilian odezwał się głosem mocnym, mimo pobicia...

LEKTOR GŁÓWNY Nie, bracie! Nie wolno za krzywdę odpłacać krzywdą. Wszystkie cierpienia trzeba ofiarować Jezusowi Chrystusowi cierpiącemu i Matce Jego bolesnej, Niepokalanej.

LEKTOR 1 A bracia ojca Maksymiliana w Niepokalanowie, zasmuceni i osamotnieni aresztowaniem swego przełożonego, nauczyciela i mistrza, a pałający do niego niezmierną miłością, zaraz zebrali się i wystosowali pismo do władz niemieckich, że dwudziestu ich

gotowych jest natychmiast w ręce tychże władz się wydać i najgorsze prześladowania znosić, byleby tylko ojciec Maksymilian z towarzyszami zwolnieni zostali. Ale Niemcy tę ich gotowość ofiary tylko wyśmiali. Ojcu Maksymilianowi kazali zaś habit zakonny oddać i tak go z innymi więźniami zrównali.

Muzyka organowa. Dwaj Bracia Chórzyści podchodzą do Lektora Głównego, przynosząc kamizelę zapinaną pod szyją, kurtkę i szalik. Pomagają mu zdjąć habit a włożyć przyniesione rzeczy. Muzyka cichnie.

Ojciec Maksymilian tymczasem potajemnie pełnił wśród współwięźniów służbę Bożą, spowiadał, pocieszał, pouczał, i nawet Komunię Świętą przemyconą za kraty rozdawał. Było bowiem w więzieniu na Pawiaku wielu strażników Polaków, którzy służyli tam od lat, jeszcze przed nastaniem rządów niemieckich, i oni to właśnie, starając się ulżyć doli swych rodaków, to wiadomości, to jedzenie, to wreszcie i tę najdroższą strawę duchową za kraty przemycali. Na czego ślad Niemcy wpadli, kilkudziesięcu strażników uwięzili i wielu z nich rozstrzelali.

Ojciec Maksymilian, z dawna gruźlik, w zaduchu i głodzie więziennym, dostał zapalenia płuc i do izby chorych został oddany, gdzie nadal niósł pociechę współtowarzyszom niedoli.

Po trzech miesiącach i jedenastu dniach od uwięzienia, 28 maja 1941 roku, ojciec Maksymilian, wraz z 304 innymi więźniami, został zaprowadzony na warszawski dworzec kolejowy, wsadzony do bydlęcego wagonu i przewieziony do obozu koncentracyjnego Auschwitz pod miastem Oświęcimiem.

A był ten obóz przeznaczony do wyniszczania Polaków wszelkich stanów, a przede wszystkim znacznych, tych, którzy ducha narodu podtrzymywali. Panowały w obozie tym żałosne warunki, jak to głód, brud, zarazy, i praca ponad siły, a do tego znęcanie się i bicie, torturowanie i zabijanie wedle woli i fantazji niemieckich oficerów oraz dozorców, zwanych „kapo”, a byli to niemieccy kryminaliści – mordercy, sadyści, zboczeńcy – specjalnie tam sprowadzeni z Niemiec do nadzoru i męczenia więźniów. Którzy to więźniowie byli zamęczani w czasie pracy, wybierani na tortury, na rozstrzelanie lub powieszenie, na zagłodzenie.

Gdy pociąg stanął esesmani i dozorcy kazali więźniom wychodzić z wagonów, bijąc ich i kopiąc. Zaraz pognali ich ku bramie obozowej z napisem „Arbeit macht frei”, co się tłumaczy „Praca czyni wolnym”, a był to napis szyderczy, bowiem praca w Auschwitz prowadziła nie do

wolności, ale do śmierci. Potem wepchnęli więźniów do tak przez nich nazywanej łaźni, a był to brudny barak, gdzie kazali im się rozebrać do naga i oddać swoje rzeczy i buty, a potem przepędzili ich pod kranami lodowatej wody i kazali ubierać się pospiesznie w leżące tam na podłodze, poplamione krwią, ubrania więzienne zdarte z poprzednio zabitych, i nakładać buty na drewnianej podeszwie, albo chodaki.

Muzyka organowa. Dwaj bracia podchodzą z dwóch stron do Lektora Głównego, przynosząc „pasiak" i drewniane chodaki. Pomagają mu się przebrać. Odchodzą, zabierajac jego ubranie i buty. Muzyka cichnie.

Zapisali ich wszystkich do ksiąg obozowych, dając każdemu numer, który miał od tej chwili być jedynym imieniem i nazwiskiem więźnia, to jest po niemiecku häftlinga. I tak stanął ojciec Maksymilian Kolbe w szaro-niebieskim obozowym pasiaku, z czerwonym trójkątem naszytym na piersi, na którym było „P" co oznaczało „Politisch", „Polityczny", to jest więzień polityczny, oraz numer 16 670.

Do całego transportu przemówił Lagerführer, to jest komendant, Hauptsturmführer Karl Fritzsch, członek NSDAP, to jest Narodowo-Socjalistycznej Partii Robotniczej Niemiec, numer 261 135 i członek Schutzstaffel, to jest sił zbrojnych tejże partii, zwanych SS, numer 7287. Odezwał się on w te słowa...

LEKTOR 2 Przyjechaliście tutaj nie do sanatorium, ale do niemieckiego obozu koncentracyjnego. Stąd jest tylko jedno wyjście – przez komin krematorium. A jak się to komuś nie podoba, to może zaraz iść na druty, które są pod wysokim napięciem. Ci, z was, którzy są Żydami, mają prawo żyć nie dłużej jak dwa tygodnie. Księża mogą żyć jeden miesiąc. Reszta trzy miesiące.

LEKTOR1 A ojciec Maksymilian modlił się cały czas, i za ofiary, i za katów. Zaraz potem wszystkich nowo przywiezionych dozorcy zapędzili do bloku numer 17, gdzie spali oni stłoczeni na betonowej podłodze, na cienko rozrzuconej słomie, która już po kilku nocach zamieniła się z brudną sieczkę; dokuczały roje wszy i much; zapierał dech straszny fetor. Rano dawali im tylko coś do picia – „kawę" niby zbożową, lub „herbatę" z jakichś ziół. W południe więźniowie dostawali miskę wodnistej zupy, zwanej avo, w której pływały czasem małe kawałki

ziemniaków, czy brukwi, kilka ziarenek kaszy, czy zlepionej mąki. Wieczorem zaś jedną pajdę gliniastego chleba, czasem z jakimś dodatkiem, częściej bez niczego.

Zaraz na trzeci dzień do bloku ojca Maksymiliana przyszedł morderca Lagerführer Fritzsch i rozkazał na apelu porannym...

LEKTOR 2 Klechy, wystąp! Za mną, marsz!

LEKTOR 1 I wystąpili księża, a było ich w tej grupie kilkunastu. I powiódł ich Lagerführer do komanda, to jest grupy roboczej, zwanej „Babice", od nazwy wioski, w której to komando pracowało, a kapo był tam znany z okrucieństwa niejaki Krott, zwany „Krwawy Krott". I powiedział do niego Lagerführer...

LEKTOR 2 Ty, Krott, masz tu oddział Schwienerische Pfaffen...

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: świńskich klechów...

LEKTOR 2 To darmozjady, pasożyty, lenie. Naucz ich jak się pracuje.

LEKTOR 1 A Krott, ze złym uśmiechem na twarzy, odpowiedział...

LEKTOR 2 Już ja się nimi dobrze zaopiekuję, Herr Lagerführer!

LEKTOR 1 I odszedł Lagerführer, a kapo Krott powiódł komando na łąki wsi Babice, około cztery kilometry od Auschwitz i tam kazał im budować ogrodzenie pastwiska dla bydła. Musieli nosić słupy, belki, gałęzie z odległego o pół kilometra lasu, cały czas biegiem, do czego zmuszał ich kapo przekleństwami, biciem i kopaniem, wciąż rycząc...

LEKTOR 2 Biegiem! Laufschritt! Laufschritt! Laufschritt!

LEKTOR 1 Szczególnie uwziął się na ojca Maksymiliana, którego obciążył ładunkiem ponad siły i ojciec pod jego ciężarem upadł. Wtedy kapo doskoczył do niego wołając...

LEKTOR 2 Wstawaj, ty darmozjadzie, ty psie parszywy, ty polska świnio, ty durny klecho, ja ci pokażę jak się pracuje!

LEKTOR 1 I bił go biczem i pałką, i kopał w brzuch i w głowę. Gdy zaś ojciec zniósł to wszystko mężnie, patrząc łagodnie na oprawcę, ten wpadł w szał, przewrócił go i kazał innemu więźniowi wymierzyć ojcu pięćdziesiąt uderzeń kijem. Co ojciec przyjął nie wydawszy jęku, a gdy bicie się skończyło już się nie ruszał. Kapo narzucił na niego kilka gałęzi, myśląc, że nie żyje.

Wieczorem jednak, po pracy, miłosierni więźniowie, wzięli na ręce nieprzytomnego ojca i zanieśli do obozu, i oddali go do obozowej infirmerii, zwanej też umieralnią, gdzie lekarze, również więźniowie, stwierdzili, poza ranami, ostre zapalenie płuc. Tam, sam cierpiąc, ojciec Maksymilian pocieszał cierpiących, a w nocy sekretnie spowiadał, tych, którzy przyczołgali się do jego pryczy, modlił się z nimi i sam modlił się nieustannie. W infirmerii, a potem po przeniesieniu go z powrotem na blok, okazywał współwięźniom dobroć przy każdej okazji. Sam nieludzko głodny, dzielił się chlebem i zupą. Przekazywał słowa nadziei. Głosił nauki w jakichś ukrytych miejscach – dla kapłanów, dla wszystkich, którzy chcieli go słuchać. Mówił o miłosierdziu Bożym i o sprawiedliwości Bożej. O Matce Bożej Niepokalanej. Mówił, że choć nie wszyscy przeżyją, to wszyscy zwyciężą. Wielu było młodych w obozie – ich zwłaszcza otaczał opieką. Pokrzepiał na duchu. Kilka razy odprawił dla grupy współwięźniów Mszę świętą, przy pomocy przyniesionych tajemnie z zewnątrz obozu przez jakąś dobrą duszę komunikantów i kilku kropel wina, i rozdawał okruchy anielskiego chleba. I stale, nieustannie, rozdawał miłość. Więzień Zygmunt Gorson, polski Żyd, takie wydał o nim świadectwo...

LEKTOR 2 Jestem Żydem od pokoleń, z matki Żydówki, i wiary mojżeszowej, i dumny jestem z tego. Ojciec Kolbe wiedział, że jestem Żydem, ale jego serce nie czyniło rozróżnień między ludźmi i nie miało dla niego znaczenia czy ktoś był Żydem, katolikiem, czy wyznawcą innej religii. Kochał wszystkich i dawał miłość, nic innego niż miłość. Dla mnie był jak anioł, jak ojciec, i jak matka. Raz, gdy szczególnie trapiła mnie samotność i płakałem, a miałem wtedy trzynaście lat, objął mnie ramieniem i osuszył rękawem pasiaka moje łzy. Kochałem go i obecnie go kocham, i będę go kochał aż do ostatniej chwili mego życia.

LEKTOR 1 Dnia 29 lipca 1941 roku około godziny trzeciej po południu rozległ się ryk głównej syreny obozu Auschwitz. Dołączyły do niej inne syreny w obozie i podobozach, a było ich kilkanaście. Wszyscy więźniowie byli wtedy w swych miejscach pracy, a grupa do której należał ojciec Maksymilian akurat kopała i przewoziła taczkami żwir. Dozorcy zaczęli natychmiast gorączkowo przeliczać więźniów. Wszystkim nakazali powrót do Auschwitz. Zarządzili apel. Znów przeliczali więźniów. Okazało się, że brak było więźnia z bloku ojca Maksymilinana. A więc ten więzień uciekł. Niemcy zapowiedzieli, że jeśli więzień nie zostanie złapany, to dziesięciu z jego bloku pójdzie na śmierć głodową. Nie wydali wieczornego chleba. Nazajutrz

zostawili cały blok na placu apelowym i – bez jedzenia, bez picia – trzymali w palącym, lipcowym słońcu aż do wieczora. Wielu więźniów zemdlało, wielu zmarło z wycieńczenia. Tych esesmani rzucali na jedną kupę ciał z boku stojących szeregów. Ojciec Kolbe trwał nieporuszenie i modlił się. Wieczorem stanął przed więźniami Lagerführer Fritzsch i oświadczył...

LEKTOR 2 Zbiegły więzień nie został złapany. Dziesięciu zostanie wybranych na śmierć głodową w bunkrze.

LEKTOR 1 A była to śmierć straszna, w powolnych mękach. Lagerführer zaczął przechadzać się pomiędzy szeregami i co pewien czas wkazywał palcem na jakiegoś więźnia, którego numer natychmiast zapisywał drugi esesman, Raportführer, Gerhard Palitzsch, a dwaj inni esesmani, porywali skazańca i ustawiali go osobno pod ścianą. Gdy dziesiąty został wybrany, a był to młody mężczyzna, zaczął on płakać i wołać...

LEKTOR 2 Więc mam osierocić żonę i dwoje dzieci!

LEKTOR 1 Wtedy z szeregu wyszedł ojciec Kolbe. Kapo Krott rzucił się ku niemu z krzykiem...

LEKTOR 2 Wracaj na swoje miejce! Do szeregu!

LEKTOR 1 I zamierzył się na niego pałką. Jednak ojciec Maksymilian spojrzał na niego spokojnie, a w jego oczach była jakaś ogromna siła, i powiedział...

LEKTOR GŁÓWNY Chcę mówić z komendantem.

LEKTOR 1 I stała się rzecz niesłychana, bo kapo opuścił pałkę i cofnął się, a ojciec Maksymilian ruszył dalej w kierunku Lagerführera Fritzscha. Ten chwycił za kaburę pistoletu i zawołał...

LEKTOR 2 Steh! Was is los?

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: Stój. Co to ma znaczyć? Lecz ojciec Maksymilian zmierzał dalej ku niemu. I stanął przed nim, i zdjął czapkę, jak to było przepisane w obozie. A Niemiec, najwyraźniej zdumiony i zaskoczony jego zachowaniem, nie wyciągnął pistoletu i nie zastrzelił więźnia na miejscu, co byłoby zwyczajnym zachowaniem owego esesmana, ale powiedział...

LEKTOR 2 Was wünscht dieses polnische Schwein?

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: Czego chce ta polska świnia. Na to ojciec Kolbe odparł spokojnym głosem po niemiecku...

LEKTOR GŁÓWNY Pragnę pójść na śmierć za jednego z tych więźniów.

LEKTOR 1 Zapytał go Lagerführer...

LEKTOR 2 Für welhen?

LEKTOR Co się tłumaczy: Za którego. I znowu to była rzecz niesłychana, bowiem Lagerhührer, pan życia i śmierci, w swoim mniemaniu nadczłowiek, podjął w ten sposób dialog z więźniem, który dla niego był podczłowiekiem, w ogóle nie człowiekiem, tylko numerem 16670. A ten odpowiedział Niemcowi jasno i przekonywująco na zadane pytanie, tłumacząc mu rzecz wedle jego mentalności.

LEKTOR GŁÓWNY Chcę pójść do bunkra za tego młodego. Jestem stary i schorowany. Moje życie nie jest tak potrzebne jak jego. On jest młody, ma żonę, dzieci.

LEKTOR 1 Wtedy Lagerführer zapytał...

LEKTOR 2 Was bist du?

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: Kim jesteś?

LEKTOR GŁÓWNY Jestem polskim księdzem katolickim.

LEKTOR 1 Tak odpowiedział ojciec Maksymiliana Niemcowi po niemiecku, i takie dał świadectwo: Ich bin ein polnischer katholischer Priester. I wtedy stała się trzecia rzecz niesłychana, nieznana w kronikach obozów zagłady, i nigdy już nie powtórzona. Lagerführer, Hauptsturmführer SS, Karl Fritzsch, uległ woli więźnia. Nie zabił go, nie dołączył po prostu do już wybranej grupy skazańców, jako jeszcze jednego Ale warknął...

LEKTOR 2 Heraus!

LEKTOR 1 Co się tłumaczy: Idź tam. I w ten sposób ojciec Maksymilian Kolbe wydał samego na śmierć za nieznanego sobie człowieka. Poszedł zaraz ojciec do grupy więźniów skazanych. Podążył za nim Rapportführer Patitzch, który w swym notesie wykreślił numer więźnia ułaskawionego, a był to numer 5659, a człowiek oznaczony tym numerem nazywał się Franciszek Gajowniczek, był sierżantem Wojska Polskiego, który uciekł z niewoli niemieckiej po kampanii wrześniowej, został schwytany i wysłany do Auschwitz. I temu kazał mu wrócić do szeregu. A wpisał na listę numer 16 670, to jest ojca Maksymiliana Kolbego.

Zaraz też esesmani kazali zdjąć skazanym co tam mieli na nogach i poprowadzili ich boso do bunkra głodowego. A jeden z nich tak był słaby, że słaniał się na nogach, więc ojciec

Maksymilian objął go ramieniem, podtrzymał, i tak szli razem. I zaprowadzili ich do bloku numer 11. Kazali im rozebrać się do naga. Wpędzili ich wszystkich dziesięciu do piwnicy, do celi numer 18, bardzo niskiej i małej, o wymiarach dwa i pół metra na dwa i pół metra, z jednym zakratowanym, kwadratowym okienkiem pod sufitem, z podłogą z betonu. W rogu stało wiadro na odchody. Tam mieli umrzeć głodową męką. Esesmani zatrzasnęli żelazne drzwi.

Muzyka organowa – jak poprzednio. Dwaj Bracia Chórzyści przynoszą czerwony ornat i powoli nakładają na Lektora Głównego, poczem wychodzą.

Więzień Polak, Bruno Borgowiec, w Auschwitz numer 1192, był zatrudniony w administracji obozu, ale w tamtym czasie został też przydzielony do opróżniania wiadra i wynoszenia zmarłych z celi numer 18. Wchodził tam każdego dnia. Dał on zeznanie, że ile razy otworzył drzwi zastawał więźniów na modlitwie. I że cały czas dochodziły z celi śpiewy pieśni nabożnych, słychać było odmawianie litanii i różańca, które to prowadził jeden głos, ojca Maksymiliana, a inne głosy mu odpowiadały. Głosy stawały się coraz słabsze.

Muzyka organowa cichnie.

Każdego dnia Borgowiec, nadzorowany przez dwóch esesmanów, wyciągał z celi śmierci kolejne ofiary. Po dwóch tygodniach męki, dnia 14 sierpnia 1941 roku, ojciec Maksymilian pozostawał jeszcze żywy, i jeszcze trzech innych. Co widząc, esesmani wezwali pielęgniarza a zarazem kata, niemieckiego kryminalistę o nazwisku Bock, aby dobił ich zastrzykami trucizny. Widząc oprawcę ze strzykawką pochylającego się nad nim, ojciec Maksymilian sam wyciagnął do niego ramię lewej ręki. A widząc to więzień Borgowiec nie był w stanie powstrzymać szlochu i na chwilę się usunął.

Odzywa sie motyw muzyczny Niepokalanej. Pojawiają się światła – białe i czerwone – jak już poprzednio. Odzywa się głos kobiecy:

GŁOS KOBIECY Twoje są obie korony. Korona biała. Korona czerwona. A teraz niebo. A teraz niebo. Niebo.

LEKTOR 1 A gdy więzień Borgowiec wrócił po krótkiej chwili, znalazł ojca Maksymiliana siedzącego na podłodze i, jak poprzednio, opartego plecami o ścianę. Jego czyste ciało jakby promieniowało. Jego głowa była pochylona nieco w bok, a oczy szeroko otwarte, utkwione w jeden punkt, jakby zastygłe w radosnym zachwycie. Całe oblicze jaśniało radością.

Borgowiec poszedł do biura, w którym pracował i stwierdził, że godzina była dokładnie 12.50, a więc ojciec Maksymilian zmarł, gdy już rozpoczęło się liturgicznie święto Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. Pomyślał, że to ona sama pospieszyła przyjść po swego rycerza. *Muzyka cichnie.*

Zaraz potem, Borgowiec, pod nadzorem esesmanów, wraz z innym więźniem, a był to Maksymilian Chlebik, numer obozowy 1251, złożył ciało ojca Kolbego do skrzyni, którą przenieśli obaj do pobliskiego krematorium. Spalenie ciała nastąpiło nazajutrz, już w pełni święta Wniebowzięcia, 15 sierpnia Roku Pańskiego 1941. Popioły z krematorium rozsypano po okolicznych polach i rozniósł je wiatr. Użyźniały polską glebę. Stało się tak, jak przepowiedział...

LEKTOR GŁÓWNY Pragnę być starty na proch dla Niepokalanej i aby ten proch został rozniesiony przez wiatr po całym świecie.

LEKTOR 1 A święty Jan zapisał w Apokalipsie...

LEKTOR 2 Oto ci, którzy przychodzą z wielkiego ucisku i opłukali swe szaty w krwi baranka, i je wybielili.

LEKTOR GŁÓWNY Expilicit opus. Koniec zapisu męki i śmierci świętego ojca Maksymiliana Marii Kolbego.

Bracia podchodzą do Lektora Głównego i zdejmują z niego czerwony ornat, pomagają włożyć znowu czarny habit franciszkański. Lektor Główny wychodzi z za stołu, towarzyszą mu dwaj Lektorzy. Wszyscy trzej podchodzą ku widowni.

LEKTOR GŁÓWNY To także koniec naszej wspólnej drogi szlakami świętego Maksymiliana. Dziękujemy widzom, że zechcieli nam w tej drodze towarzyszyć.

Pozostali aktorzy dołączają.

KONIEC

Harmęże – Buffalo, 2009 r.

Kazimierz Braun

Tarnowski wiatr niepodległości

Dramat

Pamięci mego ojca, Juliusza, oraz moich stryjów, Jerzego i Kazimierza, poświęcam

autor

UWAGI:

- Dramat ten jest opowieścią osnutą o rzeczywiste wydarzenia historyczne prowadzące do odzyskaniu przez Tarnów niepodległości 30 października 1918 r. — nie jest wszakże kronikarskim zapisem i przysługują mu prawa *licentia poetica*
- Postaci dramatu są kreacjami fikcyjnymi, które sumują i symbolizują postawy i działania wielu osob rzeczywistych
- W dramat wpisane jest widowisko teatralne
- W tekście wykorzystano dokumenty, przemówienia, listy i inne teksty z epoki oraz liczne opracowania historyczne i źródłowe

© Copyright by Kazimierz Braun, 2011

OBSADA:

1. Adam, przywódca konspiracji niepodległościowej w Tarnowie
2. Zbych, kapitan Legionów
3. Salomea, harcerka, narzeczona Zbycha
4. Eksclencja, wysoki urzędnik austriacki
5. Pułkownik austriacki
6. Jerzy, harcerz
7. Julek, harcerz
8. Romek, młody Żyd
9. Staszka, harcerka
10. Pani Franciszka
11. Pani Lidia
12. Pani Urszula
13. Lekarka
14. Szpicel 1
15. Szpicel 2

16. Komendant konspiracji w Krakowie
17. Nauczyciel historii
18. Dołęga, sierżant Legionów
19. Minister austriacki
20. Sekretarz ministra

Tarnowianie, Harcerze, Harcerki, Żołnierze, Tancerki

MIEJSCA AKCJI: Tarnów, Kraków, Wiedeń

CZAS AKCJI: Od 26 do 31 października 1918 r.

SCENA 1. TARNÓW. KONSPIRACYJNA SZWALNIA

OBRAZ-PROJEKCJA: Kamienice w Tarnowie.

W ciemności słychać stukot maszyn do szycia. Światło punktowe wydobywa kobietę szyjącą na maszynie polską flagę. Flaga jest bardzo długa. Światło wydobywa drugą, a wreszcie i trzecią szyjącą na maszynie kobietę. Miejsce przy jednej maszynie jest puste.

Ukazuje się napis — pisany litera po literze jakby na pasku telegramu:
26 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW PRZYGOTOWUJE SIĘ DO PRZEWROTU... KOBIETY SZYJĄ NARODOWE FLAGI...

Kobiety szyją, słychać tylko stukot maszyn. Wchodzi Salomea.

SALOMEA Słuchajcie, słuchajcie... Mam list od Zbycha....

Kobiety przerywają szycie.

Poczta wojenna. Nadany trzy miesiące temu w Italii. Tu jest coś do mnie... A tu przysłał nową pieśń. Nie pisze czy sam ją ułożył, czy zasłyszał. I są nuty. To idzie tak... *Śpiewa.*

Rozkwitały pąki białych róż

Wróć Jasieńku z tej wojenki już!

Wróć, ucałuj, jak za dawnych lat!

Dam ci za to róży najpiękniejszy kwiat.

Spróbujmy razem. *Spiewa sama, reszta kobiet podejmuje śpiew.*

Rozkwitały pąki białych róż

Wróć Jasieńku z tej wojenki już!

Wróć, ucałuj, jak za dawnych lat!

Dam ci za to róży najpiękniejszy kwiat.

Świetnie. Jeszcze raz...

Kobiety podejmują śpiew i zarazem wracają do szycia flag. Salomea siada do swojej maszyny. Na drugim planie ukazuje się CHÓR KOBIET, które włączają się do śpiewu:

Rozkwitały pąki białych róż

Wróć Jasieńku z tej wojenki już!

Wróć, ucałuj, jak za dawnych lat!

Dam ci za to róży najpiękniejszy kwiat.

Ponad stepem nieprzejrzaja mgła,

Wiatr w burzanach cichuteńko łka,

Przyszła zima, opadł róży kwiat,

Poszedł Jaś na wojnę, zginął po nim ślad.

Jasieńkowi nic nie trzeba już,

Rosną ci mu nowe pąki białych róż,

Tam, nad Styrem, gdzie w wojence padł,

Rozkwitł na mogile białej róży kwiat.

CHÓR KOBIET powoli wycofuje się śpiewając po raz drugi ostatnią zwrotkę.

Słychać tylko stukot maszyn do szycia. Wchodzą Adam, Jerzy i Julek, który jest w grubych okularach. Jerzy wnosi naręcz drewnianych kijów. Julek cofa się i zostaje u wejścia na czujce.

JERZY *rzuca naręcz kijów na podłogę*. Czuwaj! Przynieśliśmy drzewce na flagi. Byłyby dobre na harcerskie laski.

Kobiety przerywają szycie.

ADAM Czuwaj! Dużo już macie uszytych?

KOBIETY Czuwaj!

PANI FRANCISZKA Ze sto, może więcej, komendancie!

ADAM Komendant to jest jeden. Wiecie przecież. On teraz w Magdeburgu. Ja jestem zwykły harcerz.

PANI FRANCISZKA *Przekomarzając się.* Komendant! Komendant!

SALOMEA Jaki tam zwykły! Komendant skautingu w Tarnowie. To mało?

JERZY Jak paniom tych drzewców nie wystarczy, to dajcie mi znać.

PANI LIDIA Myślisz, że same będziemy flagi oprawiały? To męska robota. Potrzebne gwoździe, młotek. *Kobiety śmieją się.*

JERZY Ma pani rację, to nie robota dla dam. Przyjdę wam pomóc oprawiać.

PANI LIDIA Słowo?

JERZY Słowo harcerza. Więc może pan na nim polegać jak na słowie Zawiszy.

URSZULA Świetnie sobie same damy radę.

PANI FRANCISZKA Wy macie swoją robotę, a my swoją.

JERZY Dałem słowo — przyjdę.

ADAM To — czuwaj! Spieszymy się na zbiórkę. Ćwiczenia w strzelaniu.

SALOMEA Adasiu, chwilkę... *Odprowadza go na bok.* Dostałam list od Zbycha. Wysłany trzy miesiące temu. Nie było od niego nowych wieści?

ADAM Nie.

SALOMEA Nic od tak dawna. Może już dawno temu... zginął...

ADAM Wróci. Wszystkie fronty się walą. To i poczta wojenna wolno chodzi.... On wróci. Musisz wierzyć.

SALOMEA Tak. Wierzę. Wróci.

JULEK *U wejścia.* Idą tu! Znam ich! To szpicle. Spróbuję ich odciągnąć. A wy — zmykać... *Odchodzi.*

ADAM Szybko. Składamy warsztat!

Kobiety, Adam i Jerzy błyskawicznie zwijają uszyte flagi oraz materiały i wkładają do worków.

ADAM Tędy! Tylnym wyjściem i opłotkami! Bierzemy flagi. *Do Jerzego*: Zabierz i drzewce. *Wychodzą.*

Słychać krzyki: Stój! Stój! Stój bo strzelam!

Wchodzą dwaj Szpicle prowadząc Julka z wykręconymi do tyłu rękami. Szpicle rzucają go brutalnie na ziemie. Nakładają kajdany. Świecą w twarz latarką.

SZPICEL 1 Coś ty za jeden?

SZPICEL 2 Czemuś uciekał?

JULEK Myślałem, że gonią mnie bandziory. Nie widziałem dobrze w ciemności.

SZPICEL *Zdejmuje mu okulary, rzuca na ziemię i rozgniata butem.* To — żebyś widział lepiej.

SZPICEL 1 Coś tu robił?

JULEK Nic. Szedłem, aby mundur szkolny przenicować, bo strasznie wytarty... Tu jest krawiectwo.

SZPICEL 1 Mundur? Uczeń?

JULEK Gimnazjalista. Gimnazjum Kazimierza Brodzińskiego!

SZPICEL 2 To jest raczej jakaś szwalnia.

JULEK A tak, szwalnia. Krawiectwo, właśnie mówiłem.

SZPICEL 2 *Znajduje białe i czerwone scinki materiału.* A to co? Białe szmatki? Czerwone szmatki? Co tu się szyje? Co?

JULEK Ja nic nie wiem.

SZPICEL 1 Pójdziesz z nami. *Szpicle chwytaja go gwałtownie pod ręce. Wszyscy trzej wychodzą.*

SCENA 2. WIEDEŃ. KABARET

OBRAZ-PROJEKCJA: Widok Wiednia.

Odzywa się muzyka orkiestry w kabarecie w Wiedniu.

Telegram: 26 PAŹDZIERNIKA 1918... WIEDEŃ... EKSCELENCJA ZABAWIA SIĘ W KABARECIE...

Na estradzie ukazują się trzy tancerki w czarnym negliżu. Tańczą. Śpiewają po niemiecku.
W loży Ekscelencja z kieliszkiem szampana w ręku. Jedna z tacerek zbliża się do Ekscelencji, całuje go zostawiając szminkę na jego policzku, zaleca się, tańczy dla niego.
SEKRETARZ *podchodzi się do Ekscelencji.* Exzellenz...
EKSCELENCJA Unterbrich mich nicht!
SEKRETARZ Exzellenz... Her Minister telefonierent...
EKSCELENCJA Daj mi spokój!
SEKRETARZ Pan minister telefonował. Wzywa pana pilnie do pałacu... To ważne.
EKSCELENCJA Herr Minister? Halt! Halt die Vorstellung!
Muzyka urywa się. Tancerki, zdezorientowane, przestają tańczyć i śpiewać.
EKSCELENCJA Dokończycie jak wrócę. Sie siend wunderbar. Ich liebe musik! Ich liebe tanz! Ich liebe champaigne...
Ekscelencja, wyraźnie pijany, wychodzi z kabaretu podtrzymywany przez Sekretarza. Znów odzywa się daleka muzyka kabaretowa. Sekretarz zatrzymuje Ekscelencję – wyjmuje mu z palców kieliszek i wyciera mu chusteczką do nosa twarz ze szminki, poprawia mu ubranie.
SEKRETARZ Ekscelencjo, idziemy do pana ministra. Trzeba jakoś wyglądać.
EKSCELENCJA Po co do ministra?
SEKRETARZ Jakaś ważna misja wojenna.
EKSCELENCJA Misja wojenna? Wojna jest przegrana. Kaput. Kaput.
SEKRETARZ Tego się głośno nie mówi, Ekscelencjo. Chodźmy, pan minister czeka. Mam tu samochód za rogiem. *Wychodzą.*

SCENA 3. KRAKÓW. RYNEK

OBRAZ-PROJEKCJA: Widok Kościoła Mariackiego i Rynku w Krakowie.

Daleki śpiew: „My Pierwsza Brygada”.

SCENA PANTOMIMICZNA: Na drugi plan, w głębi sceny wchodzą Legioniści. Śpiewają cicho „My pierwsza brygada”, poruszają się jak w marszu, widmowo. Scena jest metaforą długiego marszu Legionów do niepodległości. Akcja sceny panomimicznej trwa przez cały czas dialogu na pierwszym planie.

Telegram: 26 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... KRAKÓW... DOWÓDZTWO KONSPIRACJI NIEPODLEGLOSCIOWEJ WYSYŁA DO TARNOWA EMISARIUSZA ZBYCHA...

Wchodzą Komendant konspiracji w Krakowie i Zbych. Obaj palą papierosy. Przechadzają się.

KOMENDANT Jesteś wreszcie. Spóźniłeś się osiem minut.

ZBYCH Przepraszam, panie komendancie. Zobaczyłem patrol i dałem nura w krzaki na Plantach A ci akurat zatrzymali się żeby zapalić. Pan wie, że muszę się ukrywać jako dezerter z armii austriackiej.

KOMENDANT Wiem. Ganię spóźnienie. Pochwalam ostrożność. Będziesz jej potrzebował jeszcze więcej. Mam dla ciebie nagłe zadanie.

ZBYCH Jestem gotów.

KOMENDANT Gotów? A wiesz do czego?

ZBYCH Gotów do wypełnienia każdego zadania. „Słuchać ślepo, wierzyć święcie.” Wyspiański.

KOMENDANT To słuchaj.

ZBYCH Tak jest.

KOMENDANT Pojedziesz do Tarnowa.

ZBYCH Tam mnie wszyscy znają, Komendancie. Jak się tam ukrywać?

KOMENDANT Twoja głowa. Ale ty też znasz wszystkich. Stamtąd jesteś. Dlatego wysyłam ciebie. Najszybciej dotrzesz do ludzi. Masz rozeznać sytuację, nastroje. A jeśli trzeba to ludzi utemperować.

ZBYCH Utemperować? Tarnowian? Już mają dość austriackich rządów.

KOMENDANT Ja też mam ich dość. Komendant też.

ZBYCH Na początku poszliśmy ramię w ramię z Austriakami.

KOMENDANT Bo przeciw Rosji. I Rosja wrogiem pozostała. Z Austriakami musieliśmy się poróżnić, gdy oni praktycznie podporządkowali się Niemcom. A Niemiec to drugi odwieczny wróg. Ale z Austriakiem nie chcemy robić wojny, trzeba mu tylko uświadomić, że mamy dość jego kurateli.

ZBYCH To po co Tarnów temperować? Wygonić Austriaków i już!

KOMENDANT Słuchaj uważnie. Za szybki jesteś. Mam sprawdzone wiadomości, że Tarnów szykuje przewrót w najbliższych dniach. Chcą ogłosić niepodległość. Mnożą się demonstracje. Zrywane są portrety cesarza. Wywieszane flagi narodowe. To wszystko pięknie, ale za wcześnie. Mają czekać na znak z Krakowa. My tu decydujemy. My wystąpimy jak będzie pora. My damy znak, hasło. Tak jak daliśmy hasło wymarszem Kadrówki z Oleandrów. Znasz *Wesele*, znasz, prawda? To posłuchaj. Mówi Poeta: „Lecieć?!" Odpowiada Gospodarz: „Nie – tu w miejscu stać./ Czekać, jak zapieje kur,/ wytężać, wytężać słuch,/ aż się pocznie słyszeć ruch/ od Krakowa!" To im powiesz. Mają czekać na ruch od Krakowa. Na ruch Krakowa.

ZBYCH Znam ich. Nic ich nie powstrzyma.

KOMENDANT Pierwszeństwo Krakowa to jedna racja. Druga jest jeszcze ważniejsza. O chwili wybuchu zadecyduje Komendant. Nie my.

ZBYCH On w niemieckim więzieniu.

KOMENDANT Sytuację zna. Ma kanały porozumienia. Zresztą, niemieckie fronty aż trzeszczą. Będą musieli go wypuścić. Wróci. Zdecyduje. Ty pojedziesz do Tarnowa i powiesz im, że mają czekać. Rozumiesz? Na decyzję Komendanta. Na ruch Krakowa.

ZYBCH Austriacy mnie w Tarnowie zaraz złapią.

KOMENDANT Nie chcesz jechać?

ZBYCH Chcę...

KOMENDANT I wiem czemu. I wiem do kogo. Do narzeczonej, co?

ZBYCH Skąd pan wie?

KOMENDANT Mamy wywiad i kontrwywiad. Ale nie wysyłam cię do dziewczyny. Wysyłam cię z misją wojskową. Od tej chwili jesteś emisariuszem dowództwa. Chodźmy. Dam ci kontakty, adresy, rozkazy. *Wychodzą.*

CHÓR MĘŻCZYZN śpiewa jeszcze jedną zwrotkę i wychodzi w mrok.

SCENA 4. WIEDEŃ. GABINET MINISTRA

OBRAZ-PROJEKCJA: Widok gmachu parlamentu w Wiedniu

Z daleka dochodzi ta sama muzyka co porzednio w kabarecie.

Telegram: 26 PAŹDZIERNIKA 1918... WIEDEŃ... RZĄD AUSTRIACKI WYSYŁA DO TARNOWA EKSCELENCJĘ Z MISJĄ PACYFIKACJI PRZYGOTOWAŃ DO PRZEWROTU...

Sekretarz wprowadza Ekscelencję do gabinetu Ministra i staje w cieniu. Ukazuje się Minister.

EKSCELENCJA Herr Minister mnie wzywał?

MINISTER Gdzie się pan podziewa? Znów jakiś tingel-tangel? Cesarstwo w niebezpieczeństwie, a pan się wala po kabaretach.

EKSCELENCJA Jestem na każde wezwanie, Herr Minister. Do dyspozycji. Do usług najjaśniejszego pana.

MINISTER Więc bez wstępów. Pojedzie pan do Tarnowa. Pan z Galicji, prawda?

EKSCELENCJA Tak, Herr Minister. Z Galicji. Mój ród tam osiadł już trzy pokolenia temu. Od czasu inkorporacji tych ziem. Ale co to ma...

MINISTER Zaraz się pan dowie. Nie pytać. Słuchać. Więc pojedzie pan natychmiast do Tarnowa. Zna pan teren.

EKSCELENCJA To bardzo niebezpieczne miasto. Wolałbym teraz się tam nie pokazywać...

MINISTER Właśnie. Bardzo niebezpieczne. Dlatego pan tam pojedzie. Tam grozi bunt. Wybuch. Przewrót. Chcę ogłosić niepodległość. Miałoby to fatalne znaczenie propagandowe. Mogłoby spowodować zamieszki w całej Galicji. Wywarłoby to katastrofalny wpływ na morale armii.

EKSCELENCJA Ja znam Tarnów. Tak. Ale cóż ja...

MINISTER Pan zna Tarnów. Zna pan ludzi. Buntowników, konspiratorów, dezerterów pan wyaresztuje. Rozstrzela, w razie potrzeby. Rozumie pan? Doraźne sądy wojenne. Do demonstrantów strzelać. Jest pan upoważniony również do okazania łaski cesarza. Nagrody, ordery, awanse, rozumie pan? Kij i marchewka. Może pan również podjąć dialog. Markowany, oczywiście. Tu są specjalne pełnomocnictwa. *Sekretarz przynosi Ministrowi kopertę, którą ten otwiera i czyta niektóre zdania z wyjętego z niej dokumentu.* Więc... Tropić buntowników... Aresztować... Wojenne sądy doraźne... Demonstracje łamać siłą... Żądania niepodległości dla Polski odrzucać z całą stanowczością... Zasiać postrach... Wszelkimi środkami nie dopuścić do przewrotu... Umocnić prawowitą władzę... Lojalnym rozdawać ordery... nagrody... Dialog... dla pozoru... To jest rozkaz cesarza. *Wręcza kopertę Ekscelencji.* Wyjedzie pan natychmiast.

EKSCELENCJA Czy mogę o coś zapytać, panie ministrze?

MINISTER O rozkazy się nie pyta. Rozkazy się wykonuje.

EKSCELENCJA A jednak... W sytuacji, gdy nasza koalicja jest w przededniu klęski... W momencie, gdy sam byt cesarstwa jest zagrożony...

MINISTER Niech pan nic więcej nie mówi. Nie słyszałem tego. To zdrada. Wie pan jak karana jest zdrada w czasie wojny. Jeszcze wygramy tę wojnę. Proszę jechać do Tarnowa i zasłużyć na pochwałę cesarza.

EKSCELENCJA Tak jest, Herr Minister.

Wychodzi, a za nim Sekretarz.

MINISTER Jeszcze wygramy tę wojnę. *Wychodzi.*

SCENA 5. TARNÓW. LOKAL KONSPIRACYJNY

OBRAZ-PROJEKCJA: Ulica Niepodległości (Krakowska) w Tarnowie.

Na proscenium pojawiają się konspiratorzy — dziewczęta i chłopcy — siadają na schodach prowadzących na scenę, może także na podłodze przed pierwszym rzędem. Będą brali udział w różnych szkoleniach, jako ich uczestnicy – jako uczestnicy szkoleń traktowani też będą widzowie. Po kolei zostaną rozegrane sceny trzech szkoleń, których tematami będą: (1) historia, (2) szkolenie sanitariuszek, (3) nauka obsługi broni.

Telegram: 27 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... MIASTO KIPI OD KONSPIRACYJNEJ ROBOTY...

Na scenę wniesiona zostaje tablica szkolna. Wchodzi Nauczyciel. Wszyscy wstają, potem siadają. Nauczyciel prowadzi wykład z historii Polski. Rysuje kredą na tablicy kształt Polski przedrozbiorowej. W trakcie wykładu wzywa uczestników szkolenia do tablicy.

NAUCZYCIEL Jesteśmy na drodze ku Niepodległej. Na jej progu. Na progu naszego wielkiego domu, któremu na imię Polska. Teraz dom ten stoi zrujnowany, rozgrodzony. Nasza ziemia poryta jest okopami i liniami frontów, a co gorsza granicami obcych państw. Ku czemu zmierzamy? Ku tej Niepodleglej, która była, i która ma być. *Rysuje kredą na tablicy.* Takie były granice nasze w 1771 roku. Od Czerkasów i przedpola Kijowa na wschodzie, do Rawicza i Międzyrzecza na zachodzie. Od Karpat na południu, do morza bałtyckiego na północy, aż pod Rygę. Tu jest Warszawa, tu Kraków, tu Wilno, tu Lwów, a tu Tarnów. Tu Poznań, a tu Gdańsk. Tak płynie Wisła, tak Niemen, tak San, tak Dniestr, tak Dniepr, rzeka graniczna. Na wschodzie jest Rosja. Na zachodzie i północy Prusy. Na południu Austria i Turcja. A teraz patrzcie, co się dzieje w 1772 roku... Marcin— *Nauczyciel wzywa jednego z uczestników* — zaznacz teraz linie pierwszego rozbioru. *Marcin podchodzi do tablicy i wykonuje polecenie.* Dobrze! Te ziemie zabrała nam Rosja, te Prusy, a te Austria. Polacy próbują się ocalić. Sejm Wielki. Konstytucja Trzeciego Maja. To jeszcze bardziej rozjusza ościenne mocarstwa. Rządzone absolutystycznie nie mogą znieść pośrodku siebie demokratycznej, wolnej Polski, zresztą, niestety, także — Polski anarchicznej. Drugi rozbiór! Stefanio, proszę podejść i wykreślić granice tego rozbioru. *Stefania wykonuje polecenie.* Dobrze. Nie ma zgody na tę krzywdę! Kościuszko staje na czele powstania. Maciejowice. Klęska. Trzeci rozbiór. Dagna, teraz ty. Co stało się z mapą Polski po trzecim rozbiorze. *Dagna podchodzi do tablicy i kreśli nowe linie.* Dobrze. Znasz historię swego kraju. Tak, Polska znikła z mapy Europy. Nie pomogły atrapy Księstwa Warszawskiego i tak zwanego Królestwa Kongresowego, nie pomogły powstania. Polska znikła z mapy politycznej. Bo przecież nie z mapy fizycznej, geograficznej... Pozostały nasze miasta, góry, rzeki, lasy, pola. Pozostał naród. Pozostała jego kultura. Język. Pamięć. Religia. Pozostaliśmy my. Pamiętamy

o Niepodległej. Oto jej kształt. Oto nasz cel. *Nauczyciel kreśli ponownie (może kredą innego koloru) granice Polski z 1771 roku. Wychodzi. Wszyscy wstają. Tablica zostaje wyniesiona, a na jej miejsce wniesiony zostaje stół, na którym leży kilka bandaży oraz nosze. Wchodzi Lekarka-Instruktorka. Wszyscy wstają na jej powitanie, potem siadają.*

LEKARKA Dziś będzie nauka bandażowania. Proste, ale podstawowe. Kto na ochotnika, jako ranny?

Podrywa się kilka osób. Poprosimy ciebie. Imię lub pseudonim?

STEFAN Stefan, Stefan Kasiński....

LEKARKA Nazwisk nie wymieniamy! Zapomniałeś o zasadach konspiracji?

STEFAN Przepraszam, pani doktor...

LEKARKA Też źle. Nie mówi się kto jest kim. Tylko pseudonim, imię, lub funkcja. Jestem istruktorką.

STEFAN Zapamiętam, pani instruktorko.

LEKARKA W porządku. Jesteś w szpitalu polowym. Już przynieśli cię z pola walki. Acha, potrzebujemy dwóch sanitariuszy. Ochotnicy?

Podrywa się kilka osób. Dobrze. Proszę ciebie. Jak ci na imię?

SALOMEA Salomea.

LEKARKA A twoje imię?

DAGNA Dagna.

LEKARKA Dagna. Salomea. Dobrze. Połóżcie tego rannego na noszach. Tak. Zanieście go na stół operacyjny. Acha... Ciężki jest, co? *Salomea i Dagna wykonują polecenia.* Tak. Teraz trzeba go rozebrać. W razie potrzeby przeciąć mundur nożyczkami. Nie będziemy ci niszyć tego szkolnego munduru, ale trzeba się rozebrać. Tak. Bez wstydu. To szpital. Zdejmijcie mu także buty. Ooo... dziura w skarpetce... Harcerz powinien umieć cerować... Ten ranny jest kontuzjowany w lewą górną kończynę i głowę oraz w prawą stopę. Zdejmijcie mu koszulę. Która ręka najpierw? Tak, ta zdrowa. Dobrze. Teraz będziemy go bandażować. Załóżmy, że ranny może usiąść. Dobrze. Złóżcie mu opatrunek. Tak. A teraz bandaż. A jak się bandażuje głowę? *Lekarka demonstruje.* Teraz wy. Dobrze. Teraz zabierzemy się do stopy. *Demonstruje.* Proszę powtórzyć. *Salomea i Dagna powtarzają czynności Lekarki.*

LEKARKA To tyle nauki bandażowania. Może się przydać bardzo szybko. Będziecie bandażowały prawdziwych rannych. I musicie to robić dobrze. *Wychodzi. Wszyscy wstają na jej pożegnanie. Uczestnicy szkolenia wracają na swoje miejsca. Pauza.*

JERZY Zdaje się, że mamy przerwę w nauce...

STEFAN Pan sierżant się spóźnia. To jest, „Dołęgi" jeszcze nie ma... Czy go nie zatrzymał jakiś patrol?

JERZY Nie czekajmy bezczynnie... Posłuchajcie... „Taki mi się snuje dramat"... Nie dramat... Wiersz... Nie wiersz... Pieśń... Posłuchajcie... Przydałby się jakiś fortepian... Można i bez niego... *Śpiewa cicho*:

Płonie ognisko i szumą knieje,

Drużynowy jest wśród nas...

Nuci dalszy ciąg. Przerywa. Potem... *Nuci:*

Wiatr szumny wieje...

Nie wiem jeszcze jak będzie dalej. Tam w każdym razie jest jakiś wielki wiatr... Dopiszę. Ale spróbujcie tak jak jest... Śpiewajmy... *Sam śpiewa.*

Płonie ognisko i szumą knieje,

Drużynowy jest wśród nas...

Opowiada starodawne dzieje,

Bohaterski wskrzesza czas.

O rycerstwie od kresowych stanic,

O obrońcach naszych polskich granic.

A ponad nami wiatr szumny wieje...

Daje znak zebranym. Śpiewa jeszcze raz od początku, zebrani podchwytują. Po chwili śpiewają już wszyscy. Wchodzi Dołęga. Wnosi jakis duży przedmiot owinięty w płaszcz. Wszyscy przerywają śpiew i stają na baczność.

DOŁĘGA Spocznij. Śpiewacie jakąś nową pieśń? Dobrze. Uczyć się, uczyć się pieśni, uczyć historii, uczyć topografii, uczyć czytania mapy – wszystko się przyda w boju. Najpierw zaś uczyć się broni — obchodzenia się, czyszczenia, a przede wszystkim strzelania. Co to za pieśń?

JERZY Napisałem... Taki wiersz... Nuty się do tego doplątują... Chce pan posłuchać?

DOŁĘGA Później. Dziś mamy coś ważniejszego niż wiersze. Wykradliśmy z austriackiego magazynu wojskowego takie cudo. *Kładzie pakunek na stole i odwija. Ukazuje się karabin.* Nowy model. Musimy się nauczyć go rozkładać i składać. No, i strzelać z niego. Celnie! Naboje też są. *Kładzie na stole paczki z nabojami.* Najpierw wam sam zademonstruję. *Z ogromną wprawą wyjmuje zamek z krabinu, rozkłada go, a potem składa.* Kto spróbuje? Na ochotnika. *Wszyscy się podnoszą.* Jerzy, poeta, wiersze umiesz pisać, a zamek potrafisz rozłożyć?

JERZY Spróbuję. Jak byłem mały to budowałem pancerniki i puszczałem na wodę strumienia. Miały nawet armaty na kapiszony. *Zaczyna się mocować z zamkiem. Wchodzą Staszka, a za nią Romek.*

DOŁĘGA Co to? Staszka? Kogoś ty przyprowadziła? Kto ci pozwolił wejść?

STASZKA Czujka mnie wpuściła. Znają mnie.

DOŁĘGA Przyprowadziłaś obcego! I czujka cię przepuściła?!

STASZKA Zaręczyłam za niego. To jest Romek. Chce przystąpić do nas...

DOŁĘGA Od razu na zbiórkę? Nie wiesz jakie są zasady konspiracji?

STASZKA Wiem. Ale ja mu wierzę.

DOŁĘGA Złamałaś zasady. Zostaniesz ukarana.

STASZKA Przyjmę każdą karę, ale...

DOŁĘGA A, ty, Żydek, wynoś się!

STASZKA Druhu instruktorze... Proszę... Proszę mu pozwolić...

DOŁĘGA Nie. Możesz w jego sprawie wystąpić drogą służbową.

STASZKA Wystąpię. I on wystąpi. On jest z nami. Chce być z nami. Proszę go chociaż wysłuchać...

DOŁĘGA No... Dobrze. Ty, Żydek, coś ty za jeden?

ROMEK Chodzę do Brodzińskiego. Poprzednio do Hetmana Tarnowskiego. Są tu moi koledzy. Mogą zaświadczyć.

DOŁĘGA Dlaczego chcesz być z nami?

ROMEK Jestem Polak.

DOŁĘGA Polak mały? „Jaki znak twój?”

ROMEK „Orzeł biały!”

DOŁĘGA Ejże? Orzeł, czy gwiazda Dawida?

ROMEK Ja, proszę pana, jestem Żyd. Ale ja jestem też Polak. „Tamto temu nie przeszkadza”, jak napisał Aleksander Fredro. A jako Żyd i jako Polak, jestem Tarnowianinem. I w tym już nie ma żadnej sprzeczności. Ja chcę wolnego Tarnowa. Tak jak wy wszyscy. Niech mi pan uwierzy, mimo, że zjawiłem się tutaj jak intruz. Amicus certus in re incerta cernitur.

DOŁĘGA Tu nie lekcja łaciny.

ROMEK Pewnego przyjaciela poznaje się w sytuacji niepewnej. Z bronią także umiem się obchodzić.

DOŁĘGA Proszę, proszę... Rozważę twoją prośbę. Ale na zbiórce, tak od razu, nie możesz zostać. Staszka skontaktuje się z tobą. A teraz, oboje odmaszerować.

ROMEK Tak jest! *Salutuje.*

DOŁĘGA I jeszcze salutuje do pustej głowy! Jak będziesz mał czapkę z orzełkiem, no, albo z lilijką, to będziesz salutował. Zmiatać!

Staszka i Romek wychodzą. Jerzy wraca do mocowania się z zamkiem. Rozlega się marsz wojskowy i śpiew (po niemiecku), słychać kroki maszerujących żołnierzy. Wbiega Julek. Ręce ma skute kajdanami.

JULEK Urwałem się im! Jak mnie prowadzili z komendy do więzienia! Rzuciłem się w środek wojskowej orkiestry.

JERZY Julek! Bracie... Bili cię? Gdzie twoje okulary?

JULEK Ech, tam, nieważne... Okulary mi stłukli. Nie ważne.

Wbiega Szczęsny. Druhu instruktorze...

DOŁĘGA To ty byłeś na czujce! Oferma!

SZCZĘSNY Druchu instruktorze, melduję, od Burka zbliża się patrol wojskowy.

JULEK To mnie gonią.

DOŁĘGA Wszyscy do ogrodu. Przepiłujcie mu jakoś te kajdanki. Ja ich przywitam, gdyby byli na tyle nieostrożni złożyć nam wizytę. *Składa do końca zamek i ładuje* naboje *do magazynku karabina. Wszyscy rozpierzchają sią. Dołęga wychodzi z karabinem gotowym do starzału.*

SCENA 6. TARNÓW. AUSTIACKA KOMENDA MIASTA

OBRAZ-PROJEKCJA: Ratusz i Rynek w Tarnowie.

Nadal słychać marsz wojskowy, śpiew i kroki maszerujących żołnierzy.

Telegram: 27 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... DOWÓDZTWO GARNIZONU ARMII AUSTRIACKIEJ... DECYZJE O ZAOSTRZENIU REŻIMU WOJENNEGO...

Ukazują się Ekscelencja i Pułkownik austriacki.

EKSCELENCJA Meldować, Herr Oberst.

PUŁKOWNIK Morale wojska jest bardzo dobre, Excellenz. Garnizon w pogotowiu.

EKSCELENCJA Doprawdy? Składanie fałszywych meldunków traktowane jest jako działanie na korzyść nieprzyjaciela. Pan wie co za to grozi? Jest wojna.

PUŁKOWNIK Ekscelencjo, mogę być zupełnie szczery?

EKSCELENCJA Nie oczekuję niczego innego.

PUŁKOWNIK Mamy stałe kłopoty z utrzymaniem karności garnizonu. Wielu żołnierzy jest Polakami. Spiskują. Miasto pełne dezerterów, w tym szczególnie z byłych Legionistów, którzy porzucili szeregi na frontach włoskim i ukraińskim, i przedostali się aż tutaj. Agitują naszych oficerów narodowości polskiej. Zapowiadają wkroczenie generała Hallera. Albo powrót Piłsudskiego z Magdeburga i generalną rozprawę.

EKSCELENCJA Znów ten Haller. Znów ten Piłsudski. Dalej?

PUŁKOWNIK Tajne szkolenia prowadzą liczne polskie organizacje.

EKSCELENCJA Proszę wymienić.

PUŁKOWNIK Sokół, Skauting, Strzelec, Polska Organizacja Wojskowa, Pogotowie Narodowe, tak zwany Komitet Samoobrony, tak zwana Liga Kobiet, tak zwana Straż Studencka, jest jeszcze jakaś Sekcja Studencka, jakiś Związek Wolnych Polaków, a każda z tych organizacji ma swych członków, oraz szerokie grono sympatyków i wolontariuszy gotowych na każde zawołanie, acha, są jeszcze są Drużyny Bartoszowe, różne partie polityczne, ludowcy, socjaliści, narodowcy...

EKSCELENCJA *Przerywa* Dużo tego. Obrzydliwość. Niewdzięczność wobec cesarza.

PUŁKOWNIK Dużo... Mamy donosy o szykowanym wspólnie przez te wszystkie organizacje przewrocie niepodległościowym. Sytuacja jest bardzo niebezpieczna. Wręcz wybuchowa.

EKSCELENCJA Oto co pan zrobi. Pilnie robuduje pan sieć donosicieli. Każdego podejrzanego aresztować. Złapanych na gorącym uczynku od razu sądzić doraźnie. Sądy wojenne...

PUŁKOWNIK Sądy wojenne? Doraźne? Tegośmy jeszcze nie stosowali.

EKSCELENCJA Tak. Rozplakatować zarządzenie z moim i pana podpisem o całkowitym zakazie polskich obchodów patriotycznych, demonstracji, pochodów, wywieszania flag polskich, wszelkiej agitacji niepodległościowej – pod groźbą postawienia przed doraźny sąd wojenny. Pan wie, wyrok może być tylko jeden: rozstrzelanie. Jeśli pojawią się demonstracje – strzelać bez ostrzeżenia. *Muzyka wojskowa, śpiew i kroki maszerujących stają się bardzo głośne – a potem cichną, jednak trwają nadal. Nakłada się na nie gwizd lokomotywy i hałas pociągu zatrzymującego się na stacji, wypuszczającego parę.*

SCENA 7. TARNÓW. DWORZEC KOLEJOWY

OBRAZ-PROJEKCJA: Dworzec kolejowy w Tarnowie.

Słychać nadal parowóz pod parą i stuk przejeżdżających pociagów.

Telegram: 27 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... EMISARIUSZ ZBYCH PRZYBYWA NA DWORZEC KOLEJOWY...

Zbych wysiada z pociągu na dworcu kolejowym w Tarnowie i miesza się z tłumem pasażerów. Dwaj żołnierze natychmiast zbliżają się do Zbycha.

ŻOŁNIERZ 1 Dokumenty.

ZBYCH Dokumenty mam w porządku. Co tu za nowe porządki w Tarnowie? To już nie można spokojnie wysiąść z pociągu...

ŻOŁNIERZ 2 Nie pyskować. Okazać.

ZBYCH *sięga do kieszeni na piersiach, grzebie w niej i nagle wyciąga rewolwer. Nie strzela jednak w pierś stojącego tuż przed nim żołnierza, ale w powietrze i rzuca się do ucieczki. Tłum*

pasażerów rozpierzcha się w panice. Żołnierze zrywają karabiny z ramion i zaczynają strzelać za Zbychem, który pada, ale podrywa się i nadal ucieka.

SCENA PANTOMIMICZNA: Żołnierze austriaccy strzelają do tłumu. Ludzie uciekają, padają, znów podrywaja się, niektórzy rzucają się w strone strzelających, padają, inni wynoszą rannych.

SCENA 8. TARNÓW. LOKAL KONSPIRACYJNY

OBRAZ-PROJEKCJA: Widok ogólny Tarnowa.

Telegram: NOC Z 28 NA 29 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... W LOKALACH KONSPIRACYJNYCH SZYKOWANE SĄ POLSKIE FLAGI NARODOWE...

Kobiety, te które brały udział w scenie szycia flag, przynoszą worki z flagami i drzewce. Wyspują flagi, osadzają je na drzewcach. Umacniają gwoździami.

PANI FRANCISZKA Jerzy obiecał, że nam pomoże przybijać. A tu zostałyśmy same.

PANI LIDIA Na słowie harcerza polegaj jak na Zawiszy. No, i gdzie ten Zawisza?

JERZY *wbiega, jest zdyszany, woła*: Jak na Zawiszy! Jak na Zawiszy! Ogłoszono zbiórkę alarmową. Tam pędzę. Ale ponieważ paniom obiecałem pomóc, to jestem. Dałem słowo. Mam jeszcze parę minut. Zdążę. Robimy produkcję taśmową, jak w Ameryce. Najnowszy model forda. *Do kobiet.* Pani Franka bierze i rozciąga flagę. Pani Lidka podaje drzewce. Pani Ula osadza flagę na drzewcu i kładzie ją tutaj. Ja już czekam z gwoździem i młotkiem. Gotowe. Taśma w ruch. I śpiewamy... *Poddaje słowa i melodię:* Płonie ognisko i szumią knieje... To nowa pieśń... Ciągle jeszcze ją tworzę... Śpiewajmy razem... *Jerzy śpiewa początek. Kobiety podchwytują. Potem wszyscy zgodnie pracują i śpiewają.* Ułożyłem już dalszy ciąg... To idzie tak:

Już do odwrotu głos trąbki wzywa,
Alarmują ze wszech stron.
Staje wiara w ordynku szczęśliwa,
Serca biją w zgodny ton.

To jeszcze nie koniec pieśni. Wciąż mi chodzi po głowie. Jeszcze musi być coś dalej...

Wchodzi CHÓR (kobiety i mężczyźni) i śpiewa „Płonie ognisko" podczas gdy kobiety i Jerzy szykują flagi.

JERZY No, ile tych flag jeszcze? Nie tak wiele. Wiecie co? Ja muszę na zbiórkę. Dokończcie panie same.... *Wybiega. Kobiety kończą pracę. CHÓR wychodzi.*

PANI URSZULA Bierzemy po dwie te naręcza. A teraz cicho, bocznymi ulicami. *Wychodzą.*

Tu może nastąpić przerwa w przedstawieniu.

SCENA 9. TARNÓW. AUSTRIACKA KOMENDA MIASTA

OBRAZ-PROJEKCJA: Ratusz i Rynek w Tarnowie.

Słychać kilka strzałów.

Telegram: 29 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... DOWODZTWO AUSTRIACKIE STARA SIĘ ZAPOBIEC WYBUCHOWI POWSTANIA...

Ukazują się Ekscelencja i Pułkownik.

EKSCELENCJA I co pan zdziałał? Co? Stracił pan ważnego ptaszka.

PUŁKOWNIK Mieliśmy go namierzonego już od Krakowa. Wysiadł w Bochni, tam poszedł na cmentarz, modlił się przy grobie rodziny Dziadoszów, a potem wrócił na dworzec i wsiadł do następnego pociągu, wysłaliśmy patrole na peron w Tarnowie...

ESKCELENCJA I co? I nic. I uciekł. Przeklęta nieudolność.

PUŁKOWNIK Zniknął w tłumie pasażerów. Żołnierze dali ognia, ale nie chcieli strzelać na oślep do tłumu. I tak raniono wiele osób.

ESKCELENCJA Nie chcieli strzelać?!

PUŁKOWNIK Ekscelencjo, ostatecznie... jesteśmy europejczykami...

ESKCELENCJA Cały ten tłum to dzicz. Jeśli nie cenią sobie rządów najjaśniejszego cesarza to okazują, że są barbarzyńcami. A dla takich nie ma litości. Poleciłem panu stosować najsurowsze metody.

PUŁKOWNIK Stosujemy. Ale terror teraz nie skutkuje. Nastroje Polaków są tak rozchuśtane, że...

ESKCELENCJA Ponawiam rozkaz zaprowadzenia porządku w ramach ustawodastwa wojennego.

PUŁKOWNIK Ekscelencjo, wojna jest już przegrana. Teraz należałoby wygrać pokój.

ESKCELENCJA Wojna przegrana? Defetyzm?

PUŁKOWNIK Ekscelencjo, obaj wiemy co dzieje się na froncie wschodnim. Pęka. A na zachodnim? Tam front się po prostu wali. A Polacy co dzień otrzymują nowe wiadomości, które ich tylko zachęcają do wystąpienia przeciwko nam. Armia Ignacego Paderewskiego przywieziona okrętami z Ameryki...

EKSCELENCJA Paderewski! Niechby siedział przy fortepianie, a nie bawił się w politykę.

PUŁKOWNIK Ta armia jest teraz pod dowództwem generała Hallera...

EKSCELENCJA Naszego oficera! Kapitan Józef Haller. Byłem jego dowódcą w 11 pułku artylerii. Zdrajca.

PUŁKOWNIK Znam go także. To dobry oficer. Więc generał Haller... To jest, kapitan Haller, dowodzi teraz na froncie zachodnim stutysięczną armią polską. Patronuje mu Roman Dmowski ze swym Komitetem Narodowym Polskim w Paryżu. Dla aliantów to jest już polski rząd. Dla Polaków rządem jest gabinet Świerzyńskiego powołany trzy dni temu w Warszawie przez Radę Regencyjną...

EKSCELENCJA Działanie całkowicie nielegalne!

PUŁKOWNIK A brygadier Piłsudski, choć wciąż więziony w Magdeburgu...

EKSCLENCJA Brygadier! Cywil! Konspirator! Kryminalista!

PUŁKOWNIK Jednak on ma ogromne wpływy... Także i tutaj, w Tarnowie.

EKSCELENCJA Musimy trzymać Tarnów w łapach. Nie dopuścić do wybuchu.

PUŁKOWNIK Cieszyn już dzisiaj ogłosił się niepodległym miastem. Nie zatrzymamy tej lawiny. Czy nie lepiej...

EKSCELENCJA Co?

PUŁKOWNIK Trochę... Poluzować... Pan też był kawalerzystą... Więc poluzować... Zwolnić cugle. A potem znów galop, jeśli zajdzie taka potrzeba...

EKSCELENCJA Poluzować, pan mówi? Odwrotnie. Żadnych ustępstw. Pokażemy tym Polakom, kto tutaj rządzi. Zasłużymy się cesarzowi. Szukać mi tego emisariusza z Krakowa.

PUŁKOWNIK Ależ ekscelencjo, to igła w stogu siana.

EKSCELENCJA Ma pan go wytropić. Pilnie. Jest pan za to osobiście odpowiedzialny. Sam go przesłucham.

W tym momencie za oknem widaćchmury rozrzucanych ulotek.

EKSCELENCJA A to co? Śnieg w październiku? Podobno Tarnów ma bardzo ciepły klimat.

PUŁKOWNIK Znam to ekscelencjo, to nie śnieg. To ulotki.

EKSCELENCJA Natychmiast wysłać wojsko do wyzbierania. Kogo znajdzie się z ulotką w ręku — aresztować. *Obaj wychodzą.*

SCENA 10. TARNÓW. ULICA WAŁOWA

OBRAZ-PROJEKCJA: ulica Wałowa w Tarnowie

Muzyka fortepianowa Etiudy Rewolucyjnej Chopina.

Telegram: 29 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... UCZNIOWIE ROZRZUCAJA ULOTKI NA ULICY WAŁOWEJ...

SCENA PANTOMINICZNA: Uczniowie biegną rozrzucając ulotki. Przechodnie łapią je w locie, albo zbierają z ziemi. Wśród przechodniów przemyka Zbych. Słychać gwizdki policyjne. Stopniowo zagłuszają one muzykę. Zarówno rozrzucający ulotki, jak przechodnie uciekają na wszystkie strony. Z różnych stron ukazują się żołnierze austriaccy. Nastaje cisza. Żołnierze pracowicie zbierają ulotki. Jeden z nich czyta: „Drżyjcie zaborcy. Niepodległość już tuż...” Wychodzą.

SCENA 11. TARNÓW. LOKAL KONSPIRACYJNY

OBRAZ-PROJEKCJA: Burek w Tarnowie.

Telegram: NOC Z 29 NA 30 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... KONSPIRATORZY SZYKUJĄ SIĘ DO AKCJI... OTRZYMUJĄ BROŃ... ŚRODKI OPATRUNKOWE...

Chłopcy i dziewczęta wnoszą dwie, duże, cieżkie, drewniane skrzynie. Wśród chłopców są Jerzy, Romek, Marcin, Stefan i Szczęsny, oraz Julek, który zaraz wychodzi, aby stanąć na czatach. Wśród dziewcząt są Salomea, Staszka, Dagna, Dorota i Stefka. Z nimi wchodzi Adam. Otwiera skrzynie. W jednej są karabiny w drugiej chlebaki ze znakiem czerwonego krzyża.

ADAM Baczność. W szeregu zbiórka. Spocznij. Druchowie, słowo staje się ciałem. Na naszych oczach dokonuje się to, za co pokolenia żyły i umierały. Nam właśnie dane jest w udziale sprawić, aby Polska zmartwychwstała. Szalona radość rozpiera nam serca. Czujemy, że nie ma dla nas nic za trudnego, nic za ciężkiego, czegobyśmy nie uczynili dla Polski. Wszystko co nasze Polsce oddamy! Trud, życie, pot i krew! Duchowie, dostajecie broń. Broń na wojnie o świętą sprawę — to rzecz święta. Strzeżcie jej, szanujcie, używajcie tylko w walce o niepodległą. Druchny, dostajecie ekwipunek sanitariuszek. To wasza broń w walce o życie braci. Baczność. Spocznij. Pojedyńczo, podchodzić! Druhowie i druchny na zmianę. Do szeregu wracać.

Adam staje pomiędzy dwoma skrzyniami. Wydobywa z nich na przemian karabiny i chlebaki sanitariuszek. Wręcza je podchodzącym chłopcom i dziewczętom. Chłopcy całują broń. Trwa to dłuższą chwilę w zupełnej ciszy. Ukazuje się Julek.

JULEK Druchu Komendancie, pod drzwiami jest kapitan Zbych. Mój brat! Wrócił z wojny. Wpuścić?

SALOMEA Zbych...

ADAM Wpuścić natychmiast. *Julek wychodzi – ukazuje się Zbych. Jest ranny w ramię, widać zakrwawioną kurtkę i koszulę.*

ADAM Tyle lat! Żywy! Ranny?

ZBYCH Strzelali do mnie na dworcu, ale nie ustrzelili.

JERZY Bracie!

ZBYCH Braciszku! *Sciskają się.*

JERZY Wyszedłeś strzelcem - wracasz kapitanem! Rodzice się ucieszą.

SALOMEA Zbych...

ZBYCH Salomea... *Podbiegają do siebie jakby się mieli uściskać, ale w ostatniej chwili unikają tego, tylko wyciagają do siebie ręce.*

SALOMEA Jesteś ranny. Zaraz ci pokażę czego się nauczyłam jak cię nie było. Siadaj.

Zbych siada na skrzyni. Salomea zdejmuje mu fachowo kurtkę i koszulę.

ADAM Całość. Zbiórka w dwuszeregu. Spocznij. Czekać na dalsze rozkazy. *Salomea również biegnie do szeregu.* Salomea może opatrzyć rannego. *Wszyscy ustawiają się w szeregu w głębi – już z bronią i chlebakami sanitarnymi. Salomea przemywa Zbychowi ranę, zakłada opatrunek, bandażuje. Adam zwraca się do Zbycha.* Właśnie rozdałem broń.

ZBYCH Za wcześnie.

ADAM Nie możemy już czekać. To stanie się tej nocy.

ZBYCH Komendantura w Krakowie przestrzega. Macie czekać na Kraków.

ADAM Jesteśmy gotowi i chcemy Tarnów wyzwolić. Damy przykład. Cała Galicja się ruszy.

ZBYCH Ostateczna decyzja o chwili należy do Piłsudskiego. Wiesz, że jestem z pod jego komendy. Biorę rozkazy tylko od niego.

ADAM A my jesteśmy pospolite ruszenie. My jego szanujemy i uznajemy, ale nie możemy czekać aż on da nam znak. On wciąż daleko. Zrozum. To jest nasze miasto. To jest Tarnów, nie Kraków, nie Warszawa. To jest nasza ziemia. Nasz los. Za długo o naszych losach decydowali obcy. My bierzemy teraz nasze sprawy w nasze ręce. My tu jesteśmy gospodarzami. Mamy broń. Mamy wolę.

ZBYCH Ale rozumu wam brak. Trzeba myśleć, kalkulować, liczyć.

ADAM Nie. Tak było od Powstania Styczniowego. Praca organiczna. Pokojowe poszerzanie autonomii. Czekanie na konstelancję europejską. Przecież sam Piłsudski z tym skończył. Przecież i ciebie porwał ideą walki o niepodległość. Walki, nie kalkulacji. Spójrz na tych

młodych. Spójrz im w oczy. Czujesz ich zapał? Są już gotowi. Jeśli ja ich nie poprowadzę, to pójdą sami. Nikt ich nie powstrzyma.

ZBYCH Dziś jest 29 października, poniedziałek...

ADAM Już noc się przechyla. Jest już wtorek, 30 października...

ZBYCH Wtorek... Zaczekajcie choć do niedzieli 3 listopada. Nad ranem w niedzielę, warty będą mniej czujne. Pójdzie wam lepiej.

ADAM Czekać? Cztery dni? Wykluczone.

ZBYCH A wiesz przeciwko komu stajecie? Tarnów jest pełen austriackiego wojska, policji.

ADAM Mierz siły na zamiary! Ale wiemy, liczyliśmy dobrze. Nie mamy przewagi ani w ludziach, ani w broni, ale mamy przewagę woli.

ZBYCH Dostałem rozkaz was powstrzymać. Wykonuję go. Muszę dotrzeć także do innych organizacji. Utemperować.

ADAM Wszyscy prą do powstania.

ZBYCH Jesteś pewien?

ADAM Jestem pewien. Tarnów chce być niepodległy. Teraz. Zaraz. Powiem ci więcej. Już tej nocy mamy zbiórkę na dziedzińcu Sokoła. Wszystkie grupy, którym udało się zdobyć broń. Nieuzbrojeni, ale przeszkoleni wojskowo, zbierają się w kilku innych punktach i będą stanowić odwody. Wystąpimy przed świtem. Chodź z nami.

ZBYCH „Świt”... „Ma zapiać trzeci kur”... „Tyle luda na dziedzińcu”... „Sami swoi”... Sami swoi...

ADAM Więc jesteś z nami?

ZBYCH Tak.

ADAM Pójdziesz z nami?

ZBYCH Tak.

ADAM Tarnowianin! Wiedziałem, co masz w sercu.

ZBYCH Poddaję się pod twoją komendę.

ADAM Nie, ty poprowadzisz, jesteś oficer. Znasz miasto, jesteś stąd. Naszym celem jest opanowanie starostwa, sądu, dworca, poczty i jeszcze kilku urzędów. Tu mam listę. Wojsko

będziemy rozbrajać. Pomogą nam austriaccy oficerowie-Polacy, którzy już znieśli się z nami. Wolelibyśmy bez wystrzału. Ale broń jest. I nie poskąpimy krwi. Idziemy?

ZBYCH Pozwól mi się tylko pożegnać.

ADAM Salomea dowodzi drużyną sanitariuszek. Będzie niedaleko.

ZBYCH To pozwól mi się przywitać.

ADAM *Do młodych.* Rozejść się. Za trzy minuty zbiórka w ogrodzie. I wyruszamy. *Do Zbycha i Salomei:* Macie dwie minuty. No, dam wam trzy. *Wychodzi. Pauza. Zbych i Salomea zostają sami.*

ZBYCH Dzieńdobry.

SALOMEA Dzieńdobry.

Pauza.

ZBYCH Jestem. I ty jesteś.

SALOMEA Jesteś. I ja jestem.

Pauza.

ZBYCH Legiony, wiesz, pisałem. Internowanie na Węgrzech, wiesz, pisałem. Front we Włoszech, wiesz, pisałem, potem zdezerterowałem. I już nie mogłem pisać. Utknąłem w Krakowie, w drodze do ciebie. Tam była dla mnie robota. Konspiracyjna. Też nie mogłem pisać.

SALOMEA Ostatni list od ciebie był z tą piosenką. Czy to ty ułożyłeś?

ZBYCH Zasłyszałem. Ale śpiewając ją myślałem o tobie.

SALOMEA A ja o tobie. *Nuci*: „Rozkwitały pąki białych róż... Wróć Jasieńku, z tej wojenki, wróć... Wróć, ucałuj...” Nie, nie to chciałam powiedzieć.

ZBYCH Chciałaś. I ja chciałem.

Całują się. Pauza. Nagle oboje mówią równocześnie:

SALOMEA Tęskniłam do ciebie.

ZBYCH Tęskniłem do ciebie.

Śmieją się. Oboje mówią: Raz, dwa, trzy, moje szczęście.

ZBYCH Twoje. Niech będzie twoje. Bądź szczęśliwa. Jeśli nie wrócę. Bo znów idziemy w bój.

SALOMEA Twoje. Wrócisz. Wierzyłam przez te długie cztery lata. Teraz też wierzę.

ZBYCH Może to już ostatnia bitwa. O niepodległą. Choć pewnie będzie ich więcej.

SALOMEA Napewno trzeba będzie o nią walczyć jeszcze długo. Ale może już nie z karabinem. *Pauza.*

ZBYCH Do widzenia, Mario.

SALOMEA Do widzenia, Zbychu.

ZBYCH Wyjdziemy stąd razem, ale zaraz potem trzeba się będzie rozdzielić. Zaczekasz na mnie jeszcze chwilę?

SALOMEA Znów cztery lata?

ZBYCH Do jutra.

SALOMEA Choćby i cztery lata.

Wchodzi Adam.

ADAM Już czas.

ZBYCH Masz dla mnie karabin?

ADAM *Daje mu swój karabin.* Masz mój. Mnie wystarczy ten mauzer. *Pokazuje pistolet.* Pospieszcie się. Jeszcze minuta. *Wychodzi. Pauza.*

Zbych i Salomea zbliżają obejmują się i całują. Ukazują się cicho dwaj Szpicle z rewolwerami. Dotykają lufami pleców Zbycha i Marii. Szepczą.

SZPICEL 1 Ciiicho...

SZPICEL 2 Ani słowa. Trzymajcie się razem, tak jak teraz. Ty wyciągnij karabin poza siebie. Powolutku. Nie próbuj jakichś szuczek. Jeden twój ruch i śmierć. *Zbych spełnia polecenie - oddaje karabin.*

SZPICEL 1 Teraz cichutko odwrócić się do siebie plecami. Rączki przed siebie. Cudnie. Wunderbar. *Szpicle nakładają Zbychowi i Marii kajdanki.* Teraz szybko, w tę stronę. Kto pierwszy wyda głos, pierwszy dostanie kulę. *Wychodzą wszyscy czworo. Ukazują się Adam, Jerzy, Julek, Romek i Staszka.*

ADAM Zbych? Salomea? No proszę, narzeczeni nie mogli już dłużej na siebie czekać.

STASZKA Narzeczeni? Kochankowie!

ROMEK Amantes amentes! Szaleni kochankowie...

ADAM Zamiast na akcję – gdzieś w krzaki. Oj, nieładnie, nieładnie...

JULEK W krzaki? Co masz na myśli? Myślisz, że oni...

JERZY Może poszli przywitać się z rodzicami? To niedaleko. Zaczekajmy.

ADAM Nie możemy czekać ani chwili. Idziemy.

ROMEK Druhu Adamie, czy moglibyśmy zaśpiewać przed akcją?

ADAM Przednia myśl. *Woła.* Całość! Tutaj! W dwuszeregu zbiórka. Baczność. Spocznij. Tworzymy krąg. *Wszyscy stają w kręgu.* Śpiewamy „Hej, strzelcy wraz!" Tylko cichutko... *Wszyscy śpiewają cicho. Po jednej zwrotce Adam komenderuje.* Przerwać śpiew. Wychodzimy. *Wychodzą.*

SCENA 12. TARNÓW. ULICE

OBRAZ-PROJEKCJA: Panorama Tarnowa.

Wchodzi CHÓR (kobiety i mężczyźni) i spiewa cicho: „Oto dziś dzień krwi i chwały..."

Telegram: NOC Z 29 NA 30 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... KONSPIRATORZY ZBIERAJĄ SIĘ DO AKCJI WYZWOLENIA MIASTA...

SCENA PANTOMIMICZNA: Małe grupki konspiratorów z karabinami, z plecakami, z chlebakami sanitarnymi, przemykają się ulicami na zbiórki. Posługują się latarkami elektrycznymi. Gdy natykają się na siebie następuje krótki dialog: „Hasło?"— „Tarnów!" — „Odzew?"— „Niepodległość!"

CHÓR wychodzi.

SCENA 13. TARNÓW. AUSTRIACKA KOMENDA MIASTA

OBRAZ-PROJEKCJA: Ratusz i Rynek w Tarnowie.

Telegram: NOC Z 29 NA 30 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW... AUSTRIACKA KOMENDA MIASTA... ZBYCH I SALOMEA ZOSTAJĄ DOPROWADZENI NA PRZESŁUCHANIE...

Ukazuje się Ekscelencja. Po chwili wchodzi Pułkownik.

PUŁKOWNIK Excellenz, pana rozkaz został wykonany. Nasi ludzie wytropili tego emisariusza z Krakowa. Aresztowaliśmy go wraz z jakąś kobietą. Straż!

Dwóch żołnierzy przyprowadza Zbycha i Marię. Oboje są w kajdankach.

Co pan zarządzi. Natychmiast przed doraźny sąd wojenny?

EKSCELENCJA Dziękuję, pułkowniku. Dobrze się pan spisał. Nie omieszkam powiadomić cesarza... awans... gratyfikacja... Teraz niech mnie pan zostawi samego z tym... kto to jest?

PUŁKOWNIK Były kapitan Legionów Piłsudskiego, Zbych. To pseudonim. W rzeczywistości to jest... *Podchodzi do Ekscelencji i szepcze mu coś do ucha.*

EKSCELENCJA Ważna figura...

PUŁKOWNIK Po prostu dezerter z armii austriackiej. Dezercja równa się kula w łeb.

EKSCELENCJA Tak. Lecz nie zaraz. Tę kobietę wyprowadzić. Trzymać pod strażą do dyspozycji.

SALOMEA Nie! To nasza wspólna sprawa.

ŻOŁNIERZ 1 Milczeć! *Uderza Marię.*

PUŁKOWNIK Cham. *Bije żołnierza po twarzy rękawiczką.* To jest dama.

EKSCELENCJA Dama? Proszę tej pani, zdjąć kajdanki. *Żołnierze wykonują polecenie.* Ją pierwszą przesłucham. Z całą kurtuazją. Tego dezertera zabrać i trzymać do dyspozycji. Za chwilę go wezwę.

PUŁKOWNIK Według rozkazu, ekscelencjo. Straż!

ZBYCH Mario, będę w pobliżu.

SALOMEA Nie martw się o mnie.

PUŁKOWNIK Straż! Zabrać go. *Wychodzą: Pułkownik, Żołnierze, Zbych.*

EKSCELENCJA Czy pani umie śpiewać, madame?

SALOMEA Co za pytanie?

EKSCELENCJA Czy pani umie tańczyć, madame?

SALOMEA Proszę ze mnie nie drwić. Czego pan chce?

EKSCELENCJA Warunki sceniczne niezłe, choć tego i owego nieco brakuje... Mógłbym panią zaprotegować do najlepszego wiedeńskiego kabaretu. Co pani na to, madame? Moglibyśmy się widywać na gruncie mniej oficjalnym niż teraz, tutaj... Potrafię być także szczodry...

SALOMEA Jakaś bzdura...

EKSCELENCJA Alternatywą dla pani jest, madame, więzienie, na oddziale kobiecym, tak, oczywiście, na oddziale kobiecym, a właśnie tam wzbudziłaby pani entuzjazm niektórych kryminalistek o specjalnych, że tak powiem inklinacjach. Ale zanim by się pani tam znalazla, to musiałabym panią oddać żołnierzom, aby panią tam doprowadzili. A ci żołnierze, to są prości ludzie, bardzo zgłodniali... kobiet...

SALOMEA Nie chcę tego słuchać. Proszę mnie natychmiast zwolnić. Nie postawił mi pan nawet żadnego zarzutu.

EKSCELENCJA Zaraz możemy dojść do tego. Złamała pani prawo. Po pierwsze, udział w nielegalnym zebraniu. Po dugie, ochrona dezertera z armii austriackiej. Po trzecie, te pani piękne oczy...

SALOMEA *Przerywa.* Pan ma nade mną teraz władzę. Może pan ze mną zrobić co się panu zachce. Oddać mnie do kabaretu, albo do brudelu...

EKSCELENCJA Ależ, madame...

SALOMEA ...albo do więzienia. Ale pana władza już wisi na włosku. Za chwilę to pan będzie więźniem. Dosyć tych głupich zalotów. I tych brudnych gróźb. Nic pan nie wskóra.

EKSCELENCJA Nic?

SALOMEA Może złamałam prawo ustanowione tu przez pana. Niech pan zrozumie, że te austriackie prawa nic minie już nie obchodzą. Nie obowiązują mnie. Tu jest Polska.

EKSCELENCA Polski nie ma.

SALOMEA Pan jest Austriakiem, prawda? Ja jestem Polką. Pan tu przyjechał niedawno z Wiednia, tak? Ja jestem stąd. Z Tarnowa. Choć patrząc na pana myślę, że panoszy się pan tu już od dawna. Jeszcze zanim umówił się pan z Katarzyną i Wilhelmem o rozbiór Polski w 1772 r., już pan nam urwał Spisz, i Podhale, a na dodatek Nowy i Stary Sącz, i zademonstrował pan, że Rzeczpospolitą można bezkarnie okradać z ziemi i z ludzi. Potem pan się spokojnie urządzał we Lwowie, w Tarnowie, w Bochni, w Wieliczce, w Tuchowie, w Stanisławowie, w Krośnie.

EKSCELENCJA Ja się urządzałem? Ja?

SALOMEA Sam pan tu zamieszkał. Sprowadzał urzędników z Wiednia, osadzał garnizony, rozdawał swoim naszą ziemię. Naszą! Nie kiwnął pan nawet palcem, gdy Rosja i Prusy umówiły się na drugi rozbiór Polski, choć poufnie, na europejskich dworach mówił pan coś o ruskim barbarzyństwie i pruskiej brutalności. Zaraz potem sam pan stał się brutalnym barbarzyńcą, gdy połączył pan siły i z Rusem, i z Prusem, aby Polskę w ogóle wymazać z mapy. To się wam udało. Ale nie udało się wam usunąć Polski z serc, z pamięci. Nawet jeśli nasze serca, kiedyś, powoli kamieniały na potrzeby mniej szczęśliwych współziomków, na los współziomków innych nacji, na dobro ogółu, to od tamtego czasu zaczęły znów przeminiać się w serca z ciała. Pan próbował zdobyć nasze serca, jakimiś niby-swobodami, jakąś niby-autonomią, jakąś niby-wielokultrowością...

EKSCELENCJA To była światła, liberalna, europejska polityka!

SALOMEA Nie. To były działania cyniczne i podstępne, zmierzające do naszej zagłady. Bo pan w istocie nie szanował naszej historii i naszej kultury, pan nie dopuszczał ani na chwilę myśli o naprawieniu krzywdy rozbiorów. Po prostu, o spakowaniu nesesera i wyjeździe. A więcej, aby umocnić swą władzę, pan nie wahał się sięgać po metody podłe, zbrodnicze, szczuć polskich chłopów na polskich panów, Ukraińców na Polaków, Katolików na Żydów. Tak, tak, teraz widzę pana jasno. To pan strzelał na grobli raszyńskiej do mego pradziadka.

EKSCELENCA Co?

SALOMEA To pan zaaresztował mego dziadka, powstańca od Langiewicza, gdy ratował się ucieczką za Wisłę, przed napierającymi Rosjanami. To pan wydał rozkaz wcielenia mego narzeczonego do austriackiej armi.

EKSCELENCJA Dosyć tego!

SALOMEA Pan jest obcy i pan stąd musi odejść. Pan nie ma tu żadnych praw. To nie jest pana ziemia, to nie jest pana miasto. To jest moje miasto.

EKSCELENCJA Piękna, a na dodatek wykształcona. Może znalazłbym dla pani coś lepszego w Wiedniu niż kabaret...

SALOMEA Nic pan nie rozumie!

EKSCELENCJA Wykształcona, ale co gorzej przemądrzała. Straż! *Ukazuje się żołnierz.* Zabierz tę... szmatę... Załóż jej kajdanki! Daj mi tamtego... zbira.

ŻOŁNIERZ Tak jest! *Zakłada Marii kajdanki i wyprowadza ją. Drugi żołnierz przyprowadza Zbycha w kajdanach.*

EKSCELENCJA Panie kapitanie, a raczej, panie dezerterze... Pan powie mi dokładnie, primo, kto pana przysłał do Tarnowa, secundo, z kim pan się w Tarnowie spotkał, tertio, jakie są plany konspiracji, no, polskiej konspiracji, w Tarnowie.

ZBYCH Wie pan, że nie odpowiem na żadne z pana pytań.

EKSCELENCJA Nie? Pewnie znalazłyby się sposoby, aby panu rozwiązać język. Ale pomówmy inaczej. Pan chce polskiej secesji...

ZBYCH Nie secesji, ale niepodległości.

EKSCELENCJA Popełnia pan błąd. W błędzie jest ten wasz cały tak zwany ruch niepoległościowy. Sytuacja jest bowiem taka, że Polska nie da sobie rady sama. Więcej, tylko pod skrzydłami wielkiej, europejskiej dynastii Habsburgów, Polska może czuć się bezpiecznie, może uczestniczyć w europejskiej polityce, może korzystać z tego wielkiego dziedzictwa europejskiej kultury, do którego dostęp zapewniamy jej my. Wiem, macie swojego Chopina, który *nota bene* był Francuzem. Ale jako członkowie naszego europejskiego imperium, stajecie się także spadkobiercami Mozarta, Beethovena, Brahmsa, Schuberta, Franza, Richarda i Oscara Strausów, czy to nie więcej?

ZBYCH Nie pora mówić o muzyce. Teraz liczy się tylko polityka.

EKSCELENCJA Wszelka polityka ma aspekt kulturowy. Bardzo ważny. Ma także aspekty religijny, ideowy, etniczny, geograficzny i ekonomiczny. O którym z tych aspektów chce pan mówić? Proszę bardzo, jestem upoważniony przez cesarza zarówno do stosowania surowych środków wojennych, jak do dialogu, a także do rozdzielania jego łask.

ZBYCH Jego łaski nie potrzebuję. Ani pańskiej. A o polityce mogę z panem mówić wyłącznie jako o narzędziu władzy. Na razie władzę sprawujecie tu wy, no, przynajmniej tak się wam wydaje. Teraz władzę przejąć musimy my. Pytaniem jest tylko czy oddacie nam władzę po dobroci, czy też mamy ją wziąć siłą?

EKSCELENCJA Siłą? O czym pan mówi? Jest pan więźniem. Za chwilę stanie pan przed sądem wojennym za dezercję.

ZBYCH Może mnie pan nawet rozstrzelać! Co nie zmieni faktu, że...

EKSCELENCJA Zaraz – rozstrzelać. A może jednak moglibyśmy dojść do porozumienia. Pan chce władzy? Po co? Przecież wszelkie urzędy, w ramach galicyjskiej autonomii, sprawują tu Polacy. Przecież nasz katolicki cesarz nie zabrania wam modlić się w katolickim Kościele. Przecież nikt wam nie narzuca żadnej ideologii, jak to robią, o miedzę, Bolszewicy na waszych ziemiach wschodnich zaprowadzając krwawo komunizm. Przecież macie nawet polskie szkoły, w których uczycie dzieci swojej, polskiej, często zresztą zafałszowanej, historii. Macie w Tarnowie Polaka Burmistrza, Polaka Biskupa. Polakami są dyrektorzy waszych polskich szkół. A władza ekonomiczna? Po co wam ona? W ramach naszego wielkiego europejskiego cesartwa, macie dostęp do tych samych surowców, do tych samych rynków zbytu i do tego samego systemu bankowego. Możecie wykazywać inicjatywę i patetować wynalazki. Z austriackim paszportem możecie podróżować po całej Europie. W ramach wielkiego europejskiego mocarstwa korzystacie z tych samych cywilizacyjnych udogodnień co my. O, proszę, macie w swoim Tarnowie nawet tramwaje, macie gaz, elektryczność, kanalizację. Z tego wszystkiego możecie korzystać dzięki europejskiej cywilizacji, dzięki naszej sprawnej administracji i naszemu sprawiedliwemu sądownictwu. Sami, bez nas, staniecie się małą, nieznaczącą wysepką, dryfującą gdzieś na obrzeżach wielkiej Europy. Wysepką dryfującą pomiędzy Bolszewią a Germanią.

ZBYCH Władza polityczna opiera się na sile moralnej. Tę mamy. A wy straciliście wszelkie moralne prawo do rządzenia nami. Władza polityczna stoi też na sile wojskowej. Wy jesteście militarnie pobici, uwikłani z katastrofaly sojusz z Niemcami, macie przeciwko sobie cały Zachód, łącznie z Ameryką. Wasza siła wojskowa topnieje. Nasza rośnie.

EKSCELENCJA Iluzje. Macie niesforne grupki kiepsko uzbrojonych konspiratorów-cywili. My many zawodową armię. Niech pan o tym nie zapomina. I niech się pan obejrzy na wschód. Za waszymi plecami są tysiące karabinów i bagnetów znakomicie wyszkolonego Wermahtu stacjonującego na Ukrainie. Za nimi koczują bolszewickie watachy i czekają tylko, aby wlać się na wasze ziemie w ślad za Niemcami, dokończyć ich dzieła, zebrać łupy. Ten sam Wermaht,

choć jego inne dywizje, czeka u waszych bram na zachodzie. Jeśli nawet załamie się front niemiecki we Francji, to właśnie ta masa wojsk niemieckich może się natychmiast obrócić przeciwko wam. Zostaniecie zgnieceni z dwóch stron. Tylko opieka Austrii może was ocalić przed czerwoną dziczą ze wschodu i przed zaborczym parciem Prusaków od zachodu. Tylko Austria może wam zapewnić zarówno pokój z Niemcami, jak i zwycięstwo w nieuchronnej rozprawie z Bolszewikami.

ZBYCH Źle pan kalkuluje. Austria sama się już rozpada. Nie będzie dla nas ani ochroną, ani katapultą. Byłaby tylko kulą u nogi.

EKSCELENCJA Austria jest gwarantem waszego dobrobytu, porządku, równowagi sił politycznych i społecznych. Nie trzeba tego podważać.

ZBYCH Nie trzeba tego podważać... To trzeba zmienić! Domagam się, aby przekazał mi pan niezwłocznie i formalnie władzę w mieście Tarnowie. W zamian, zagwarantuję wolną drogę wyjścia dla pana samego i pana wojsk. Pozwolę wam nawet zachować część broni, abyście się czuli bezpieczniej, jadąc do domu. Tu jest nasz dom. My zostaniemy w nim sami. Tu jest Polska.

EKSCELENCJA Bezczelność! Zbyt długo próbowałem rozmawiać z panem jak człowiekiem rozsądku i oficerem. Pan jest po prostu ciemnym nacjonalistą i dezerterem. Pójdzie pan pod sąd. Natychmiast. W sprawie o dezercję jest tylko jeden wyrok. Straż! *Nikt się nie pojawia.* Straż! *Nadal nikt się nie pojawia.* Dyżurny!

Do pomieszczenia wbiega Adam z pistoletem w dłoni.

ADAM Ręce do góry! *Ekscelencja spełnia polecenie.* Zbych? Ty tutaj? A ten — kto?

ZBYCH Austriak. Jakiś wysoki urzędnik.

EKSCELENCJA Ja protestutuję. W imieniu najaśniejszego cesarza...

ADAM *Do Ekscelencji.* Cicho! *Do* Zbycha: Myślałem... Myśleliśmy... Że ty i Salomea... Już wiem od niej, że was zaaresztowali. *Woła*: Salomea!

ZBYCH Daliśmy się im skuć jak nowicjusze...

Wbiega Salomea. Zbych i Salomea ściskają się.

ZBYCH Znów razem...

ADAM Rozbroiliśmy wartowników bez jednego wystrzału. Zaaresztowaliśmy jakiegoś pułkownika. *Woła*: Julek! Przynieś od tych żołnierzy kluczyk do kajdanek. Trzeba rozkuć twego brata. A z tym co?

ZBYCH Obiecałem mu, że jak się podda, to go bezpiecznie wyślemy do Wiednia. Nie skorzystał – po dobroci...

ADAM To skorzysta po niewoli.

Wbiega Julek i otwiera kajdany Zbychowi. Sciskają się.

JULEK Teraz, braciszku, musisz koniecznie przyjść do domu. Rodzice już wiedzą, że wróciłeś. Czekają.

ZBYCH Zaraz do nich pójdziemy.

JERZY *Wbiega.* Adam! Melduję, dwudziesty pułk piechoty austriackiej spacyfikowany! Oficerowie-Polacy z nami! Inni oficerowie i wszyscy żołnierze rozbrojeni. Przejęliśmy 17 karabinów maszynowych i dwa samoloty! Choć, co prawda w częściach. Mamy pod strażą cały magazyn amunicji! Zatrzymaliśmy cztery transporty wojskowe na stacji! *Do Zbycha.* Co ty tu bracie robisz? Zniknąłeś tak nagle... *Sciskają się.*

ZBYCH Zwinęli mnie z randki z własna narzeczoną. Wstyd... *Śmieją się.*

DOŁĘGA *Wbiega.* Adam! Asystencja i żandarmeria austriacka rozbrojone! *Do Zbycha.* Kapitan Zbych tutaj?

ZBYCH Bywaj! *Ściskają się.* Ostatni raz widziałem cię w Itali. Też zdezerterowałeś?

DOŁĘGA A na co było czekać?

ADAM *Do Dołęgi.* Trzeba zaraz wysłać patrole na miasto. Zapobiec próbom jakichkolwiek rabunków. Utrzymywać porządek. Zapewnić obywateli, że polskie władze przejmują kontrolę i całkowicie panują nad sytuacją.

DOŁĘGA Tak jest. *Wybiega.*

ADAM *Do Ekscelencji.* Widzi pan co się dzieje? Czy jest pan władny, aby wydać rozkaz swoim podkomendnym, mam na myśli wojsko i administrację cywilną, aby w ciągu najbliższych sześciu godzin zgromadzili się na stacji kolejowej?

EKSCELENCJA Mam taką władzę.

ADAM Dobrze. Zatem wyda pan swój ostatni rozkaz. Oficerowie mogą zachować broń krótką. Broń długą i wszelkie inne uzbrojenie przejmą nasi delegaci. Tu jest zarządzenie do podpisania. Acha, i jest w nim paragraf, że z dniem 30 października 1918 roku władza Austrii w Tarnowie całkowicie ustaje – w dziedzinach wojskowości, polityki, administracji, gospodarki i wszelkich innych. Austriaccy wojskowi i urzędnicy niezwłocznie opuszczą miasto. Podpisze pan taki rozkaz?

EKSCELENCJA Ja protestuję...

ADAM To teraz na nic. Jeśli nie, to zostaniecie całkowicie rozbrojeni, a pan i oficerowie powędrują do aresztu. Proszę o jasną odpowiedź. Podpisze pan?

EKSCELENCJA Tak. Oświadczam, że czynię to pod przymusem.

ZBYCH Oczywiście. Pod przymusem bezpośrednim. A także dziejowym.

Adam podaje mu dokument. Ekscelencja podpisuje go bez słowa i oddaje Adamowi.

ADAM Dobrze. Jeśli tak, to tu jest bilet kolejowy. Pierwszej klasy. Do Wiednia. *Woła*: Warta!

Wchodzi dwóch harcerzy z karabinami.

Odprowadzić tego pana na dworzec. *Harcerze wyprowadzają Ekscelencję.* A ten dokument zaraz wydrukujemy i rozplakatujemy. Julek, leć do drukarni. Robota ekspresowa. Zbych, tyle moich obowiązków. Znów oddaję ci dowództwo. Jakie masz rozkazy?

ZBYCH Rozkazujesz bardzo dobrze. Po prostu – idziemy razem. Jest napewno jeszcze bardzo wiele do roboty tego dnia. Po drodze wpadnę tylko na chwilę do domu.

ADAM Już jesteś w domu.

Wszyscy wychodzą.

SCENA 14. TARNÓW. RYNEK I ULICE

OBRAZ-PROJEKCJA (szybko następujące po sobie obrazy): Ratusz, ulice, katedra, tlumy na ulicach i placach itp.

Telegram: 30 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... MIASTO TARNÓW ZDOBYWA I OGŁASZA NIEPODLEGŁOŚĆ...

Odzywa się muzyka: Etiuda rewolucyjna Chopina.

SCENA PANTOMIMICZNA – wszakże z tekstami poszczególnych postaci

W centrum przestrzeni jest tłum.

- Budka strażnicza, a przed nią żołnierz austriacki z karabinem. Tłum rozbraja żołnierza, który ucieka. Budka zostaje przewrócona i porąbana siekierami.
- Oficer austriacki trzyma wysoko nad głową portret cesarza w dużej ramie. Oficer woła: „Uszanujcie choć portret najjaśniejszego cesarza!" Tłum rzuca się na niego, wyrywa mu portret, niszczy go, łamie ramę. Oficer ucieka.
- Pomnik armii austriackiej – dwugłowy orzeł i austriacki żołnierz ze sztandarem. Jerzy woła: „Pod pomnik 4 armii austriackiej!" Ktoś inny woła: „Rozbić! Rozwalić! Zniszczyć!" Tłum kieruje się ku pomnikowi, odłamuje z niego kawały.

W tłumie pojawiają się kobiety, które przynoszą flagi i rozdają je. Ludzie chwytają flagi i zaczynają nimi powiewać. Na balkonie, ponad tłumem, ukazują się Adam i Zbych. Muzyka cichnie.

ADAM Ludzie! Rodacy! Polacy! Rada Miejska miasta Tarnowa, na uroczystym posiedzeniu w dniu dzisiejszym, 30 października Roku Pańskiego 1918, o godzinie 6 po południu ogłosiła Tarnów miastem niepodległym! Dziś, tutaj, Polska zmartwychstaje. Wolna Polska.

Reakcja tłumu.

ZBYCH Wszyscy złożymy teraz uroczystą przysięgę wierności wolnej Polsce. Wszyscy podnieście ręce i dwa złożone palce do przysięgi! *Tłum wykonuje polecenie.*

ADAM *Czyta z kartki, a tłum powtarza.* Przysięgam uroczyście...

TŁUM Przysięgam uroczyście...

ADAM Służyć wiernie niepodległej Polsce...

TŁUM Służyć wiernie niepodległej Polsce...

ADAM Od tej chwili nie uznaję żadnych obowiązków i przysiąg nałożonych na mnie przez zaborcę...

TŁUM Od tej chwili nie uznaję żadnych obowiązków i przysiąg nałożonych na mnie przez zaborcę...

ADAM Oddaję się w zupełności pod władzę Rządu Polskiego...

TŁUM Oddaję się w zupełności pod władzę Rządu Polskiego...

ADAM Przysięgam, że czci, interesu i honoru polskiego...

TŁUM Przysięgam, że czci, interesu i honoru polskiego...

ADAM Bronić będę ze wszystkich sił...

TŁUM Bronić będę ze wszystkich sił...

ADAM Aż do wylania krwi...

TŁUM Aż do wylania krwi...

ADAM Tak mi dopomóż Bóg!

TŁUM Tak mi dopomóż Bóg!

Reakcja tłumu.

ZBYCH „Cokolwiek będzie, cokolwiek się stanie, jedno wiem tylko – Polska zmartwychwstanie" napisał nasz wieszcz narodowy, Zygmunt Krasiński. Prorocze to były słowa. Dziś to proroctwo się spełniło! Polska zmartwychstała!

Rozlegają się dzwony. Nad tłumem powiewają flagi narodowe.

SCENA 15. TARNÓW. RYNEK

OBRAZ-PROJEKCJA: Widok Katedry, Ratusza i Rynku w Tarnowie.

Telegram: 31 PAŹDZIERNIKA 1918 ROKU... TARNÓW ŚWIĘTUJE NIEPODLEGŁOŚĆ

Dzwony biją teraz głośniej.

SCENA PANTOMINICZNA: Tłum formuje pochód. Na czele idzie Salomea z flagą. Obok niej Zbych i Adam. Za nimi Jerzy, Julek, Romek i wielki tłum. Wszyscy z flagami. Flagi powiewają na wietrze. To wieje przez Tarnów wielki wiatr niepodległości.

KONIEC

Posłowie: Powrót do domu

Nigdy nie wyjeżdżałem z Tarnowa – a jednak tu wróciłem. Nigdy nie mieszkałem w Tarnowie – a jednak znalazłem się w domu. Ożyły obrazy zapamiętane z opowiadań ojca, wpomnień stryja. "Biały dom" – choć teraz nie-biały, gimnazja – w których się uczyli, kościoły – w których się modlili. To wszystko, jak było, tak jest – prawdziwe, dotykalne, realne. To, i więcej: ulice, dalekie widoki, panorama miasta z pobliskiej góry, plac Burek i dworzec kolejowy. I pamięć: przechowywana w sercach ludzi, wpisana w przewodnik po mieście, wykuta w tablicach pamiątkowych.

I byli tutaj oni, moi przodkowie – umarli, a przecież żywi w pamięci właśnie, i we wspomnieniu, w wierze w "swiętych obcowanie," która pozwala z nimi obcować w myśli, pytać o rady w rachunku sumienia, iść w kierunkach wyznaczonych ustawionymi przez nich drogowskazami.

Dziadkowie moi, Karol i Henryka.

On, Sokół i sokolski przywódca – i tu, radosne odkrycie: przecież budynek teatru, w którym prowadziłem próby, to dawna "Sokolnia," więc dziadek nieraz pojawiał się w czasie prób gdzieś w mroku, na balkonie, siadał poważny i słuchał słów swego syna, Jerzego, które jego wnuk, Kazimierz, objaśniał aktorom, a oni napełniali ich sensem i brzmieniem salę, kiedyś napełnioną bracią sokolską. Dziadka pamiętam tylko z fotografii, jak ta, kiedy prowadzi tarnowskich Sokołów na paradzie grunwaldzkiej w Krakowie w 1910 r. – zmarł zanim się narodziłem.

Ona, o której mówiliśmy "Babunia," siwa pani o szlachetnej twarzy i pięknym głosie, o wielkim sercu i surowych zasadach. Znałem ją doskonale: mieszkała w naszym domu przez wiele lat, uczyła mnie muzyki i francuskiego. W książce *Rozdarta kurtyna* (Aneks, Londyn 1993) wspominałem ją, zapamiętaną na drewnianej ławce przed drzwiami sali sądu wojskowego w murach kompleksu więzienia na warszawskim Mokotowie, gdzie czekaliśmy we trójkę – ona, moja matka i ja – na wprowadzenie nas do sali na odczytanie wyroku na mego ojca, był rok 1950: „...przez cały czas nie uroniła ani jednej łzy. Nie płakała i moja matka, Elżbieta. Dwie matki-Polki, w ścisłym, mickiewiczowskim sensie. Moja babka, Henryka: najstarszy syn zginął w wojnie bolszewickiej w 1920; córka zawieruszyła sie w Rosji w czasie II wojny światowej, siedziała w łagrze, wypuszczona, wstąpiła do wojska polskiego, odnalazła sie po wojnie

w Londynie, który, wtedy, w 1950, był dalej niż na innej planecie; najmłodszy syn (mój ojciec) był jeńcem wojennym w 1939; uciekł, więziony przez Niemców w 1940 i 1943, cudem uniknął Auschwitz; a w 1950 i on, i drugi syn, Jerzy, w ubeckich więzieniach."

Dzieci dziadków – pokolenie mego ojca. Tu mieszkali, tu chodzili do szkół, tu byli harcerzami.

Najstarszy, Kazimierz, po nim noszę imię. Lotnik. Krzyż lotniczy, z drewnianym śmigłem, przeniesiony z jego mogiły, stał na wzgórzu w lesie mego dzieciństwa, w Milechowach. Stryj Kazimierz był mi przewodnikiem podwójnym, bo nakazywał pamiętać o sobie, takim jaki był: odważny i dzielny, mądry i wykształcony, a zarazem odnosił myśl i sumienie do patrona – swojego i mojego – świętego Kazimierza. Znam na pamięć modlitwę z *Jutrzni* na dzień jego święta, 4 marca: „Boże, Ty dałeś wytrwanie w dobrem świętemu Kazimierzowi, żyjącemu na dworze królewskim i narażonemu na pokusy świata..." Moim, o ileż skomniejszym, „domem królewskim" był teatr, ale „pokusy świata" nie były w nim pewnie mniej natarczywe.

Jerzy, drugi z kolei stryj, przedstawiany w encyklopediach i podręcznikach jako: poeta, pisarz, filozof, mąż stanu. A każde z tych określeń, jeśli je rozszyfrować, odnosi do rozległych dziedzin jego ogromnego telentu, niewyczerpanej energii twórczej, rozlicznych i różnorodnych prac i zadań, jakie podejmował. Do kategorii „pisarz" należą, między innymi, jego dramaty, w tym *Europa*. Zaś w kategorii „mąż stanu" mieszczą się jego prace obywatelskie i jego służba publiczna, a także jego cierpienie, lata więzienia, świadectwo krwi.

Jadwiga, z męża Domańska, aktorka, legendarny przywódca Teatru 2 Korpusu generała Andersa – dla młodego, a potem i nie młodego reżysera, stanowiła punkt odniesienia: traktowała teatr jako narodową służbę. Jako zwykły obowiązek, i aż powołanie. To jest jej przepustka do wielkości i do historii teatru.

Juliusz, najmłodszy z rodzeństwa, mój ojciec; ojciec – w tym słowie zawiera się wszystko co dobre, najlepsze. Jego „promieniowanie ojcostwa" (jak pięknie je nazywa Karol Wojtyła, Jan Paweł II) obejmowało i kierownictwo duchowe rodziny, i troskę o jej byt materialny. Był człowiekiem głęboko wierzący, niezmiernie dobrym, nieskazitelnie prawym, zawsze szczodrym; wychowywał i słowem, i wzorem. A przy tym był patriotą niezłomnym – nie złamanym tym wszystkim, co przeszedł w hitlerowskich i stalinowskich więzieniach, w poniewierce PRL-u. Może bodaj właśnie ta kategoria – niezłomność – określa najlepiej i najdobitniej kim był mój

ojciec, i kim byli oni wszyscy – moi stryjowie, ciotka, dziadkowie.

Przybyłem do Tarnowa spłacić im, choć w maleńkiej mierze, długi, które wobec nich zaciągnąłem, odwdzięczyć się, choć nieudolnie, za dary, jakie od nich otrzymałem.

Fragment wstępu Kazimierza Brauna do dramatu *Europa* Jerzego Brauna, Wydawnictwo Fronda, Warszawa 2004

ADAPTACJE

George Orwell

FOLWARK ZWIERZĘCY

Scenariusz teatralny Kazimierza Brauna

oparty bezpośrednio na oryginale angielskim

Wszelkie prawa zastrzeżone: Kazimierz Braun, kaz@buffalo.edu

POSTACI

Zwierzęta

Świnie: Stara świnia
Napoleon (wieprz)
Śnieżynka (świnia)
Wyjec
Ryjek
Prosiak

Psy: Pinczer
Grom

Konie: Bokser
Szarotka
Mollie

Osioł Benjamin

Kotka

Szczur

Królik

Kury

Kaczki

Owce

Ludzie

Pan Jons

Pani Jons

Parobek

Służąca

DEKORACJA (jedna dla całego przedstawienia):

Fronton domu państwa Jonsów, z drzwiami i oknem, oraz werandą. Przed domem obszerne podwórze z ogrodzeniem z dwóch boków i masztem, na którym strzępki jakiejś flagi, będącej aluzją do flagi kraju, w którym rozgrywa się przedstawienie. Z werandy prowadzą na poziom podwórza schodki, oraz pochylnia. Na ścianie domu napis "Folwark dworski."

SCENA 1. URODZINY PANA JONSA

Wieczór. Na werandzie przed domem państwa Jonsów suto zastawiony stół, butelki i kieliszki. Państwo Jonsowie oraz Parobek i Służąca siedzą przy stole, już mocno pijani. Pinczer leży u stóp pana Jonsa. Pani Jons wnosi tort urodzinowy ze świeczkami. Pan Jons dmucha. Pozostali oklaskują. Wszyscy śpiewają: "Sto lat..." Piją.

PAROBEK

Zdrowie gospodarza i zdrowie Folwarku Dworskiego! Winszujemy panu w imieniu całej służby folwarcznej!

SŁUŻĄCA

Niech pan żyje długo, zdrowo i wesoło!

PANI JONS

Dziękuję, dziękuję wam moi drodzy. Nie ma to jak wierna służba. Ale teraz już czas do łóżek.

PAN JONS

Zaraz, zaraz moja duszko, zaraz wskoczę pod pierzynkę, muszę tylko pozamykać na noc kłódki w obejściu, żeby zwierzęta nie poginęły ani nie pouciekały. Za minutkę...

Bierze latarkę elektryczną i schodzi na podwórze, ale – pijany – potyka się i pada.

Za minutkę... Pod pierzynkę...

PANI JONS

Schlał się jak świnia.

Wchodzi do domu zataczając się, trzaska drzwiami.

PAROBEK

Ja pozamykam wszystko, proszę pana, muszę tylko dostać klucze.

Wyciąga klucze z ręki pana Jonsa, ale sam po chwili wali się na ziemię.

PAN JONS

Oddaj mi te klucze! Obejście wieczorem całego obejścia to jest robota gospodarza! Dawaj!

Parobek rzuca mu klucze. Pan Jons wstaje, ale znów pada. Rzuca klucze Parobkowi.

Albo wiesz co, pozamykaj ty...

PAROBEK

Odechciało mi się... To gospodarska robota.

Odrzuca klucze panu Jonsowi. Obaj zaczynają się bawić tym rzucaniem, które przekształca się w niezdarnego szczypiorniaka. Służąca oklaskuje i dopinguje z werandy. Pinczer, po swojemu, stara się uczestniczyć w grze. Ludzie zapominają w jej trakcie o tym, do czego miały służyć klucze. Na koniec pan Jons bierze latarkę i chwiejnym krokiem wraca do domu, a Parobek obejmuje Służącą i kieruje się w gdzieś w bok podwórza, zapewne do domku dla służby.

SCENA 2. TAJNE ZEBRANIE

Już w czasie gry w szczypiorniaka Stara świnia pojawiła się za rogiem domu i obserwowała pijanych ludzi. Teraz wkracza na podwórze, rozgląda się, a upewniwszy sie, że ludzie już poszli spać, wywołuje zwierzęta z ich pomieszczeń.

STARA ŚWINIA

Tajne zebranie! Tajne zebranie! Wszyscy na tajne zebranie! Nie pozamykali drzwi na noc, więc możemy się spotkać wszyscy na podwórzu. Cisza! Spokój! Nie kwiczeć, nie tłoczyć się, nie hałasować, nie charkać, nie ciamkać, nie czochrać się, nie gdakać, cisza! Tajne zebranie! Tajne zebranie!

Wszystkie zwierzęta, jedno po drugim i całymi gromadami, ukazują się na podwórzu, a następnie gromadzą się ciasno w jego kącie. Wszystkie wygladają na przemęczone i zalęknione. Stara Świnia wdrapuje się na skraj werandy.

STARA ŚWINIA

Towarzysze! Jestem już starą świnią i niedługo wykituję...

ZWIERZĘTA

Och nie! Nie! To niemożliwe! Zwierzęta cię kochają! Nie pozwolą ci umrzeć! Żyj wiecznie! Taka piękna świnia i miałaby umrzeć!

STARA ŚWINIA

Cisza! Nie gadać! Słchać!. Tak, jestem już bardzo starą świnią i przyszła pora, aby przekazać wam moją wiedzę o świecie. Towarzysze, zastanówcie się nad naszym zwierzęcym losem. Spójrzmy prawdzie w oczy. Żyjemy w nędzy, pracujemy ponad siły, umieramy przedwcześnie. Nie ma szczęśliwych zwierząt. Nie ma wolnych zwierząt. Dlaczego, pytam was, towarzysze? Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego?

ZWIERZĘTA

Dlaczego? No właśnie, dlaczego? Czy ktoś wie dlaczego? Stara świnia wie dlaczego! Powiedz nam! Powiedz nam! Powiedz nam dlaczego!

STARA ŚWINIA

Dlaczego? Czy dlatego, że piękna i żyzna ziemia naszego kraju nie jest w stanie nas wyżywić? Odpowiedzcie!

ZWIERZĘTA

Odpowiedzcie? Kto ma odpowiedzieć? Kto wie? Żyzna ziemia? Piękna ziemia? Jaka ziemia?

STARA ŚWINIA

Czy nasza ziemia jest nieurodzajna? Nie! Jest żyzna! Ale ta ziemia nie może nas wyżywić ponieważ owoce naszej pracy kradną nam ludzie! Naszym wrogiem jest człowiek! To człowiek pożera wszystko – nic nie wytwarzając. Mimo to jest on panem zwierząt!

ZWIERZĘTA

Człowiek? Człowiek? Nasz pan? Nasz pan! Nasz pan i władca!

STARA ŚWINIA

Cicho! Słuchajcie! Nie dość, że człowiek nas okrada, to jeszcze nas morduje. Nawet tak nędzny żywot jak każdego z nas nie może się dokonać w spokoju. Nie ma zwierzęcia, które by nie uniknęło rzeźnickiego noża, a potem rożna czy garnka. Wszystkie nasze nieszczęścia – głód, niewola, praca i okrutna śmierć – mają jedno jedyne źródło. Jest nim człowiek. Gdybyśmy pozbyli się człowieka, bylibyśmy bogaci, szczęśliwi i wolni. Oto więc nasze hasło: Precz z człowiekiem! Rewolucja! Rewolucja! Niech żyje rewolucja!

ZWIERZĘTA

Rewolucja? Rewolucja! Co to jest rewolucja? Och, tak, naturalnie, rewolucja!

Szczur i królik, które z oddali słuchały przemówienia, dołączają do reszty zwierząt. Pinczer spostrzega szczura i rzuca się na niego.

PINCZER

Szczur! Szczur! Łapaj! Łap!

Szczur próbuje uciec z podwóra, a zając zaszywa się pod werandą. Niektóre zwierzęta starają się powstrzymac psa, a inne naganiają szczura ku niemu. Powstaje ogólne zamieszanie. Szczur chroni się za Starą świnię.

STARA ŚWINIA

Spokój! Cisza! Towarzysze! Towarzysze, proszę o spokój! Oto problem, który trzeba rozstrzygnąć w pilnym trybie. Czy dziki zwierzak, taki jak szczur czy królik, to nasz przyjaciel czy wróg?

ZWIERZĘTA

Przyjaciel! Przyjaciel! Wróg! Wróg!

STARA ŚWINIA

Musimy poddać tę sprawę pod demokratyczne głosowanie. Kto jest za tym, aby dzikie zwierzaki uznać za przyjaciół zwierząt domowych – niech podniesie łapę lub skrzydło. *Liczy.* Kto jest przeciwko temu, aby dzikie zwierzaki uznać za przyjaciół zwierząt domowych – niech podniesie łapę lub skrzydło. *Liczy.* Kto się wstrzymał? *Liczy.* Kotka! Głosowałaś dwa razy.

KOTKA

Ja? Ja zawsze głosuję tak jak większość.

STARA ŚWINIA

Większość jest za.

KOTKA

Za czym?

STARA ŚWINIA

Za tym, aby uznać dzikie zwierzaki za przyjaciół.

KOTKA

Przecież właśnie tak głosowałam.

BENJAMIN

A ja się wstrzymuję.

STARA ŚWINIA

To już nie ma znaczenia. Towarzyszu Szczurze, towarzyszu Króliku, zbliżcie się. *Szczur wychodzi zza Starej świni, a Królik wyskakuje spod werandy.* Towarzyszu szczurze, zostajecie przyjęci do wielkiej światowej rodziny zwierząt. Może chcecie zabrać głos?

SZCZUR

Towarzysze, dziękuję wam imieniu własnym, oraz w imieniu towarzysza Królika, oraz w imieniu krewnych i znajomych Królika, za przyjęcie nas do wielkiej rodziny towarzyszy. Obiecuję być dobrym towarzyszem. I towarzysz Królik też. Przyrzekam oddać wszystkie siły waszej, to jest naszej, walce o obalenie rodzaju ludzkiego. I towarzysz Królik też. Niech żyje rewolucja!

KRÓLIK

Niech żyje rewolucja. I ja też.

STARA ŚWINIA

Dziękuję wam, towarzysze. Towarzyszu Szczurze, to było dobrze powiedziane. Towarzyszu Króliku, czy i wy chcecie zabrać głos?

KRÓLIK

I ja też. I ja też jestem ofiarą okrucieństwa i wyzysku człowieka. Nienawidzę człowieka! Nienawidzę wszystkich ludzi! Nienawidzę rodzaju ludzkiego! Nienawidzę ludzi, a kocham zwierzęta! Niena ludź! Kocha zwież! Niena ludź! Kocha zwierz! Niena ludź! Kocha zwierz!

ZWIERZĘTA *Skandują*

Nie-na-ludź! Ko-cha-zwierz! Nie-na-ludź! Ko-cha-zwierz! Nie-na-ludź! Ko-cha-zwierz!

STARA ŚWINIA

Dziękuję wam towarzysze! Liczę na waszą nienawiść towarzysze! A teraz nauczę was starej pieśni rewolucyjnej.

Stara świnia śpiewa zwrotkę, a potem ją powtarza. Zwierzęta stopniowo dołączają, ucząc się niezdarnie melodii i słów, by na koniec, stale powtarzając tę samą zwrotkę, stworzyć potężny chór.

Zwierzęta Anglii, zwierzęta Walii
Zwierzęta ze wszech krajów i stron,
Stary porządek w gruzy się wali,
Koniec niewoli obwieszcza dzwon!

Zwierzęta śpiewaja z coraz większym zapamiętaniem. Gdy śpiew nabiera mocy pan Jons ukazuje się na werandzie z dubeltówką.

PAN JONS

Lis! Lis! Lis w kurniku! Pif! Paf! Lis!
Strzela dwukrotnie. Zwierzęta uciekają w panice na wszystkie strony.

PINCZER

Jons! Jons! Jons! Pan, pan, Jons, pan.

PANI JONS *Z wewnątrz*

Co to za hałasy! Pierzyna stygnie!

PAN JONS

Dobry pies, dobry. Już idę, duszko...

Pinczer chwilę łasi się do pana. Pan Jons wraca do domu. Pinczer szuka miejsca do spania chwilę kręci się za swoim własnym ogonem, a potem zasypia u stopni werandy.

SCENA 3. PRZYGOTOWANIA DO REWOLUCJI

W scenie tej dzieją się dwie równoległe akcje, jedna ludzi, a druga zwierząt.

AKCJE LUDZI:
Pan Jons, Parobek i Służąca ca pracują: ładują duże pudła (wyobrażające kamienie) na dwukołowy wózek ciągnęty przez Boksera i Szarotkę, wychodzą z naładowanym wozem ze sceny, a po chwili wracają z pustym wozem. Znów go ładują. I znów wychodzą. Pan Jons popędza konie batem. Parobek popycha wózek. Te działania powtarzają się wiele razy. W tym samym czasie pani Jons robi pranie w balii ustawionej na werandzie, przynosi z domu bieliznę, wodę, mydło i pralkę, pierze, wylewa brudną wodę, przynosi znów konewkę z czystą wodą do płukania, wyżyma bieliznę, wiesza ją na lince.

KWESTIE LUDZI:
- Ładuj więcej!
- Pomóż mi!
- Co? Nie dajesz rady?
- Już chyba starczy, konie pozdychają z tym ciężarem.
- Nie bój się o nie. Bokser ma siłę, da radę.
- Szybciej! Szarotka, ruszaj się!
- Bokser, nuże, ciągnij, ciągnij!
- Wio! Wiśta! Cheta! Prrr...
- Dzień dobry, Pani Jons!
- Dzień dobry, dzieciaki! Moje pranie jest dziś cięższe niż wasze kamienie!

- Sniadanie było doskonałe!
- Zjadłeś za dwóch chłopów a ruszasz się jak baba!
- Baba z wozu, koniom lżej!

AKCJE ZWIERZĘT:

Zwierzęta (za wyjątkiem Boksera i Szarotki, zaprzęgnietych do wózka) biorą udział w krótkich, tajnych zebraniach małych grup, którym przewodniczą świnie. Zebrania odbywają się na środku podwórza wtedy, gdy ludzie wychodzą z wozem. Gdy ludzie wracają – zwierzęta rozpierzchają się i chowają po kątach.

PIERWSZE ZEBRANIE

SNIEŻYNKA

Jak wiecie, Stara świnia, odeszła od nas na zawsze wczoraj w nocy. Uczcijmy jej pamięć minutą kwiku. Dziękuję. Stara świnia zostawiła nam swe wskazania i nauki. Jest to koherentny system filozoficzny, zwany animalizmem. Jest to doktryna, która uzbroi nas w walce z rodzajem ludzkim. Jest to ideologia, która rozpali nasze serca i wyobraźnie. Nadejdzie dzień, gdy wypędzimy wszystkich Jonsów z tego folwarku.

KOTKA

Pan Jons, nasz pan, jest naszym panem, dlaczego mamy go wypędzać?

SNIEŻYNKA

Wedle nauki animalistycznej nie jest on panem – tylko uzurpatorem. Przed pojawieniem się ludzi cała ziemia należała do zwierząt.

KURA

Ale pani Jons, nasza pani, karmi nas codziennie. Jeśli ją wypędzimy to zdechniemy z głodu.

SNIEŻYNKA

Będziemy się karmić sami. A nawet jeśli wszyscy pomrzemy z głodu w trakcie rewolucji, nasza ofiara zapewni szczęście przyszłym pokoleniom. Tak uczy nas animalizm.

MOLLIE

A czy po rewolucji będzie nadal cukier dla koni? Pan Jons daje mi codziennie dwie kostki cukru.

SNIEŻYNKA

To jest bardzo głupie pytanie, towarzyszko. Nie! Po rewolucji nie będzie cukru, ale zato będzie powszechne szczęście. Bardzo słodkie powszechne szczęście. Słodsze od cukru. A zresztą cukier wcale towarzyszce nie jest potrzebny. Dostanie towarzyszka owsa i siana ile tylko towarzyszka zechce.

MOLLIE

A czy po rewolucji będę mogła nadal nosić wstążkę w grzywie?

SNIEŻYNKA

Towarzyszko! Kto wam wplótł w grzywę tę wstążkę?

MOLLIE

Pan Jons... Mój pan... Mój słodki pan...

SNIEŻYNKA

Ta wasza wstążka jest więc oznaką zniewolenia! Czyż nie rozumiecie, że wolność jest więcej warta niż jakaś tam wstążka?

MOLLIE

Cóż może być więcej warte od pięknej wstążki?

Zwierzęta rozpierzchają się, bowiem powracają ludzie. Gdy ludzie ponownie wychodzą z naładowanym wózkiem, inna grupa zwierząt gromadzi się na podwórzu.

DRUGIE ZEBRANIE

NAPOLEON
Towarzysze, jestem animalistą, uczniem Starej świni. Ale nie jestem filozofem. Jestem działaczem. Aktywistą. Bojownikiem. Rewolucjonistą. I dlatego mówię wam po prostu: każde z nas, każdy i każda, wszyscy muszą się teraz stać działaczami, bojownikami, rewolucjonistami. Towarzysze, jakie winno być nasze hasło na dziś? Powiedzcie, towarzyszu Szczurze!

SZCZUR
Jeść. Jeść. Jeść.

NAPOLEON
O, nie, towarzyszu! To stare hasło. Kto zna nowe hasło?

KRÓLIK
Bić. Bić. Bić!

NAPOLEON
Dobrze. Dobrze towarzyszu Króliku. Towarzyszu Szczurze, powtórzcie!

SZCZUR
Bić. Bić. Bić!

KURA

Bić! Bić? Kogo bić? Kooogo? Kooogo? Bić?

NAPOLEON

Towarzyszu Króliku, powiedzcie jej.

KRÓLIK

Ludzi! Bić ludzi! Bić, bić, bić!

NAPOLEON

Zrozumiano?

KURA

Zrozumiano. Bić ludzi. Bić! A co z panem Jonsem? Co z panią Jons?

NAPOLEON

Przecież to ludzie! Bić!

KURA

Ach tak. Bić! Bić!

NAPOLEON

Pięknie. Pojętna towarzyszka! Oto najważniejsze wskazanie animalizmu: walka. Walka z rodzajem ludzkim. Bić.

WSZYSTKIE ZWIERZĘTA W TEJ GRUPIE

Walka. Bić. Ludzi. Bić.

BENJAMIN

O tak, bić, walić, tłuc, kopać, łomotać, łamać kości, rozwalać głowy, obcinać ręce...

NAPOLEON
Co mówicie, towarzyszu?

BENJAMIN
Tak czy owak, ja sie wstrzymuję...

Zwierzę ta rozpierzchają się, bowiem powracają ludzie. Gdy ludzie ponownie wychodzą z naładowanym wózkiem, inna grupa zwierząt gromadzi się na podwórzu.

TRZECIE ZEBRANIE

WYJEC
Towarzysze! Animalizm, ta wspaniała i przodująca doktryna Starej świni, to nasze światło. Animalizm wyposarza nas w narzędzia analizy struktur wszelkich istot, grup i rodzajów na całym globie. Aminalizm uczy nas, że my, zwierzęta, jesteśmy ogromna większością, a ludzie znikomą mniejszością pośród wszytkich stworzeń. To niesprawiedliwe, aby mniejszość rządziła większością. To niedemokratyczne. To wbrew naturze. To sprzeczne z zasadami animalizmu!

PROSIAK
Czy mogę o coś zapytać?

WYJEC
Mowecie, towarzyszu, byle krótko.

PROSIAK

Czy niesprawiedliwość jest zła dlatego, że jest niesprawiedliwa, czy dlatego, że jest sprzeczna z zasadami animalizmu?

WYJEC
Mądre pytanie, towarzyszu Prosiaku. Widzę, że pragniecie zgłbić naukę animalizmu i zyskać animalistyczny światopogląd. Oczywiście, że niesprawiedliwość jest zła, ponieważ jest sprzeczna z zasadami animalizmu.

PROSIAK
Ach tak?

WYJEC
Animalizm umożliwia nam poznanie prawdy i uczy nas jak odróżniać dobro od zła. Oto podstawowa zasada: to co jest sprzeczne z animalizmem jest niesłuszne i nieporawdziwe, a to co jest zgodne z animalizmem jest słuszne i prawdziwe.

PROSIAK
Rozumiem. Tylko skąd wiemy, że animalizm jest słuszny?

WYJEC
Skąd wiemy? Wiemy to od Starej świni. Chyba nie zamierzacie podważać jej autorytetu, towarzyszu? Stara świnia to wielki autorytet moralny. A, przy okazji, jak się nazywacie, towarzyszu? Jesteście bardzo zdolną świnią, pragnę was zapamiętać.

Zwierzęta rozpierzchają się, bowiem powracają ludzie. Tym razem odprzęgaja konie od wózka i zdejmują z nich uprząż. Idą na werandę i zasiadają do stołu. W tym czasie zwierzęta wracają chyłkiem na podwórze, gromadzą się z ciasnym kręgu i najpierw nucą a potem cicho spiewają hynm "Zwierzęta Anglii..."

SCENA 4. REWOLUCJA

Państwo Jons i słłużba jedzą i pija. Pan Jons przynosi radio i nastawia je tak głośno na jakąż muzykę, że nie słychać dialogów przy stole. W tym czasie zwierzęta małymi grupami przebiegają szybko podwórze w różnych kierunkach, czyniąc przygotowania do ataku. Przy końcu posiłku pan Jons scisza radio, które jednak gra nadal.

PAN JONS
Hej, niech no które skoczy i nakarmi zwierzęta. Ja się nie ruszę, za bardzo się objadłem.

PANI JONS
Niech poczekają. Jeszcze jest deser. I po kieliszeczku... A potem popołudniowa drzemka... Pierzynka czeka...

PAN JONES
Masz rację, duszko. Niech zwierzaki czekają. Takie są leniwe, że nie należy im się pasza. Niech głodują. Gdzie ta butelka?

PAROBEK
Święte słowa pana gospodarza. Te wszystkie zwierzaki są leniwe, głupie, tępe i w ogóle nic nie warte.

SŁUŻĄCA *Na śladuje różne zwierzęta. Wszyscy się zaśmiewają:*
Muu... Bee... Miau... Ihaha... Hau, Hau...

PINCZER
Hau... Hau!

Służąca i Pinczer dialogują chwilę szczekaniem, a potem wszyscy ludzie zaczynają się bawić naśladując głosy zwierząt i zaśmiewając się z siebie na wzajem. Pan Jons pogłaśnia radio i bierze panią Jons do tańca. Parobek idzie w tany ze Służącą.
Śnieżynka wybiega na środek podwórza.

SNIEŻYNKA
Tego już za wiele! Przebrała się miarka gniewu zwierząt! Oni tam sobie piją, jedzą i tańczą, a my mamy zdychać z głodu! Nawet nam nie podali wieczornej strawy! Godzina wybiła! Rewolucja! Rewolucja!

NAPOLEON
Tak. Dość czekania. Rewolucja!

SNIEŻYNKA
Rewolucja! Rewolucja! Towarzysze, godzina walki nadeszła! Musimy wyzwolić się z pod panowania ludzi. Przepędzić ich z folwarku! Bić! Bić! Bić ludzi! Do ataku. Bić, kopać, gryźć!
Zwierzęta rzucają się do ataku na ludzi. Pan Jones biegnie do domu i wraca z batem, którym strzela na wszystkie strony. Pani Jones zastawia się krzesłem, a potem rzuca w zwierzęta sztukami mokrej bielizny ze sznura. Parobek i Służąca opędzają się zwierzętom, kopiąc i wymachując rekami. Ale zwierzęta są nieustępliwe. Po krótkiej walce zmuszają ludzi do ucieczki. W czasie walki Pinczer miota się rozpaczliwie, to broniąc swego pana, to atakując go wraz z innymi zwierzętami. Zwierzęta zostają wreszcie same. Rozglądają się zdziwione. Przez chwile panuje cisza. Potem, pod przewodem Snieżynki, Napoleona i Wyjca zwierząta rzucają się do dzieła zniszczenia: zrzucają naczynia, sztućce i butelki ze stołu, a stół i krzesła z werandy na ziemię. Rozszarpują serwetę, rozrzucają resztki prania. Przez cały czas radio jest nastawiowne na cały regulator. Snieżynka wreszcie je wyłącza.

SNIEŻYNKA

Towarzysze! Zwycięstwo! Rewolucja zwyciężyła! Wolność! Wolność!

ZWIERZ_TA

Wolność! Wolność! Rewolucja! Zwycięstwo!

Zwierz_ta harcują po całym podwórzu wykrzykując i ciesząc się. Orwell napisał: "...w przypływie szalonej radości zwierz_ta zaczęły fikać koziołki i skakać wysoko, tarzały się w zroszonej trawie, rwały zębami jej kępki, grzebały w ziemi i chłonęły jej odurzjącą woń." Po chwili uniesienia, zwierzęta zaczynają śpiewać hymn; tym razem śpiewają trzy zwrotki (widoczni nauczyły się ich w międzyczasie).

Zwierzęta Anglii, zwierzęta Walii
Zwierzęta ze wszech krajów i stron,
Stary porządek w gruzy się wali,
Koniec niewoli obwieszcza dzwon!

Żelazne kółka odpadną z nozdrzy,
Zerwiem uprzęże, połamiem bat!
Na zawsze rdzewieć będą obroże,
Zbutwieją pęta, wyjdziem zza krat!

Jaśniej zaświeci słońce na niebie,
Oczyścim wody, zasiejem łan
Gospodarzami będziem u siebie,
Każdy bogaty, każdy jak pan.

SNIEŻYNKA

Towarzysze, rewolucja zwyciężyła! Musimy teraz odmienić całokształt naszego życia! Spójrzcie tam, towarzysze! *Śnieżynka wskazuje zwierzętom napis "Fowark dworski" na scianie domu.*

Co tam widzicie towarzysze? Oto jak ludzie nazywali nasz folwark. Nazywali go "Folwark dworski." Nie będziemy tego znosić! W duchu przewodniej doktryny animalizmu stawiam wniosek, aby nazwa naszego folwarku została zmieniona. Nowa nazwa winna brzmieć "Fowark zwierzęcy." Kto jest za zmianą? Wszyscy! Kto jest przeciw? Kotka?

KOTKA
Ja jestem za.

SNIE_YNKA
Ale głosowałaś przeciw.

KOTKA
Ja zawsze z większością.

SNIEŻYNKA
Twoje szczęście. Więc nikt nie jest przeciw. Kto się wstrzymał?

BENJAMIN
Ja się wstrzymuję...

SNIEŻYNKA
Stary osioł. Zamknij się!. Towarzysze, stwierdzam uroczyście, że w tajnym głosowaniu wszystkie zwierzęta zadecydowały przez aklamację, aby zmienić nazwę naszego folwarku. Odtąd, i po wsze czasy, będzie się nazywał "Folwark zwierzęcy."

Zwierzęta oklaskują i wydają odgłosy radości.

SNIEŻYNKA

Dziękuję, towarzysze, dziękuję! Wyraziliście waszą niezłomną, rewolucyjną wolę zmiany nazwy folwarku. My, świnie, przygotowałyśmy już za wczasu nowy napis. Hej, pomóż mi który...

Przy pomocy zwierząt, Snieżynka zdejmuje stary napis i zawiesza nowy. Zwierzęta wybuchaja aplauzem.

A teraz, towarzysze, musicie wiedzieć, że my, świnie, od dawna już trudziłyśmy się dla waszego dobra i waszej szczęśliwości. W wyniku naszej wielonocnej pracy zdołałyśmy wyabstrachować z przebogatej nauki animalizmu siedem podstawowych zasad, lub raczej Siedem Przykazań Animalizmu. Nauczymy was teraz tych przykazań. Proszę bliżej. Podzielimy się na małe grupy robocze i natychmiast podejmiemy naukę, pod przewodem świń.

Zwierząta nieco skonsternowane ale ochocze, dzielą się i grupują wokół Śnieżynki, Napoleona i Wyjca. Uczą się przykazań. Powstaje z tego niezkły charmider. Po nauce Śnieżynka ponownie gramadzi wszystkie zwierzęta przed werandą, na której sama zajmuje miejsce.

SNIEŻYNKA
Towarzysze, a teraz wszyscy razem, chórem... Powtarzajcie za mną...

Snieżynka wygłasza kolejne przykazania, a wszystkie zwierzęta powtarzają je chórem.

Pierwsze, wszystko co chodzi na dwóch nogach jest wrogiem.
Drugie, wszystko co chodzi na czterech nogach lub ma skrzydła jest przyjacielem.
Trzecie, żadne zwierzę nie będzie nosić ubrania.
Czwarte, żadne zwierzę nie będzie spało w łóżku.
Piąte, żadne zwierzę nie będzie piło alkoholu.
Szóste, żadne zwierzę nie zabije innego zwierzęcia.
Siódme, wszystkie zwierzęta są równe.

Oklaski i aplauz.

SNIEŻYNKA

Towarzysze, przywiesimy te przykazania na tej ścianie i będziemy ich wiernie przestrzegać. Oto historyczna chwila. Oto dzień chwały rewolucji!

BENJAMIN

Wszystko to bardzo pięknie, towarzysze. Ale podczas gdy wy byliście zajęci rewolucją, śpiewem, nauką przykazań i tak dalej – nikt nie wydoił krów. Czekaja tam w oborze i aż im wymienia pękają z nadmiaru mleka. Wygnaliście panią Jons i kto je teraz wydoi? Zresztą, ja się nie mieszam, ja tylko pytam...

SNIE_YNKA

Wydoić krowy? Nic prostrzego. My, świnie, jesteśmy nie tylko wykształcone intelektualnie, ale i sprawne manualnie. Zajmiemy się tym. Nie potrzebujemy żadnej pani Jons. Towarzyszko Wyjec, dokonajcie aktu zawieszenia przykazań. My, z towarzyszem Napoleonem, wydoimy krowy. Naturalnie, jeśli wszyscy są za tym. Ale chyba nie ma potrzeby urządzań głosowania.

OWCE

Beeezmiernie będziemy szczęśliwe bez głosowania. Beeezmiernie szczęśliwe. Nieee potrzeba głosowania. Nieee... Beeezmiernie...

Owce w dalszym ciągu beczą, podczas gdy inne zwierzęta uczestniczą w dwóch symultanicznych akcjach:

1. Wyjec, przy pomocy zwierząt zawiesza na ścianie domu tablicę z przykazaniami.

2. Śnieżynka, Napoleon i reszta świń doi krowy w oborze.

SNIEŻYNKA

A teraz, towarzysze, do sianokosów. Wykonamy je szybciej i lepiej niż Jons i jego parobek.

KOTKA

A co stanie się z mlekiem?

KURA

Pan Jons, dodawał nam mleka do śrutu...

SNIEŻYNKA

Kto, towarzyszko, kto?

KURA

Pan Jons...

SNIE_YNKA

Czy powiedzieliście, towarzyszko, "pan Jons"? Musicie długo jeszcze studiować animalizm, towarzyszko. Nie ma już panów na świecie.

KURA

Nie! Nie! Nie! Nie ma panów. Nie. Nie. Ja tylko chciałam powiedzieć, że pan Jons, to znaczy były pan, pan Jons, to znaczy niejaki Jons, dodawał nam mleka do śrutu...

NAPOLEON

To bardzo niezdrowo, towarzyszko. Zbyt dużo tłuszczu i cholesterolu. I w ogóle, nie zajmujcie się już problemem mleka, towarzysze. Ta sprawa zostanie załatwiona dla ogólnego dobra. Sianokosy ważniejsze. Towarzyszka Śnieżynka powiedzie was na łąki. Ja zaraz dołączę. No, idźcie. Naprzód, towarzysze. Trawa czeka!

SNIEŻYNKA

Tędy, za mna! Ruszać się!

Napoleon został sam. Wynosi z obory wiadro mleka i pije je długo i łapczywie. Zapada noc.

SCENA 5. WOLNOŚĆ

SNIEŻYNKA *Wskakuje na werandę i woła bardzo głośno:*
Dzień dobry zwierzęta! Dzień dobry zwierzęta! Dzień dobry towarzysze i towarzyszki!

Zwierzęta, zaspane i zmęczone wyłażą ze swych legowisk i gromadzą się na środku podwórza.

Zbiórka!

Zwierzęta ustawiaję się w szeregu.

Towarzyszko Wyjec, flaga na maszt!.

Podczas gdy Wyjec sciąga starą flagę i przymocowuje do linki nową, a następnie wciąga ją na maszt, Śnieżynka objaśnia:

Oto nasza nowa flaga! Zielony kolor to kolor trawy, zaś róg i kopyto są symbolami przyszłej światowej Republiki Animalistycznej, która powstanie po ostatecznej rozprawie z rodzajem ludzkim. Baczność! Flaga na maszt! Sztandarowi cześć! Do, śpiewu!

Zwierzęta gromko śpiewaja swój hymn:

Zwierzęta Anglii, zwierzęta Walii
Zwierzęta ze wszech krajów i stron,

Stary porządek w gruzy się wali,
Koniec niewoli obwieszcza dzwon!

SNIEŻYNKA
Towarzysze, musimy teraz przegłosować parę rezolucji, przygotowanych przez komisję wniosków, na której czele mam zaszczyt stać osobiści. Rezolucja pierwsza: "Ogródek za domem postanawia się przeznaczyć na pastwisko dla zwierząt na emeryturze." Kto jest za?

NAPOLEON
Chwileczkę... Zanim zadecydujemy gdzie ulokować naszych szanownych emerytów, należy zadecydować jaki jest wiek emerytalny, prawda? Stawiam wniosek aby ustalić wiek emerytalny wszyskich zwierząt na trzy lata. Kto jest za?

SNIEŻYNKA
Nonsens. W wieku lat trzech kura jest już stara, ale świnia jeszcze młoda. Trzyletnie konie są w sile wieku, a przy tym klacze żyją dłużej niż ogiery. Trzyletni szczur może być już dawno zdechły.

BENJAMIN
Nie słyszałem nic o osłach. A osły są długowieczne, przeżyją nawet wszystkie świnie.

NAPOLEON
Czyżby towarzyszka była przeciwko zasadzie równości wszystkich zwierząt? A więc takiego samego wieku emerytalnego dla wszystkich bez względu na płeć, rasę i gatunek? Czy towarzyszka odrzuca przykazanie: "Wszystkie zwierzęta są równe"? Co sądzicie o tym, towarzysze?

OWCE
Wszystkie zwieeeerzęta są równeeee! Wszystkie zwieeerzęęęęta są równeee!

SNIEŻYNKA

Towarzysz Napoleon nie dostrzega naturalnych różnic pomiędzy płciami i gatunkami zwierząt. Co za ślepota. Doktryna animalizm uczy, że kryterium prawdy jest rzeczywistość.

NAPOLEON

Towarzyszka Śnieżynka, drapuje się na obrońcę teorii animalizmu, a w praktyce sprzeciwia się jego zasadom. Może towarzyszka jest świetnym filozofem, ale napewno nie rozumie realiów życia mas zwierzęcych.

SNIEŻYNKA

Towarzysz Napoleon występuje jako praktyk życia społecznego, ale polityczna praktyka bez podstaw animalistycznej teorii jest woluntarystyczna, a może stać się czysto spekulatywna.

NAPOLEON

Nie rozumiem tyj waszyj mowy naukowyj, towarzyszko. Towarzysze, zwracam się do was, jako jeden z was, nie jakiś tam filozof wyedukowany w animaliźmie. To jak ma być? Som wszystkie zwierzęta równe? Som! To majom mieć tyn som wiek emerytalny? Majom! Trzy lata dla każdego? Po równo! Kto jest za?

SNIEŻYNKA

Kto jest za moim wnioskiem, aby ogródek za domem przeznaczyć dla emerytów, a wiek emerytalny zróżnicować?

NAPOLEON

Wszystkie zwierzęta som równe!

OWCE

Wszystkie zwieeerzęęęta są równeee! Wszystkie zwieeerzęęęta są równeee!

Ogólny hałas i zamieszanie.

SNIEŻYNKA

Towarzysze, towarzysze... Proponuję odłożyć głosowanie nad oboma wnioskami... Nic nie powinno zakłócić naszej animalistycznej jedności. Przedyskutujemy to wszystko przy innej okazji. Czas na kolację i wypoczynek. Niech żyje Rewolucja. Cztery nogi dobre – dwie nogi złe!

OWCE

Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!

Zwierzęta rozchodzą się w poszukiwaniu jedzenia. Świnie stają wokół wiadra z mlekiem i piją mlaszcząc rozłośnie. Widzi to Benjamin.

BENJAMIN

Patrzcie, patrzcie... A któż to pije mleko? Świnie... Zresztą, co mnie to obchodzi...

KROWY *Z głębi obory*

Nasze mleko, nasze mleko, dobre!

KURY

Mleko? Chcemy mleka do śrutu! Mleko? Chcemy mleka do śrutu!

KOTKA

Lubię mleczko, moje mleczko, kto miał mleczko?

PINCZER

Mlek? O! Mlek? O! Mlek? O! Mlek? O! Gdzie? Chcę! Nos! Tam!

SNIEŻYNKA

Towarzysze, o co te hałasy? Chyba nie sądzicie, że my, świnie, pijemy mleko z samolubstwa lub łakomstwa. Prawdę mówiąc, my nie cierpimy mleka. Mleko jest niesmaczne. Tfu.

NAPOLEON

Tfu. Tfu. Ohyda.

WYJEC

Nie nawidzę mleka. Nie chciałam nawet ssać mleka matki!

SNIEŻYNKA

Otóż to. Nie cierpimy mleka. Ale pijemy je z poczucia obowiązku i chęci poświęcenia się dla innych. Musimy pić mleko, bowiem jest ono, towarzysze, jak wykazały badania naukowe, niezbędne dla naszych mózgów. A my, świnie, jesteśmy mózgowcami. Nieustannie głowimy się nad waszym szczęściem. Dla was więc pijemy to wstrętne mleko. Dla was, towarzysze. Czy zdajecie sobie sprawę, co stałoby się z wami wszystkimi, gdybyśmy przestały nad wami czuwać. No co? Jons by wrócił! Czy jest tu ktoś, kto pragnie prowrotu Jonsa?

ZWIERZĘTA

Nie! Nie! Nie chcemy Jonsa! Nie!

KOTKA

Powinniście pić mleko, kochani towarzysze i kochane towarzyszki świnie. Koniecznie.

PINCZER

Tak. Mlek! O! Mlek! O! Mlek? O! Pić! Wy pić mlek!

BOKSER

Mleko dla świń... Nigdy nie słyszałem... Tak, naturalnie, dla świń!

SZAROTKA

Mleko dla świń... Nigdy nie słyszałam... Tak, naturalnie, dla świń!

SNIEŻYNKA

Dziękuję wam, towarzysze, dziękuję. A więc wszyscy się zgadzają na ten rodzaj dystrybucji żywności, prawda?

BENJAMIN

Ja się wstrzymuję od głosu...

SNIE_YNKA

Cicho, stary ośle. Życzę wam dobrej nocy, kochane zwierzęta. Spijcie dobrze. Dobranoc. Rewolucja zwyciężyła. Farma jest nasza. Jesteśmy wolni. Dobranoc towarzysze.

Zwierzęta układają się do snu. Pinczer szuka miejsca, kręci się za swoim ogonem i wreszcie kładzie się. Noc.

SCENA 6. KONTRREWOLUCYJNE KNOWANIA

Zwierzęta śpią. Tylko Pinczer od czasu do czasu budzi się, łapie wiatr, słucha i znów zasypia. W różnych miejsach przestrzni pojawiają sie ludzie – Pan Jons, Pani Jons, Parobek i Służąca. Mówią cicho.

PAN JONS

Jak długo jeszcze będziemy znosić to wygnanie? Czyż nie ma sprawiedliwości pod niebem? Zostaliśmy wypędzeni przez stado zwierząt. Toż to nienotowana dotąd w kronikach ludzkości zbrodnia.

PANI JONS

Czy kto kiedy słyszał aby zwierz_ta same zarzadzały gospodarstwem i uprawiały ziemię? Cały ten tak zwany "Folwar Zwierzęcy" nie przetrzyma nawet zimy.

PAROBEK

Przezwali "Folwark Dworski" na "Folwark Zwierzęcy." Ale nieustannie żrą się między sobą i pewnie niedługo się pozagryzają na wzajem.

SŁUŻĄCA

Słyszałam, że się na wzajem zjadają...

PANI JONES

Samcy spółkują ze wszystkimi samicami. Obraza moralności.

SŁUŻĄCA

Słyszałam też, że samcy spółkują ze samcami, a samice z samicami.

PAROBEK

A ja słyszałem, że wprowadzili tortury przy pomocy rozpalonej podkowy.

PAN JONES

Śpiewają, wiecują, jedzą i piją. A ziemia leży odłogiem. Trzeba odzyskać nasz folwark.

PANI JONES

Trzeba postawić na nogi całą okolicę. Zwołać wszyskich mężczyzn zdolnych do noszenia broni. Zmobilizować wszystkie kobiety jako pielęgniarki. Trzeba wypędzić zaborców.

PAN JONES

Tak, wojna wyzwoleńcza! Do broni! Do ataku! Za mną!

Ludzie ruszaja w kierunku podwórza. Pies budzi się.

SCENA 7. BITWA

Pinczer szczeka i wybiega na przeciw ludziom. Znów miotany jest dwoma sprzecznymi uczuciami: wita i łasi sie do swych państwa, by po chwili alarmować zwierzęta; i tak na przemian.

Jons! Pan! Pan Jons! Pani Jons! Pani! Ludzie! Pan! Nadchodzą! Tu, tu! Pan, pan, pani, Jons!

Zwierzęta zrywają się ze snu robiąc masę hałasu.Śnieżynka stara się zaprowadzić porządek, podczas gdy Napoleon sytuuje się w kryjówce.

SNIEŻYNKA

Towarzysze, towarzysze, nie traćcie głów! Wy, towarzyszki kury, zatakujecie ich pierwsze. Gdaka, bic skrzydłami, dziobać, straszyć, tumanić! Wy, towarzyszu Szczurze i wy, towarzyszu Króliku, biegajcie tam i spowrotem na wszyskie strony po podwórzu, wprowadzając chaos w ich szeregi. Konie i świnie, zająć pozycje po dwóch stronach podwórza Ja poprowadzę atak środkiem. Benjamin, owce, pies i kot, za mną. Zaatakujemy ich, a potem się wycofamy. Oni pobiegna za nami i wpadną w zasadzkę, bo wtedy konie, świnie i wszyscy inni wypadna na nich z boków i z tyłu. A wtedy my się odwrócimy i tak weźmiemy ich w dwa ognie. Zrozumiano? Ryczeć, wyć, kwiczeć, ujadać, beczeć, gdakać! Na pozycje! Mollie! Nie uciekaj!

MOLLIE

Ja się boję... Ja się boję... Jeszcze mi się wstążka pobrudzi...

SNIEŻYNKA

Biegnij do domu, chwyć jaki garnek i wal w niego kopytem jak w bęben wojenny! No, już!

MOLLIE
Ja się boję...

SNIE_YNKA
Gnaj!

Mollie niechętnie wypełnia rozkaz. Zwierzeta biegną na swe pozycje. Molly bębni. Ludzie ostrożnie wchodza na podwórze. Kury ich atakuja, ale ludzie odganiają je bez trudu. Snieżynka i jej oddział ruszają do ataku. Następuje starcie. Snieżynka daje znak przeraźliwym kwiknięciem i cała grupa rzuca się do ucieczki. Ludzie gonią.

PAN JONS
Uciekają! Tchórze! Za nimi! Zwycięstwo! Folwark jest nasz!

Snieżynka wydaje kolejny kwik. Oddziały boczne atakują ludzi. Oddział Śnieżynki również zwraca się przeciwko nim. Pan Jons strzela z dubeltówki i trafia Snieżynkę, która rolując zbija Jonsa z nóg. Bokser kopie Parobka i powala go na ziemię. Mollie przestaje bębnić i zbiega do Pana Jonsa. Trąca go pyskiem. Pani Jons i Służąca rzucaja się do ucieczki. Pan Jons, pod wpływem zbiegów Mollie wraca do świadomości i wybiega, kusztykając. Śnieżynka podnosi się z trudem. Zwycięskie zwierzęta gromadzą się wokół leżącego Parobka.

BOKSER
Trup. Nie chciałem go zabić. Zapomniałem, jak ciężkie są moje kopyta, a na dodatek mam grube podkowy. Przykro mi.

SNIEŻYNKA

Tylko się nie roztkliwiać, towarzysze! Wojna to wojna. Śmierć jest naturalnym stanem człowieka. Wszyscy ludzie powinni go jak najszybciej osiągnąć.

BOKSER
Nie chcę śmierci. Nawet ludzkiej.

BENJAMIN
A cóż warte jest życie?

SNIEŻYNKA
Dość tego, towarzysze. Wygraliśmy! Czas świętować nasze wielkie zwycięstwo. Towarzysze, fladze, cześć! Towarzysze, do – hymnu!

ZWIERZ_TA *Spiewaj_*
Zwierzęta Anglii, zwierzęta Walii
Zwierzęta ze wszech krajów i stron,
Stary porządek w gruzy się wali,
Koniec niewoli obwieszcza dzwon!

SNIEŻYNKA
Towarzysze, stawiam wniosek aby ustanowić order "Bohater Folwarku Zwierzęcego.” Kto jest za? Kto jest przeciw? Kto się wstrzymał? Kotka! Znów głosowałaś dwa razy. Głos unieważniony. Wniosek przeszedł jednomyślnie.

BENJAMIN
Ja się wstrzymuję od głosu...

SNIEŻYNKA
Cicho, ośle. Towarzysze, kto zasługuje na order? Proszę stawiać wnioski.

KOTKA

Stawiam wniosek aby przyznać ten order towarzyszce Śnieżynce, za jej historyczne zasługi w naszej wojnie.

WYJEC

Kto jest za nadanie orderu "Bohatera Folwarku Zwierzęcego" towarzyszce Śnieżynce? Wszyscy? Kto przeciw. Nikt. Kotka? Jednogłośnie.

BENJAMIN

Ja sie wstrzymuję...

WYJEC

Cicho, ośle. Uchwalone. Potrzebujemy tylko orderu... Mollie, chodźno tutaj... *Zrywa wstążkę z grzywy Mollie i wyjmuje klucz z kieszeni leżącego wciąż na ziemi Parobka, który podrywa się nagle i ucieka przerażony. Wyjec robi order z klucza i wstążki. Wchodzi na werandę, Snieżynka staje przed nią. Wyjec zawiesza order na szyi Śnieżynki.*

Towarzyszko bohaterko, w imieniu wszystkich zgromadzonych tu zwierząt, dekoruję was orderem "Bohatera Folwarku Zwierzęcego." Gratuluję wam, towarzyszko bohaterko.

Oklaski i okrzyki zwierząt.

SNIEŻYNKA

Dziękuję wam, dziękuję wam, towarzyszki i towarzysze! Obroniliśmy nas folwark. Uratowaliśmy rewolucję. Ten dzień zostanie zapisany złotymi zgłoskami w księgach animalizmu. A teraz trzeba wystrzelić na wiwat. Towarzyszka Wyjec!

WYJEC

Tak jest, towarzyszko?

SNIE_YNKA

Weźcie tę strzelbę, porzuconą tu przez wroga i wystrzelcie.

Wyjec ostrożnie spełnia polecenie. Na huk strzału wszystkie zwierzęta rozbiegają się przerażone, ale potem wracają smiejąc się i wiwatując.Śnieżynka bierze dubeltówkę, opiera się na niej i patrzy z uśmiechem na zwierzęta zgromadzone poniżej werandy.

Dziękuję wam towarzysze. Możecie się rozejść. Śpijcie dobrze. Jutro czeka nas wiele pracy. Dobranoc.

Zwierzęta rozchodzą się. Pinczer układa się do snu. Śnieżynka idzie do chlewu wlekąc za sobą strzelbę. Napoleon wyłania się ze swej kryjówki i obserwuje ją.

SCENA 8. UCIECZKA

Noc. Szarotka i Mollie wychodzą ze stajni.

SZAROTKA

Mollie, już od dawna mam ci coś do powiedzenia. Coś ważnego. Podczas całej bitwy patrzyłaś z jakąś dziwną czułością na pana Jonsa. A poprzednio raz wróciłaś z lasu, z pyskiem pełnym kostek cukru. Co to wszystko znaczy, Mollie?

MOLLIE

Nic nie znaczy. Nie wiem o czym ty w ogóle mówisz.

SZARTKA

Mollie, popatrz mi w oczy. Czy możesz mi dać końskie słowo honoru, że już nie kochasz pana Jonsa.

MOLLIE
Ja? Jego? Kocham?

SZAROTKA
Byłaś zawsze jego ulubienicą. Dawał ci cukier i wstążki. Masz nawet jeszcze stare wstążki schowane pod żłobem. Widziałam.

MOLLIE
Moja wstążka jest teraz częścią orderu towarzyszki Śnieżynki. A cukru na folwarku nie ma. Ani kawałka.

SZAROTKA
Ale ciągle lubisz cukier, co? I lubisz wstążki, co? Odpowiedz, jak klacz klaczy.

MOLLIE
Odpowiedz sobie sama. Pomyśl. Zabierają ci najcenniesze pamiątki i dają je kierownictwu. Nie dostajesz ulubionego jedzenia. Nie pozwalaja ci nawet kochać...

SZAROTKA
Mnie nikt nic nie zabronił ani nie zabraniał.

MOLLIE
Gadanie. Ale ty jesteś też kalcz... Powinnaś zrozumieć... Ty kochasz swego Boksera...

SZAROTKA *Po długiej pauzie:*
Nie rozumiem was, towarzyszko Mollie. I ostrzegam was. Doniosę towarzyszce Śnieżynce o was. Dobranoc.

Mollie zostaje sama. Waha się. Biegnie do stajni. Pinczer zrywa się, kręci po podwórzu i znów się kładzie. Mollie wraca wystrojona we wstążki. Zaczyna tańczyć i nucić. Pinczer obserwuje ją, potem się zrywa i biegnie ku niej.

PINCZER
Mollie, cicho, wszyscy śpią. Cicho, sza...

MOLLIE
Tańcz ze mną piesku, pieseczku, piesuniu. Starsznie nudno na tym folwarku. *W tańcu:* Ja chcę wstążek. Ja chcę cukru. Ja lubie jak mnie ktoś głaszcze po nosie. Ja potrzebuję jeźdzca. O tak, wielu jeźdzców! Ja kocham galop. A teraz do widzenia mordko...

Mollie okrąża galopem podwórko i znika w ciemnościach. Pinczer chwilę jej towarzyszy, po czym wraca na swoje miejsce i zasypia.

SCENA 9. WALKA O WŁADZĘ

Ranek. Wyjec wchodzi na podwórze i zwołuje zwierzęta, które ukazują się niechętnie.

WYJEC
Zgromdzenie ogóle! Zgromadzenie ogólne! Towarzyszki i towarzysze! Zbierać się szybciej!

SNIEŻYNKA *Wchodzi na werandę, na szyi ma order.*
Towarzysze. Nasz "Folwark zwierzęcy" musi zostać zmodernizowany i zrestrukturalizowany. Musimy dokonać skoku technologicznego i powiększyć naszą produkcję żywności. W ten sposób będziemy mogli nie tylko bronić swej niezawisłości, ale i podbić okoliczne folwarki i ustanowić rządy zwierząt na całej ziemi. Towarzysze, zwierzęta, musimy zbudować wiatrak!

NAPOLEON*Wskakuje na werandę.*

Towarzysze, to znowu jakieś fantazje filozofa i ideologa, oderwanego od praktyki życia. Wiatrak jest za trudnym i zbyt pracochłonnym przedsięwzięciem. Pozdychamy zanim go zbudujemy. Lepiej przedłużyć dzień roboczy o godzinę i w ten sposób produkować tyle żywności, że nasze żłoby i koryta będą się uginać od przysmaków.

SNIEŻYNKA

Towarzysze, wiatrak zapewni folwarkowi elektryczność. Elekryfikacja, oto nasza droga. Elektryczność poruszy maszyny do dojenia, puści w ruch piły mechaniczne i sieczkarnie. Ogrzeje nas kaloryferami w zimie i ochłodzi wiatrakiem w lecie. Rozświetli mroki naszych domostw! Elektryfikacja pozwoli nam skrócić roboczy tydzień do trzech dni. A resztę czasu będziemy się bawić, jeść, pić i odpoczywać.

OWCE

Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!

SNIEŻYNKA

Towarzysze i towarzyszki, tylko nowoczesna technologia poprawi poziom naszego życia.

OWCE

Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!

NAPOLEON

Towarzysze i towarzyszki, tylko ofiarność i pracowitość zapewnią nam wszelką obfitość!

SNIEŻYNKA

Towarzysze zwierzęta, kto głosuje za trzydniowym tygodniem pracy?

NAPOLEON

Towarzysze zwierzęta, zjednoczcie się ze mną w walce o pełne żłoby i koryta!

Zwierzęta dzielą się na dwie grupy i zaczynają maszerować wokół podwórza. Każda grupa skanduje swoje hasło: "Ko-ry-to!" i "Mniej-pra-cy!" Pojawiają się transparenty: "Głosuj na Napoleona i pełne koryto!" oraz "Głosuj na Śnieżynkę i trzy dni pracy!" Tylko Owce stoją na środku i beczą swoje: "Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!" Demonstranci zaczynają się ze sobą bić. Powstaje ogólny chaos.

RYJEK

Towarzysze, towarzysze! Przestańcie. Co stało się z nasza animalistyczną jednością? Wstyd! Aż mi wstyd, że jestem świnią! Towarzyszko Śnieżynko, towarzyszu Napoleonie, czy nie możecie się dogadać jak świnia ze świnią, jak towarzysz z towarzyszem?

SNIEŻYNKA

No, dobrze...Przygotuję na jutro plany wiatraka i wszyscy się przekonają jak wspaniałą przyszłość nam on zapewni.

NAPOLEON

Zgoda... A ja przedstawię program stopniowego wzrostu produkcji żywności. Pełne koryto dla każdego!

Zwierzęta rozchodzą się. Noc. Pinczer układa się na swoim miejscu.

SCENA 10. ZAMACH STANU

Zwierzęta gromadzą się na podwórzu. Są bardzo podniecone, potrząsają transparentami i od czasu do czasu skandują w dwóch grupach" "Ko-ry-to!" i "Mniej-pra-cy!" Owce beczą swoje:

"Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!" Śnieżynka ukazuje się na werandzie niosąc naręcz planów wiatraka.

SNIEŻYNKA

Elektryczność to energia, ciepło i światło! To nasza przyszłość, to nasz cel! Wiatrak doprowadzi do rozkwitu nasz wielki Folwark Zwierz_cy! Wzywam was do głosowania za konstrukcją wiatrka! Wzywam was do głosowania na mnie! Ja zapewnię wam szczęście.

ZWIERZĘTA

Oklaskuja i nawołują.

- Niech żyje!
- Ma rację!
- Oto wielki przywódca!
- Głosujcie na Śnieżynkę!
- Wszyscy za Śnieżynką!

Gdy entuzjam dochodzi do zenitu na werandzie pojawia się z Napoleon z dubeltówką. Uderza nią o podłogę i wydaje przeraźliwy kwik. Wszyscy rzucają się do unieczki. Na werandzie została tylko Śnieżynka.

NAPOLEON

Stać wszyscy! I cisza!

Wszystkie zwierz_ta zatrzymują się i podwórze zalega cisza. Napoleon wydaje przeraźliwy kwik. Ogromny pies (Grom) w wysadzanej kolcami obroży staje przy Napoleonie. Napoleon kwiczy ponownie i pies rusza ku Śnieżynce. Ta waha się chwilę i rzuca się do ucieczki. Wybiega z podwórza. Pies ściga ją. Po chwili martwej ciszy pies wraca niosąc w pysku order Śnieżynki. Składa go u stóp Napoleona.

GROM Uciekła. Ale zgubiła to.

NAPOLEON
Dziękuję wam, towarzyszu. Jeszcze ją znajdziemy. *Zwraca się do zwierząt.* Od dzisiaj koniec z wiecowaniem. Zebrania są tylko stratą czasu. Od tej chwili zarządzenia będą po prostu ogłaszane.

Zwierzęta zaczynaja szeptać między sobą. Prosiak zbliża się do werandy.

PROSIAK
Co to znaczy, koniec z wiecowaniem? Co to znaczy, że zarządzenia będą ogłaszane? My chcemy dyskutować publicznie wszelkie problemy dotyczące wszystkich zwierząt, a decyzje podejmować sami, więszością głosów, demokratycznie.

ZWIERZĘTA
- Tak, demokracja!
- Głosowanie!
- Wybory!

BENJANIM
Wszystkie zwierzęta są równe, podobno...

NAPOLEON
Grom!

Grom wydaje potworne warknięcie. Zwierzęta milkną. W tym momencie Pinczer, który kręcił się w tłumie wchodzi na werandę i układa się przy nogach Napoleona. Ryjek również wchodzi na werandę i staje za Napoleonem.

WYJEC

Głosowanie? Oczywiście, towarzysze. Stawiam wniosek, aby przyznać towarzyszowi Napoleonowi order "Bohatera Folwarku Zwierzęcego". Głosujemy! Kto jest za? Kto jest przeciw? Kto się wstrzymał? Jednogłośnie.

BENJAMIN

Ja się wstrzymałem.

WYJEC

Jak to osioł. Za późno. Decyzja już zapadła, i to demokratyczną większoą.

Wyjec podnosi z podłogi order i zawiesza go na szyi Napoleona, a następnie woła:

Niech żyje towarzysz Napoleon, nasz wielki przywódca.

Cisza. Tylko Wyjec, Ryjek, Grom i Pinczer podejmują okrzyk.Wyjec powtarza okrzyk.

Niech żyje towarzysz Napoleon, nasz wielki przywódca!

Odzywa się parę niepewnych głosów: "Niech żyje."

NAPOLEON

Dziękuję wam, towarzysze. Zwolennicy Śnieżynki niech się dowiedzą, że była zdrajczynią. Przez cały czas utrzymywała tajne kontakty z Jonsem. Była jego agentką. Czy jest tu ktoś, kto chciałby powrotu Jonsa?

ZWIERZĘTA

Nie! Nie! Nigdy! Nie chcemy Jonsa! Nie!

NAPOLEON

Oto słuszna linia partyjna. Nigdy więcej Jonsa. Towarzysze, przyrzekam wam uroczyście, ze Jons nigdy już nie powróci na nasz fowark.

Zwierzęta wybuchają aplauzem i zaczynają wołać: Niech żyje towarzysz Napoleon! Niech żyje! Niech żyje! Niech żyje!

NAPOLEON

Dzięuję wam, towarzysze. Dziękuję. Nie zawiodę waszego zaufania. A teraz rozejdźcie się w spokoju, towarzysze. Dyscyplina, jedność i porządek, oto nasze zasady w tym trudnym okresie historii.

Zwierzęta rozchodzą się. Napoleon obserwuje je w milczeniu oparty o strzelbę. Opuszcza werandę i wchodzi do wnętrza domu; Grom i Ryjek mu towarzyszą. Pinczer idzie do swego legowiska.

PRZERWA

SCENA 11. NOWY PORZĄDEK

Wyjec ukazuje się na werandzie i dmie w gwizdek. Zwierzęta w pospiechu ustawiają się w szergu przed werandą.

WYJEC

Apel poranny! Szybciej! Ruszać się. Stać równo. Baczność! Towarzyszu wodzu, jesteśmy gotowi!

Z domu wychodzi Napoleon i saltuje zwierzęta.

Towarzyszowi wodzowi, cześć!

ZWIERZĘTA

Cześć, cześć, cześć! Cztery nogi dobre – dwie nogi złe!

NAPOLEON

Towarzysze! W dniu dzisiejszym rozpoczynamy budowę wiatraka. Nosiłem sie z tym zamiarem od początku rewolucji. Ideę ten próbował zawłaszczyć uzurpator. Został zdemaskowany. Teraz idea ta może zabłysnąć pełnym blaskiem. Dzięki wybudowaniu wiatraka osiągniemy przewagę technologiczną nad innymi folwarkami, podbijemy je i ustanowimy światowe mocarstwo zwierząt.

BENJAMIN

Śnieżynka chciała wybudowac wiatrak, pamiętam. Towarzysz wódz był temu przeciwny... Zresztą co to mnie obchodzi...

NAPOLEON

To była moja przodująca strategia, towarzyszu, nie rozumiecie? Psy! Towarzysz osioł nie rozumie, trzeba mu wytłumaczyć.

Psy rzucają się ku Beniaminowi i zaczynają przeraźliwie ujadać.

BENJAMIN

Ja się wstrzymuję od głosu...

WYJEC

To bardzo ładnie z waszej strony, towarzyszu ośle. Czy jest jeszcze ktoś, komu trzeba wytłumaczyć? Czy jeszcze ktoś chce coś powiedzieć?

BOKSER
Ja.

Psy skaczą do Boksera.

WYJEC
Mówcie, towarzyszu koniu. Słuchamy.

BOKSER
Ja chciałem powiedzieć, że jeśli towarzysz wódz, tak mówi, to tak musi być. Towarzysz wódz ma zawsze rację. A ja będę pracować jeszcze ciężej.

NAPOLEON
No to do roboty. Wiatrak wielką budowlą animalizmu! Marsz!

Zwierzęta rzucaję się do pracy, nadzorowane przez Wyjca. Przynoszą pudła (wyobrażające kamienie) na scenę i układaja je w fundament. W tym samym czasie Ryj i Prosiak zmieniają piąte przykazanie, "Żadne zwierzę nie będzie piło alkoholu",
dodając „... do nieprzytomności." Praca wre.

WYJEC
Apel wieczorny! Apel wieczorny! Zbiórka. Baczność!

NAPOLEON
Wyniki waszej pracy, towarzysze, nie są zadawalające. Nie wykonujecie norm. Zostaniecie ukarani zmiejszeniem racji żywnościowych. Wasze lenistwo nie powstrzyma jednak

wspaniałych planów budowniczych animalizmu. Budowa wiatraka zostanie nawet przyspieszona. Niech żyje wiatrak! Aby cały świat dowiedział się o naszej niewzruszonej woli kontynuacji tej budowy animalizmu, ja, wasz wódz, wielki budowniczy wiatraka, zostałem odznaczony orderem "Bohatera Pracy Animalistycznej" pierwszej klasy. Towarzysz koń został odznaczony orderem "Bohatera Pracy Animalistycznej" drugiej klasy. Towarzyszko Wyjec, przynieść ordery.

Wyjec przynosi ordery – zrobione ze wstążek Mollie i podków. Napoleon zawiesza sobie na szyi wielką złotą podkowę.

Dziekuję w imieniu własnym i kierownictwa. Towaszyszu koniu, wystąp!

Bokser występuje. Napoleon zawiesza żelazną podkowę na jego szyi.

Gratuluję wam odznaczenia, towarzyszu bohaterze! Kotka, wystąp!

KOTKA *wygłasza poemat na cześć Napoleona.*
Szczęśliwa cnót krynico,
Sierotek dobroczyńco,
Panie pełnego koryta!
Ogień płonie w mym łonie
I pocą mi się dłonie
Gdy spoglądam w ócz Twoich tonie.

Tyś jest słońce na niebie,
Tyś obrona w potrzebie,
Tyś jest prawda niezbita,
Tyś początek i koniec,
Wielki wodzu, ojcze zwierząt,

Chwała ci towarzyszu Napoleonie!

NAPOLEON

Dziękuję, towarzyszko. Jesteście wielką poetką. Powołuję was na członka zwyczajnego akademii literatury animalistycznej i przyznają wam doroczną nagrodę literacką pierwszego stopnia w dziale poezji folwarcznej.

KOTKA

Dziękuje, towarzyszu wodzu, dziękuję całą moją twórczość i wszystkie siły oddaję w służbę animalizmu!

NAPOLEON

To by było na tyle. Dobranoc, towarzysze, rozejść się!

Wychodzi wraz z innymi świniami do wnętrza domu. Zwierzęta zwolna podkradają się pod oświetlone okno domu.

BENJAMIN

Widzicie? Widzicie? Odbywa się tam bankiet z okazji nadania orderów. Powinni byli chociaż zaprosić Boksera. On także jest bohaterem pracy animalistycznej...

BOKSER

Towaszysz wódz ma zawsze rację. A ja będę pracował jeszcze ciężej.

SZAROTKA

Towarzyszu Króliku, pozwólcie tutaj. Niedowidzę na stare lata... Czy moglibyście mi przeczytać piąte przykazanie? Tam jest coś na temat picia, prawda?

KRÓLIK

Jest tam napisane: "Żadne zwierzę nie będzie pićo alkoholu do nieprzytomności."

BENJAMIN
Do nieprzytomności?

SZAROTKA
Dziekuje, towarzyszu Króliku. To znaczy, że wolno im pić, choć wydawało mi się, że to było zabronione. Byle nie do nieprzytomności, acha...

Świnie wychodzą z domu ciężko pijane. Śpiewają fałszywie "Zwierzęta Anglii..." Zwierzęta chowają się w swoich zagrodach. Świnie wracają do wnętrza. Pinczer układa się do snu.

SCENA 13. DYKTATURA ŚWIŃ

Kolejny dzień – i kolejny apel poranny.

WYJEC
Apel poranny! Apel poranny! Szybciej! Ruszać się. Stać równo. Baczność! Towarzyszu wodzu, jesteśmy gotowi!

Z domu wychodzi Napoleon i saltuje zwierzęta.

Towarzyszowi wodzowi, cześć!

ZWIERZ_TA
Cześć, cześć, cześć. Cztery nogi dobre – dwie nogi złe!

NAPOLEON

Zwierzęta, praca nad budową wiatraka jest sabotowana przez zdrajców, którzy podmówieni przez ludzi starają się powstrzymać rewolucyjne przemiany na folwarku. Daję zdrajcom ostanią szansę: macie natychmiast przyznać się do winy i złożyć publiczną samokrytykę.

Cisza. Napoleon wydaje kwik. Psy atakują Prosiaka, chwytają go za uszy, ciągną na werandę i rzucaja u stóp Napoleona.

Przyznaj się, zdrajco!

PROSIAK

Byłem agentem Śnieżynki, od której otrzymywałem instrukcje jak opóźniać pracę nad budową wiatraka. Ponadto, byłem donosicielem na rzecz Jonsa i informowałem go o brakach żywnościowych na folwarku. Jestem zdrajcą, zbrodniarzem, wyrzutkiem i odszczepieńcem. Przyznają się do wszystkiego i jeszcze więcej.

NAPOLEON

Za późno. Dałem ci szansę dobrowolnego przyznania się, a ty z niej nie skorzystałeś. Psy! Zagryźć!

Psy rzucają się na Prosiaka i przegryzają mu gardło.

BOKSER

Towarzysz wódz ma zawsze rację.

OWCE

Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!

NAPOLEON

Czy jeszcze ktoś chce się przyznać do winy?

Cisza. Napięcia nie wytrzymuje Kura, która zaczyna nieprzytomnie gdakać:

KURA
Nie pracowałam dość ciężko. Nie znosiłam dość jaj. Nie mobilizowałam innych kur do podnoszenia wydajności w niesieniu się. Namawiałąm je nawet do strajku, do zaprzestania znoszenia jaj, jaj, jaj, jaja, jaja...ja.. ja..

NAPOLEON
Psy! Zagryźć!

Psy rzucają się na Kurę i rozszarpują ją.

BOKSER
Towarzysz wódz ma zawsze rację.

OWCE
Czteeery nogi dobreee – dwie nogi złeee!

Cisza.

NAPOLEON
Towarzysze! Oto los zdrajców! Rewolucja zwycięży! Psy, wywlec trupy. Rozejść się.

Napoleon i świnie znikają we wnętrzu. Psy wywlekaja Prosiaka i Kurę. Zwierzęta błąkają się przerażone. Sciemnia sie. Z wnętrza domu dobywają się wrzaski: "Niech żyje towarzysz wódz!" "Polewaj, polewaj równo!" "Wódka, wódeczka, wódzia, wudziunia, chlup!" Rozlegają się

śmiechy. Zwierzęta gromadzą się w kącie podwórza i przytulają się do siebie; są zmarznięte i przestraszone. Szarotka zaczyna mówić – tym razem mówi ludzkim głosem:

SZAROTKA

Nie o takim życiu marzyliśmy, gdy wiele lat temu podjęliśmy rewolucję przeciwko rodzajowi ludzkiemu. Teror i egzekucje, nierówność i wyzysk, praca ponad siły, głód i chłód – to nie były nasze ideały i cele. Marzyliśmy o społeczności istot równych, opiekuńczych wobec słabych, przyjaznych sobie na wzajem, pracujących ochotnie, ale nie przymuszanych do pracy niewolniczej. A co się z nami stało? Nikt nie odważa się powiedzieć tego co myśli. Nasi najbliżsi są na naszych oczach zabijani. Rządzą nami świnie.

Zwierzęta zaczynają cicho nucić "Zwierzęta Anglii..." Głosy w domu milkną. Po chwili na werandzie pojawia się Wyjec, niewątpliwie mocno pijana, oraz dwa psy.

WYJEC

Na mocy specjalnego dekretu towarzysza wodza hymn "Zwierzęta Anglii" został uniważniony. Od dzisiaj i już na zawsze! Zabrania się go śpiewać!

BENJAMIN

A to dlaczego?

WYJEC

Już nie jest potrzebny, towarzyszu. "Zwierzęta Anglii" to był hymn rewolucyjny. A rewolucja już zwyciężyła. Egzekucja zdrajców była jej ostanim aktem. Powstało nowe, lepsze, animalistyczne społecze_stwo. Rozejść się!

Zwierzęta rozchodzą się w pospiechu. Wyjec wydaje kwik. Ryjek wychodzi z wnętrza niosąc tablicę, którą umocowuje w niejscu przykazań. Jest na niej napisane: "Wszystkie zwierzęta są

równe, ale niektóre są równiejsze." Wyjec i Ryjek wracają do domu. Gaśnie w nim światło. Szarotka i Benjamin ostrożnie podchodzą pod werandę.

SZAROTKA

Co tam jest napisane? Nie dowidzę...

BENJAMIN

Wszystkie zwierzęta są równe, ale niektóre sa równiejsze... A co mnie to wszystko obchodzi...

Benjamin wychodzi. Szarotka mówi ludzkim głosem:

SZAROTKA

Nie o takim życiu marzyliśmy...

Przyjmuje ponownie postać klaczy i wychodzi.

SCENA 14. INWAZJA

Tak jak w scenie Nr. 6 – w różnych miejscach przestrzeni rozlegają się szepty ludzi:

PAN JONS

Nigdy nie wykończą budowy tego wiatraka... Głupie zwierzaki...

PANI JONS

Niedługo wszystkie pozdychaja z głodu...

PAN JONS

No, świnie radzą sobie nieźle...śpią w naszych łóżkach, piją wódkę z naszej piwniczki, wyjadają nasze zapasy... Ale i na nie musi się znaleźć sposób...

PAROBEK

Jakby im zburzyć ten wiatrak, to by się już nie pozbierały...

SŁUŻĄCA

Trzeba tylko uważać na psy. Pinczer zupełnie zdziczał, a ten nowy, to w ogóle jakiś wilk, czy co...

PAN JONS

Dobra myśl. Wiatrak jest już na ukończeniu, więc trzeba go zniszczyć jak najszybciej, zanim zacznie produkować elektryczność. Ciemność nam sprzyja. Chodźmy!

Ludzie skradają się ku wiatrakowi.

SCENA 15. ZBURZENIE WIATRAKA

PINCZER *Wybiega z domu, wietrzy i zaczyna szczekać.*

Hau, hau, Jons! Jons! Ludzie!

Zwierzęta, w w tym pijane świnie, wybiegają na podwórze. W tym momencie pan Jones strzela w powietrze i zwierzęta wycofują się, obserwując z kątów jak ludzie rozrzucaj kamienie (pudła) murów wiatraka. Pinczer, jak już raz poprzednio, biega pomiędzy zwierzętami a panem Jonsem, rozdarty przez podwójną lojalność.

BENJAMIN

Ludzie burzą wiatrak!

NAPOLEON

Niemożliwe! Zbudowaliśmy fundamenty i ściany niezrównanej grubości i mocy. Nic nimi nie zachwieje.

BENJAMIN

Ależ patrz – burzą wszsytko! Zresztą, co to mnie obchodzi...

NAPOLEON

Towarzysze! Naprzód w obronie naszej świętej sprawy!

Desperackim atakiem zwierzęta rzucaję się na ludzi ze wszystkich stron. Pies wytrąca z rąk pana Jonsa strzelbę. Zaskoczeni ludzie bronią się chwilę, ale zwierzęta biorą górę. Ludzie uciekają.

NAPOLEON

Zwycięstwo! Zwycięstwo!

BENJAMIN

Jakie tam zwycięstwo... Wiatrak leży w gruzach...

NAPOLEON

Wypędziliśmy najeźdzcę z naszych granic!

BENJAMIN

Ale wiatrak, wiatrak zburzony!

NAPOLEON

Odbudujemy go! Zbudujemy nasz wiatrak na nowo, a jak zechcemy to wzniesiemy jeszcze dziesięć takich wiatraków. Towarzysze! Gratuluję wam zwycięstwa. Aby je uczcić, ja, wasz

wódz, zostanię odznaczony orderem "Bohatera Bitwy o Wiatrak." *Podnosi z ziemi zegarek na dewizce, najwyraźniej zgubiony przez pana Jonsa w czasie walki i zawiesza sobie na szyi.*

WYJEC

Towarzyszowi wodzowi, cześć!

ZWIERZ_TA

Cześć, cześć, cześć! Cztery nogi dobre – dwie nogi złe!

NAPOLEON

Dziękuję wam, towarzysze. A teraz, musimy zabrać się natychmiast do wielkiego dzieła odbudowy. Marsz do roboty!

Napoleon wraca do domu. Wyjec zaś natychmiast obejmuje komendę nad pracą.

SCENA 16. ODBUDOWA

Następuje sekwencja ciężkiej pracy. Zwierzęta znoszą rozrzucone kamienie (pudła) i ponownie układają z nich ściany wiatraka. Poruszają się biegiem, dysząc i stękając. W pewnej chwili Bokser pada na ziemie. Praca zostaje przerwana. Zwierzęta gromadzą się wokół Boksera.

SZROTKA

Bokser, kochanie, co się stało?

BOKSER

Brak mi tchu... Coś mi się urwało w brzuchu... Musicie dokończyć odbudowy wiatraka beze mnie... Ja już chyba przejdę na rentę... Może Benjamin też pójdzie na emeryturę i będziemy sobie razem umilali starość w ogódku...

BENJAMIN

Osły są zawsze stare, ale emeryci nie są starymi osłami...

SZAROTKA

Zawiadomcie towarzysza wodza o wypadku. Ja zostanę z Bokserem.

Zwierzęta biegną na werandę i zaczynajć pukać do drzwi domu. Po długiej chwili ukazue się Napoleon w piżamie i wpuszcza towarzyszkę Wyjec. Pozostałe zwierzęta czekają. W tym czasie Szarotka dogląda leżąego Boksera

SZAROTKA

Jak się czujesz, kochanie?

BOKSER

Wszystko będzie dobrze.

SZAROTKA

Przepracowałeś się. Pracowałeś za ciężko. Nie brałeś nigdy urlopu.

BOKSER

Chciałem pracować ciżej od innych. Taki już jestem. Odpędź, proszę, te muchy...

SZAROTKA

Tak, kochanie, tak... Za mało o ciebie dbałam... Ale teraz już będę się tylko tobą opiekować...

BOKSER

O, nie. Musisz pracować przy odbudowie wiatraka. To twój animalistyczny obowiązek.

SZAROTKA

Bokser, ile to lat już jesteśmy razem?

BOKSER
Nie umiem liczyć. Ale dużo. Dużo dobrych lat z tobą.

SZAROTKA
Nie zostawiaj mnie samej...

Wyjec i zwierzęta wracają do Boksera.

WYJEC
Towarzysz wódz przysyła wam wyrazy ubolewania, towrzyszu bohaterze pracy animalistycznej. Tutaj macie lekarstwo jakie było w apteczce u Jonsów. Weźcie je. Towarzysz wódz już zadzwonił po pogotowie.

BENJAMIN
Wystrzegaj się lekarzy, bracie. Oni cię mogą tylko wyprawić na tamten świat.

WYJEC
Cicho, ośle. Karetka zabierze was do szpitala, towarzyszu koniu. Tam was wyleczą. Będzie tu lada moment.

BOKSER
Wrócę do pracy. Będę pracować jeszcze więcej. Nie przejdę na emeryturę. Oddam wszystkie siły towarzyszowi wodzowi.

Pojawia się dwukółka, ciągnięta przez Parobka i Służącą. Z boku wózka napis: "Mięso końskie. Rzeźnia i dystrubucja." Wszyscy pakuką Boksera do wózka.

BENJAMIN

Zwierzęta! To jest wózek rzeźnicki. Zabierają Boksera do rzeźni! Głupcy! Nie rozumiecie co to jest napisane?

Wózek rusza.

Zatrzymajcie ich!

SZAROTKA

Bokser! Skacz! Oni cię wiozą do rzeźni! Oni cię zamordują!

ZWIERZĘTA

- Bokser, skacz!
- Uciekaj!
- Nie pozwól się zabrać!
- Zatrzymajcie się!
- Stop! Stop!

Wózek znika.

WYJEC

O co tyle krzyku? To niewiarygodne, jak wy, towarzysze, dajecie posłuch idiotycznej wrogiej propagnadzie. No, i co z tego, że na tym wózku był jakiś napis, coś o rzeźni, czy coś w tym rodzaj. To był wózek weterynarza, który odkupił go od rzeźnika i jeszcze nie zdążył przemalować napisu. Towarzysz wódz jest bardzo przejęty wypadkiem Boksera i zrobi wszystko, aby otrzymał on najlepszą możliwą opiekę w szpitalu. Wróci do nas szybko. Wróci do pracy.

SZAROTKA

Och, jeśli tak, to nie ma żadnego powodu do niepokoju. Dziękuję wam, towarzyszko.

BENJAMIN

Tak... wszystko jest jasne jak słońce... a nawet słoneczko... o zachodzie...

WYJEC

Rozejść się.

Zwierzęta rozchodzą się do swoich zagród. Noc.

SCENA 17. PLANY NA PRZYSZŁOŚĆ

Napoleon i Wyjec wychodzą z domu. Towarzyszą im psy.

NAPOLEON

Zostańce tutaj, towarzysze psy, i miejcie nos, oko i ucho na wszystko. Ja się troszkę przejdę z towarzyszką.

Psy zostają na werandzie, podczas gdy Napoleon i Wyjec schodzą na podwórze i przechadzają sie. W czasie dialogu ich głosy stają się bardziej ludzkie.

NAPOLEON

Co myślicie, towarzyszko Wyjec, o wiatraku?

WYJECJEC

Będzie gotów zgodnie z planem i waszą wizją, towarzyszu wodzu.

NAPOLEON

Kiedy?

WYJEC

No, nie zaraz... Ludziom udało się uszkodzić nawet fundamenty. Ale zwierzęta pracuja – niech to zostanie między nami – jak głupie i nawet bez Boksera, wiatrak powinien być gotów na przyszłą wiosnę.

NAPOLEON

Na wiosnę... Sądzę, że należy w ogóle przerwać budowę wiatraka, towarzyszko.

WYJEC

Ależ, towarzyszu, przecież to pomnik rewolucji. I ma nosić wasze imię.

NAPOLEON

Zamiast go wykańczać, możemy bardzo korzystnie sprzedać materiały – kamienie, żwir, stal.

WYJEC

Sprzedać?

NAPOLEON

Jonsowi, na przykład... Jons jest teraz przedsiębiorcą budowlanym.

WYJEC

Nasz śmiertelny wróg? To byłoby sprzeczne z doktryną aminalizmu.

NAPOLEON

Bzdura. Nikt nie słucha, więc mogę być z wami szczery. Animalizm to bzdura. He, he. Liczą się pieniądze. A my mamy te materiały z tartaku. Mamy stado kur. Obora pełną krów. Możemy produkować jaja. Tysiące jaj. Możemy produkowac mleko. Cysterny mleka. Folwark rozkwitnie. Produkcja i handel – oto hasła na następne stadium rewolucji.

WYJEC
Wasza wizja przyszłości, towarzyszu wodzu, zapiera dech w piersi!

NAPOLEON
To go złapcie, he, he, i do roboty. Każeci zwierzętom rozebrać wiatrak i ułożyć kamienie w równe kubiki. Metr na metr. Konstrukcje stalowe składować osobno. Oczywiście, nie mówcie im co planujemy, he, he. My rządzimy – oni mają słuchać. A ja porozumiem się z Jonsem, żeby przyjecha_ na podpisanie kontraktu. Wydamy z tej okazji bankiet. Zamówię wszystko telefonicznie w mieście. Przygotujcie mi listę zakupów.

WYJEC
Wódka, whisky, koniak, kawior, ślimaki, trufle, bażanty...

NAPOLEON
Nie zapomnijcie o szampanie, he, he. No cóż... Późno. Pamiętacie, to? "Przykazanie czwarte, żadne zwierzę nie będzie spało w łóżku." He, he. Mówiąc o łóżku... *Pochyla się do ucha Wyjec i coś do niej szepcze. Ona chichocze. Napoleon obejmuje ją i oboje wchodzą do domu. Psy zdąrzają za nimi. Napoleon odwraca się do nich.* Psy, won!
Psy układają się do snu na werandzie.

SCENA 18. KOŁO HISTORII

Kolejny apel poranny.

WYJEC

Apel poranny! Apel poranny! Szybciej! Ruszać się. Stać równo. Baczność! Towarzyszu wodzu, jesteśmy gotowi!

Z domu wychodzi Napoleon i saltuje zwierzęta.

Towarzyszowi wodzowi, cześć!

ZWIERZĘTA

Cześć, cześć, cześć. Cztery nogi dobre – dwie nogi złe!

Napoleon bez słowa wraca do domu.

WYJEC

Do roboty! Zadanie na dziś: rozebrać wiatrak i ułożyć wszystko w kubiki.

BENJAMIN

Rozebrać wiatrak?

WYJEC

Nie podobają się wam polecenia kierownictwa, towarzyszu ośle? Psy!

Psy warczą.

BENJAMIN

A zresztą, co mnie to obchodzi... Ja się wstrzymuję...

WYJEC

No, to wasze szczęście. Do wiatraka, marsz!

Zwierzęta idą do wiatraka i rozbierają go, składając kamienie (pudła) na dwa stosy, po dwóch stronach podwórza. W tym czasie świnie, do których dołącza Wyjec, uczą się chodzić pionowo na werandzie. Świnie ubrane są w dawne ubrania państwa Jonsów; Wyjec wchodzi do domu i ukazuje się po chwili przebrana w suknię pani Jons.

ZWIERZĘTA
- Patrz! Patrz!
- Świnie!
- Świnie chodzą na dwóch nogach?
- Świnie chodzą jak ludzie...
- Świnie przebrały się za ludzi...
- Świnie naśladują ludzi!

BENJAMIN
Dwie nogi złe!

OWCE
Czteeery nogi dobreee – dwie nogi leeepszeee! Czteeery nogi dobreee – dwie nogi leeepszeee!

SCENA 19. WIELKIE POJEDNANIE

Pan Jons, Pani Jons, Parobek i Służąca wchodzą na podwórze. Wszyscy czworo ubrani są jak współcześni businessmeni. Świnie zapraszają ich na werandę, gdzie są przygotowane stół i krzesła. Wszyscy zasiadają przy stole. Ludzie i świnie mówią do siebie, gestykulując i uśmiechając się, ale nie słyszymy dzialogów, ponieważ owce cały czas rozgłośnie skandują "Czteeery nogi dobreee – dwie nogi leeepszeee!"

NAPOLEON

Dosyć, dosyć, kochane owieczki, przestańcie już wiwatować. Dziękuję. Dziękuję

Owce milkną.

WYJEC

Zwierzęta, usłużyć państwu!

Wszystkie zwierzęta rzucają się w szalonym pospiechu do obsługi, przynosząc talerze, kieliszki, sztućce, butelki i potrawy na półmiskach. Ludzie i świnie jedzą otoczeni kelnerskim kontredansem zwierząt. Po pewnym czasie pan Jons stuka nożem w kieliszek i wstaje, aby wygłosić toast. Zwierzęta wycofują się na podwórze.

PAN JONS

Kochani, pozwólcie, że wzniosę ten kielich – lecz zanim go spełnimy – chciałbym powiedzieć kilka słów. Jestem bardzo szczęśliwy, a mam nadzieję, że dzielę to uczucie ze wszystkimi obecnymi przy tym stole, iż czas obopólnych nieporozumień i nieufności odszedł w przeszłość. Tak, był nawet czas wrogości. Wydarzały się godne ubolewania incydenty. Ale niebo się wypogodziło. Dziś – stwierdzam to z ogromną satysfakcją – porządek i dyscyplina na tym folwarku są wzorowe. Warunki i zasady pracy zapewniają wydajność, oszczędność i zysk. Mniej jedzenia. Więcej pracy. Tę zasadę trzeba wdrożyć w całym kraju. Przyjaźń, współpraca i wymiana doświadczeń pomiędzy ludźmi i świniami to podstawa naszych wzajemnych stosunków. Nie powinny się już nigdy pojawić pomiędzy nami sprzeczności. Jestem gotów podpisać z wami, szanowni gospodarze, traktat o wzajemnej współpracy gospodarczej i handlowej oraz o wymianie kulturalnej pomiędzy ludźmi a świniami. Niech żyje "Folwark zwierzęcy"! Na zdrowie

Wszyscy piją, klaszczą i całują się.

NAPOLEON

Szanowni zebrani, i ja jestem szczęśiwy, że czas nieporozumień, a nawet bolesnych konflliktów, minął. Pokój! Pokój nastaje miedzy ludźmi i świniami. Od długiego czasu szerzyły się plotki, że my, świnie, jesteśmy wywrotowcami, rewolucjonistami, że chcemy podsycać niepokoje na sąsiednich folwarkach. Nic bardziej błędnego. Naszym jedynym pragnieniem, było i jest, życie w pokoju i normalne stosunki gospodarcze z s_siadami. Aby rozwiać wszelkie wątpliwości, dokonaliśmy różnorodnych zmian w tym folwarku i zamierzamy nadal pogłębiać reformy. Był tu, na przykład, przyznaję, barbarzyński zwyczaj zwracania się do siebie na wzajem per "towarszyszu." Już zaniechali_my tej praktyki. Formą obecnie obowiązyjącą jest "proszę pana," lub "proszę pani." Zapewniam państwa, także, że ten jakiś "animalizm", o którym było tyle nieporozumień, został już przez nas dawno zaniechany, a jedyną doktryną, którą się obenie kierujemy jest wzrost gospodarczy. Pojawiały się też pomówienia, nas o nieprzestrzeganie praw ludzkich, pardon, zwierzęcych na tym folwarku. Te pomówienia nie miały absolutnie żadnych podstaw. Jak celnie ujął to mój szanowny gość, pan Jons, panuje u nas po prostu wzorowy porządek i dyscyplina. Na koniec, niech mi będzie wolno nie zgodzić się z panem Jonsem w jednej sprawie. Otóż, był pan łaskaw wznieść toast za pomyślność "Folwarku zwierzęcego." Naturalnie nie mógł pan wiedzieć, że ta nazwa została już zaniechana. Obecnie nasze gospodartwo nazywa się "Folwark dworski." O ile się nie mylę, była to zresztą jego poprzednia nazwa.

Zwraca się do Wyjec.

Droga pani Wyjec, niech pani będzie tak uprzejma, zarządzić zmianę napisu na domu.

WYJEC

Z największą przyjemnością, panie przewodniczący. Pieski! Apport!

Psy przynoszą nową tablicę i dokonują wymiany – zdejmują napis "Folwark zwierzęcy" a zawieszają "Folwark dworski."

NAPOLEON

Drodzy goście i sąsiedzi. Panie, panowie. Wypijmy za zdrowie "Folwarku dworskiego."

Picie i całusy.

Zwierzaki, pożywcie się także z pańskiego stołu. Naści ochłapy... Na... Pyf.. Tutaj...

Napoleon rzuca resztki ze swego talerza zwierzętom. Goście idą w jego ślady. Zgłodniałe zwierzęta rzucaja się na ochłapy i po szybkim zjedzeniu resztek, wycofują się.

A teraz pora na podpisanie naszych umów gospodarczych, handlowych i kulturalnych.

Rozpoczyna się ceremonia podpisywania. Napoleon i pan Jons zasiadają przy stole obok siebie. Pozostali grupują się za ich plecami. Ryjek służy jako sekretarz: przynosi dwie małe flagi i stawia je po dwóch stronach stolu, przynosi też naręcz dokumentów w twardych oprawach i dwa długopisy. Następnie podsuwa kolejne dokumenty do podpisu Napoleonowi i panu Jonsowi. Każdy dokument zostaje ceremonialnie wymieniony przez Napoleona i pana Jonsa, z towarzyszeniem uścisków dłoni, uśmiechów i oklasków. W tym czasie zwierzęta powoli przemieszczają się na środek sceny, a potem zbliżają się do publiczności. Zaczynają cicho, a potem coraz głośniej śpiewać, powtarzając uparcie pierwszą zwrotkę hymnu:

ZWIERZĘTA
Zwierzęta Anglii, zwierzęta Walii
Zwierzęta ze wszech krajów i stron,
Stary porządek w gruzy się wali,
Koniec niewoli obwieszcza dzwon!

KONIEC

David Mamet

O L E A N A

Przełożył Marek Kędzierski

OSOBY:
John, profesor uniwersytetu
Caren, studentka

AKT I
(Typowy gabinet profesorski. Około południa. Scena jest pusta. Słychać przekręcanie klucza. Drzwi się otwierają. Wchodzi John z telefonem komórkowym przy uchu. Najwyraźniej kontynuuje rozmowę. W jej dalszym ciągu będzie wypakowywał torbę, wyjmie laptop z pokrowca, włączy komputer na biurku oraz laptop.)

JOHN ...a co z ziemią? Z ziemią. Co z ziemia. Jaka duża jest ta działka? Dobrze. Nie, nie rozumiem. No więc, nie, tak, to na pewno ważne... To na pewno waż... (Pauza) Ponieważ ważna jest... Dzwoniłaś do adwokata? (Pauza) Ponieważ... nie, nie, nie, on się zna na tym, prawnik. Musi to sprawdzić... I co ci powiedziała? Pytam co ci powiedziała pośredniczka, no, ta twoja agentka... A gdzie ona jest? No, już dobrze. A gdzie są te notatki? Gdzie jest to, co notowaliśmy w jej obecności? (Pauza). Myślałem, że je masz. Nie, przepraszam, byłem o tym przekonany. Wydawało mi się, że notujesz. Postaraj sobie przypomnieć... gdzie... są... Są potrzebne... teraz... Tak. Dlatego powiedziałem, zadzwoń do Jerrego...
(Pukanie. John zachęca gestem do wejścia Caren, która ukazuje się drzwiach. Zachęcona wchodzi, zdejmuje plecak, chwile się waha, siada – w czasie gdy John kontynuuje rozmowę.)
Nie mogę teraz... Nie mogę teraz o tym mówić. Zadzwonisz do Jerrego, dobrze? Bo ja teraz nie mogę. Dobrze. Zaraz będę. Za piętnaście, dwadzieścia mi... Mówię ci, ze nie stracimy tego domu. Nie stracimy tej okazji. Ja ci to mówię. „Lokalizacja fakultatywna?" Czy ta pośredniczka powiedziała, że „lokalizacja jest fakultatywna?" Co z tego dla nas wynika? Czy to dla nas wiążące? (Pauza). Dla nas? Zanim poprzedni właściciele się nie wyprowadzą? „Profesjonalny żargon." No właśnie. (Pauza). Ogród dla ciebie. Łąka dla małego. Niech hasa. Kort tenisowy dla mnie. Basen. Oczywiście... No właśnie... Czy ona tam jest, ta pośredniczka, agentka? Powiedz jej, że chcesz jeszcze raz zobaczyć poziom dolny. I przyjrzyj się dobrze wykończeniu barku, pokoju do ćwiczeń, żeby się wszystkie maszyny zmieściły, rowerek... Wyjadę z uniwersytetu za dziesięć, piętnaście... Umówisz się z adwokatem? Na pewno

wszystko będzie dobrze... Kocham cię.. Jak tylko będę... Ja ciebie tez... Kocham... (Coś notuje. Zwraca się do Caren.)

Przepraszam.

CAREN Co to znaczy „lokalizacja fakultatywna?”

JOHN Słucham?

CAREN Co to znaczy „lokalizacja fakultatywna?”

JOHN Przyszła pani o tym rozmawiać?

CAREN ...porozmawiać...

JOHN Przystąpmy do rzeczy. Spieszę się. Masz na imię Caren? Tak?

CAREN Caren... To ładnie, ze pan profesor pamięta…

JOHN Staram się... Więc ...lokalizacja... fakultatywna... Czy nie sadzisz, ze gdy masz poruszyć jakiś temat, to powinnaś używać ścisłej terminologii?

CAREN ...czy ja nie sadze, że co?

JOHN No?

CAREN Czy ja...

JOHN No, co?

CAREN Czy ja powiedziałam coś nie tak...?

JOHN (Pauza) Nie. Przepraszam. Ależ nie. To ten pośpiech. Sama pani słyszała. Więc co to znaczy „lokalizacja fakultatywna?” Jest to termin, który w miarę używania nabrał znaczenia bardziej specyficznego niż to, co mógłby wnioskować o nim... wnioskować ktoś z nim nieobeznany. Sadze, ze takie jest znaczenie tego terminu. (Pauza).

CAREN Więc pan nie wie? Niemożliwe.

JOHN Nie jestem pewien. Na pewno zdarzyło się pani nieraz, ze coś pani sprawdza, albo ktoś pani coś wyjaśnia, a pani natychmiast zapomina, co...

CAREN Panu to się na pewno nie zdarza.

JOHN ... mnie?

CAREN Panu się to nie zdarza, prawda?

JOHN ...mnie? co?

CAREN Zapomnie...

JOHN ...Mnie... zapomnieć?

CAREN Panu.

JOHN Zapomnieć o czymś? Każdemu się to zdarza...

CAREN Nie, nie każdemu. Nie panu profesorowi.

JOHN Nie każdemu?

CAREN Nie.

JOHN Owszem. Każdemu się to zdarza.

CAREN Dlaczego?

JOHN Bo ja wiem? (Pauza) Czym mogę pani... Pani wyświadcza mi grzeczność, a raczej uprzejmość, przychodząc do mnie... Caren?

CAREN Caren.

JOHN Tak, Caren. Wydaje mi się, Caren, że mam problem z twoją… Wydaje mi się…

CAREN ...co...

JOHN Z twoją pisemną pracą semestralną....

CAREN Aha... Kupuje pan dom na wsi?

JOHN Nie zmieniajmy ostrości.

CAREN Ostrości?

JOHN Tematu. (Pauza) Ja wiem jak... Wiem, jakie to może być upokarzające, to, że...Chcę ci pomóc... Nie mam żadnych innych powodów... zamiarów... (Wyszukuje jej pracę na biurku. Ona w tym czasie wyjmuje z ust gumę do żucia i przykleja ją pod krzesłem, a potem odszukuje w plecaku swój egzemplarz – kopię. Odtąd oboje będą się odnosili do egzemplarza pracy, które każde ma ręku.) Wystarczy na to spojrzeć... aby...

CAREN Przecież ja, przecież ja się staram, panie profesorze.

JOHN To nie dosyć.

CAREN Jak to nie?

JOHN Widzę, że... Ale twoja praca...

CAREN Przecież, przecież ja chodzę na zajęcia... (Wyjmuje notatnik) Robię notatki...

JOHN Tak. Oczywiście. Mówię tylko, że w twojej pracy brak...

CAREN Przecież ja...

JOHN Chwileczkę.... w twojej pracy brak pewnej elementarnej umiejętności formułowania...

CAREN Robię wszystko, co mi pan każe. Kupiłam pana książkę... przeczytałam pana...

JOHN Ależ ja nie wątpię, że ty...

CAREN Nie, nie, nie. Robię co mi pan każe. Ale to jest trudne. Trudne. Trudno mi...

JOHN Ale...

CAREN Ja nie... tylko, że język, którego pan używa...

JOHN Słuchaj, Caren...

CAREN Ten język... Terminologia... Wszystko, co pan mówi...

JOHN Przepraszam. Nie. Nie wydaje mi się, że to może być prawda....

CAREN Ale to prawda. Przecież ja...

JOHN Ja uważam...

CAREN To jest prawda, panie profesorze.

JOHN Ty coś...

CAREN Dlaczego miałabym...

JOHN Powiem ci dlaczego. Jesteś niezmiernie bystrą dziewczyną..

CAREN Ja...?

JOHN Jesteś niezmiernie bystrą dziewczyną. Przecież to nie może ci sprawiać żadnego problemu. Żartujesz ze mnie...

CAREN Ja?

JOHN Powiem ci dlaczego... Powiem ci... co ci przeszkadza, blokuje... Myślę, ze jesteś pełna gniewu... A ja...

CAREN ...dlaczego miałabym...

JOHN Chwileczkę. Proszę...

CAREN Ale to prawda. Mam problemy....

JOHN Każdy...

CAREN Pochodzę z innego środowiska społecznego...

JOHN Każdy...

CAREN ...i ekonomicznego....

JOHN Ależ, Caren...

CAREN A przecież, panie profesorze, jednak dostałam się na tę uczelnię...

JOHN Tak, oczywiście...

CAREN Czy to bez znaczenia?

JOHN Ależ posłuchaj... Proszę...

CAREN Przecież ja... Przecież ja... (Wstaje, zbiera rzeczy.)

JOHN (Czyta z jej pracy). O tu... Proszę. Proszę cię, usiądź. (Pauza.) Proszę usiąść. (Caren siada).

„Uważam, że idee zawarte w tym dziele wyrażają uczucia autora, w zgodzie z jego intencjami, na podstawie osiągniętych rezultatów.” Co to ma znaczyć? Co to w ogóle jest?

CAREN Przecież ja daję z siebie co mogę...

JOHN Może ten przedmiot...

CAREN Nie, nie, nie. Pan nie może... Ja muszę...

JOHN ...ale jak...

CAREN ...ja musze zaliczyć...

JOHN ...Caren, ja naprawdę...

CAREN Naprawdę muszę zaliczyć ten przedmiot, ja...

JOHN No tak.

CAREN Czy pan nie...

JOHN Albo...

CAREN Panie profesorze...

JOHN ...albo uznamy, że kryteria oceny pracy wszystkich studentów w tej grupie...

CAREN Nie, nie, nie. Ja muszę zaliczyć. Ja...

JOHN Proszę pani, ja jestem tylko człowiekiem... Ja...

CAREN Robiłam wszystko co pan kazał. Wszystko. Przeczytałam pańską książkę. Powiedział pan, żeby kupić pana książkę i przestudiować. Wszystko, co pan mówi, notu... (Wskazuje na notatnik.)

(Dzwoni telefon)

CAREN ... robię wszystko... wszystko...

JOHN Proszę pani...

CAREN Wszystko co mi pan każe...

JOHN Proszę pani. Proszę posłuchać. Ja nie jestem pani ojcem.

CAREN Co?

JOHN Nie jestem.

CAREN Czy ja powiedziałam, że pan jest pan moim ojcem?

JOHN Ja nie...

CAREN Dlaczego pan to powiedział?

JOHN Dlacz...

CAREN Dlaczego!

JOHN Na moich zajęciach... (Odbiera telefon). Halo. Nie mogę teraz rozmawiać. Jerry? Tak? Zrozum... Nie mogę teraz rozmawiać... Wiem, wiem. to ważne...Jerry. Tak, ale teraz nie mogę rozmawiać. Tak. Zadzwoń do niej... Dziękuję. (Odkłada słuchawkę.) Co pani chce żebym zrobił? Oboje jesteśmy ludźmi. Oboje wyznajemy pewne zasady...

CAREN Nie, nie...nie o to...

JOHN ...może są to zasady arbitralne....

CAREN. Nie. Pan mi musi pomoc, panie profesorze.

JOHN ...może instytucjonalne... ale... Niech mi pani powie, co mam zrobić. Niech mi pani powie, co pani chce, żebym zrobił?

CAREN Jak ja mam teraz pojechać do domu i opowiedzieć rodzicom o moich stopniach...

JOHN Co ja mam zrobić?

CAREN Niech mnie pan nauczy. Niech mnie pan nauczy.

JOHN Cały czas staram się panią uczyć.

CAREN Czytam tę pana książkę. Czytam. I nic nie rozu...

JOHN Nie rozumie jej pani?

CAREN Nie.

JOHN No, więc, może nie jest dobrze napisana....

CAREN (Wchodząc w słowo) Nie. Nie. Ja chcę ją zrozumieć.

JOHN Czego pani nie rozumie?

(Pauza)

CAREN Niczego. Zupełnie. (Pauza. Szuka w notatkach, potem w książce – ma zakładki). O tu... Kiedy pisze pan o...

JOHN Tak...?

CAREN „Jest to de facto przytrzymywanie młodzieży pod kloszem."

JOHN „De facto przetrzymywanie młodzieży pod kloszem." Jeżeli sztucznie przedłużamy czas dorastania...

CAREN I tu... „Zmory nowoczesnego kształcenia..."

JOHN No więc... To znaczy...

CAREN Ja nie...

JOHN Proszę pani... To jest tylko książka... To jest tylko wykład... To jest tylko...

CAREN Nie. Nie. To są żywi ludzie. Studenci. Ludzie, którzy tu przyszli. ...przyszli tu po to, żeby coś poznać, coś, czego nie znali. Którzy tu przyszli właśnie żeby im pomoc. Żeby ktoś im pomógł. Zrobić coś. Nauczyć się czegoś. Poznać coś. Żeby, jak to się mówi, awansować życiowo. Jak mam do tego dojść? Jak mam to zrobić -- jeśli nie zdam. A ja nie rozumiem. Nie rozumiem, co to wszystko znaczy... Błąkam się. (Długa pauza.) Od rana do wieczora myślę tylko o jednym: że jestem głupia.

JOHN Nikt nie uważa, że jest pani głupia.

CAREN Nie? A jaka?

JOHN Uważam...

CAREN ... więc jaka jestem?

JOHN ...mam telefon do załatwienia. I jestem umówiony. w dość pilnej sprawie. Już jestem spóźniony. (Zaczyna się pakować.) I choć rozumiem pani problemy i chciałbym im poświęcić więcej czasu, to przecież nie byliśmy umówieni i ja naprawdę...

CAREN Uważa pan, że jestem zero...

JOHN Jestem umówiony z pośredniczka nieruchomościami, z żoną i z adwokatem...

CAREN Uważa pan, że jestem głupia.

JOHN Nie. Zapewniam panią, że nie.

CAREN Sam pan powiedział.

JOHN Nie. Nie powiedziałem tego!

CAREN Powiedział pan.

JOHN Nigdy tego nie powiedziałem i nigdy nie powiedziałbym tego studentce. Nigdy.

CAREN Powiedział pan, czytając w mojej pracy, „co to ma znaczyć...”

JOHN ...i co to dla pani znaczyło?

CAREN Znaczyło, że jestem głupia. I, że nigdy się niczego nie nauczę. Dokładnie to to znaczyło. I ma pan rację.

JOHN Jeśli pomyślała pani...

CAREN Nikt mnie nie chce...

JOHN ...jeśli zinterpretowała to pani jako...

CAREN Nikt mi nic nie tłumaczy. A ja tylko siedzę, gdzieś w kącie, z tylu. I każdy coś mówi bardzo uczenie. Cały czas. Że „koncepcje,” że „aksjomaty,” że „hipotezy,” no i, no i, i o czym tu w ogóle jest mowa? I czytam pan książki. Pana zajęcia są obowiązkowe. Pan mówił coś o odpowiedzialności uczonych wobec młodych ludzi. Nie wiem co to znaczy. Nie zdam.

JOHN Czy mogę...

CAREN Nie. Ma pan rację. Niech tam. Niech to diabli. Nie dałam rady. Niech mnie pan obleje. To bzdura. Wszystko, co robię, to bzdura.... Na śmietnik się nadaje... „Idee zawarte w tym dziele wyrażają uczucia autora.” Racja. Racja. Wiem, że jestem głupia. Wiem, jaka jestem. (Pauza). Wiem, jaka jestem, panie profesorze. Nie musi pan mówić. (Pauza.) Żałosne, prawda? (Wstaje, zbiera rzeczy.)

JOHN No tak... (Pauza) Niech pani siada. Niech pani siada. Proszę. (Pauza) Niech pani usiądzie. (Sam rozpakowuje ponownie swoja torbę i laptop.)

CAREN Po co?

JOHN Proszę tylko, niech pani usiądzie. (Pauza) No, niech pani siada. Mogłaby pani usiąść? (Pauza. Caren siada.)

JOHN Dziękuję.

CAREN No i co?

JOHN No więc wiem o czym mówisz.

CAREN Nie. Nie wie pan.

JOHN Sądzę, że wiem...

CAREN Jak to?

JOHN Opowiem ci coś. O sobie. (Pauza) Pozwolisz? (Pauza). Zawsze mi wpajano w głowę, ze jestem głupi. To chciałem ci powiedzieć.

CAREN Jak pan to rozumie?

JOHN Tak, jak powiedziałem. Pamiętam, od najwcześniejszych lat pamiętam, słyszałem bez przerwy: że jestem głupi. „Jesteś taki inteligentny, a musisz zachowywać się tak głupio?" Albo: „Nie rozumiesz? Nie rozumiesz? Och, jaki jesteś głupi." A ja rzeczywiście nie rozumiałem. Nie rozumiałem.

CAREN Czego?

JOHN Najprostszych rzeczy. Przerastały mnie. Obezwładniało mnie to. To jakaś tajemnicza sprawa...

CAREN Tajemnicza?

JOHN Jak człowiek się uczy? Jak zdobywa wiedzę? Jak należy się uczyć? O tym mówiłem na zajęciach. Mówiłem też o „prawdziwych ludziach." Kto to taki? „Prawdziwi ludzie?" Byli to ludzie inni niż ja. Zdolni , umiejętni, sprawni. Ludzie, którzy potrafili robić różne rzeczy, których ja nie potrafiłem. Uczyć się, studiować, zapamiętywać... wszelkie te bzdury. O tym też była mowa na zajęciach, dokładnie o tym... Jeśli ktoś mówi ci, że... Słuchaj, jeśli mówi się dziecku, że nic nie rozumie, to dzieciak uznaje, ze to jest jego cecha. Jaki jestem? Kim jestem? Jestem tym, który nie rozumie. Jestem głupi. Patrzyłem na ciebie, wtedy, na zajęciach, kiedy mówiliśmy o koncepcjach wychowaw...

CAREN Żadnej z nich nie rozumiem.

JOHN No więc, to moja wina. Nie twoja wina. Jestem o tym święcie przekonany. Przepraszam cię i proszę żebyś mi wybaczyła.

CAREN Wybaczyła? Dlaczego?

JOHN Ostatnio miałem tyle spraw na głowie. Kupujemy dom, a poza...

CAREN Ludzie mówili, ze jest pan głupi?

JOHN Tak.

CAREN Kiedy?

JOHN Zawsze. W dzieciństwie. W młodości. No, może potem przestali. Ale ja wciąż słyszałem, że mi to mówią.

CAREN Co mówią?

JOHN Ze jestem niekompetentny. Ze się nie nadaję. Rozumiesz? I kiedy staję przed jakąś trudnością, to, to uczucie, to uczucie z dzieciństwa powraca. Czuję się... czuję się niegodny, nieprzygotowany...

CAREN Ach, tak...

JOHN Co?

CAREN …tak…

JOHN I czuję, ze sobie nie poradzę.

CAREN A wówczas naprawdę sobie pan nie radzi, prawda? Prawda?

JOHN Jak pilot. W samolocie. Pilot za sterem samolotu. Myśli sobie nagle: o, Boże, zagapiłem się. O, Boże, co ze mnie za osioł, żebym z tak bezcennym ładunkiem ludzkiego życia pod moja opieką, pozwolił sobie na tę chwilę nieuwagi. Dlaczego ja się w ogóle urodziłem. Jak złudne jest zaufanie, jakim obdarzyli mnie ci, którzy... I tak dalej, i tak dalej, spirala... No i rozbija samolot.

CAREN Mógłby po prostu...

JOHN No właśnie...

CAREN Mógłby po prostu powiedzieć sobie…

JOHN Tak!...zagapiłem się, ale, wyjdę z tego... Właśnie o tym mówię. Rozumiesz? Uczenie się to nie jest magia, tajemnica...To jest kwestia wyboru. Kiedy staniesz wobec czegoś, co słusznie, lub niesłusznie odbierzesz jako sprawdzian, przestraszysz się... I powiesz sobie: „Nie potrafię...” I wszystko w tobie będzie krzyczeć: „Muszę. Ale nie mogę.” I pomyślisz, czy po to się urodziłam, żeby stać się pośmiewiskiem całego świata? Czy każdy musi być lepszy ode mnie? Czy ja naprawdę nie mogę się tego nauczyć?

CAREN Czy to tylko mnie... Czy to tylko ja...?

JOHN Nie wiem. Słuchaj, rozmawiam z tobą tak, jakbym rozmawiał z własnym synem. Ponieważ chciałbym, aby jego udziałem nie stało się to co stało się moim. Rozmawiam z tobą tak, jak życzyłbym sobie, aby ktoś dawniej ze mną rozmawiał. Nie wiem jak można się porozumieć, jeśli nie na płaszczyźnie osobistej... jednakże...

CAREN Dlaczego chciałby pan rozmawiać ze mną na płaszczyźnie osobistej?

JOHN No widzisz? O to mi właśnie idzie. Zachowanie innych możemy interpretować wyłącznie przez pryzmat...

(Dzwoni telefon).

JOHN Przez pryzmat... (Do słuchawki). Halo? (Do Caren) Przez pryzmat naszych własnych doświadczeń.(Do słuchawki) Halo... (Do Caren) Przepraszam na moment.... (Do słuchawki). Halo? Nie, nie mogę teraz... Wiem, ze mówiłem, że przyjadę... Za parę... ja... czy on ma przyjść... Mówiłem z nim. Jesteśmy umówieni. Nie, mam tu studentkę.... Jerry ci wyjaśni... Słuchaj im szybciej skończę tę rozmowę, tym szybciej przyjadę. Kocham cię. Słuchaj, powiedziałem „kocham cię,” zobaczysz wszystko się ułoży, ponieważ czuję, że się ułoży.

Kocham cię. Zaraz tam będę. Dobrze... Potrwa to tyle ile musi potrwać... Pa. (Odkłada słuchawkę. Do Caren). Przepraszam panią.

CAREN Coś się stało?

JOHN Wyłoniły się pewne problemy, jak to bywa, przy finalizowaniu umowy na kupno domu.

CAREN Kupuje pan dom na wsi.

JOHN Tak.

CAREN W związku z nominacją profesorska. Awans. Podwyżka. Stabilizacja. Co?

JOHN No, przypuszczam, ze to nie bez związku...

CAREN Dlaczego pan został ze mną? Tam na pana czekają.

JOHN Został?

CAREN Tak, zamiast tam pojechać.

JOHN Ponieważ mi się podobasz.

CAREN Podobam się panu?

JOHN Tak.

CAREN Dlaczego?

JOHN Dlaczego? Powiem ci. Może dlatego, ze jesteśmy podobni. (Pauza).Tak.

(Pauza)

CAREN Powiedział pan, ze każdy ma problemy.

JOHN Każdy.

CAREN Pan też?

JOHN Ja tez.

CAREN Jakie problemy?

JOHN No wiec... (Pauza). No więc, masz racje, Caren, jeśli chcemy, żeby stosunki między studentem a nauczycielem były wolne od sztucznego dystansu, to dlaczego miałbym ukrywać swoje problemy bardziej niż ty. Oczywiście, mam swoje problemy.

CAREN Jakie?

JOHN Z żoną... Z synem... W pracy...

JOHN W pracy...

CAREN Na uczelni?

JOHN Tak. I może, może moje problemy są – rozumiesz – podobne do twoich prob...

CAREN Co mianowicie? Mógłby pan powiedzieć?

JOHN Dobrze. (Pauza). Późno zacząłem uczyć i nauczanie wydało mi się czymś sztucznym. Przekonanie, ze ja wiem, a studenci nie wiedza. Ujrzałem w tym mechanizmie nauczania

formę wyzysku. Kiedyś, nienawidziłem szkoły, nienawidziłem nauczycieli. Nienawidziłem każdego zwierzchnika. Każdego „szefa.” W ich obecności... myślałem, nie, wiedziałem, że nie dam rady. Dużo później, jak dorosłem... Jak udało mi się od tego uwolnić... Od tego przymusu niepowodzenia. Wtedy...

CAREN Jak można się uwolnić?

JOHN Jeśli ciągle nie daję sobie rady, to muszę przecież myśleć o sobie jako o nieudaczniku. Jeśli nie chcę myśleć o sobie jako o nieudaczniku, to może powinienem zacząć odnosić sukcesy – od czasu do czasu? Słuchaj, sprawdziany, testy, z którymi masz do czynienia w szkole, na uczelni, w życiu, zostały sporządzone, w większości wypadków z myślą o idiotach. Przez idiotów. Nie ma żadnego powodu, żeby im nie sprostać. Nie stanowią kryterium twojej rzeczywistej wartości. Są tylko sprawdzianem twojej zdolności zapamiętywania i wypluwania z siebie informacji. Dezinformacji. To wszystko jeden wielki nonsens. A ja...

CAREN ... nie...

JOHN Tak. To bzdury. Śmieci. Kiepski żart. Weź mnie... na przykład.... Uniwersytecka Komisja Nominacyjna, która ma mi nadać dożywotnią profesurę... Ma mnie ocenić. Rozumiesz? Mój dorobek Poddają ocenie mój dorobek. Przy czym ludzi, którzy maja mnie oceniać, sam bym nie najął do mycia samochodu. A jednak staję przed wysoka Komisją Nominacyjną. I robi mi się niedobrze. I mam ochotę wyrzygać się im prosto na stół. Żeby zobaczyli, że się nie nadaję.

CAREN Dali panu tę nominację. Stały kontrakt.

JOHN A nie, nie... Uchwalili. Ale jeszcze ktoś to musi zatwierdzić. Rozumiesz? W każdej chwili może się jeszcze cos przydarzyć...

CAREN ...eee....

JOHN Mogą mnie nie zatwierdzić. Nie kupię nowego domu... No i? No i co? Wyjdzie na jaw moja najskrytsza tajemnica.

(Pauza).

CAREN Jaka tajemnica?

JOHN Nie ma żadnej tajemnicy. Ale oni sporządzą rejestr moich braków.

CAREN Rejester?

JOHN Wykaz. Więc ja panią znam… Ja panią rozumiem… Znam te wątpliwości… Czy ja mam prawo do tej pracy? Do tego nowego domu? Do żony? Do rodziny? I tak dalej... To właśnie pani tłumaczę. To jest sedno mojej teorii nauczania...

CAREN Ale ja... ja tyko...

JOHN No i co?

CAREN Ja tylko...

JOHN Jak ci się ta teoria podoba?

CAREN Ja tylko chce się dowiedzieć jaką dostałam ocenę.

(Długa pauza).

JOHN Ach, tak, oczywiście.

CAREN Czy to źle?

JOHN Nie.

CAREN Czy to źle? Ze o to pytam?

JOHN Nie.

CAREN Czy pan się na mnie gniewa?

JOHN Nie. I proszę mi wybaczyć, chwilowe... Oczywiście, chce pani znać swoją ocenę. Oczywiście też, nie może się pani skupić na niczym...

(Telefon zaczyna dzwonić.)

JOHN Przepraszam na chwilę...

CAREN Ja już chyba pójdę. (Zbiera rzeczy.)

JOHN Zaproponuję pani pewną umowę.

CAREN Nie, niech pan już wreszcie...

JOHN Niech sobie dzwoni. Zaproponuję ci pewną umowę. Zostaniesz ze mną po godzinach przyjęć. Przerobimy cały materiał od początku. Posłuchaj: to nie ty, to ja nie uważałem, nie byłem dość skupiony na zajęciach. Zaczniemy cały wykład od początku. Dostaniesz piątkę. Tak. Twoja końcowa ocena będzie brzmiała: bardzo dobry.

(Telefon przestaje dzwonić.)

CAREN Ale semestr się jeszcze nie skończył...

JOHN Dostaniesz piątkę na koniec semestru. Ale będziesz musiała przyjść do mnie parę razy. Na konsultacje. Twoja praca pisemna się nie liczy. Nie odpowiadał ci temat. Źle ci się pisało. Nieważne. Ważne, ze jeśli mi się uda, rozbudzę w tobie zainteresowanie do tego przedmiotu. Odpowiem na twoje wszystkie pytania. Zacznijmy od początku. Zaraz.

CAREN Od początku? Czego?

JOHN Mojego wykładu.

CAREN Ale nie możemy zaczynać od początku.

JOHN A ja twierdzę, że możemy.

CAREN Nie wydaje mi się.

JOHN To tylko od nas zależy. Ty i ja – do tego w końcu sprowadza się proces nauczania.

(Pauza.)

CAREN Są przepisy.

JOHN. No to je złamiemy.

CAREN Jak można łamać przepisy?

JOHN Nikt się nie dowie.

CAREN Dlaczego miałby pan dla mnie to zrobić.

JOHN Podobasz mi się. Czy tak trudno ci...

CAREN No nie wiem...

JOHN Ty i ja – i więcej nic się nie liczy.

CAREN No dobrze.

(John zamyka drzwi gabinetu – które dotąd pozostawały otwarte – Caren to zauważa.)

CAREN Weźmy to miejsce... Nie zrozumiałam, kiedy wspomniał pan... o... pseudonaukowości naukowców..

JOHN ... pseudonaukowości...

CAREN ... i o mąceniu w głowie studentom...

JOHN ...tak...

CAREN Tu, w pana książce jest coś o relatywnym... relatywnym.. (sprawdza w notatkach)

JOHN Sprawdzasz w notatkach?

CAREN Tak, panie profesorze...

JOHN Powiedz to własnymi słowami.

CAREN Chcę się upewnić, że właściwie pana cytuję...

JOHN Bardzo słusznie. Ale zwracałem uwagę, niejednokrotnie, że lepiej zapamiętujemy asocjacyjnie a nie mechanicznie.

CAREN (Z notatek.) O, tu, właśnie, tu pisze pan od „pseudonaukowości" i o „mąceniu w głowach studentów."

JOHN Zgadza się. Oznacza to zrytualizowane nadużywanie władzy. Wykładowca podsuwa pani pod nos książkę i mówi: proszę przeczytać. Pani mówi następnego dnia, że ją przeczytała. A wykładowca urządza pani egzamin. I jak się okaże, że pani skłamała, że pani nie przeczytała tej książki, to zostanie pani skompromitowana, skończona. Toż to jakaś przewrotna gra. Po co się w nią wdawać? Czy tak się ludzi kształci? Nie. Czym jest więc wyższe wykształcenie. Czymś zgoła nieprzydatnym.

CAREN Co jest „zgoła nieprzydatne?"

JOHN Zrobił się z tego rytuał, pusty proceder, dogmat. Dogmat, że każdy ma prawo do wyższego wykształcenia.

CAREN Pan się z tym nie zgadza?

JOHN Jak pani sadzi?

CAREN Nie wiem.

JOHN Nie wiem. Ale jak pani sadzi?

CAREN Nie wiem.

JOHN Mówiłem o tym na zajęciach. Pamięta pani?

(Caren szuka w notatkach.)

JOHN Bez notatek, dobrze? Niech pani potraktuje to jako przysługę dla mnie, abym mógł sprawdzić czy moja koncepcja jest słuszna.

CAREN Mówił pan, że... ja... ja...

JOHN Mówiłem, że zaczęto mieszać pojęcia egalitaryzmu i utylitaryzmu. Mylimy więc pożytek płynący z wyższego wykształcenia z prawem równego dostępu do niego. W rezultacie powstał całkowicie niezależny układ...

CAREN To przesąd, że należy się kształcić?

JOHN Właśnie.

(Pauza.)

CAREN Jak pan może twierdzić coś podobnego? Jak pan...

JOHN Dobrze. Dobrze. Dobrze! Śmiało. Niech pani mówi. Samodzielnie. Co to jest przesąd? Nieuzasadnione przekonanie. Wszyscy mamy przesądy. Nikt nie jest od tego wolny. Kiedy nasz przesad zostaje podważony, zakwestionowany, czujemy gniew, prawda? Tak jak pani teraz. Prawda?

CAROL ...ale jak pan może...

JOHN Poddajmy to analizie... Dobrze?

CAREN Jak...

JONN Dobrze. Dobrze. Załóżmy...

CAREN Ja teraz mówię!

JOHN Proszę mi wybaczyć, że pani przerwałem.

CAREN W porządku.

JOHN Więc mówiła pani, że...

CAREN Mówiłam... mówiłam... że… (sprawdza w notatkach). Jak pan może mówić na zajęciach, na zajęciach na uniwersytecie, że studia to przesąd?

JOHN Mówiłem, ze nasza predylekcja ku przesadom...

CAREN Predylekcja?

JOHN Nie wie pani co to znaczy

CAREN Czy to znaczy „upodobanie”, „skłonność?”

JOHN Tak.

CAREN Zatem jak pan może twierdzić coś podobnego? Ze wyższe...

JOHN Na tym polega moja praca. Od tego tu jestem.

CAREN Od czego?

JOHN Żeby uczyć myśleć samodzielnie. Żeby was prowokować intelektu...

CAREN Nie.

JOHN Ależ tak.

CAREN Żeby mnie prowokować?

JOHN Tak.

CAREN Żeby mnie złościć?

JOHN Tak. Żeby panią zmusić...

CAREN Pan jest od tego, żeby mnie doprowadzić do wściekłości?

JOHN Żeby panią zmusić... żeby... Niech pani posłucha. (Pauza.) Tak, to będzie dobre... (Pauza.) W młodości ktoś mi powiedział, niech pani uważa, ze bogaci kopulują rzadziej niż biedni. Ale jak już to robią, to się bardziej rozbierają. Latami, całymi latami, proszę pani, porównywałem własne doświadczenie z tym twierdzeniem. Prowadziłem obserwacje: aha, to zgadza się norma, aha, a to jest odstępstwo od normy. A o co w ogóle chodziło. O nic. O jakieś kretyństwo. Jakiś kolega mi to powiedział w szkole jak miałem dziesięć lat. Gdzieś to wyczytał. Bzdura. Dlaczego tak to do mnie przylgnęło? Nie wiem. Co to znaczyło. Nic. Była to brednia, która, raz zasłyszana, zadomowiła się w mojej głowie. (Pauza.) Teraz wróćmy do pani. Ktoś pani powiedział, a pani uznała to za dogmat, ze wyższe wykształcenie jest wartością bezdyskusyjną. Jest pani przywiązana do tego twierdzenia. Gdy zaś ja poddaję ja w wątpliwość, pani się wścieka. Dobrze, powiadam. Bo właśnie jest to coś, co powinniśmy poddawać w wątpliwość. Tak, twierdze, ze studia wyższe stały się czymś tak naturalnym i czymś tak modnym, dla tych co należą do nowej, masowej klasy średniej, że pojmujemy je jako oczywiste. Jako wręcz „należne." Przestaliśmy zaś pytać jaki z nich pożytek. (Pauza.)

A jakie mogłyby być rzeczywiste powody tej pogoni za wyższym wykształceniem? Po pierwsze – miłość do nauki, po drugie – pragnienie opanowania pewnej umiejętności, po trzecie – awans ekonomiczny. (Przerywa, notuje cos na laptopie.)

CAREN Zabieram panu czas.

JOHN Chwileczkę. Musze coś zanotować...

CAREN Coś, co powiedziałam?

JOHN Nie. W sprawie domu.

CAREN Kupuje pan dom.

JOHN Równocześnie z nominacją. Tak. Ładny do na wsi. Niedaleko szkoły, prywatnej. Tam poślę syna -- do szkoły prywatnej. Zarazem, jako podatnik będę płacił na dzielnicową szkołę publiczna.. William O'Connor powiedziałby, że to „brzemię białego człowieka." Tak, to rzeczywiście jest to "brzemię białego..." (Spogląda na Caren.) Czy to panią interesuje?

CAREN (Notując). Nie... chce tylko zanotować...

JOHN Nie musi pani tak ciągle notować. Lepiej niech pani słucha. I myśli.

CAREN Chcę być pewna. Że niczego nie zapomnę.

(Pauza.)

JOHN Nie robię pani teraz wykładu. Po prostu próbuję przekazać pani co myślę, na pewne tematy...

CAREN Co, co pan myśli?

JOHN Zastanawiam się czy rzeczywiście wszystkie dzieciaki powinny pójść na uczelnię? Po co?

CAREN Żeby się uczyć.

JOHN A jeśli one nie chcą się uczyć?

CAREN Nie chcą?

JOHN. Nie chcą. A po co są na uczelni? Bo wszystkim młodym ludziom powiedziano, że to ich „prawo."

CAREN Niektórzy studenci jednak czegoś się uczą...

JOHN Przypuśćmy.

CAREN Ale jak się czują, kiedy ktoś im mówi, że tylko czas marnują.

JOHN Ja im tego chyba nie mówię?

CAREN Mówi pan. Napisał pan, że kształcenie jest „długotrwałym i systematycznym mąceniem w głowie. Procesem odmóżdżania."

JOHN Tak napisałem?

CAREN Jeżeli kształcenie jest takie złe, to czemu pan sam uczy?

JOHN Bo ja uwielbiam uczyć. (Pauza.) Weźmy... Proponuje, by przyjrzała się pani tendencjom demograficznym i możliwościom zarobkowym ludności z wyższym wykształceniem i bez wyższego wykształcenia, od roku tysiąc osiemset pięćdziesiątego do tysiąc dziewięćset dziewięćdziesiątego. Następnie zobaczymy czy z takiej statystyki można wydobyć coś dla nas interesującego. Możemy sporządzić wykres, który to zilustruje...

CAREN Nie rozumiem...

JOHN Nie?

CAREN Tych wszystkich wykresów, tendencji, tabel, koncepcji, trendów...

JOHN Wykres to jest po prostu...

CAREN Nie, nie mogę...

JOHN Owszem, może pani.

CAREN Nie, nie! Ja nie rozumiem. Nie widzi pan!? Ja nie rozumiem...

JOHN Czego?

CAREN Niczego. Nic z tego nie rozumiem. Uśmiecham się na zajęciach, uśmiecham się cały czas... O czym pan mówi? O czym mówią inni wykładowcy? Co jest w tej książce? Nie rozumiem. Nie wiem, co to znaczy. Nie wiem, co ja tu robię. Najpierw pan mówi, ze jestem inteligentna, a potem pan mówi, ze nie tu jest moje miejsce... Czego pan ode mnie chce? Kogo ja powinnam słuchać? Kogo zapytać? Ja... ja...

(John włącza radio – kojąca muzyka – potem podchodzi do Caren i kładzie jej rękę na ramieniu.)

CAREN Nie.

JOHN Ciii...

CAREN Nie… Ja nie rozu…

JOHN Ciii...

CAREN Ja nie wiem o czym pan mówi...

JOHN Ciii... Już dobrze... dobrze...

CAREN ... ja nie mam....

JOHN Cii... Cii.. Uspokój się. Cicho… Spokojnie. Tylko spokojnie. Tylko spokojnie. Już dobrze. Cicho... Tak, rozumiem... No, jak teraz?

CAREN Fatalnie…

JOHN Wiem. Ale już dobrze…

CAREN Ja nie...

(Pauza.)

JOHN Co?

CAREN Ja nie…

JOHN No co? Powiedz…

CAREN Ja pana nie rozumiem…

JOHN Wiem. Ale teraz już cicho.

CAREN Ja nie...

JOHN No co? No co? Powiedz.

CAREN Nie mogę panu powiedzieć.

JOHN Musisz.

CAREN Nie mogę.

JOHN Możesz. Powiedz.

CAREN Jestem głupia. O, Boże...

(Pauza.)

JOHN Już dobrze. I jeszcze?

CAREN Nie mogę o tym mówić...

JOHN Proszę...

CAREN Dlaczego pan chce wiedzieć?

JOHN Nie chcę tego wiedzieć. Ale ty chcesz to powiedzieć.

CAREN Ja zawsze... przez cale życie... jeszcze nigdy tego nikomu nie powiedziałam...

JOHN Tak... Mów dalej...

CAREN Ja cale życie...

(Dzwoni telefon. John wyłącza radio. Podnosi słuchawkę) Nie mogę teraz rozmawiać. (Pauza.) Co? (Pauza.) Dobrze. Wiem. Nie mogę. Teraz. Mówić. Nie, nie, nie. Wiem, że mówiłem, ale... Halo... Co? Co powiedziała agentka? Ze umowa jest nieważna? Tak? Jak to, nieważna? To jest już nasz dom. Mam na to dokument. Musimy tylko w przyszłym tygodniu wnieść wpłatę... ten dom będzie... Czekaj, czekaj, czekaj, a adwokat? Czy jest tam Jerry? Do diabła, do diabła, jak to, do diabła… Daj mi go, daj mi Jerrego. (Pauza). Jerry? Co u diabła... Tutaj chodzi o mój dom, więc ja nie... Nie przyjadę! Niech sobie da spokój. Powiedz jej to. Mam jej dość. Weźmiemy inna pośredniczkę. Powiedz jej to! Weź Grace i zabierz ja stamtąd. Zostawicie ją i poprzednich właścicieli z nią razem... Możesz im powiedzieć, ze następnym razem zobaczymy się w sądzie... A ten dom będzie nasz! Co?! Nie rozumiem... To, co ty sobie... Rozumiem... No, dobrze, już dobrze. Oczywiście. Dziękuje ci. Dobrze, na pewno. Już... już.. (Odkłada słuchawkę.)

CAREN Co to?

JOHN Niespodzianka. Nabrali mnie. Robią przyjęcie.

CAROL Przyjęcie?

JOHN Tak.

CAREN Na pana cześć?

JOHN Tak.

CAREN Na pana urodziny?

JOHN Nie.

CAREN A co?

JOHN Profesura.

CAREN Ogłoszenie nominacji?

JOHN I kupno domu. Poprzedni właściciele urządzają nam przyjęcie w naszym nowym domu.

CAREN W pana nowym domu.

JOHN W domu, który kupujemy.

CAREN Musi pan iść.

JOHN Chyba tak.

CAREN Są z pana dumni.

JOHN Gdyby się nad tym zastanowić krytycznie, to można by powiedzieć, że to wyrafinowana forma agresji.

CAREN Co?

JOHN Takie nagłe przyjęcie.

AKT II

(Późny wieczór. Za oknami ciemno. John i Caren w gabinecie Johna.)

JOHN Wie pani, ja uwielbiam uczyć. I pochlebiam sobie, że umiem to robić. Wyznam też, że uwielbiam element aktorstwa w pracy wykładowcy. Kiedy odkryłem w sobie te pasje uczenia, postanowiłem, że nigdy nie stanę się jakimś chłodnym, beznamiętnym, nauczycielem-automatem, jak ci, których znalem z dzieciństwa.

(Pauza.)

No, nie byłem nieświadomy tego, że przyjdzie mi popełniać błędy. Pytałem więc i dotąd pytam sam siebie, czy aby nie oddać się na służbę heterodoksji. Skłaniam się ku temu. Ortodoksja nie jest bowiem wartością sama w sobie.

(Pauza.)

Jak wspomniałem, kiedy pojawiła się możliwość tej nominacji profesorskiej, a ja, oczywiście, od dawna o nią zabiegałem, byłem oczywiście szczęśliwy i bardzo jej pragnąłem. Zadałem sobie jednak pytanie, czy to źle o nią zabiegać. Długo się na tym zastanawiałem... Uświadomiłem sobie parę spraw, które mnie dotyczą, choć niekoniecznie układają się w jakiś logiczny porządek.

(Pauza.)

To, że będę się ubiegać o tę nominację. To, że jej pragnę. To, że nie jestem wolny od tęsknoty za poczuciem bezpieczeństwa. I, że to, być może, nie jest aż tak naganne. To, że mam

obowiązki wykraczające poza uczelnię, i, że moje obowiązki wobec domu, rodziny, mają, a jeśli nie maja, to powinny mieć, tę samą wagę. To, że stały kontrakt dający poczucie bezpieczeństwa nie jest sam w sobie czymś nagannym, że jest wręcz godny szlachetnych starań. I to wszystko zostało mi dane. Tu, w tym miejscu, które lubię, i w którym znalazłem ten właśnie komfort, aby zapewnić sobie o tyle, o ile jest to sprawa środków materialnych, przedłużenie warunków, w których jest mi dobrze i wygodnie.

(Pauza.)

W zamian za co? Za nauczanie. Które uwielbiam. Jaka była cena tego poczucia bezpieczeństwa? Poddanie się procesowi nominacyjnemu. I nominację profesorską mam właśnie otrzymać. Na tej podstawie zawarłem już kontrakt na zakup nowego domu. Ponieważ nie ma pani w tej chwili własnej rodziny, może pani nie wiedzieć, co to znaczy. Dla mnie to jest jednak ważne. Dom. Na wsi. Duży, dostatni dom. Dla mojej rodziny.

(Sięga po jakiś dokument. Caren również wyciąga jakiś dokument z aktówki.)

No więc zbierze się – ponownie -- Komisja Nominacyjna. Taka jest procedura. Dobra procedura. W myśl której uczelnia funkcjonuje już od dawna. Zbiorą się i zapoznają się z tą pani skargą. Którą ma pani złożyć. Poczym ją oddala. Oddalą pani skargę, a tymczasem stracę dom. Nie będę w stanie sfinalizować transakcji. Stracę zaliczkę. Stracę dom, który wybrałem dla żony i syna. Stracę.

(Pauza.)

Tak, zdaję sobie sprawę, że wzbudziłem pani gniew. Rozumiem pani złość do nauczycieli. Ja sam czułem gniew do własnych. Czułem się przez nich raniony i upokarzany. Co jest jedną z przyczyn, że wstąpiłem w ich szeregi.

(Pauza.)

CAREN Czego pan chce ode mnie?

(Pauza.)

JOHN Poczułem się zraniony. Kiedy otrzymałem pismo z Komisji Nominacyjnej. To był dla mnie szok. I ból. Nie, nie zamierzam epatować pani nadmierna wrażliwością. No cóż... w końcu to przecież ja czegoś nie zrozumiałem... A potem pomyślałem sobie: czyż nie zawsze właśnie tam, gdzie czujemy się odporni na wszelkie ataki, jesteśmy na nie najbardziej podatni... a poza tym...

(Pauza.)

Tak. W porządku. Niech będzie. Uważa mnie pani za... pedanta. Zgoda. Jestem nim. Z charakteru, z urodzenia, z zawodu, bo ja wiem... Zawsze szukam paradygmatu, który...

CAROL Ja nie wiem, co to jest paradygmat.

JOHN Model.

CAROL To dlaczego pan tak nie mówi?

(Pauza.)

JOHN Jeżeli pani na tym zależy... Dobrze. Zgoda. Szukałem modelu. I prowadząc myśl dalej... Nikt...

CAREN Ale ja...

JOHN Sekundę. Nikt nie może mi zarzucić, że nie przejawiałem niezachwianej troski o godność studenta. Poprosiłem tu panią, aby w imię dociekania prawdy zadać pani... zadać pytanie... (Pauza.) Co ja pani zrobiłem? (Pauza.) A także, a także, no, właśnie, chyba także – jak to naprawić? Czy możemy to jakoś załatwić? To wszystko nie ma sensu, naprawdę. Chcę też wiedzieć...

CAREN Chce pan wiedzieć co pan może zrobić, żeby zmusić mnie do wycofania skargi?

JOHN Ja bym tego tak nie formułował.

CAREN Żeby mnie przekupić... Przekonać mnie...

JOHN Nie.

CAREN ...żebym wycofała...

JOHN Nie, nie to miałem na myśli. I myślę, że pani wie o tym.

CAREN Nie, nie wiem o tym. Chciałabym tylko...

JOHN Czego by pani chciała?

CAREN Nieważne. Powiedział pan, „jak to naprawić.” Żeby mnie zmusić do wycofania...

JOHN Nie tak powiedziałem.

CAREN Mam zanotowane.

JOHN No wie pani... Stoicy mówią...

CAREN Stoicy?

JOHN Greccy filozofowie stoiccy mówią, że jeśli wykreśli się zadnie „czuję się skrzywdzony” – to usunie się tym samym krzywdę. Proszę tylko pomyśleć. Wiem, że czuje pani urazę. Więc proszę mi powiedzieć, konkretnie, własnymi słowami: co ja pani zrobiłem? Jaką wyrządziłem pani krzywdę?

CAREN Cokolwiek pan zrobił, zrobił pan nie mnie, ale studentce. A po przez to wszystkim studentom. Wszystko to zostało zawarte w moim piśmie do Komisji Nominacyjnej.

JOHN Więc dobrze. (Pauza.) Przestudiujmy to... (Czytając) Stawia mi się zarzut seksizmu. Zarzut elitaryzmu. Nie jestem pewien, czy wiem, co to znaczy, ale to pewnie określenie pejoratywne. Ze... że uporczywie marnotrawię czas pozwalając sobie na dowolne, spektakularne i schlebiające mojej próżności dygresje od zasadniczego tematu wykładu... że

przybrało to formy wskazujące na skłonność do pornografii... tu znajdujemy całą listę... listę przykładów... Zamknął się ze studentką w gabinecie... Opowiedział historię bez związku... o wyraźnym zabarwieniu erotycznym, której centralnym tematem, jak się wydaje, była częstotliwość stosunków seksualnych u biednych i bogatych... Tu mamy główne oskarżenie... Zbliżył się... Objął wyżej wymienioną studentkę... oraz... wszelkie atrybuty zachowania... Ze użyłem wyrażenia „Brzemię białego człowieka”... Ze zaprosiłem panią do mego gabinetu ponieważ, cytuję „Pani mi się podoba.” (Czyta dalej.) Powiedział, że musie „podobam.” Ze „lubi być ze mną.” Ze „pozwoli mi ponownie napisać pracę semestralną, jeśli będę częściej przychodzić do niego.” (Pauza. Do Caren.) Przecież to niedorzeczne. Nie widzi pani? To nie odniesie żadnego skutku. Pani się ośmieszy, a ja stracę dom...

CAREN Co jest niedorzeczne?

JOHN ...”powiedział, że ma problemy z żoną” i że chce zmienić stosunki pomiędzy wykładowcą a studentem, uwolnić je od dystansu. „Objął mnie ramieniem...”

CAREN Zaprzecza pan? Może pan temu zaprzeczyć? Rozumie pan? (Pauza.) Jeszcze pan nie rozumie? Nie rozumie pan, co?

JOHN Nie rozumiem.

CAREN Myśli pan, myśli pan, że może pan zaprzeczyć, że to wszystko się zdarzyło. Ale jeśli to się zdarzyło, to... to oznacza to, co pan powiedział, że oznacza. Nie rozumie pan?! Zwabia mnie pan tu, zwabia pan nas tutaj, żebyśmy słuchali pana teorii, pana wynurzeń, o tym... o owym... Mówi pan, że nie wyrażamy się poprawnie. Ze nie umiemy samodzielnie formułować myśli. Doprawdy? Jednak my, panie profesorze, wypowiadamy to, co mamy na myśli. A pan mówi: „nie rozumiem pani...” To pan czegoś nie rozumie...

(Pauza.)

JOHN (Czyta z dokumentu.)...”powiedział mi, że jeśli zostanę z nim sama w jego gabinecie, zmieni moją ocenę na bardzo dobrą...” Co ja takiego pani zrobiłem? Och, Boże, czy naprawdę czuje się pani aż tak skrzywdzona?

CAREN Co ja czuję nie ma tu nic do rzeczy, panie profesorze.

JOHN Czy pani wie, że próbowałem pani pomóc?

CAREN To, co wie, zawarłam w moim piśmie.

JOHN Teraz też chcę pani pomóc. Pomogę. Zanim nie dojdzie do eskalacji konfliktu.

CAREN Nie potrzebuję pańskiej pomocy. Nie potrzebuję od pana czegokolwiek.

JOHN Czuję, że...

CAREN Nie obchodzi mnie, co pan czuje. Rozumie pan? Czy pan wreszcie zrozumie? Pan już nie może nic zrobić. Pan. Nie ma. Już. Władzy. Czy pan jej nadużył? Ktoś w każdym

razie jej nadużył. Jest pan częścią tego układu. Tak. Tak. Jest pan. Zrobił to pan. A teraz pan mówi, „ach, pomogę pani...”

JOHN Tak. Rozumiem. Czuje się pani skrzywdzona i odczuwa pani gniew. Tak. Myślę, że wszystko wyjaśnia ten pani gniew. Tą drogą daleko się nie zajdzie, jak sądzę.

CAREN Nie obchodzi mnie, co pan sądzi.

JOHN Nie? (Pauza.) A mówi pani o prawach. Ja też mam prawa. Nie sądzi pani? Mam dom. Mam do niego prawo. Mam perspektywę awansu. Mam do niego prawo. W skład Komisji Egzaminacyjnej wchodzą szanowani uczeni...

CAREN Panie profesorze...

JOHN Jeszcze nie skończyłem. Mam moje życie. I mam do niego prawo.

CAREN Panie profesorze...

JOHN Ja nie...

CAREN Panie profesorze... Przyszłam to z uprzejmości. Wyświadczam panu przysługę. Na pańskie osobiste życzenie. Może nie powinnam była tego zrobić. Ale zrobiłam. We własnym imieniu, a także w interesie mojej Grupy. A co do Komisji Nominacyjnej, to w jej składzie jest też kobieta, choć może się to panu nie podobać. Pan powiedział: „wchodzą w jej skład szanowani uczeni.” A ta kobieta? To jest uczona, prawda? A więc w skład komisji wchodzą uczeni i uczone, prawda? Pana sformułowanie dowodzi seksizmu, dyskryminowania kobiet. Tolerowanie tego oznaczałoby sankcjonowanie całego pańskiego sposobu myślenia.

JOHN Co też pani... Niech pani da spokój... Czy... czy to wystarczy, żeby pozbawić rodzinę...

CAREN Wystarczy? Wystarczy? Tak. Wystarczy. Fakty, które opisuję w tym dokumencie to podłość, to dominacja, to manipulacja, to pornografia, to...

JOHN ...pornografia?

CAREN Kto dał panu prawo? Tak, prawo. Rozmawiać z kobietą prywatnie, w ten sposób... Tak, tak, przepraszam, przepraszam... Pan mówi o swoich prawach... Ach tak, ma pan prawo obnosić się, puszyć, celebrować, odgrywać, wzywać studentów do swego gabinetu. Tak? Twierdzi pan, że wyższe wykształcenie to kpina. I tak też je pan traktuje, tak je pan traktuje! I bezwstydnie zwierza się pan ze swoich władczych skłonności patriarchy. Pańskie prawa? A prawa innych? Prawo do obejmowania studentek...

JOHN Jak pani może...

CAREN Może pan zaprzeczyć? Wszystko to pan zrobił. Mnie. Tutaj. Pan uwielbia władzę. I używa jej pan, by przekraczać wszelkie normy... Z wyjątkiem tych, które są dla pana użyteczne. Publikacje, nominacje, awanse. To dla pana „nieszkodliwe rytuały.” Odgrywa je pan. Uczestniczy pan w nieustannym spektaklu. Choć sam pan mówi, że to hipokryzja. Ale co

do godności studentów, którzy podjęli ogromy wysiłek, aby tu przyjść i harują jak niewolnicy – pan sobie z nas drwi. Nazywa pan kształceni „mąceniem w głowie," „odmóżdżaniem." I z tej swojej wieży a kości słoniowej, tak chronionej, tak elitarnej, robi pan sobie żarty z naszego zagubienia. Nasze wysiłki i nasze nadzieje to dla pana kpina. No, i teraz pan pyta – „co ja takiego zrobiłem?" I prosi mnie pan, żebym zrozumiała, że pan też ma godność. A ja mówię panu, mówię panu, że pan jest podły. I że to wyzysk. A jeśli ma pan choć odrobinę tej wewnętrznej uczciwości, którą pan opisuje w swojej książce, to niech pan przyjrzy się sobie, bo jeśli popatrzy pan uważnie, to poczuje pan wstręt do siebie i zrozumie, dlaczego się panem brzydzę. Do widzenia. Dobrej nocy.

JOHN Zaraz, sekundę. (Pauza) Powiedziała pani „dobrej nocy." Myślę, ze mamy dziś piękną, letnią noc.

CAREN Doprawdy?

JOHN Tak, myślę, że tak.

CAROL Dlaczego to takie ważne?

JOHN Bowiem stanowi istotę wszelkiej międzyludzkiej komunikacji. Pani mówi coś konwencjonalnego. Ja odpowiadam konwencjonalnie. Ale informacje, które wymieniamy nie dotyczą pogody. Tylko tego, że zgadzamy się rozmawiać ze sobą. W ten sposób z oboje zgadzamy się, że jesteśmy ludźmi. Możemy się więc porozumieć. Ja nie jestem jakimś „wyzyskiwaczem," a pani nie jest jakąś obłąkaną,... co? Feministką? Mamy, możemy mieć, sprzeczne stanowiska, ale jesteśmy oboje po prostu ludźmi. Oznacza to, że czasami jesteśmy niedoskonali... Możemy popadać w konflikty... Wiele z tego, co czynimy, ma pani rację, w imię „zasad", czynimy w interesie własnym... wiele z tego, co czynimy, wynika z konwencji społecznych. (pauza.) Ma pani rację. Ale nie musi pani ze mną walczyć. Możemy mieć trudności... będziemy je mieli... ale to i dobrze. Możemy jednak ruszyć z punktu, gdy oboje po prostu uznamy swoje człowieczeństwo... Co pani na to?

CAREN Panie profesorze...

JOHN Tak. Słucham panią.

CAREN ...moja...

JOHN Tak. Niech pani mówi otwarcie.

CAREN Moja Grupa.

JOHN. Pani grupa?

CAREN Ludzie, z którymi rozmawiałam...

JOHN Nie trzeba się tego wstydzić. Każdy potrzebuje doradcy. Nic w tym złego. To wręcz konieczne. Ja tez mam adwokata. No, więc...

(Dzwoni telefon.)

JOHN No więc, pani i ja... powinniśmy... (Waha się – odbiera telefon.) Halo... Nie... Nic o tym nie wiem... Wiem, że ta pośredniczka... Powiedz je, że... Mogę do ciebie zadzwonić później? Powiedz jej... Zadzwonię do ciebie za... No więc... bierzemy, oczywiście, że bierzemy ten dom.. Możesz zadzwonić do Jerrego? Adwokaci mają swoje sztuczki. Kotku, proszę cię, zadzwoń do Jerrego! Powiedz mu, że oni mogą zatrzymać zaliczkę, pon... ponieważ transakcja i tak dojdzie do skutku... Ponieważ wiem, że dojdzie... Po prostu, zaufaj mi... kotku. Zaraz... Nie, teraz zajmuje się pewną skargą. Tak, właśnie teraz. W tej chwili. I dlatego właśnie... Nie mogę o tym teraz mówić... Nie... Tak... Zadzwoń do Jerrego, ja teraz nie mogę mówić. Dobrze... kotku. Pa. Na razie. (Odkłada słuchawkę. Do Caren). Przepraszam panią, przerwano nam.

CAREN Mówił pan, że powinniśmy... co? Rozmawiać o mojej skardze?

JOHN Tak.

CAREN No i będziemy o niej rozmawiać.

JOHN O to idzie. A więc...

CAREN Nie, nie. Chciałam powiedzieć, że będziemy o niej rozmawiać na specjalnym posiedzeniu Komisji Nominacyjnej.

JOHN Możemy o niej rozmawiać teraz.

CAREN Nie. Uważam, że powinniśmy przestrzegać „rytuału..."

JOHN Rytuału?

CAREN Rytualnej procedury. To pańskie sformułowania. (Wstaje). Dobre sformułowanie. Przepraszam, jeśli byłam wobec pana „niegrzeczna."

JOHN ...zaraz, zaraz... ale...

CAREN Naprawdę, muszę już iść.

JOHN Więc dobrze. Przyznaję. Jestem zainteresowany w polubownym załatwieniu tej sprawy.

CAREN Panie profesorze! Tylko niech pan nie próbuje wywierać na mnie presji. Przedstawimy nasze stanowiska na posiedzeniu komisji

JOHN Ośmieszy się pani. Zrobi pani ze siebie... zaraz, zaraz, zaraz, zrobi pani ze siebie...

CAREN Nie powinnam był tu w ogóle przychodzić. Grupa mnie przestrzegała.

JOHN Chwileczkę. Nie. Nie. Nie ma powodu... I naprawdę chcę pani zaoszczędzić...

CAREN Nikt pana nie prosi. Mnie chciałby pan zaoszczędzić? Niech mi pan wyświadczy przysługę i...

JOHN Wyświadczam ją pani. Mówię otwarcie i prosto. Możemy to od razu załatwić. Teraz. Może zechce pani usiąść i...

CAREN Pan wybaczy...

JOHN Niech pani siada! Wydaje mi się, że nam obojgu wystarczy... zaraz... chwilę... Jedną chwilę... Niechże mi pani wyświadczy...

(Caren chce wyjść. John zatrzaskuje drzwi i powstrzymuje ją.)

CAREN Proszę mnie puścić!

JOHN Nie mam zamiaru tu pani zatrzymywać, chciałbym tylko z panią porozmawiać...

CAREN Proszę mnie puścić! Proszę mnie puścić! Czy nikt mi nie pomoże!? Czy nikt mi nie pomoże?! Proszę...

AKT III

(Ten sam gabinet. Pusty. Książki, papiery i inne rzeczy zostały usunięte. Na biurku tylko komputer, laptop i telefon. Na podłodze parę kartonowych pudeł. Wchodzi John. Jest nieogolony. Ma nie dopiętą koszulę, rozluźniony krawat. Marynarkę wlecze za sobą. Zamyka za sobą drzwi. Idzie do biurka. Z torby wypakowuje teczkę z dokumentami. Kładzie ją na biurku. Zagłębia się w dokumentach. Nad dachem przelatuje samolot. John rozgląda się. Wyjmuje szuflady z biurka i wysypuje ich zawartość do pudeł. Odłącza laptop od gniazdka i chowa go do torby. Wyciąga z gniazdka łącze głównego komputera. Sięga do przewodu telefonicznego, aby – zapewne – wyciągnąć go ze ściany. Pukanie. John patrzy na drzwi. Nic nie mówi. Ponowne pukanie. Wchodzi Caren.)

JOHN Poprosiłem tu panią... Poprosiłem tu panią wbrew swym...

CAREN Byłam niezmiernie zdziwiona pana telefonem.

JOHN ...wbrew zdrowemu rozsądkowi, wbrew...

CAREN Byłam niezmiernie zdziwiona i...

JOHN ...wbrew wszel... tak. To oczywiste.

CAREN Jeśli chce pan, abym wyszła, wyjdę. Wyjdę natychmiast...

JOHN Dobrze. Czuję, że... Zacznijmy jednak zgodnie z przyjętymi regułami... rytualnie...

CAREN Dobrze. Po to tu przyszłam. Ale teraz...

JOHN Nie. Nie chcę żeby pani wychodziła. Poprosiłem, żeby panie przyszła...

CAREN Nie musiałam przychodzić.

JOHN Nie musiała pani. (Pauza.) Dziękuję.

CAREN Proszę.

JOHN Chociaż czuję, że byłoby dla pani z korzyścią, gdyby....

CAREN Co jest dla mnie z korzy...

JOHN Gdyby mnie pani wysłuchała. Gdyby mnie pani wysłuchała.

CAREN Przyszłam, chociaż w sądzie mi to odradzano.

JOHN W sądzie?

CAREN To był dla mnie szok. Pana telefon. Prośba o rozmo...

JOHN ...zaraz...

CAREN Tak. Nie przyszłam tu jednak słuchać, co byłoby dla mnie „z korzyścią...”

JOHN W sądzie...

CAREN ...nie, nie... może powinnam już iść... (Wstaje.)

JOHN Zaraz. Chwila.

CAREN Nie. Nie powinnam była...

JOHN Zaraz, zaraz. Chwileczkę...

CAREN Dobrze. Czego pan chce? (Pauza.) Czego pan chce?

JOHN Chciałbym, żeby pani została.

CAREN Chce pan, żebym została?

JOHN Tak.

CAREN No cóż...

JOHN Tak. (Pauza.) Tak. Chciałbym żeby mnie pani wysłuchała. Jeśli pani może. (Pauza.) Mogłaby pani? Jeśli pani może, będę wdzięczny.

(Caren siada.)

JOHN Dziękuję pani.

(Pauza.)

CAREN Co chce mi pan powiedzieć?

JOHM Tak. Nie mogę... Nie mogę pozbyć się uczucia, że powinienem prosić, żeby mi pani wybaczyła... (Bierze do ręki teczkę, którą przyniósł ze sobą.) Czytałem.... Wielokrotnie te zarzuty...

CAREN Jakie „zarzuty”?

JOHN Skierowane do Komisji Nominacyjnej... A jakież inne?

CAREN Tak. Do Komisji.

JOHN Tak.

CAREN Przepraszam, ale to nie są zarzuty. To zostało udowodnione. To są fakty.

JOHN Nie sądzę...

CAREN W tym wypadku, to nie są zarzuty.

JOHN W tym wypadku?

(Zaczyna dzwonić telefon

CAREN Komisja już...

JOHN No, dobrze...

CAREN Więc to nie są zarzuty.

JOHN No dobrze... (Odbiera telefon.) No dobrze... Halo. Tak. To pani pośredniczka? Tak Jestem na uczelni. Tak. Nie. Niech pani powie panu mecenasowi, że teraz nie mogę z nim mówić. Tak. U mnie wszystko w porządku. Ale nie jestem tu sam... Nie mogę teraz... Nie, nie mam czasu... Niech pani powie panu mecenasowi, że do niego zadzwonię, jak tylko... Moja żona już wie. Tak. Tak, na pewno. Tak, do niej też zadzwonię. Nie. Nie mogę teraz mówić. Dziękuję. (Odkłada słuchawkę. Do Caren.) Dobrze. Dobrze, że pani przyszła. Dziękuję pani. Już przestudiowałem... Dosyć długo studiowałem akt...

CAREN Jaki akt?

JOHN Akt oskarżenia.

CAREN Aha.

JOHN Szczegółowy wykaz zarzutów.

CAREN Słucham pana.

JOHN W którym moje rzekome...

CAREN Nie. Na to się nie zgadzam. Tu nie ma nic rzekomego. Wszystko zostało udowodnione.

JOHN Chwileczkę. Nie tak prędko...

CAREN Nie dopuszczę do tego, żeby...

JOHN Pani pozwoli... Cokolwiek pani czyje, że zostało udowodnione...

CAREN To nie chodzi o to, co ja czuję. To nie moje „uczucia." To ą uczucia wszystkich kobiet. I mężczyzn. Pana przełożeni, którym przedłożono materiał dowodowy, już orzekli, rozumie pan? Ze dopuścił się pan... „uchybień." Ze jest pan „winny." Ze pan nie ma „kwalifikacji." Ze popełnił pan ciężkie „przewinienia." I że z powyższych względów nie przyzna się panu tytułu i stanowiska profesora z kontraktem stałym. Ponadto, że wdroży się przeciwko panu postępowanie dyscyplinarne. Ze zawiesza się pana. Za coś o jest faktem. Faktem. Nie za coś „rzekomego," jak pan mówi. Ale za to co zostało „udowodnione." Za pańskie własne postępowanie. Rozumie pan? (Pauza.) To właśnie orzekła Komisja.

Poinformował mnie o tym mój adwokat. Za to, co pan robił na zajęciach. Za to, co pan robił w tym gabinecie.

JOHN Wiem. To koniec mojej kariery.

CAREN Zasłużył pan na to. Nie rozumie pan? A pan ma żal do mnie. Co pana do tego doprowadziło? Płeć? Rasa? Pochodzenie? Chce pan mnie znowu „zauroczyć”? Chce pan mnie przekonać? Chce pan, żebym to wszystko odwołała? Nie odwołam. Bo i dlaczego? To, co mówię jest prawdą. Pan mówi... Pan mi powie, że ma pan żonę i dziecko. Że to sprawa pana kariery naukowej. Że pan na to pracował dwadzieścia lat. Wie pan na co pan pracował? Na to, żeby mieć władzę. Władzę. Rozumie pan? Siedzi pan wygodnym fotelu i dywaguje o domu na wsi, o szkołach prywatnych, o przywilejach, o swoich prawach. Do kupowania, wydawania, wydrwiwania, wzywania do swego gabinetu. Te pana idiotyczne wyrzuty sumienia. Te pana kompleksy. A tu chodzi tyko o władzę i płynące z niej przywileje. Ale tego pan nie dostrzega. Jeszcze panu nic nie świta? Pracował pan na to, aby mieć prawo mnie obrażać. I jeszcze bierze pan za to pieniądze. Pańska milutka żona... Pańska słodka zaliczka na dom...

JOHN Czy pani wcale nie ma uczuć?

CAREN Ja mam poczucie odpowiedzialności.

JOHN ...wobec...

CAREN Wobec? Wobec tej instytucji. Wszystkich studentów. Mojej Grupy.

JOHN Pani grupy...

CAREN Ponieważ mówię nie tylko w własnym imieniu. Mówię w imieniu tych, którzy cierpią to, co ja cierpię. W interesie tych, których, nawet gdybym ja, sama, skłonna była, co? Przebaczyć? Zapomnieć? Co? Przymknąć oczy.. Przymknąć oczy na pana...

JOHN ...zachowanie...

CAREN To byłoby niesłuszne. Błędne.

JOHN Nawet gdyby osobiście skłonna byłaby pani mi „przebaczyć”?

CAREN Byłoby to niesłuszne.

JOHN I jakie by to miało reperkusje, co?

CAREN Reperkusje?

JOHN Tak.

CAREN Następstwa?

JOHN Tak.

CAREN To niech pan tak mówi. Och, za kogo się pan właściwie uważa? Chce pan stanowiska. Chce pan nieograniczonej władzy. Żeby robić i mówić, co się panu podoba. Kontrolować, egzaminować, podrywać...

JOHN Ja nigdy...

CAREN Niech pan posłucha. Uważnie. (Czyta z notatek.) Dwunastego, do studentki: „Do zobaczenia, kochanie." Piętnastego, do innej, mam tu nazwisko" „Ślicznie dziś wyglądasz..." Siedemnastego kwietnia: „Podjedźcie bliżej, dziewczęta..." Patrzyłam na pana... Słuchałam pana, panie profesorze... Przez dwa semestry wykorzystuje pan to, co pan uważa za „ojcowskie przywilej" – a cóż to innego niż gwałt! Mogę na to przysiąc. Prosił pan, żebym tu przyszła, aby mi, jak dziecku, wytłumaczyć cos, czego nie rozumiem. A to ja przyszłam, żeby panu coś wytłumaczyć. Przyszłam tu, aby pana pouczyć. (Pokazuje jego książkę.) A pana książka? (Czyta z tekstu na okładce – zdzierając papier, którym była obłożona.) „Dzieło niniejsze sytuuje się w pięknej tradycji oświeconego sceptycyzmu i wyrafinowanego a bezkompromisowego dociekania prawdy." Mówił pan, że wierzy pan w swobodną dyskusję intelektualną. W nic pan nie wierzy! W nic pan w ogóle nie wierzy!

JOHN Wierzę w wolność myśli!

CAREN Jakież to piękne. Doprawdy?

JOHN Tak. Naprawdę.

CAREN Dlaczego więc kwestionuje pan, nawet przez chwilę, decyzję komisji, która odmawia panu profesury? Dlaczego kwestionuje pan fakt zawieszenia pana w obowiązkach? Dlaczego kwestionuje pan, już teraz, nieuchronne zwolnienie z pracy? Wierzy pan w to, co pan nazywa wolnością myśli... Dobrze. Doskonale. Wierzy pan w wolność myśli, a do tego dom, rodzinę, przywileje dla syna, a do tego jeszcze dożywotnią profesurę. A ja panu powiem. Pan nie wierzy w wolność myśli, tylko w elitarną, opiekuńczą hierarchię, która pana wynagradza. I której jest pan niewolnikiem. Zarazem, pan drwi sobie z tego systemu i wykorzystuje go dla swoich celów. To pan się myli. Nie ja się mylę. Myśli pani, że jest we mnie nienawiść. Wiem, co pan o mnie myśli...

JOHN Naprawdę?

CAREN Myśli pan, ze jestem wystraszoną, nieśmiała, zakompleksioną, młodą istotą, jakieś nieokreślonej płci, które się wszystko pomieszało i która chce władzy i odwetu. (Pauza.) Prawda?

JOHN Tak. Prawda.

(Pauza.)

CAREN Czy tak nie lepiej? Czuję, że po raz pierwszy potraktował mnie pan z szacunkiem. Bo powiedział mi pan prawdę. (Pauza.) Nie przyszłam tu, o czym pan jest pewnie przekonany, żeby triumfować. Z jakiego powodu miałaby triumfować? Nie wyciągnęłam żadnej korzyści, z tego, co pan nazywa swoim „nieszczęściem." Przyszłam tutaj, żeby panu coś powiedzieć. (Pauza.) Ze uważam... że uważam, że pan się pomylił. Ze pan się strasznie pomylił. Czy pan mnie teraz nienawidzi?

(Pauza.)

JOHN Tak

CAREN Dlaczego? Dlaczego mnie pan nienawidzi? Dlatego, że uważa pan, że się mylę? Nie. Dlatego, że uzmysłowił pan sobie, że mam nad panem władzę. Tak. To o to chodzi. Tak, panie profesorze. (Pauza.) To tej władzy pan nienawidzi. I to tak mocno, że jakakolwiek swobodna dyskusja jest niemożliwa. Czy mam rację?

JOHN Tak.

CAREN Mam rację?

JOHN Tak. Myślę, że tak.

CAREN No, więc... To, co uważa pan za tak okrutne, to proces selekcji, ten sam, który ja – wraz z moją Grupą – musimy przechodzić dzień w dzień, przez całe życie. Zdając na studia, na egzaminach, przy ubieganiu się o stypendia... stale... Czy to jest fair? Załóżmy nawet, że tak. Jednakże, jeśli to jest fair wobec nas, to tym samym musi być i dla pana. Pisze pan o pańskiej „odpowiedzialności wobec młodzieży." Niech pan okaże nam szacunek, a już to będzie dowodem pańskiej odpowiedzialności. Pan nie rozumie, że niektórzy spośród nas... musieli pokonywać ogromne przeszkody... ekonomiczne... seksualne... rasowe... nawet pan nie ma pojęcia jakie.... I przełykać upokorzenia, których pan, ani pana bliscy nigdy nie zaznali. Po to, aby się dostać na tę uczelnię, aby realizować, tak samo jak pan, marzenie o bezpiecznym, dostatnim, godnym życiu. My, którym w każdym momencie grozi, że zostaniemy tego wszystkiego pozbawieni.

JOHN ...przez?

CAREN Przez rektorat, przez dziekanat, przez wykładowców. Przez pana! Przez, to wystarczy, jedną niedostateczną ocenę, która pozbawi nas dyplomu, przez jedną, powiedzmy, dowcipną lub oryginalna wypowiedź z naszej strony, której pan nie uzna za zabawną. Teraz pan wie. Co to znaczy podlegać władzy.

(Pauza.)

CAREN Moje oskarżenia nie są błahe. Świadczy o tym powaga, z jaką je przyjęto. Pańskie dowcipy z podtekstem seksualnym. Pana terminologia. Słowna czy fizyczna pieszczota. Tak,

tak, wiem, tak, powie pan, że to bez znaczenia. Tu się różnimy. Położyć komuś rękę na ramieniu...

JOHN To było pozbawione treści seksualnej!

CAREN Dla mnie nie było! Ja twierdzę, że nie było! Nie zaczyna to do pana docierać? Nie pan będzie o tym decydował!

JOHN Rozumiem pani argumenty, dostrzegam też wiele pozytywnego, w tym, co pani mówi...

CAREN Doprawdy?

JOHN Tak. Ja... ja mogę się zmienić... w tych... sprawach, w których wykazuję braki... Są jednakże pewne granice...

CAREN Czy uważa pan, że zarzut napastowania seksualnego jest nieprawdziwy?

(Pauza.)

JOHN Otóż ja... Proszę pani... wie pani... ja... jak już powiedziałem... sądzę, że nie jestem jeszcze... zbyt stary... by się uczyć... Ja potrafię się jeszcze nauczyć... ja...

CAREN Czy przyznaje się pan do zarzutu o napastowaniu seksualnym?

JOHN Zaraz... zaraz... Wróćmy raczej do...

CAREN Idiota. Za kogo mnie pan bierze? Myśli pan, że przyjdę i dam się kupić pana uśmieszkiem? Idiota. Mały, naiwny, krętacz. Myśli pan, że chcę „odwetu." Ja chcę zrozumienia!

JOHN ...naprawdę?

CAREN Tak.

JOHN Jaki z tego pożytek? Już i tak po wszystkim.

CAREN Co pan ma na myśli?

JOHN Moją pracę.

CAREN A, pana praca. O tym chce pan rozmawiać? W porządku. (Pauza.) No, dobrze. A gdyby okazało się możliwe, że moja Grupa wycofa skargę?

(Pauza.)

JOHN Co?

CAREN To, co mówię.

JOHN To znaczy?

CAREN No, powiedzmy, taki gest pojednawczy...

JOHN Gest pojednawczy?

CAREN Tak.

(Pauza.)

JOHN W zamian za co?

CAREN Tak. Ale nie „w zamian.” Nie „w zamian.” Bo tu nie chodzi o żadną korzyść.

JOHN Korzyść?

CAREN Właśnie.

JOHN Więc żadnej korzyści.

CAREN Tak.

JOHN Rozumiem. Żadnej.

(Pauza.)

CAREN Zgadza się. Żadnej korzyści. (Pauza.) Rozumie pan?

JOHN Tak. Nie.

CAREN Za chwilę pan zrozumie.

JOHN I mogłaby pani zwrócić się ponownie do Komisji?

CAREN Do Komisji?

JOHN Tak.

CAREN Oczywiście. Mogłybyśmy. Jeżeli...

JOHN (Ostro.) Jeżeli co?

CAREN Niech mi pan wierzy, rozumiem pańskie wzburzenie. Ale nie uważam, aby było uzasadnione, więc nie czuję urazy... Pomińmy to... Mam tu listę. (Wyciąga dokument – wielostronicowy.)

JOHN ...listę...

CAREN O jest lista książek, co do których...

JOHN Lista książek?

CAREN Tak. Lista książek. Co do których mamy zastrzeżenia.

JOHN Co?

CAREN Czy jest w tym coś niezwykłego?

JOHN To nie do wiary.

CAREN To nie kwestia wiary.

JOHN Wolność nauki...

CAREN Ktoś wybiera te książki. Prawda? Skoro panu wolni, wolno i innym.

JOHN ...nie, nie, nie. To niedorzeczne.

CAREN Pan ma swoje priorytety. My mamy swoje. Nie interesują mnie pańskie uczucia ani motywacje, tylko pańskie postępowanie i decyzje. Jeżeli życzy pan sobie, żebym zwróciła się do Komisji Nominacyjnej, no, żebym wycofała skargę – oto nasza lista. Jest pan wolnym człowiekiem. Niech pan sam zadecyduje.

JOHN Nie pani da tę listę. (Bierze listę. Czyta.)

CAREN Spodziewam się, że sam pan uzna...

JOHN Sam potrafię czytać. Dziękuje za komentarz.

CAREN Mamy pewną liczbę tekstów, które wymagają...

JOHN Tak, widzę.

CAREN Jesteśmy skłonni.

JOHN Tak. Dobrze, jeszcze tylko spojrzę na...

CATREN Wydaje mi się, że...

JOHN Proszę pani! Czytam pani żądania. Dobrze? (Znowu czyta.) Chce pani zabronić mojej książki?

CAREN My tak tego nie...

JOHN Jest tu napisane…

CARENB Żądamy usunięcia jej z listy lektur obowiązkowych.

JOHN Niech się pani wynosi.

CAREN Tu nie chodzi o autorów.

JOHN Niech pani stąd zjeżdża. Won z mego gabinetu.

CAREN Ja bym się jeszcze zastanowiła...

JOHN ...pani sobie myśli, że możecie..

CAREN Możemy. I zrobimy tak. Chce pan naszego poparcia. Tylko ten jeden warunek...

JOHN ...zabronić mojej książki...

CAREN ...zgadza się...

JOHN ...to... to jest uniwersytet... my...

CAREN ...mam tutaj oświadczenie... (Wręcza mu dokument.) ... które pan musi podpisać...

JOHN Nie, nie. Wykluczone. Przykro mi. Tego się nie spodziewałem. Coś pani powiem. Jestem nauczycielem akademickim. Jestem nauczycielem... To moje nazwisko znajduje się na tych drzwiach. Ja prowadzę zajęcia. To moje powołanie. To moja praca. Napisałem książkę. Na okładce też jest moje nazwisko. I mój syn weźmie pewnego dnia do ręki tę książkę. Czuję się odpowiedzialny... Wobec samego siebie... Wobec mojego syna... Wobec mojego zawodu...

(Pauza.)

Od dwóch dni nie byłem w domu. Przemyślałem to sobie.

CAREN ...od dwóch dni?

JOHN Byłem... nie... Jeśli to panią interesuje... Byłem w hotelu. Rozmyślałem.

(Telefon zaczyna dzwonić.)

JOHN ...rozmyślałem...

CAREN Nie był pan w domu?

JOHN Rozmyślałem. Rozumie pani?

CAREN Aha.

JOHN No i jestem pani coś dłużny. Teraz to już jasno rozumiem. (Pauza.) Jest pani niebezpieczna. Jest pani w błędzie. I moim obowiązkiem jest powiedzieć pani: nie.

To moja powinność. Chce pani zabronić mojej książki? Nie pani idzie do diabła. A oni...oni wszyscy... mogą ze mną zrobić co im się żywnie podoba.

CAREN Niech pan lepiej odbierze... (Pauza.) Chyba powinien pan odebrać.

JOHN (Do słuchawki.) Tak. (Pauza.) Tak, Jerry. Mu... Mu... musiałem wyjechać. Martwili się o mnie... Nie. Wszystko w porządku. Już w porządku... Byłem e kłopotach, ale już po wszystkim... tak... już znalazłem rozwiązanie. Czuję się dobrze... Nie martw się o mnie. Kto wie, może to wszystko zrządzenie... Kosztowało mnie to utratę pracy. Niech będzie. Widać nie była tego warte... Powiedz żonie, powiedz Grace, że wracam niedługo i że wszystko w porządku... (Długa pauza.) Co? (Pauza.) Co takiego? Co ty mówisz? Co? (Pauza.) Kto? Kto? A co one mogą? (Pauza.) Jak to? O czym ty mówisz?! Co? (Pauza.) Ale jak... (Pauza) Ona, ona tu jest, ona jest tutaj, u mnie. (Pauza.) Rozumiem. (Odkłada słuchawkę.) Nie rozumiem.(Pauza. Do Caren.) Co to ma znaczyć?

CAREN Myślałam, że już pan wie.

JOHN Co. (Pauza.) Co wiem?

CAREN Pan usiłował mnie zgwałcić. (Pauza.) W rozumieniu prawnym.

JOHN Co...?

CAREN Usiłował mnie pan zgwałcić. Wychodziłam z tego gabinetu, a pan rzucił się na mnie. Rzucił się pan na mnie całym ciałem.

JOHN Ja...

CAREN Moja Grupa poinformowała pańskiego adwokata, że możemy wnieść sprawę do sądu.

JOHN ...nie...

CAREN ...i domagać się postępowania karnego. Powiedziano mi. To była czynna napaść.

JOHN ...nie...

CAREN Tak. I usiłowanie gwałtu. Tak jest.

(Pauza.)

JOHN Myślę, że powinna pani stąd wyjść.

CAREN Oczywiście. Myślałam, że już pan wie.

JOHN Muszę pomówić z adwokatem.

CAREN Tak. To będzie dobrze.

(Dzwonek telefonu. John natychmiast odbiera.)

JOHN Halo? Ja... Tak... ja... Tak. Jerry dzwonił przed chwilą. Nie... dziecinko... Teraz nie mogę mówić. (Do Caren) Niech się pani wynosi.

CAREN Pańska żona?

JOHN Nie pani interes. Niech się pani wynosi. (Do słuchawki.) Nie, nie... wszystko się dobrze ułoży... Nie, dziecinko, nie mogę teraz dłużej... Pa... (Do Caren). Wynoś się stąd.

CAREN Idę, idę…

JOHN I to już.

CAREN (Wychodząc). I niech pan nie nazywa żony „dziecinką."

JOHN Co?

CAREN Niech pan nie mówi do żony „dziecinko." Słyszał pan, co powiedziałam.

(Caren rusza do wyjścia. John zatrzymuje ją i rzuca się na nią.)

JOHN Ty podstępna zdziro. Myślisz sobie, że ci tak wolno, ty, z tą swoją poprawnością polityczną... Ze ci wolno zrujnować mi życie? (Powala ją na podłogę.) Powinno ci się... Zgwałcić cię? Zgwałcić cię? Nawet na to nie zasługujesz... (Chwyta donicę z kwiatami, podnosi ją i naciera na Caren.) Oberwiesz. Rozbiję ci łeb. Ty głupia suko. (Rzuca w nią donicą. Caren uchyla się. Donica roztrzaskuje się na podłodze. John idzie do biurka i składa papiery do torby) Idź już sobie.

(Pauza.)

CAREN Tak. Świetnie. (Do siebie.) Tak. Właśnie tak.

KONIEC

NOTATKI REŻYSERA

Kazimierz Braun

PRZYROST NATURALNY TADEUSZA RÓŻEWICZA

od wizji dramatu do wizyjnego widowiska

Widowisko „Przyrostu naturalnego", oparte o tekst Tadeusza Różewicza, zrealizowane przeze mnie w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 1979 r. było wielokrotnie recenzowane i relacjonowane[10]*. Najdokładniejszego opisu dokonała Krystyna Demska, ale jej tekst został opublikowany w językach francuskim i angielskim, a nigdy w polskim.*[11] *Postanowiłem sam sporządzić dokładny, teatrologiczny opis tego przedstawienia, opierając się o zachowany scenariusz reżyserski, publikacje o spektaklu, fotografie oraz własną pamięć.*

Niezbędne przypomnienia

Doświadczenie życiowe Tadeusza Różewicza (ur. 1921) objęło dzieciństwo i młodość w wolnej Polsce przed II wojną światową; wchodzenie w dojrzałość w czasie wojny, służbę wojskową i walkę w Armii Krajowej; życie w Polsce zniewolonej pod rządami komunistów; starość w kraju znów wolnym. Fundamentem doświadczenia literackiego Różewicza była wielowiekowa polska i europejską tradycja literacka; jego mistrzami byli Cyprian Norwid i Leopold Staff; wcześnie zaczął się wadzić ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem; uważnie towarzyszył rodzeniu się teatru absurdu lat 1950. W II połowie XX w. uznawany był przez wielu za najwybitniejszego poetę i za najbardziej wychylonego w przyszłość dramatopisarza – i w skali Polski, i świata. Do jego najważniejszych dzieł, podanych tu w kolejności druku, zaliczono dramaty: *Kartoteka* (1960), *Stara kobieta wysiaduje* (1968), *Odejście głodomora* (1976), *Pułapka* (1982), *Kartoteka rozrzucona* (1992). W jego twórczości szczególne miejsce zajmują trzy utwory eksperymentalne: *Akt przerywany* (1963), *Straż porządkowa* (1966)) i *Przyrost naturalny* (1967).

Moja współpraca z Tadeuszem Różewiczem rozpoczęła się w 1970 r. kiedy to przygotowałem prapremierę *Aktu przerywanego* w Teatrze im. Osterwy w Lublinie. Ostatnią jego sztuką, którą wyreżyserowałem była *Kartoteka rozrzucona* w Black Box Theatre, na Stanowym Uniwersytecie Nowego Jorku w Buffalo w 2006 r. W ciągu tych dwudziestu sześciu lat

---

[10] Por. Bułat Barbara, *Bibliografia Kazimierza Brauna,* w: *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna* pod redakcją Elżbiety Kossarzeckiej, Wyd. A. Marszałek, Toruń, 2004. Pzycja 326. Str. 212-213.

[11] Demska Krystyna, *L'accrossement naturel – The Birth Rate.* W: "Le Theatre en Pologne" – "The Theatre in Poland." No 6 (262), 1980.

zrealizowałem dziewiętnaście premier ośmiu sztuk Różewicza w siedmiu krajach; były wśród nich cztery prapremiery polskie i cztery amerykańskie[12]. Spotykałem się z nim i rozmawiałem. Nasze rozmowy zaowocowały książką *Języki teatru*[13] będącą dialogiem dramatopisarza z reżyserem. Zapraszałem go na próby i korzystałem z jego uwag.

Przyrost naturalny wystawiłem po raz pierwszy w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 1979 r., a po raz drugi w Chicago, w teatrze Chicago Actors Ensemble w 1989 r.

Tekst *Przyrostu naturalnego*

Przyrost naturalny nosi podtytuł *Biografia sztuki teatralnej*. Jednak w tekście pojawiają się dwa inne terminy: autor nazywa pisany tekst „komedią" i stwierdza, że pracuje nad „widowiskiem." Od razu więc daje znać, że, po pierwsze, nie jest zdecydowany co do rodzaju tekstu dramatycznego, który tworzy – jest skłonny przy tym sądzić, że pisanie komedii w okrutnych i mrocznych czasach, w jakich żyje, jest wręcz „grzeszne,"[14] więc skłania się do pisania tragedii, i to tragedii dotyczącej całej ludzkości. Po drugie, wskazuje na to, że opisuje raczej widowisko (a więc zdarzenia) niż pisze dramat. W konsekwencji, istotnie, nie tworzy dramatu. Zaś widowisko tylko szkicuje, pozostawiając jego doprecyzowanie reżyserowi i aktorom.

Przyrost naturalny nie ma tradycyjnej struktury ani zapisu dramatu – dialogów i didaskalii; zawiera tylko kilka krótkich kwestii oraz dwa krótkie monologi wierszem. Całość obejmuje około 10 stron drukowanego tekstu. Składa się on z różnych elementów. Są to: wypisy z dziennika lub notatnika autora na temat prób pisania sztuki pt. *Przyrost naturalny* oraz prób tych fiaska; zwierzenia autora na temat pragnienia kontaktu z ludźmi teatru i wykreowania wraz nimi widowiska: „Pierwszy chyba raz – od czasu jak piszę <<sztuki teatralne>> — odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem, scenografem, kompozytorem, aktorami... z cały teatrem"; rozważania teoretyczne na temat współczesnego dramatu i teatru; analizy sposobów budowania napięcia dramatycznego przez Czechowa i przez Conrada; odniesienia do wiadomości napływających z otaczającego świata oraz wyłaniających się z niego obrazów (jak np.wielki cmentarz jakim stał się cały glob po II wojnie światowej); a wreszcie, opisy kilku scen, w tym kluczowej: rośnięcia masy ludzkiej, w której akcja oparta byłaby „wyłącznie na ruchu."

---

[12] Por. *Wykaz inscenizacji Kazimierza Brauna* w: Braun Kazimierz, *Listy na Bablilon. Pisma przypomniane i odszukane.* Wyd. Kontekst, Poznań , 2007, 455-467..

[13] Braun Kazimierz i Tadeusz Różewicz, *Języki teatru,* Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989,

[14] Wszystkie cytaty nie opatrzone innym zapisem bibliograficznym pochodzą z tekstu *Przyrostu naturalnego* w: Różewicz Tadeusz, *Teatr.* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988. T. 1, s. 419-430.

Przyrost naturalny jest dziełem poety – pisany jest językiem metafor, niecodziennych skojarzeń, lirycznych zwierzeń. Zawiera celne, precyzyjne sformułowania i dotyka jakiś niejasnych tajemnic. Napisany w latach 1960., posługuje się w sposób prekursorski dekonstrukcją akcji i struktury dramatu, stosuje postmodernistyczne chwyty przetwarzania istniejących utworów (*Wiśniowy sad, Lord Jim*), zderzania różnorodnych środków wyrazowych, w tym tekstów „artystycznych" i tekstów „teoretycznych."

Przyrost naturalny odnosi się bezpośrednio do problematyki przyrostu naturalnego z punktu widzenia demografii, socjologii, polityki, inżynierii społecznej. Metaforycznie zaś – co oczywiście ważniejsze – jest wielkim, artystycznym i intelektualnym ostrzeżeniem przed dewaluacją, degradacją i wręcz zdziczeniem współczesnej kultury, a także przed ograniczaniem wolności człowieka. Zawiera też posłanie nadziei, którą daje – mimo wszystkich zgrożeń – możliwość porozumienia się ludzi, nawiązania kontaktu, powołania wspólnoty.

Ogólnie, *Przyrost naturalny* jest tekstem literackim i teoretycznym z elementami projektu widowiska. Postanowiłem zbudować na jego podstawie widowisko.

Prowadziły do tego dwa etapy pracy: analiza napisanego przez Tadeusza Różewicza tekstu zmierzająca do wydobycia z niego wszelkich możliwych impulsów, propozycji i potencji oraz skonstruowanie scenariusza przyszłego widowiska, z pozostawieniem wszakże pewnych miejsc do wypełnienia w czasie prób improwizowanych.

Pracując nad tekstem *Przyrostu naturalnego* posłużyłem się moją reżyserską metodą analizy tekstu,[15] w której bada się i wyróżnia zwłaszcza cztery elementy: akcję, postaci, miejsce i czas, oraz dzieli się całość tekstu na poszczególne sceny (lub segmenty, części) z punktu widzenia akcji oraz uczestnicwa w niej postaci. Każda scena otrzymuje tytuł, który sumuje akcję i treść. *Przyrost naturalny* nie jest podzielony formalnie na poszczególne sceny. Analiza ujawnia jednak istnienie takiej właśnie segmentowej struktury. Jest ona, jak się okazuje, ścisła i zrównoważona.

Całość tekstu *Przyrostu naturalnego* obejmuje dziesięć scen. Pięć z nich, to sceny zmagania się autora ze sobą samym, z materiałem, ze swymi pomysłami i refleksjami, oraz z atakującymi go obrazami. Pięć pozostałych, to sceny dziejącej się akcji, w tym trzy stworzone przez autora, a dwie wydobyte przez niego z utworów innych pisarzy (Czechowa, Conrada).

---

[15] Por. Braun Kazimierz, *Wprowadzenie do reżyserii.* Wydwanictwo Naukowe Semper, Warszawa 1998. Str. 27-70.

Główną postacią, we wszystkich scenach „autorskich" jest, oczywiście, sam autor. Przywołuje on – swą wyobraźnią, pamięcią, refleksją – niezliczone inne postaci wizięte z historii, utworów literackich, gazet. W trzech scenach, nazwijmy je, „akcyjnych," występują postaci wykreowane przez autora; w scenie z *Wiśniowego sadu* – to postaci z tej sztuki Czechowa; w scenie z *Lorda Jima* – z powieści Conrada.

Podstawowym miejscem dziania się *Przyrostu* jest pracownia pisarza. Z niej przenosi on nas w różne miejsca przez siebie wyobrażone, oraz do starego domu w *Wiśniowym sadzie,* do gmachu sądu w *Lordzie Jimie*.

Podobnie jest z czasem w *Przyroście naturalnym*: fundamentem jest czas teraźniejszy – czas pisania tekstu przez autora. Na nim nabudowują się piętra czasów scen „wymyślonych" przez autora oraz scen „cytowanych."

Krótko wyróżnijmy, nazwijmy i przedstawmy te sceny starając się rozszyfrować wpisaną w nie akcję.

Scena 1. *Proces tworzenia*. Autor uświadomia sobie w jakim świecie i w jakim czasie pisze swą sztukę; odczuwa samotność i ogrania go bezsilność; wyraża tesknotę za teatrem, za ludźmi teatru, za współpracą z nimi. Dąży jednak do napisania sztuki oraz stworzenia widowiska teatralnego. W tej scenie występuje tylko samotny autor. Akcja rozgrywa się w pracowni autora, w czasie (dla niego) teraźniejszym.

Scena 2. *Rośnięcie masy ludzkiej.* Jest to masa pasażerów w przedziale kolejnowym. Akcja obrazuje tu narastanie masy ludzkiej i powodowane przez nią zmiany w kutlurze, prowadzące do zdziczenia obyczajów, a w końcu do jakiejś strasznej katastrofy – zapewne – całego rodzaju ludzkiego. Postaciami są pasażerowie – młodzi i starzy, kobiety w ciąży i dzieci, sportowcy, jakiś arcykapłan i kilkudziesiąt innych osób. Wszyscy są zgnieceni w małym przedziale, co, oczywiście, jest metaforą każdej przeludnionej przestrzeni i całej przeludnionej planety Ziemi. Czas jest zarówno teraźniejszy, jak uniwersalny: takie zdarzenie może mieć miejsce kiedykolwiek.

Scena 3. *Rośnięcie masy materiału.* W tej scenie rośnie materiał na biurku w pracowni autora: notatki, „wycinki z gazet, wyciągi z książek i broszur," korespondencja z jakimś demografem, w ogóle dokumentacja, „gazeciarski i statystyczny nawóz." Nieco później (w Scenie 5) okaże się, że do tej masy materiału, który wciąż rośnie i dławi autora, należą też notatki ze Św. Hieronima i Ojców kościoła, broszurki Towarzystwa Świadomego Macierzyństwa, poradniki małżeńskie, pamiętniki. Jest to więc inny wariant akcji narastania jakiejś masy: notatki, materiały, dokumentacja zgromadzona przez autora rośnie, zaczyna go zgniatać i obezwładniać.

Scena 4. ***Masowa produkcja niemowląt.*** Akcja ukazuje jakąś salę szpitalną, przypominającą jednak raczej piekarnię, a może halę produkcyjną, a może kopalnię. Pielęgniarki segregują i transportują niemowlęta przy pomocy wózeczków, a może ruchomej taśmy, jak np. w fabryce samochodów, czy transportera, jak w kopalni. Pielęgniarki kojarzą się autorowi z diabłami i aniołami renesansowego malarstwa, a dzieci z duszami potępionych i zbawionych transportowanych do piekła lub nieba.

Scena 5. ***Badanie rozrodczości.*** Uczony-pustelnik w swoje pracowni-grocie prowadzi badania nad rozrodczością. Posługuje się kobietami-naczyniami oraz dziewicami-skałami. Obie są „naczyniami grzechu." Zasugerowana tu jest obecność kobiet (dojrzałych) i dziewcząt (młodych). W pracowni produkuje się również pasy cnoty. Ale może uczony jest szatanem? Bowiem wąż-szatan pojawia się tam również, i również eksperymentuje z dziewicami. W tej scenie, wyjątkowo, jest tekst mówiony – dwa krótkie monologi Kobiety-Naczynia.

Scena 6. ***Pisanie jest umieraniem.*** Autor, obezwładniony goźnymi wiadomościami ze świata, próbuje sięgać po inspirację do Czechowa, ale na próżno. Uświadamia sobie, że „pisanie jest umieraniem," i to „pozbawionym sensu."

Scena 7. ***Zawrót głowy od teori.*** Autor, nie mogąc „budować tej sztuki" rzuca się w wir lektur, pozwala swej pamięci i wyobraźni ogarniać niezliczone zdarzenia i dziesiątki postaci z najnowszej historii: uczonych, dramatopisarzy, polityków, przywódców, szpiegów, kapłanów, wielkich zbrodniarzy XX wieku. Teoretyzuje na temat stuktur i technik dramaturgicznych. Wprowadza rozróżnienie pomiędzy „teatrem zewnętrznym" – teatrem intrygi, jasno zarysowanej akcji i gwałtownego ruchu, z jednej strony, a z drugiej, „teatrem wewnętrznym" – w którym akcja „rozkłada się na scenie," zawiera „pustkę między zadarzeniami," oczekiwanie, bezruch. Rozważa problem czasu w dramacie. Podkreśla i analizuje rolę milczenia: „Chwile milczenia w moich sztukach są wypełnione myślami anonimowego mieszkańca wielkiego miasta, anomima żyjącego w metropolii, anonima, którego życie rozwijało się między gigantycznym nekropolem i ciąle rosnącym polis."

Scena 8. ***Pożegnania i powitania.*** Autor przywołuje finał *Wiśniowego sadu.* „Ania woła: <<Żegnaj, dawne życie!>>A Trofimow jej odpowiada: <<Witaj, nowe życie!>> Jest to zarazem podsumowanie tego co było, jak i otwarcie tego co będzie. I jedno, i drugie, dokonane jest z miłością. W scenie tej występują Ania i Tromifimow, ale – zapewne – i inne postaci opuszczające na zawsze wiśniowy sad i stary dwór. Miejscem jest ten właśnie dwór rodziny Raniewskich w Rosji. Czas, to czas dramatu – realistycznie rzecz biorąc sam początek XX w. Zapewne jednak, Różewicz przywołując tę scenę odnosi ją do akcji

mitycznej, uniwersalnej: każdego bezpowrotnego odjazdu, każdego ostatecznego pożegnania, każdego nieodwołanego rozstania – oraz każdej nadziei na nowe otwarcie, nową przygodę, nowe życie.

Scena 9. ***W poszukiwaniu jądra tragedii.*** Autor przywołuje tu scenę z *Lorda Jima*. Rozgrywa się w niej akcja „zewnętrzna," (wg. rozróżnienia Różewicza) – jest to to akcja banalna i zwyczajna – plątanie się jakiegoś nędznego psa pod nogami ludzi na korytarzu sądu. Ale ważniejsza jest tu akcja „wewnętrzna" – poczucie winy targające Jimem, który czyjąś uwagę o „nędznym psie" bierze do siebie. Postaciami są: Jim, kapitan Marlow, jakiś nieznajomy, oraz tłum na korytarzu sądu. Miejsce – to ów korytarz sądu, gdzieś w Azji. Czas – to czas akcji *Lorda Jima,* gdzieś w końcu XIX w. Zarazem, jak w scenie z *Wiśniowego sadu,* akcja wewnętrza ma tu walor uniwersalny: to wewnętrzny konflikt sumienia dramatycznie przeżywany przez każdego wrażliwego człowieka, który ma poczucie dobra i zła. Taka akcja może się rozgrywać w każdym miejscu, w każdym czasie.

Scena 10. ***Znalezienie jądra dramatu/teatru.*** Autor, przez cały czas pisania – szkicowania – porzucania pisania *Przyrostu natrualnego* zmagał się ze sobą, tematem, materiałami. Teraz zda się obwieszczać – acz bez fanfar – swoje zwycięstwo: po długim błądzeniu znalazł jądro – istotę – pierwotną zasadę dramatu/teatru „wewnętrznego." Jedyną postacią tej – krótkiej – sceny jest sam autor. Miejsce – to znowu jego pracownia. Czas – to czas pisania *Przyrostu naturalnego.*

Scenariusz *Przyrostu naturalnego*

Analiza tekstu *Przyrostu naturalnego* przygotowała mnie do następnego etapu pracy – do skonstruowania scenariusza, który byłby podstawą widowiska. Z góry przy tym zrobiłem trzy założenia: (1) Postanowiłem wykorzystać i „przetłumaczyć" z języka literatury na język teatru wszelkie impulsy, działania, obrazy, pomysły, oraz myśli i uwagi autora. Jest tego ogromne bogactwo. Wiedziałem, że nie wszystko uda się wykorzystać. (2) Postanowiłem pozostawić pewne części widowiska w scenariuszu nie zdefiniowane – do wypełniena drogą improwizacji w czasie prób; dotyczyło to zwłaszcza podstawowej sceny – rośmięcia masy ludzkiej w przedziale kolejowym. (3) Z góry planowałem stałe konsultowanie się z autorem, w czasie przygotowań i prób, zapraszanie go na próby i wykorzystywanie jego uwag. Pragnąłem w ten sposób odpowiedzieć na jego pragnienie wyrażone w *Przyroście*: „odczuwam tak wielką potrzebę rozmowy z reżyserem..." Opowiadałem autorowi o kolejnych etapach pracy. Pokazywałem mu moje wykresy analityczne. Później zaś zapraszałem go na próby i aranżowałem jego rozmowy z aktorami. Sami omawialiśmy stale i trudności, i postępy.

Na tym etapie zadaniem było zbudowanie struktury teatralnej będącej ekwiwalentem struktury literackiej (zapisu) *Przyrostu naturalnego.* Struktura widowiska musiała się jednak rządzić swoją własną logiką. W rezulatacie powstała nowa struktura. Konstruowanie scenariusza było już zatem pierwszym etapem budowania widowiska.

Akcja całości *Przyrostu naturalnego* – to pisanie dramatu i projektowanie przez autora widowiska. *Przyrost naturalny* ukazuje ludzkość w sytuacji narastania masy ludzi – ci ludzie szamoczą się, próbują, na różne sposoby znaleźć wyjście z tej sytuacji – poprzez zaostrzanie kontroli społeczeństw i jednostek, poprzez badania naukowe nad rozrodczością i wyciąganie z nich wniosków dla „inżynierii społecznej" (np. indyjskie praktyki zabijania poczętych dziewczynek), czy dla ustawodastwa (np. chińskie prawo zabraniające rodzicom posiadania więcej niż dwojga dzieci). Żadna z tych dróg nie prowadzi do rozwiązania problemu. Narastanie masy ludzkiej trwa. Owocuje zaostrzaniem się konfliktów i degradacją kultury, a kończy się katastrofą. Jednakże autor zdaje się zachowywać nadzieję na ratunek, na ostateczne zbawienie, a to poprzez odnowę moralną, poprzez rozwój życia duchowego ludzi.

Ta podstawowa akcja *Przyrostu naturalnego*, jak wykazała analiza, nie ma charakteru linearnego, a przeciwnie, jest segmentowa, mozaikowa, migotliwa – sceny, działania, obrazy, refleksje przelewają się i przenikają, a przy tym są zawsze jakoś otwarte, niezakończone, nie raz kończą się też bezradnym zwróceniem się do czytelnika, lub widza, o pomoc. Taka zatem winna być struktura widowiska: segmentowa, migotliwa, oniryczna, a przy tym otwarta zarówno na improwizację aktorów, jak i na udział widzów, gwarantujący interakcję, umożliwiający bezpośredni kontakt realizatorów i aktorów z widzami.

Rośnięcie masy ludzkiej dokonuje się w skali globu – a ilość gruntu, ozonu, żywności matki ziemi jest ograniczona. Trzeba było więc przewidzieć ustanowienie jakichś barier, ram, ograniczeń przestrzennych dla procesu przyrastania masy ludzkiej. Mnożący się ludzie musieli być też jakoś kontrolowani, sterowani i ograniczani w swej zdolności rozrostu. Pomocny okazał się tu inny quasi-dramatyczny tekst Różewicza, *Straż porządkowa* oraz występujący w nim Strażnicy. (*Nota bene*: ten tekst nie był wtedy nigdy jeszcze wystawiony w teatrze.) Zdecydowałem więc, że Strażnicy będą stale obecni. Będą kontrolowali postaci i będą kontrolowali widzów. Staną się symbolem jakichś mrocznych, symbolicznych sił totalitarnej kontroli.

W ten sposób *Przyrost naturalny,* wystawiony w Polsce rządzonej przez totalitarny system komunistyczny, nabierze również charakteru politycznego. Było to czytelne w Polsce. Było później czytelne i w Ameryce, gdy przygotowałem *Przyrost naturalny* w Chicago. Krytyk

„Chicago Tribune" Sid Smith napisał: „Narodziny, śmierć i życie w państwie totalitarnym pokazane są wyraziście w tym wysoce artystycznym przedsięwzięciu..."[16]

Z takich decyzji wynikło między innymi, w zakresie akcji – narazie podam tylko przykłady – rozpoczynanie przedstawnia przez reżysera spotkaniem z widzami; postanowienie rozgrywania obrazu/akcji rośnięca ludzkiej masy – kluczowej dla całego *Przyrostu* – i przez aktorów, i przez widzów, oraz powtarzanie jej wielokrotnie, jak *leitmotivu*; uznanie za temat przewodni widowiska cyklu: narodziny – życie – śmierć, zmartwychwstanie (na poziomie uogólnienia), a na poziomie kontretnych działań cyklu: przyjazdy – odjazdy.

Główną postacią *Przyrostu* jest pisący tekst autor. Zatem winien on zostać jakoś wprowadzony w widowisko. Jak? Trzeba obsadzić jakiegoś aktora w roli autora. A kto jest główną postacią w procesie pracy nad widowiskiem? Reżyser. Reżyser winiem więc być obecny w akcji, a co najmniej jakoś uruchomić akcję, a potem (bo jednak jako reżyser nie zamierzałem, jak Tadeusz Kantor, być cały czas obecny na scenie) pałeczkę kreatora widowiska reżyser winien przekazać postaci Autora granego przez któregoś z aktorów – będzie to główna postać widowiska. Aktor grający tę postać będzie reprezentował w widowisku piszącego autora oraz prowadzącego póby reżysera, będzie ponadto podejmował różne szczegółowe zadania w poszczególnych scenach – nie powinien bowiem być gdzieś obok akcji, osobno. Odwrotnie, winien być w niej zanurzony, powinien brać w niej udział – tak jak piszący autor i tak jak prowadzący próby reżyser. Skoro natomiast postaciami właściwie wszystkich scen, obrazów, czy fragmentów tekstu *Przyrostu* są ludzie należący do tłumu, a więc tłum – masa ludzka, skoro ci ludzie albo gdzieś dążą, albo skądś przyjeżdżają, – to główną postacią (poza autorem) jest tłum. Co to za tłum? Tłum w drodze. A więc: pasażerowie.

To zatem były dwie główne decyzje odnośnie postaci: (1) W przedstawieniu będzie występował reżyser (niejako zastępujący autora) i autor (grany przez aktora); (2) główną postacią zbiorową widowiska będzie tłum – grupa pasażerów, a z tej grupy będą się niejako wydobywać poszczególne postacie.

Miejscem tworzenia tekstu *Przyrostu* jest pracownia pisarza, jego biurko, półki z książkami, a także okno i to co poza nim – pisze Różewicz w Scenie 6: „Ta ciemność za oknem. / ta groźna ciemność." Miejscem akcji jest także cały współczesny świat, który autor ogarnia swą pamięcią i wyobraźnią, wyprawiając się co i rusz w różne jego rejony (Europa, Chiny, Stany Zjednoczone i in.) A gdzie tworzone jest widowisko? W teatrze. A więc miejscem akcji

[16] Smith Sid, *Our Critic's Best* [Najlepsze przedstawienie wg. naszego krytyka], „Chicago Tribune," Chicago 29 sierpnia 1989.

winien być teatr, i to cały gmach teatru, a także otaczająca go przestrzeń. Trzeba więc rozegrać widowisko w różnych pomieszczeniach teatru, przed teatrem, może także gdzieś w okolicy teatru. (W domu sąsiadującym z gmachem teatru była mała scena Teatru Współczesnego, zwana „Rekwizytornią" – zapraszała ona do wykorzystania w widowisku.)

Czas tworzenia *Przyrostu*, to czas teraźniejszy. Kto wprowadza do widowiska czas teraźniejszy? Kto w widowisku żyje rytmem naturalnym, w czasie rzeczywistym? Widzowie. Widzowie pozostają sobą w ciągu całego widowiska, ich zegarki odmierzają rzeczywisty czas akcji. Aktorzy też żyją w czasie rzeczywistym, ale mogą kreować wrażenie innego czasu i tam się – w obrębie życia swych postaci – przenosić. Widzowie, mogą wyobraźnią podążać za aktorami, mogą przenosić się w czas wykreowany w widowisku przez aktorów, ale jednak żyją w swoim realnym czasie. A więc udział widzów w widowisku musi być ważny, znaczny; trzeba będzie wielokrotnie widzom uświadamiać, że są uczestnikami akcji dziejącej się „teraz," a co więcej, jej „aktorami." Akcja musi więc niejako co chwila – jeśli nie stale – obejmować widzów. W ten sposób będzie można przekazać widzom, że widowisko rozgrywa się w czasie teraźniejszym, w ich czasie.

Tekst. Należało rozwiązać jeszcze jeden problem: *Przyrost* – przypomnę – nie zawiera prawie wcale dialogów i monologów. Choć wiele akcji może się toczyć bez słów, to słowa będą jednak potrzebne — bo nie planowałem przecież widowiska pantomimy, czy baletu. Skąd wziąć słowa? Można je wziąć z trzech źródeł. Po pierwsze, można je wydobyć z innych utworów Różewicza – dramatów, wierszy. Po drugie, można wziąć teksty z dwóch cytowanych przez Różewicza utworów – z *Wiśniowego sadu* i *Lorda Jima.* Po trzecie, teksty mogą zostać wyimprowizowane przez aktorów w czasie prób.

W oparciu o takie zasadnicze i ogólne decyzje napisałem-skonstruowałem scenariusz widowiska *Przyrostu naturalnego,* a ten, z kolei, w wyniku prób, przybrał materię widowiska. Scenariusz zawierał: (1) Opisy działań i obrazów, oraz przestrzeni, światła i muzyki. (2) Dalogi i monologi postaci. (3) „Białe plamy" – scen opisanych tylko ogólnie i oczekujących na wypełnienie przez improwizację.

Scenariusz, a w konsekwencji, widowisko zostało podzielone na cztery części: (1) Prolog, opatry o interakcję reżysera oraz aktorów z widzami. (2) Interakcję aktorów z widzami we wspólnej przestrzeni („environmental teatre"). (3) Widowisko grane na scenie pudełkowej. (4) Widowisko w teatrze z centralnym terenem gry („en rond").

Części te zawierały wiele krótszych i dłuższych scen. Każda scena wyróżniona w analizie, każda najmniejsza inspiracja znaleziona w tekście, każde działanie i obraz zostały

spożytkowane w przedstawieniu i dopasowane do siebie – jak cząstki wielkiej układanki („puzzle”).

Widowisko *Przyrostu naturalnego*

W opisie widowiska *Przyrostu naturalnego* będę się opierał o kształt wypracowany we Wrocławiu[17] — ale wspomnę też warianty jakie pojawiały się w czasie gościnnych występów, zwłaszcza zagranicznych.

Część pierwsza – Prolog – *Niecodzienny początek widowiska*

Prolog, więc i całe widowisko miało dwa – równocześnie rozgrywane początki. O tej samej porze: (1) reżyser spotykał się w grupą widzów a sali prób, (2) rozpoczynało się widowisko w Rekwizytorni.

Scena 1. *Początek budowania wspólnoty.* Była to interakcja pomiędzy reżyserem a widzami oparta o wiele fragmentów *Przyrostu,* a w szczególności Scenę 1 oraz Scenę 2 (*Proces tworzenia, Rośnięcie masy ludzkiej* – jak w analizie – por. wyżej), w której autor zwierza się z trudności jakie napotkał przy pisaniu swej sztuki i zarysowuje centralną wizję – rośniecia masy ludzi.Ta część miała funkcję wprowadzenia. Ustanawiała pewne – specyficzne dla tego przedstawienia – ogólne „reguły gry,” przede wszystkim zasadę bezpośredniego kontaktu ludzi teatru z widzami. Wskazywała na kluczowe – artystyczne, intelektualne i moralne – problemy. Wprowadzała centralny obraz-akcję *Przyrostu naturalnego*: rośnięcie ludzkiej masy.

Reżyser, twórca przedstawienia, był tu niejako reprezentatem autora, twórcy tekstu. Reżyser spotykał się z widzami o czasie wyznaczonym na rozpoczęcie widowiska. We Wrocławiu oraz na występach zagranicznych ci widzowie byli z góry zapraszani – byli to krytycy teatralni, goście z kraju i za granicy, nauczyciele, studenci szkół teatralnych. Drogą ogłoszeń teatr informował też, że każdy może się zgłosić do udziału w tym spotkaniu, jednakże, ponieważ ilość miejsc była ograniczona, należało się zapisać na listę. Nigdy jednak przed nikim i nigdzie, choćby zgłaszającym się w ostatniej chwili, drzwi nie zostały zamknięte.

[17] Prapremiera *Przyrostu naturalnego* Tadeusza Różewicza odbyła się w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu dnia 30 grudnia 1979 r. Układ tekstu, reżyseria, struktura przestrzenna: Kazimierz Braun. Scenografia i „performance:” Krzysztof Zarębski. Muzyka: Zbigniew Karnecki. Współpraca organizacyjna: Andrzej Bielski.

W kilku wypadkach, na występach gościnnych w kraju, oraz kilka razy we Wrocławiu to spotkanie było otwarte dla większej liczby widzów – w odpowiedzi na prośbę wychodzącą np. od jakiejś szkoły. Normalnie, spotkanie odbywało się w sali prób Teatru Współczesnego (na III piętrze gmachu teatru), albo w jakimś podobnym niewielkim pomieszczeniu teatru zagranicznego, lub też, na scenie teatru, za zapuszczoną kurtyną, a więc w przestrzeni zamkniętej, intymnej. Tak też było np. w Dublinie (Irlandia.)

Na środku tej przestrzeni ustawiony był model przedziału wagonu kolejowego otoczony stojącymi wokół kilkudziesięcioma małymi laleczkami-ludzikami. Kilkadziesiąt innych reżyser przynosił ze sobą w pudełku.

Reżyser witał widzów, każdego – jeśli to było możliwe – indywidualnie. Inicjował doświadczenie: ilu takich ludzików może zmieścić się w przedziale? Potem prosił o kontynuowanie tego doświadczenia, któregoś z widzów. Omawiał przy tym i dyskutował z widzami samo doświadczenie, oraz konsekwencje zagęszczania się masy ludzkiej w przedziale. Było to wprowadzenie w istotę problematyki widowiska oraz w akcję rośnięcia masy ludzkiej, która miała być później na różne sposoby powtarzana. Było to też niejako pierwsze przęsło mostu, który miał prowdzić do ostatniego – bowiem w prologu pokazany i zbadany był mały model przedziału kolejowego, a w kolejnej części przedstawienia widzowie mieli zobaczyć taki sam przedział naturalnej wielkości. W prologu przedział napełniały i otaczały laleczki, później mieli to być żywi ludzie.

Rozmowa reżysera z widzami obejmowała też ogólne wprowadzenie do twórczości Tadeusza Różewicza; informacje o Teatrze Współczesnym; w czasie występów teatru za granicą – także o teatrze polskim w ogólności. Reżyser otrzymywał wiele pytań. Nigdy nie starczało czasu, aby odpowiedzieć na wszystkie. Rozmowa odbywała się w języku publiczności (gdy było to konieczne – przy pomocy tłumacza.) Po około 40 minutach reżyser kończył spotkanie i prowadził widzów przed teatr, gdzie, natrafiali oni na tłum ludzi oczekujących na wprowadzenie do Rekwizytorni (por. niżej) i dołączali do niego.

Scena 2. *Narastanie masy ludzkiej (1)* – akcja widzów. Tłum widzów już od pewnego czasu gromadził się przed teatrem. Jednak drzwi były zamknięte. Mała kartka informowała, że przedstawienie *Przyrostu* rozpocznie się o wyznaczonej godzinie w pomieszczeniu obok teatru. Przychodzili wciąż nowi ludzie i dołączali do już czekających. W ten sposób doświadczali powiększania się masy ludzi zgromadzonych gdzieś, w jakimś celu. W ten też sposób sami widzowie sami „grali" (nieświadomie) akcję „przyrostu naturalnego." W Scenie 2 tekstu pisze Różewicz: ...ludzi „ciągle przybywa."

Punktualnie o godzinie rozpoczęcia spektaklu z drzwi teatru wychodzili dwa Strażnicy i dwie Stewardesy. Strażnicy byli w ubraniach cywilnych i kapeluszach – robili wrażenie tajniaków. Stewardesy miały uniformy nieokreślonej linii lotniczej i posługiwały się mierzonymi, mechanicznymi gestami jakimi stewardesy wskazują wyjścia awaryjne przed startem samolotu. Strażnicy przy pomocy Stwardess, używając minimum słów, a posługując się przede wszystkim gestem, formowali ludzi w kolejkę, ale nie pojedyńczą, raczej gruby wąż i zaraz zabierali pierwszą grupę widzów (od 40 do 60 osób) do wnętrza Rekwizytoni. Pozostałym widzom polecali czekać na swoją kolej. Oczekujący nadal doświadczali sytuacji bycia w tłumie, narastania tłumu, niecierpliwienia się tłumu. Stopniowo pojawiały się zmiany w kulturze zachowań.

Część druga – *Badanie granic życia i śmierci.* Interakcja widzów i aktorów we wspólnej przestrzeni

Ta część oparta była o sceny 2, 3, 4, 5 i 6 (wg. analizy, jak wyżej: *Rośnięcie masy ludzkiej, Rośnięcie masy materiału, Masowa produkcja niemowląt, Badanie rozrodczości, Pisanie jest umieraniem*.) Materiał ten został zgrupowany w dwóch scenach — *Dom życia* i *Dom śmierci* — które były grane w tym samym czasie.

Widzowie oczekujący przed teatrem byli wprowadzani grupami do Rekwizytoni. Na gościnnych występach, znajdowano jakieś inne pomieszczenia w teatrze lub jego sąsiedztwie. Zaraz po wejściu do wnętrza grupa widzów była dzielona przez Strażników na dwie miejsze grupy. Jeden Strażnik, z pomocą jednej Stewardesy, prowadził jedną grupę do pomieszczenia piwnicznego, gdzie urządzony był *Dom życia*, a drugi, do pomieszczenia na poziomie parteru, do *Domu śmierci.*

W Dublinie oba „domy" urządzono w różnych pomieszczeniach – wtedy zrujnowanego po pożarze – teatru Ambassador położonego tuż obok Gate Theatre, gdzie zasadniczo grano *Przyrost*. W Hambrugu (Niemcy) były to sale pobliskiego klubu. W Esslingen (Niemcy) – różne części obszernego foyer teatru, na dwóch poziomach. W Chicago, scenograf-performer Zbigniew Zarębski wykorzystał jedną z sal wielkiego gmachu teatru na urządzenie wystawy—-„environmentu"—„instalacji" o tematyce związanej z przyrostem naturalnym – widzowie kierowani do *Domu życia* przechodzili przez tę salę.

Scena 1. *Dom życia.* *Dom życia* był pracownią uczonego, który prowadził badania nad przyrostem naturalnym. Ta pracownia, była więc ekwiwalentem pracowni autora *Przyrostu* w jego domu. Ulokowanie jej zaś w piwnicy było bezpośrednio oparte o tekst Różewicza: „sklepiona na kształt piwnicy pracownia uczonego." Uczony badał problemy mnożenia się

ludzi posługując się takimi samymi laleczkami-ludzikami jak reżyser w Prologu. Pisze Różewicz „ten obraz powstał w oparciu o obraz taśmy produkcyjnej, transportera w kopalni oraz pewnych obrazów przedstawiających piekło i niebo w wyobrażeniu malarzy XV i XVI wielku – gdzie anioły i diabły trasportują całe naręcza dusz zabawionych lub potępionych do miejsca ich przeznaczenia." Uczony miał na biurku małą maszynę z pasem transmisyjnym. Wsypywał ludziki do pojemnika z jednej strony maszyny – z tego pojemnika ludziki spadały na pas transmisyjny – pas transmisyjny przemieszczał je przez długość biurka uczonego – ludziki spadały z niego do drugiego pojemnika, z drugiej strony maszyny. Pas transmisyjny był cały czas w ruchu. Uczony obserwował uważnie przesuwające się ludziki, niekiedy wybierał któryś „egzemplarz" i oglądał go przez lupę, łączył ludziki w pary, potem odkładał na taśmę, albo wyrzucał do kosza na śmieci.

Wokół biurka Uczonego, scenograf, znakomity artysta plastyk i „performer" Krzysztof Zarębski ustawił szereg jakby „mansjonów" z eksponatami dotyczącymi rodzenia się, rozrodczości, seksu. Pisze Różewicz: „szeregami stoją kobiety-naczynia..." – była tam więc „kobieta naczynie." Wspomina Różewicz o „pracowni pasów cnoty" – była więc kolekcja pasów cnoty. Były też współczesne rzeźby z gotowych przedmiotów, m.in. prezerwatyw. Dalej, ustawiona była mała scenka, na której dwie kobiety – stara i młoda – wykonywały mechanicznie strip-tease – fragment przedstawienia burleski; ich działania obejmowały tyko kilka ruchów w takt muzyki; muzyka kończyła się i kobiety zastygały; muzyka odzywała się znowu, a one wykonywały te same ruchy. Strażnik objaśniał, że uczony bada tutaj wpływ elementów erotycznych w przemyśle rozrywkowym na rozrodczość. Widzowie przechodzili od mansjonu do mansjonu.

Scena 2. *Dom śmierci*. Pomysł tego „domu" był również wywiedziony z tekstu *Przyrostu*: „pisanie jest umieraniem" zanotował Różewicz, który często pisze o śmierci – to jeden z ważnych motywów całej jego twórczości. *Dom śmierci* znajdował się na górnym poziomie Rekwizytorni i urządzony był jak salka we współczesnym domu świeckim pogrzebowym. W centrum, na podeście stała trumna, a raczej, jak objaśniał Strażnik, maszyna do hibernacji, w której leżał „zamrożony" osobnik w czarnym garniturze. Jego rodzina, ubrana w czerń, trzymająca na kolanach wieńce pogrzebowe, zgromadzona była wokół na krzesłach. Widzowie stawali za siedzącą rodziną, jako jakby nowoprzybyli uczestnicy pogrzebu. Osobnik w trumnie, co pewien czas budził się nagle i wygłaszał monolog Śmiesznego Staruszka (ze sztuki Różewicza pod tym tytułem) o przeludnieniu świata, o umieraniu, o śmierci. Po wysłuchaniu monologu „zamrożonego" czy też „umarłego", widzowie byli kierowani do wyjścia z Rekwizytorni.

Po drodze przechodzili jeszcze koło małego baru usytuowanego w korytarzu, gdzie Kelner powtarzał monotonnie, z małymi tylko przerwami: „Wszystkie alkohole zostały wypite." – „Nie ma nic do picia" – „Nie ma nawet wody." W Chicago ta scena rozgrywana była w rzeczywistym barze teatru.

Akcje w obu „domach" (w obu pomieszczeniach Rekwizytorni) odbywały się symultanicznie dwa razy, dla zmieniających się dwóch grup publiczności. Każda z akcji trwała ok. 5 minut, a więc obie trwały ok. 10 minut. Tyle zatem czasu jedna duża grupa widzów spędzała w Rekwizytorni. Po obejrzeniu obu akcji, grupa ta była wyprowadzana z Rekwizytorni. Strażnicy natychmiast wprowadzali do niej następną grupę, zabierając ludzi z czoła oczekających w kolejce. Ponieważ przeciętna liczba widzów wahała się od ok. 300 do 600 i więcej (zależnie od miejsca przedstawienia), więc, całość akcji w „Rekwizytorni" należało powtórzyć nawet do dziesięciu razy, a akcję poszczególnych „domów" do dwudziestu razy. Wynikało z tego, że ta część przedstawienia trwała od około 45 minut do przeszło godziny. Widzowie należący do ostaniej grupy wprowadzani do Rekwizytorni musieli więc czekać dość długo.

Po wyjściu z Rekwizytorni widzowie kierowani byli do foyer teatru gdzie zgromadzone były różne dokumenty z procesu pracy nad spektaklem: reżyserskie wykresy analityczne (tekstu i widowiska), projekty dekoracji i kostiumów, egzemplarze, fotografie z prób. Tu znowu widzowie doświadczali narastania masy ludzkiej, bowiem w ciągu około pół godziny, a nawet do godziny czekania, we foyer pojawiały się kolejne grupy widzów przychodzące z Rekwizytorni. Narastał tłok. Początkowo widzowie mogli chodzić swbodnie po foyer, potem, już tylko stać w tłumie.

W Dublinie ta część przedstawienia była szczególnie rozbudowana. Jak wspomniałem, rozgrywała się w zrujnowanym teatrze Ambassador. Między innymi, w jednym z pomieszczeń ustawiony był duży stół do prób czytanych – leżały na nim otwarte egzeplarze aktorskie scenariusza *Przyrostu* – ponad nimi scenograf Krzysztof Zarębski zawiesił laleczki/ludziki (takie same jak w Prologu i w pracowni uczonego) zatopione w bryłkach lodu. Lód topił się. Woda kapała na stół. Była to metafora rodzenia się – i spektaktu teatralnego, i człowieka.

W innej części foyer trwała cały czas projekcja slajdów: na ekranie ukazywały się na przemian twarze i inne części ciała w dużych zbliżeniach, oraz obrazy tłumów. W jeszcze innej części wystawiono, jak informował napis, pobrane w dniu przedstawienia próbki czterech żywiołów: ziemi, ognia, wody i powietrza.

W Sitges (Hiszpania) ta, z kolei, część została bardzo rozbudowana. Pobieranie próbek żywiołów odbyło się nad brzegiem morza. Widzowie zostali poinformowani, że przedstawienie *Przyrostu* zacznie się na plaży i tam też się zgromadzili.

Był wieczór. Nagle, na skraju plaży zapłała się pochodnia. Jej światło wydobywało z ciemności zarys małej łodzi wśród fal, zbliżającej się do brzegu. Był w niej mężczyzna, który wiosłował, a na przeciwko niego siedziała naga kobieta ze szklanym dzbanem w dłoniach. Zbliżali się do lądu. Wtedy kobieta wysiadała zanurzając się w wodzie. Wynurzała się z dzbanem napełnionym wodą. Przenosiła go do brzegu. Tam zostawała okryta białym płaszczem. Zbliżał się do niej mężczyzna z pochodnią. W jej świetle inny mężczyzna nasypywał kilka garści piasku do małej szkatułki. Pojawiała się kobieta namuchująca balonik. W ten sposób pobrane zostawały próbki ognia, wody, ziemi, powietrza. Czwórka niosących je kierowała się w stronę miasta. Formował się pochód. Na czele aktorzy niosący próbki żywiołów. Potem reszta zespołu. Za nim widzowie. Aktorzy śpiewali pieśń wg. słów wiersza Różewicza *Zielona róża*: „Wielkie masta/ rosną/ przeludnione..."[18] Pochód docierał do stacji kolejowej w Sitges, gdzie na peronie (na otwartym powietrzu) grano jedną ze dalszych scen spektaklu – pojmanie kolporterta nielegalnej literatury. Zostawał zatrzymany przez Strażników i zakuty w kajdanki. Przenoszone przez niego w plecaku książki zostawały wysypane na płyty peronu, oblane benzyną i spalone, tworząc duże ognisko – aluzja do palenia i zakazów książek przez hitlerowców, przez komunistów. Stamtąd, pochód prowadzony przez aktorów ruszał do teatru.

Tam, o tej samej porze rozpoczynało się w jednym z pomieszczeń spotkanie z reżyserem (Prolog), a pierwsza grupa widzów zostawała wprowadzona do „domów." Pozostali widzowie, wpuszczani byli do foyer teatru, gdzie umieszczono owe próbki czterech żywiołów.

Scena 3. *Narastanie masy ludzkiej (2)* — Akcja widzów. Widzowie, którzy będąc na końcu pochodu teraz dopiero dochodzili do teatru, a następnie ci, którzy przychodzili z *Domu śmierci* stopniowo napełniali foyer. Znów doświadczali „narastania masy ludzkiej." Drzwi do sali teatru były zamknięte. Tłum gęstniał. Zaczynał się niepokoić. Czasem nawet słychać było głośne żadania wpuszczenia widzów do sali teatralnej. Za każdym razem można było znowu obserwować stopniową degradację kultury. Zmiany dokonywały się w samych widzach. Później, po przedstawieniu (jak wykazywały rozmowy), uświadamiali sobie oni, że osobiście uczestniczyli w takim eksperymencie.

---

[18] *Zielona róża.* W: Różewicz Tadeusz, *Na powierzchni poematu i w środku.* Czytelnik, Warszawa 1989, s. 8.

Zarówno we Wrocławiu, jak w każdym innym mieście gdzie *Przyrost* był grany, w momencie gdy do foyer wciskała się ostatnia grupa widzów przybyła z *Domu śmierci*, pojawiał się na jakimś podwyższeniu Strażnik i – rozładowując napięcie – czytał ze starej książki, anachroniczny i komiczny dla współczesnych widzów, zbiór przepisów o zachowaniu się w teatrze. (Dodanie tego tekstu zaproponował już w czasie prób Różewicz.)

Po zakończeniu lektury, otwierały się drzwi na widownię teatru. Wchodzących widzów Strażnicy poddawali kontroli osobistej – niezbyt szczegółowej, raczej wrywkowej, ale wprowadzającej atmosferę presji. Kobiety były proszone o otwieranie torebek. Mężczyźni o pokazywanie zawartości kieszeni. Raz, we Wrocławiu, wydarzył się niecodzienny wypadek: okazało się, że jakiś mężczyzna pod marynarką ma szelki na pistolet – i pistolet. Aktorzy grający Strażników oniemieli. Mężczyzna oświadczył zniżonym głosem, że jest tu służbowo. Musiał to być tajny funkcjonariusz milicji. Aktorzy wpuścili go bez słowa.

Część trzecia – *Ludzkość w drodze.* Widowisko na scenie pudełkowej

Ta część przedstawienia była widowiskiem rozgrywanym na scenie pudełkowej. Widowisko złożone było ze scen zbiorowych i kameralnych. Tworzyło obrazy i wizje. Posługiwało się obficie światłem i muzyką. Przemawiało językiem symboli i metafor. Budowało rzeczywistość poetycką i oniryczną. Posługiwało się ostrymi kontrastami – nastroju, tempa, skali, wyrazu. Oscylowało między działaniami dyskretnymi, długimi chwilami milczenia, szukaniem wyrazu dla uczuć, emocji, myśli, z jednej strony — a dosadną, ostrą, a przy tym polifoniczną ekpresją, z drugiej.

Widowisko było oparte o sceny 1, 3, 8, 9 tekstu (*Proces tworzenia, Rośnięcie masy materiału, Pożegnania i powitania, W poszukiwaniu jądra tragedii*) oraz wykorzystywało inne impulsy z *Przyrostu* i zapożyczało też dodatkowe teksty Różewicza. Była to jakby droga do różewiczowskiego „teatru wewnętrznego" — drążona przez „teatr zewnętrzny."

Przelewały się, splatały i rozłączały cztery główne wątki-tematy-konflikty: (1) przyjeżdżanie i odjeżdżanie, (2) rośnięcie i zanikanie masy ludzkiej, (3) wolność i zniewolenie, (4) rodzenie się i umieranie — z perspektywą zmartwychwstania.

Scena była pusta. Tylko w głębi usytuowana była szeroka i wysoka na około metr platforma. Prowadziły na nią z tyłu i z przodu schody na całej jej długości. Z jednej strony platformy stał uliczny sygnalizator. Zapalały się w nim – zgodnie z logiką poszczególnych scen – światła czerwone, zielone, żółte – a czasem wszystkie na raz. Na przykład, światło czerwone towarzyszyło scenom szybkim i gwałtownym, zielone powolnym, a nieskoordynowane mruganie wszystkich świateł – snom. Do poszczególnych scen, z rzadka, aktorzy wnosili (i

potem wynosili) jakieś meble. Aktorzy mieli stroje współczesne, podróżne, niektórzy płaszcze. Wszyscy byli obciążeni bagażem, niektórzy ogromnym i ciężkim.

Postaciami tej części widowiska byli pasażerownie (w liczbie kilkunastu) zgromadzeni w jakiejś poczekalni. Byli oni obecni na scenie w momencie, gdy widzowie wchodzili na widownię i pozostawali przez większość czasu na scenie. Grupa pasażerów wychodziła ze sceny tylko wtedy, gdy należało zostawić na chwilę jakąś postać samotną, lub też wejść „w rolach" jakiejś nowej scny. Pasażerowie byli stale dozorowani przez Strażników. Całość akcji była niejako snem pasażerów. Wyodrębione były w nim kolejno następujące sceny.

Scena 1. *Złe sny (I).* Pasażerowie oczekiwali w poczekalni – śpiąc, drzemiąc. We śnie, posługując się kwestiami z krótkiej sztuki Różewicza pt. *Dramat postaw moralnych*, ujawniali swoje lęki, frustracje oraz „przedstawiali" swoje postaci przy pomocy krótkich etiud wypracowanych improwizacyjnie w czasie prób. Na sygnał dźwiękowy nadjeżdżającego pociągu pasażerowie porywali się, zbierali swoje bagaże i wybiegali – jakby na peron, jakby mieli właśnie w pośpiechu odjechać.

Scena 2. *Powrót do domu rodzinnego.* Zostawał jeden z pasażerów. Zapewne właśnie przyjechał. Miał okazać się głównym bohaterem tej części widowiska, pełnił funkcję i grał rolę autora – ta postać będzie więc w dalszym ciągu mego opisu zwana Autorem. Zbliżając się do publiczności, Autor mówił, prawie szeptem, tekst Różewicza z poematu *Twarz* o tym, jak przyjechał do miejsca swego dzieciństwa i nie mógł nikogo rozpoznać, a równocześnie sam był traktowany jako obcy. Wpatrywał się w twarze mijanych ludzi. Mówił: „Twarz ludzka była dla mnie i jest krainą, okolicą, krajobrazem, obrazem. Krajobraz twarzy. Twarze. Twarze rodziców. Twarze rodzeństwa. Twarze obcych. Twarze znajome z widzenia. Twarze żywych ludzi..."[19]

Scena 3. *Odjazd z domu rodzinnego.* Ta scena został oparta o scenę 8 tekstu *Przyrostu* – finał *Wiśniowego sadu* – „<<powietrze>> tych dramatów pamięta się zawsze..." napisał Różewicz. Aktor odchodził w głąb i stawał się członkiem grupy wyjeżdżającej ze sprzedanego dworu rodziny Raniewskich z *Wiśniowego sadu* Czechowa. (Różewicz nawraca wiele razy do Czechowa w *Przyroście,* w tym do tej sceny odjazdu.) Scena ta grana była w ogromnie powolnym tempie. Padało tylko parę słów. Dramat rozgrywał się w ciszy, w spojrzeniach, pauzach, kontaktach, nieudanych próbach powiedzenia czegoś, zrobienia czegoś; było wiele „powietrza" między słowami, między działaniami. Ta scena ta była przykładem „teatru wewnętrznego," tak cenionego przez Różewicza. Akcja toczyła się wolno, trwała długo i

[19] Tekst zaczerpnięty z: Różewicz Tadeusz, *Utwory zebrane. Proza.* Tom 2. Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław, 2004.

pozornie nic się w niej nie działo – ale, wiem to z obserwacji widowni – trzymała widzów w ogromnym napięciu. Wreszcie grupa decydowała się na wyjazd. Wychodziła.

Scena 4. *Bomba populacyjna.* W scenie 3 *Przyrostu* napisał Różewicz: „prowadziłem korespondencję z se specjalistą demografem [...] który stał się jedną z powag naukowych na skalę światową" . Wychodząca grupa postaci z *Wiśniowego sadu* zderzała się z dopiero-co przybyłą na jakieś lotnisko inną grupą. Huczały startujące i lądujące samoloty. Migały nerwowo wszystkie trzy kolory sygnalizatora. Grupie przewodził Uczony demograf, zachowujący się jak hollywoodzki gwiazdor, który — zapewne — przyleciał tu aby dać wykład, czy też wziąć udział w jakimś kongresie. Podążała za nim grupa dziennikarzy, wykrzykując pytania, podtykając mu mikrofony (jego głos był przekazywany przez głośniki), fotografując, notując. Uczony odpowiadał na pytania w sprawie „bomby populacyjnej," przyrostu naturalnego, sposobów zapobiegania przeludnieniu. (Pisząc adaptację, teksty te zaczerpnąłem z różnych opracowań naukowych, a autor je zaaprobował.) Był to „teatr zewnętrzny" – rozkrzyczany, pełen ruchu, hałasu, zmieniających się świateł. Na koniec jednak uczony niejako schodził w głąb, zaczynał formułować trudne myśli o konieczności dowartościowania życia duchowego człowieka i odnowy moralnej, co może być jedyną drogą uniknięcia przez ludzkość grożących jej katastrof. Dziennikarzy już to nie interesowało. Odchodzili. Uczony zostawał sam.

Scena 5. *Wewnętrzne zranienie.* Podstawą była tu zacytowana w *Przyroście* scena z *Lorda Jimia*, która – jak napisał Różewicz: „dla mnie stanowi <<jądro ciemności>>..." Pojawiał się znów tłum ludzi. Przechodzili wolno, obojętnie. Z tłumu padały słowa: „Niech pan spojrzy na tego nędznego psa." (Z *Lorda Jima.*) Jednym z przechodzących okazywał się Jim – grany przez tego samego aktora, który „reprezentował" autora. Zwracał się on do najbliżej przechodzącego mężczyzny: „Czy pan do mnie mówił?" Ten patrzył na niego uważnie i nie odpowiadał. Ruch fali tłumu i kwestia Jima powtarzne były trzy razy z coraz większym dramatyzmem, a zarazem coraz ciszej. Tłum rozchodził się. Jim zostawał sam. To znów był różewiczowski „teatr wewnętrzny."

Scena 6. Złe sny (II). Tłum wracał – z bagażami – byli to więc teraz znów pasażerowie, jak na początku tego ciągu scen. Znów czekali, spali, drzemali. Znów mieli złe sny. Jeden sen – może wspomnienie – może akcja rzeczywista – to była scena aresztowania pasażera przez dwóch tajniaków (Strażników). Aresztowanym był Kolporter, młody człowiek, który przewoził w plecaku, zapewne nielegalne, książki. (Tacy kolporterzy kursowali wtedy po całej Polsce, w której narastało i krzepło antykomunistyczne podziemie). Młody człowiek

uciekał. Zostawał złapany. Tajniacy aresztowali go i zabierali mu książki. (Ta właśnie scena został rozbudowana w Sitges – aż do akcji palenia książek – por. wyżej).

Scena 7. Przyznanie się do bezsilności. W scenach 1, 3 i 6 tekstu (*Proces tworzenia, Rośnięcie masy materiału, Pisanie jest umieraniem*) autor zwierza się ze swych trudności w pisaniu-projektowaniu *Przyrostu.* Znalazło to odpowiednik w przedstawieniu.

Nagle, zapalało się na scenie światło robocze oraz światło na widowni. Aktorzy „wychodzili z ról." Siadali prywatnie gdzie kto mógł na scenie. Aktor grający autora, przechodził na proscenium. Wyjmował z torby tekst *Przyrostu naturalnego* i czytał: „Dziś..." – tu wymieniał datę dzienną danego przedstawienia – „...jestem bliski rezygnacji. Nie mam już chęci i potrzebnej energii, nie wierzę w potrzebę powołania do życia tej sztuki..." Następnie aktor prosił widzów, aby otwarli programy przedstawienia (w których zamieszczony był cały tekst *Przyrostu*) i znaleźli fragment, który on właśnie zacytował. Aktor prosił jednego z widzów, aby wszedł na scenę i przeczytał dalszy ciag tej refleksji Różewicza. Nie obywało się to bez wzdragania się wybranego widza, czasem na czytanie tekstu decydował się ktoś inny. Następowało przepychanie widza ku scenie. Potem, często niezdarna, lektura.

Akcja widowiska – oczywiście – zamierała. Widzowie byli zdezorientowani. Aktorzy – tak to zostało, oczywiście, przygotowane na próbach – także jakby nie wiedzieli co robić dalej. Po przeczytaniu fragmentu o bezradności autora (Tadeusza Różewicza), aktor – grający autora, inicjował rozmowę z widzami, stawiał pytania: Co wynieśli z dotychczasowego przebiegu akcji? Czy dotarła już do nich zasada budowania tego widowiska jako próby przetworzenia w materię teatru zmagań autora z materią literacką? Czy chcą uczestniczyć dalej we wspólnym tworzeniu widowiska? Rozmowa kończyła się zawsze żądaniem widzów kontynuowania akcji, oklaskami zachęty.

Gasły wtedy światła robocze i światła na widowni. Aktorzy wracali do swych pozycji czekania. Czynił to także aktor grający autora: oczekiwał – zapewne – na pociąg. Zasypiał. Wyciągał się na podłodze sceny. Miał straszny sen: inni pasażerowie przykrywali go, przygniatali swoimi bagażami. Istotnie, wszyscy pasażerownie kładli na nim swe bagaże. Powstawała jakaś absurdalna, wielka góra bagaży, jak śmietnik. Tak opisuje w *Przyroście naturalnym* autor sam siebie (w scenie 7): jest zanurzony w sterty notatek, książek, wycinków, jest przygnieciony nadmiarem informacji, skojarzeń, pomysłów. Pasażerowie wychodzili.

Scena 8. *Starość/śmierć – młodość/życie.* Ta scena kontynuowała niejako wątek wprowadzony w *Domu życia* przez dwie kobiety uczestniczące w przedstawieniu burleski, opartym o dialektykę młodości-starości, życia-śmierci.

Autor wydobywał się z trudem z góry walizek, toreb, śmieci. Rozglądał się. Spostrzegał, że niedalego niego pojawiła się na foteliku postać z jego (Różewicza) sztuki *Stara kobieta wysiaduje.* Stara Kobieta, posługując się tekstem z tego dramatu, przywoływała Autora, który stawał się obsługującym ją Kelnerem. Nakazywała mu zamknąć okno – czego on, jakoś nagle przerażony, odmawiał. Zamawiała u niego różne potrawy, kawę. W tym czasie w głębi sceny, na podeście koło sygnalizatora ulicznego, ukazywała się Młoda Kobieta.

Od tego momentu akcja toczyła się symultanicznie: na pierwszym planie Stara Kobieta, obsługiwana przez Kelnera, rozgrywała okrutną akcję degenerowania się i starzenia, zaś na drugim planie Młoda Kobieta coraz śmielej i dynamiczniej ujawniała swą młodość, dokonując strip-teasu. Z głośnika dochodził śpiew fragmentów poematu Różewicza *Regio*: „w czerwonym świetle/ rozbierała się/ jasnowłosa/ wysoka/ kobieta zdejmowała/ rozchylała..."[20]

W momencie gdy Młoda Kobieta zostawała – prawie – nago, Stara Kobieta niejako zapadała się w sobie, może umierała, wychodziła. Młoda Kobieta zajmowała jej miejsce na foteliku. Młodość zwyciężyła. Teraz ona wydawała Kelnerowi rozkaz, którego nie wykonał uprzednio z polecenia Starej Kobiety: „Otwórz okno."

Scena 9. ***Przez śmierć do Królestwa.*** Zostało tu wykorzystanie samo zakończeniu *Przyrostu* – znalezienie „teatru wewnętrznego." Kelner sięgał ku oknu, zdał się otwierać je – i ruchem tym powodował nagłą katastrofę. Gdzieś z góry, ze sznurowni teatralnej waliły się śmieci, jakby otworzyły się tamy wszystkich śmietników świata. Okno sceny zasłaniała, opuszczona z góry, gęsta sieć powstrzymująca wysypywanie się śmieci na widownię. W wygrzebanym w śmieciach otworze ukazywała się w smudze światła twarz Autora. Przekazywał widzom kolejny fragment *Twarzy,* owego tajemniczego tekstu o ludzkiej twarzy, o umieraniu w kręgu znajomych twarzy, o przechodzeniu przez śmierć, które jest procesem rodzenia się na nowo, jednoczenia się umierającego i otaczającego go świata. A ta droga prowadzi do Królestwa.

Światło gasło.

Tu następowała w przedstawieniu przerwa.

W jej czasie widzowie mogli – ponownie, jak przed rozpoczęciem akcji – oglądać we foyer slajdy, dokumenty z prób, próbki czterech żywiołów. Po przerwie widzowie zapraszani byli – poprzez salę teatralną – na scenę. Kurtyna była zasłonięta, jednak wycięte były w niej trzy otwory różnej wysokości, do których Strażnicy kierowali widzów wedle ich wzrostu – był to znów element kontroli i manipulacji.

[20] *Regio.* W: Różewicz Tedeusz, *Poezje zebrane.* Ossolineum, Wrocław, 1971, s. 764.

Część czwarta – *Narastanie masy ludzkiej* . Widowisko w teatrze „en rond”

Wizja-akcja-proces rośnięcia masy ludzkiej w małej przestarzeni przedziału kolejowego jest opisana stosunkowo najdokładniej w *Przyroście naturalnym,* zwłaszcza w Scenie 2. Jest to wizja kluczowa dla całego tekstu – była też kluczową sceną mego widowiska. Oparłem o nią całą tę czwartą część przedstawienia, a praktycznie cały „drugi akt” (nie było formalnego podziału na „akty”).

Ta część przedstawienia rozgrywana była na scenie teatru z zamkniętą kurtyną, gdzie zbudowano teatr *en ronde*. Na środku sceny stał prawdziwy, naturalnej wielkości przedział wyciety z wagonu kolejowego. Był to przedział 2 klasy posiadający osiem miejsc siedzących. W okół niego ustawione były na planie czworokąta trzypoziomowe podesty. Stewardessy kierowały na nie widzów, którzy zajmowali miejsca stojąc na podestach i podłodze, ciasno otaczając przedział.

Kilka metrów ponad przedziałem na trapezie kołysała się łagodnie para akrobatów w białych trykotach. W trakcie akcji w przedziale — akcji często brutalnej, okrutnej, pełnej konfliktów – akrobaci symbolizowali jakiś inny wymiar istnienia; może niebo? Dla niektórych widzów byli aniołami. Dla innych parą gołębi. Dla jeszcze innych symbolem czystości i nadzei. (Niekiedy, zamiast dwójki akrobatów była tam tylko młoda kobieta.)

W przedziale znajdował się Autor (aktor grający Autora). Wchodzący widzowie znów sami niejako rozgrywali akcję narastania masy ludzkiej, aż do wypełnienia szczelnie całej przestrzeni wokół przedziału.

W tekście Różewicza wymienione są liczne postaci, które biorą udział w procesie narastania masy ludzkiej. Nie ma jednak dialogów. Konstruując scenariusz widowiska postanowiłem wyimprowizować w pracy z aktorami poszczególne segmenty akcji narastania masy ludzkiej, jak też i dialogi.

Wynająłem wagon kolejowy na bocznicy stacji Wrocław Główny. Jeździliśmy tam z zespołem i improwizowaliśmy. Scena, która zajmuje niecałe dwie strony w tekście *Przyrostu naturalnego,* rozrastała się stopniowo, a wydłużyła się jeszcze bardziej w czasie końcowych prób w teatrze, by w rezultacie wypełnić około 45 minut akcji.

Scena 1. ***Walka o przestrzeń życiową.*** Gdy ostatni wdzowie stanęli na podestach wokół przedziału – rozpoczynała się akcja: przepychając się poprzez tłum, wrzeszcząc na siebie i przeklinając, przepychała się grupa siedmiu pasażerów z bagażami. Dopadali oni przedziału (w którym siedział już Autor) i zajmowali w nim wszystkie miejsca siedzące, ztrzymując swe

bagaże na kolanach, jakby w strachu, że zostaną im skradzione, okazując sobie nieufność, wrogość. Ta scena była gwałtowa, głośna, brutalna. Grana była w szalonym tempie.

Scena 2. ***Powrót kultury.*** Pasażerowie uspokajali się. Jakby zawstydzeni poprzednią walką o miejsca, zaczynali się do siebie uśmiechać, pomagać sobie układać bagaże na półkach. Wymieniali miłe uwagi. Posługiwali się wyszukanie grzecznymi słowami i zwrotami, z przewagą zdrobnień (pakuneczek, walizeczka, półeczka itd.). Na życzenie jednej z kobiet otwierali okno. Zachowywali się uprzejmie, kulturalnie, grzecznie. Scena rozgrywana była niezwykle powoli – powoli też cedzone były słowa.

Scena 3. ***Zdziczenie obyczajów – „obcemu wara."*** Z tłumu widzów wysuwał się jeszcze jeden mężczyzna. Miał wiele bagażu, w tym samowar, co określało go jako podróżnego gdzieś ze wchodu, a przy tym źle mówił po polsku. Pragnął dostać się do przedziału. W tym momencie wszyscy pasażerowie znajdujący się już w przedziale rozpoznawali go jako cudzoziemca i całkowicie zmieniali obyczaje, wracając do początkowego chamstwa – zatrzaskiwali drzwi, starali się nie wpuścić przybysza do przedziału, odpędzali go ostrymi słowami. Jednak przybyszowi udawało się jakoś wcisnąć i zająć miejsce, scieśniając, oczywiście, już siedzących. Wywoływało to ostre protesty. Ta scena – znowu – grana była w szybkim tempie, głośno, gwałtownie.

Scena 4. ***Dalsze dziczenie obyczajów — „Dokopać słabszemu".*** Z tłumu widzów wydobywała się następna postać – młody człowiek z globusem i teczką, może nauczyciel? (Wszystkie kolejne postaci wychodziły z pośród widzów – potęgując wrażenie, że pasażerowie tego pociągu to my, widzowie, a jeśli to nie my, to oni nas w każdym razie reprezentują, grają sztukę o nas...) Nauczyciel wchodził nieśmiało na korytarz, otwierał drzwi, wślizgiwał się do przedziału i siadał, powiększając tłok. (W 8- miejscowym przedziale siedziało teraz 10 pasażerów). Obecni protestowali. Wystraszony Nauczyciel – nie odpowiadał. Po chwili pytał któregoś z sąsiadów gdzie jedzie ten pociąg. Dowiadywał się, że do Wrocławia. Uświadamiał sobie, że wszedł do niewłaściwego pociągu. Zrywał się i chciał wysiąść. Wtedy pociąg ruszał – co był zazanaczone ruchem aktorów i dźwiękiem. Nauczyciel siadał zrezygnowany – kwitował to głośny, złośliwy, długotrwały śmiech wszystkich innych pasażerów.

Scena 5. ***Zezwierzęcenie – eskalacja zdziczenia obyczajów.*** Następna pasażerka była kobietą w czerni (widzowie mogli ją pamiętać jako Wdowę z „Domu śmierci"). Ukazywała się ona w korytarzyku, jakby szukała wolnego miejsca. Otwierała drzwi. Wybierała jednego z mężczyzn. Odzywała się bardzo głośna muzyka taneczna – tango. Kobieta wykonywały z mężczyzną krótki, erotyczny taniec i – po wykorzystaniu go – wyrzucała go na korytarz.

W ten sposób, po kolei, opróżniała przedział z mężczyzn. Siadała wygodnie i rozpoczynała plotkowanie z pozostałymi tam dwoma kobietami na tematy strojów, bielizny, środków antykoncepcyjnych. Wyrzuceni mężczyźni obserwowali to i słuchali tego z kortarza. Po chwili wdzierali się do przedziału i atakowali kobiety. Następowała chaotyczna, brutalna scena ogólnej – markowanej – kopulacji wszystkich ze wszystkimi. Scena robiła wrażenie zezwierzęcenia ludzi. Jej tempo było nierealistycznie zwolnione. Spowolniona była też muzyka.

Scena 6. ***Powrót kultury***. Przy drzwiach stawał wytworny Starszy Pan. Kopulujący pasażerownie wyczuwali jego wzrok. Przerywali ruch. Muzyka cichła. Opanowywali się. Poprawiali ubrania, siadali, zapraszali Starszego Pana – co zresztą nie było ławe, bo w przedziale było już 12 osób. Pan wygłaszał wykład na temat dobrych obyczajów, zachowania w podróży, kurtuazji dla towarzyszy podróży itp.

Scena 7. ***Jeszcze więcej kultury***. Pod drzwiami stawała kobieta w ciąży. Starszy Pan przerywał wykład i zapraszał ją do wnętrza. Była już trzynastym pasażerem. Część mężczyzn przenosiła się na półki na bagaż – robiąc, bardzo uprzejmie, miejsce dla kobiety. Wszyscy pasażerowie podejmowali dialog – improwizowany każdego wieczora inaczej – na temat bieżących wiadomości i zdarzeń z kraju i ze świata. Ich uwagi, opowiadania i relacje były uprzejme i miłe, a przy tym inteligentne i dowcipne. W przedziale panowała harmonia, wzajemna sympatia, porozumienie. W czasie dialogu pociąg zatrzymywał się na następnej stacji.

Scena 8. ***Ponowny powrót do dzikości – a może „powrót do jaskini”***? Scena miała dwa równoległe, symultaniczne ciągi akcji.

Pierwszy: Młody człowiek, niewątpliwie sportowiec (w dresie jakiegoś klubu) z walizką i doniczką z kwiatem usiłował dostać się do przedziału oknem. Był spychany i blokowany przez pasażerów znajdujących się w przedziale. Udawało mu się jednak wedrzeć do środka.

Drugi: W tłumie widzów Strażnicy wyławiali Kolportera z plecakiem. (Widzowie pamiętali go z poprzedniej części kiedy to był złapany, aresztowany i zabrano mu książki). Aresztowali go, zabierali mu plecak, ale postanawiali wejść z nim do pociągu, może, aby go gdzieś przewieźć? Zabierali więc Kolportera ze sobą. Rozpychając widzów, zmierzali do przedziału. Wciskali Kolportera do przedziału i sami wciskali się za nim, przewalczając protesty pasażerwów. W tym momencie w przedziale dla 8 osób było ich już 17.

Scena 9. ***Przyrost naturalny powiększa przeludnienie.*** W straszliwym tłoku nagle kobieta w ciaży zaczynała rodzić. Jeden z pasażerów (Autor) okazywał się lekarzem, wyciągał – nie bez trudu – ze swej wlizki biały kitel i pomagał jej. W tym momencie Starszy Pan opuszczał

przedział – to już było za wiele dla niego... Przychodziło na świat kolejno pięcioro dzieci – pięcioraczki! Pasażerowie pomagali lekarzowi, a potem wybierali imiona dla niemowlaków. (Były one wyobrażone małymi becikami, które lekarz wydobywał z pod sukni rodzącej. Matka zaczynała je natychmiast karmić piersią.

Scena 10. ***Uczta troglodytów.*** Pasażerowie, świętując szczęśliwy poród pięcioraczków, wyciągali z toreb i walizek jedzenie i picie. Rozpoczyna się uczta, przeradza się ona w „wielkie żarcie" i pijaństwo. Gdy jedzenia i picia zaczynało brakować, pasażerowi wyrywali sobie kawałki chleba, kiełbasy i puszki piwa. Potem, pijani, zaczynali na wzajem ograbiać swoje torby, pakunki, walizki, szukając w nich jedzenia. Zaczynali się bić. Zgiatali i rozrywali na sztuki noworodki. Powstawała ogólna szamotanina, bijatyka – dzika, gniewna, okrutna, potworna; słychać przekleństwa, jęki, okrzyki bólu. (Pamiętajmy, że w małym przedziale w bijatyce brało udział 16 aktorów – precyzyjne ustawienie, a potem wykonywanie tej sceny było nie lada zadaniem.)

Scena 11. ***Katastrofa.*** Bijąc się, pasażerowie napierali na ściany przedziału, na zamknięte okno i drzwi, niektórzy usiłowali wydostać się z przedziału. Ale w tym momencie, z pośród widzów wybiegało jeszcze czworo nowych pasażerów i oni, z kolei, starali się dostać do środka, nie pozwalając wyjść nikomu z przedziału. W akcji brało teraz udział już 20 osób. Szamotanina i bijatyka rosła. W tym momencie przedział zaczyna się łamać i zgniatać wszystkich pasażerów, co było wyrażone środkami pantomimy. Można było przypuszczać, że podobna walka rozgrywa się rówież w sąsiednich przedziałach i cały wagon ulega zniszczeniu. W rosnącym chaosie pasażerowie walczyli jeszcze zajadlej. Narastał hałas (powiększony przez dźwięk walących się scian i odgłosy wybuchów), z którego wydobywały się pojedyńcze krzyki. Wreszcie, jakby zgnieceni od zewnątrz i pozabijani przez siebie na wzajem, pasażerowie zamierali w bezruchu – w plątaninie ciał i bagażów.

Scena 12. ***Nadzieja, zmartwychwstanie, zbawienie.*** Ta scena widowiska oparta była o zakończenie sceny 2 tekstu (*Rośnięcie masy ludzkiej*): „Z masy [umarłych] wydobywają się w milczeniu młodzi [...] ich głosy przypominają gruchanie gołębi."

Akrobaci, dotąd delikatnie balansujący na trapezie ponad przedziałem, poruszali się – towarzyszyła temu muzyka – wokaliza głosu kobiecego. Akrobaci wykonywali szereg ruchów symbolizujących lot. Następnie ich trapez zostawał obniżony. Schodzili delikatnie na ziemię.

W tym momencie unosiła się kurtyna i ukazywała się – lekko oświetlona – widownia teatru; przez jej środek przerzucony był pomost. Akrobaci oddalali się pomostem, a w tym samym czasie pasażerowie ożywali – wstawali, zwracali się do widzów, rozpoczynali chóralny śpiew.

Z towarzyszeniem muzyki wielkiej orkiestry – śpiewali wiersz Różewicza *Zielona róża*: „Wielkie miasta/ rośną/ przeludnione...” Przy końcu śpiewu aktorzy schodzili ku widzom i mieszali się z tłumem.

Aktorzy – każdy indywidualnie, w swoim rytmie – zwracali się do najbliżej stojących widzów i mówili do nich, patrząc im w oczy, niegłośno, adresując tekst tylko do nich. Posługiwali się owym tajemniczym tekstem Różewicza, *Twarz*. „Twarz ludzka była dla mnie i jest krainą, okolicą, krajobrazem, obrazem. Krajobraz twarzy. Twarze. Twarze rodziców. Twarze rodzeństwa. Twarze obcych. Twarze znajome z widzenia. Twarze żywych ludzi...”

We Wrocławiu, oraz w czasie gościnnych występów w kraju ten tekst był mówiony po polsku, ale gdy na widowni zostawali zidentyfikowani obcokrajowcy, aktorzy zwracali się do nich w ich językach. Na występach zagranicznych tekst przekazywany był zasadniczo w języku danego kraju, ale także dodatkowo w innych językach. Każdy z aktorów miał opanowaną pamięciowo wersję polską oraz wersję w jakimś innym języku, były to: angielski, francuski, niemiecki, włoski, grecki, hiszpański i rosyjski.

Grupa widzów, do których zwracał się indywidualnie każdy z aktorów, słuchała w skupieniu jego, ale zarazem słyszała, że i inni aktorzy mówią do innych małych grup widzów. Na całym terenie gry powstawał pewien jakby niegłośny gwar. Wytwarzała się niezwykle bezpośrednia, gorąca interakcja pomiędzy aktorami i widzami. Powstawała niezwykła, mocna, żarliwa wspólnota.[21]

Tekst o ludzkich twarzach mówiony przez aktorów kończył się opowieścią o jakiejś wielkiej, ostatecznej, eschatologicznej jedności. Gdy zostanie ona osiągnięta, wtedy – „wtedy wejdziecie do królestwa.”

Gdy poszczególni aktorzy, jedni po drugich, kończyli mówić – zalegała na chwilę napięta cisza, a potem rozlegały się oklaski. Były zawsze gorące, entuzjastyczne. Widzowie ściskali też ręce aktorów – tych, którzy mówili do nich, do ich grupy, obejmowali ich, zaczynali z nimi rozmawiać, te rozmowy toczyły się owych małych grupach, nieraz długo, a gdy każda z nich jakoś zmierzała do końca aktorzy odprowadzali „swoich” widzów aż do wyjścia z sali teatralnej.

Dziesięć stron tekstu *Przyrostu naturalnego* zaowocowało około trzygodzinnym przedstawieniem teatralnym.

[21] Por.*Języki teatru,* j.w., str. 52-53.

Recepcja przedstawienia

Przedstawienie *Przyrostu naturalnego* spotkało się we Wrocławiu z bardzo gorącym przyjęciem publiczności oraz pozytywnymi recenzjami. Podobnie odbierane było na gościnnych występach w kraju.[22] Wstępy zagraniczne były przyjmowane entuzjastycznie[23]. Przedstawienia zostało nagrodzone na festiwalach w kraju i za granicą. Było grane w Hiszpanii, Niemczech i Irlandii. Zostało następnie zaproszone na dwutygodniowe występy w The Marrymaid Theatre w Londynie oraz na tournée po amerykańskich uniwersytetach.[24]

Po zagraniu przedstawienia na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Dublinie Eric Shorter napisał w „The Daiy Telegraph"[25]: „Zakończenie przedstawienia przyniosło owację, [...] spontaniczny zachwyt wobec wspaniale zdyscyplinowanego widowiska wywierającego ogromne wrażenie." [...] To co z początku zdało się być oparte na pracach innych awangardowych reżyserów, Petera Brooka i Robeta Wilsona, czy prowokujących Polaków Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego, okazało się wieczorem żywej teatralności, potężnych wizji, niespotykanej wyobraźni i gorącej pracy zespołowej, jednoczącej aktorów, oraz aktorów i widzów. Widowisko zdało się na chwilę usuwać w cień wysiłki wyżej wymienionych sław. *Przyrost naturalny* z pewnością wprowadził znowu Festiwal dubliński jako niezwykle żywe wydarzenie na mapę teatralnej Europy i do kalendarza międzynarodowej wymiany teatralnej."

B.A. Young w recenzji zatytułowanej *Wejście Polaków* w „Financial Times „stwierdził[26]: „Wprost nie da się opisać emocji i wrażenia jakie wywarło to niezwykłe przedstawienie. Wystarczy powiedzieć, że widzowie, najpierw niepewni jak reagować na dziwny rozwój wydarzeń, stopniowo zostawali bez reszty pochłonięci tym co widzieli i słyszeli. Tak było aż do końca, kiedy to aktorzy zmieszali się z nami, aby przekazać nam posłanie niedzieli. Zaraz potem widzowie zaczęli klaskać, wywoływać aktorów, poklepywać ich po ramionach i ściskać ich dłonie, dając bardzo długo dowody najwyższego podziwu."

Kazimierz Braun

---

[22] Por. Bułat Barbara, *Bibliografia Kazimierza Brauna*, j.w.

[23] Mówią o tym recenzje. Por. wyżej.

[24] Do wizyty w Anglii i USA nie doszło ponieważ reżyser przedstawienia oraz Dyrektor i Kierownik Artystyczny Teatru Współczesnego we Wrocławiu, Kazimierz Braun, zostal zwolniony przez władze komunistyczne (5 lipca 1984), zespół się rozpadł i teatr był przez długi czas zamknięty.

[25] Shorter Eric, *Slow Train to Dramatic Revelation,* „The Daily Telegraph"[25] Dublin, 8 paździenika 1981.

[26] Young B.A. *Enter the Poles,* „Financial Times," Londyn, 12 paździenika 1981.

Podstawowa bibliografia w języku polskim

Kelera Józef. *Od Kartoteki do Pułapki.* W: Różewicz Tedeusz. *Teatr*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.

Wyka Kazimierz. *Problem zamiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza.* W: Wyka Tadeusz. *Różewicz parokrotnie.* Warszawa: PIW, 1977.

Ważne pozycje w języku angielskim

Filipowicz Halina. *A Laboratory of Impure Forms. The Plays of Tadeusz Różewicz.* New York, Westport, London: Greenwood Press, 1991.

Gerould Daniel. *Introduction: The Avant-Garde in Twentieth-Century Polish Drama.* In: *Twentieth Century Polish Avat-Garde Drama.* Edited by Daniel Gerould. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.

Kazimierz Braun

TRZYDZIEŚCI LAT ŚWIETNOŚCI POLSKIEGO TEATRU (1955-1985)

Kryzys w jakim znalazł się teatr polski wraz ze swym dramatem – a jest to kryzys etyczny i estetyczny, a także strukturalny i ekonomiczny – domaga się rozeznania, diagnozy. W postawieniu jej może dopomóc przypomnienie „lat tłustych" polskiego teatru. Wtedy, w latach około 1955-1985, mimo ogromnych trudności zewnętrznych i ulegając licznym własnym słabościom, zajmował teatr ważne miejsce w kulturze narodowej i życiu duchowym narodu; bronił, wyrażał i przekazywał wartości; podejmował zadania polityczne i wychowawcze; powoływał wspaniałe widowiska przygotowywane przez twórczych reżyserów i scenografów, a olśniewająco grane przez wybitnych aktorów, z zachwytem, nieraz wręcz w uniesieniu, przyjmowane przez widzów, mądrze i inteligentnie opisywane i analizowane przez teatrologów i krytyków. Teatr posługiwał się dramatem pisanym przez bacznych obserwatorów życia, którzy byli zarazem poetami, filozofami, moralistami, historykami – przypomnijmy, że w tamtych latach debiutowali na scenach i rozwinęli swe talenty Różewicz, Mrożek i Karpowicz; przywróceni zostali Witkacy i Gombrowicz; pisali dla teatru: Abramow, Bordowicz, Bryll, Iredyński, Jarecki, Kajzar, Łubieński, Sito i inni.

Oczywiście, czasy, warunki, kontekst polityczny, kulturowy i cywilizacyjny życia teatralnego są dziś zupełnie różne niż wtedy. Jednakże zarówno możliwości kształtowania narodowej kultury przez teatr, jak też obowiązki teatru wobec niej pozostają niezmienione.

Odrodzenie teatru po latach stalinowskich represji, po okresie narzuconego gorsetu socrealizmu oraz odcięcia od najważniejszych dzieł narodowej klasyki, sięgających głębiej sztuk rodzimych i nowości zachodnich nastąpiło w kontekście przemian „odwilży" (od 1954), a potem polskiego „października" (1956). Socrealizm został wymieciony. Stare, poprzednio zakazane, i nowe, jeszcze wczoraj niecenzuralne, sztuki wchodziły na sceny wszystkich teatrów. Teatr polski znów odwoływał się do swej wielkiej przeszłości wpisanej w wizje Wyspiańskiego, w Schillera reformy inscenizacji i Osterwy reformy aktorstwa. Pojawiały się nowe stylistyki i mnożyły eksperymenty. Tamy pękły. Mimo usiłowań władz, aby je łatać, mimo stałej kontroli i ograniczeń teatr polski rozwijał się bujnie w ponurej dekadzie Gomułki (lata 1960.) i w zakłamanej dekadzie Gierka (lata 1970.). Zaistniał też wtedy jako jeden z najważniejszych ośrodków sztuki teatru na świecie. W ciągu 16 miesięcy Solidarności teatr zdobył się na ważne rewindykacje repertuarowe: wrócili na scenę m.in. zakazani uprzednio Zawieyski, Hłasko, Konwicki. Rozpoczęto oczyszczanie atmosfery moralnej m.in. poprzez

wyrzucenie szczególnie związanych z władzą dyrektorów teatrów. Środowisko teatralne w jednoznaczny sposób opowiedziało się za „Solidarnością” , co znalazło w wyraz w tworzeniu kół „S” w teatrach i uchwale ZASP-u o akcesie do „S”. W okresie stanu wojennego, z jednej strony teatr jeszcze zdobywał się na wielkie dzieła na scenach publicznych, a z drugiej wydał nurt podziemny – zjawisko nie do przecenienia. Ludzie teatru przez cały rok 1982 godnie trwali w konsekwentnym – prawie bezwyjątkowym – bojkocie masowych środków przekazu. Jednakże od początku lat 1980. energia teatru wyczerpywała się; choć jeszcze pojawiały się ważne widowiska, to jednak następowało „zmęczenie materiału,” po kolei milkli starzy mistrzowie, i teatru i dramatu, odpływała publiczność.

Ów ważny, pamiętny okres świetności teatru polskiego to zatem około trzydzieści lat: od płomiennej lawy „października” ok. połowy lat 1950. do coraz grubszych popiołów stanu wojennego w latach 1980.

Wracając w ten czas trzeba równocześnie przypomnieć, że teatr, podobnie jak całe narodowe życie, działał w warunkach politycznego zniewolenia i w ramach systemu totalitarnego.

Życie teatralne warunkowały negatywnie zwłaszcza: (a) stały dozór partii komunistycznej oraz administracji państwowej; (b) aktywność PZPR w teatrach oraz przynależność partyjna sporej liczby ludzi teatru; (c) sztywne planowanie – od repertuaru do budżetu; (d) cenzura – każdej sztuki, programu, afisza, oraz publikacji o teatrze; (e) swoiste „uczestnictwo” służby bezpieczeństwa w pracy teatru – poprzez jej funkcjonariuszy i poprzez siatki donosicieli w teatrach, o czym dowiadujemy się coraz więcej z teczek, które ludzie teatru otrzymują z IPN.

Spustoszenia jakich dokonał w teatrze system były liczne. Wymieńmy choć niektóre. Zlikwidowany został ostatecznie w 1967 r. wielce oryginalny i niezłomnie polski Teatr Rapsodyczny – już uprzednio był zamknięty od 1953 do 1956 r. Manipulacji poddawano stale Teatr Narodowy, instytucję, która ze swej tradycji i przeznaczenia winna była być wzorem etosu i repertuaru, wyznacznikiem wartości etycznych i estetycznych. A właśnie ten teatr, poza krótką dyrekcją Wilama Horzycy (1957-59), był najpierw wręcz modelem socrealizmu, a potem, latami, pokazowym poletkiem manipulacji narodową tradycją. Kilku wybitnie twórczych artystów (np. Włodzimierza Hermana) wypchnięto z kraju, a innym (np. Leopoldowi Kielanowskiemu) nie pozwolono nigdy do niego wrócić. Pozbawiono warsztatów pracy Irenę i Tadeusza Byrskich. Zamknięto usta Jerzemu Markuszewskiemu. Stale prześladowano niektórych artystów awangardowych (np. Lecha

Raczka). Skuteczne zniechęcono do teatru i do pisania dla teatru, nie dającą się ustalić liczbę młodych ludzi.

A jednak w ciągu całego tamtego trzydziestolecia teatr rozkwitał. Wyrażał najgłębsze aspiracje narodu, przechowywał wartości, był terenem walki wolności ze zniewoleniem – i jakoś, na swój skromny sposób, przyczynił się do wielkiej przemiany roku 1989 r.

Co, w kontraście z dniem dzisiejszym, warto z tamtego czasu wydobyć i przypomnieć? Do czego warto się odwołać?

Zespoły artystyczne były podstawowymi ogniwami życia teatralnego. Były one zasadniczo stałe, stabilne. Wiele złożonych było z aktorów wybitnych, a wszystkie z aktorów do wybitności dążących. Z reguły stałe zespoły aktorskie wspomagane były przez krąg stałych reżyserów, scenografów, kompozytorów; posiadały stabilne, fachowe kierownictwa – takim był np. Teatr Współczesny w Warszawie prowadzony latami przez Erwina Axera, czy Teatr Powszechny Zygmunta Hübnera. Niektóre zespoły cementowała stała współpraca umiejętnych reżyserów – tak było za sprawą Jerzego Jarockiego i Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie. Inne, jednoczyła wyrazista wizja artystyczna ich kierownika, jak np. w wypadku warszawskiego Teatru Studio Józefa Szajny. Jeszcze inne, obok integrującej je pracy oraz programu, stawały się grupami wiernych i solidarnych przyjaciół – jak np. Teatr Współczesny we Wrocławiu. Bodaj wszystkie teatry posiadały solidne zespoły techniczne złożone z doskonałych fachowców różnych rzemiosł i obsługi sceny.

Aktorzy taktowali swoje teatry jako podstawowe warsztaty pracy, miejsca doskonalenia, trybuny, z których przemawiali. Teatr był dla nich domem, o który się czule dba i wiernie wraca do niego – z filmu, z telewizji, z estrady, z zagranicy. Taki stosunek do macierzystego teatru zarówno budował same teatry, jak też był podstawą rozkwitu sztuki aktora. Zapewniał i umożliwiał bowiem systematyczną pracę na próbach, co było fundamentem i etyki pracy, i techniki aktorskiej. Przygotowywały do wejścia na scenę świetnie prowadzone wydziały teatrane PWST. Mistrzami aktorstwa stali się Gustaw Holoubek, Tadeusz Łomnicki, Halina Mikołajska, Aleksandra Śląska, nieco później Teresa Budzisz Krzyżanowska, Zbigniew Zapasiewicz, Jerzy Trela, Jerzy Radziwiłłowicz, jeszcze później Jan Englert, Andrzej Seweryn, Olgierd Łukaszewicz, Piotr Fronczewski, Elżbieta Czyżewska i dziesiątki innych aktorów – umiejętnych, wrażliwych, świetnych warsztatowo, posługujących się lotną wyobraźnią. A przecież w tamtych latach aktywne były jeszcze gwiazdy teatru wolnej Polski, Irena Eichlerówna i Elżbieta Barszczewska, oraz aktorzy przed wojną ukształtowani: Jan Kreczmar, Jacek Woszczerowicz, Stanisław Kurnakowicz

i in. Grane przez nich role oparte były o realistyczną podstawę, przeniknięte prawdą, a zarazem zawsze w jakiś sposób zdeformowane, groteskowe, lub romantyczne.

Reżyserzy, którzy wyznaczyli poziom polskiego teatru tamtego trzydziestolecia, byli przywódcami zespołów, wytyczali kierunki poszukiwań i tworzyli wielkie widowiska. Świetnie dogadywali się ze scenografami (a nierzadko sami byli scenografami, jak Swinarski, Andrzej Wajda, Jerzy Grzegorzewski, Krzysztof Pankiewicz, Marcin Jarnuszkiewicz i inni) umiejętnie pracowali z aktorami – słynął z tego Jarocki, który (po studiach reżyserii w Moskwie) wzbogacił teatr polski o najlepsze doświadczenia rosyjskie: realizmu psychologicznego Stanisławskiego i formalizowania inscenizacji Meyerholda. Swinarski natomiast (po dwuletnim stażu u Brechta) posługiwał się „efektami obcości", łączył ostrość widowiskowych środków wyrazowych z emanującą z aktorów jego widowisk ogromną energią. Fenomen polskiej reżyserii owego czasu zdał się polegać na łączeniu przez jej twórców odkrywczych, radykalnych interpretacji, szalonych wizji i „pomysłów" z umiejętnością praktycznego przetworzenia ich w teatralną materię. Wszyscy oni byli pasjonatami teatru, a wielu w swej pracy kierowało się pokorną świadomością obowiązków wobec widza. Siłę polskiej reżyserii budowały u podstaw stojące na wysokim poziomie, trudne studia reżyserii, do których warunkiem wstępnym było uprzednie ukończenie jakichś studiów wyższych. Warunek ten dotyczył również eksternów. Powodowało to, że zadania reżyserskie w teatrach podejmowali ludzie już dojrzali artystycznie i intelektualnie, oczytani, przygotowani warsztatowo. Przez prawie dwadzieścia lat (1956-1975) dziekanem Wydziału Reżyserii PWST w Warszawie był Bohdan Korzeniewski, który nauczał poetyckiego teatru inscenizacji. Z ogromnej ilości potężnych dzieł reżyserii historia wydobywa zwłaszcza takie widowiska jak: *Noc listopadowa* Wyspiańskiego, którą wyreżyserował Kazimierz Dejmek (1956), *Dobry człowiek z Seczuanu* Brechta, reż. Ludwik René (1956), *Czekając na Godota* Becketta, reż. Jerzy Kreczmar (1965), *Kariera Arturo Ui* Brechta, reż. Axer (1962), *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego (1968), *Replika* Józefa Szajny (1972), *Dziady* Mickiewicza, reż. Swinarski (1975), *Noc listopadowa*, reż. Wajda (1974), *Umarła klasa* Tadeusza Kantora (1975).

Scenografia rozwinęła się tak świetnie, że mówiło o „polskim królestwie scenografii." Była to scenografia twórcza, nigdy realistyczna, czy opisowa, a zawsze związana ze współczesnymi prądami sztuk pięknych. Jej rewelacja polegała na czynnym zaangażowaniu w intepretację dramatu i inscenizację widowiska. Posługując się środkami wizualnymi – dekoracją, kostiumem, światłem, rekwizytem, a nie rzadko i całościową wizją przestrzenną – polscy scenografowie określali sens, przesłanie, wyraz i formę widowisk.

Współpracowali ściśle z reżyserami, niekiedy zresztą nawet narzucając i im, i autorom, swoje rozumienie dramatu i wizję spektaklu. Na początku owego trzydziestolecia jeszcze aktywny był najwybitniejszy – po Wyspiańskim – scenograf polski XX w., Andrzej Pronaszko. Ale już wtedy pałeczkę przejmował od niego Jan Kosiński i pojawiła się duża grupa artystów plastyków-scenografów: Andrzej Majewski, Andrzej Sadowski, Zenobiusz Strzelecki (również teoretyk i historyk scenografii), Jadwiga Pożakowska, Zofia Starowieyska; wstępowały Krystyna Zachwatowicz i Zofia de Ines Lewczuk.

Scenografia polska w swej ekspansji wytworzyła cały nowy gatunek: „teatr wizualny", czy też „teatr wizji", w którym dominowały wartości plastyczne, obrazy, znaki i symbole wizualne, a treści intelektualne i wyraz aktorski podporządkowane były żywiołowi ożywionego, dynamicznego, dziejącego się malarstwa i rzeźby. Twórcy tego kierunku z reguły przychodzilil do teatru ze sztuk pięknych, projektowali scenografie, potem podejmowali się reżyserii, a wreszcie sami tworzyli scenariusze swych widowisk. Taki teatr uprawiali najdoskonalej: Kantor, Szajna, Grzegorzewski, Mądzik.

Awangarda teatralna właśnie w tym czasie osiągnęła ogromną energię, podbiła teatralny świat. Jej fundamenty założyły teatry buntu, teatry studenckie, teatry młodej inteligencji: warszawski STS i gdański Bim-Bom (oba 1954), Teatr „Na Tarczyńskiej" Mirona Białoszewskiego i łódzki Teatr „Cytryna" (oba 1955). W 1956 r. Kantor założył w Krakowie swój Cricot 2, a w 1959 r. Grotowski wraz z Ludwikiem Flaszenem Teatr 13 Rzędów w Opolu, przeniesiony do Wrocławia w 1965 r. i znany jako Teatr Laboratorium. Te, i liczne inne zespoły, a wśród nich wrocławski Kalambur Bohdana Litwińca, warszawska Akademia Ruchu Wojciecha Krukowskiego, krakowski Teatr STU Krzysztofa Jasińskiego, później poznański Teatr 8-go Dnia Lecha Raczaka, z jeszcze później Stowarzyszenie Gardzienice Włodzimierza Staniewskiego włączyły się w światowy ruch Drugiej Reformy Teatru, wniosły do niego ważny wkład, w dziedzinie aktorstwa, posługiwania się przestrzenią, wypracowywania nowych stylów i środków wyrazowych, nowego typu komunikacji między aktorami a widzami. W skali międzynarodowej największe znaczenie uzyskały kolejno prace Grotowskiego, Kantora, Staniewskiego, Mądzika. Grotowski wypracował nowy typ widowiska, „teatr ubogi", w którym aktorzy posługiwali się „aktorstwem ogołoconym", radykalnie osobistym, a zarazem poddanym najsurowszej dyscyplinie i kompozycji. Kantora „teatr wizualny", zawęźlony z czasem do „teatru śmierci" był w istocie teatrem celebracji życia, przekraczania granic pomiędzy śmiercią a życiem, między czasami i miejscami, był teatrem kosmicznego mitu-cyklu narodzin, życia, śmierci, zmartwychwstania. Staniewski, posługując się teatralnymi „wyprawami" do ludzi i ludów utajonych, zapomnianych,

lokalnych kultur, komunikujący się z nimi zarówno przez ekspresyjne działania aktorów jak „zgromadzenia", przekształcił widowisko w wielofazowy wspólnotowy proces. Mądzik stworzył i konsekwentnie realizował afabularny teatr obrazów, pojęć i idei. Przekazywał widzom doświadczenia zmysłowe, psychiczne, metafizyczne. Jego spektakle były metaforami poszukiwania przez człowieka absolutu i kontemplacji absolutu, same będąc kontemplacją.

Teatry awangardowe, eksperymentalne wytworzyły cały alternatywny obieg życia teatralnego w Polsce. Lansowały nie tylko nowe style artystyczne, ale i nowe style życia. Przeciwstawiały się zarówno nakazom jak modom. Awangarda była kontrolowana i oswajana przez reżim, a zarazem była dlań wzywaniem i zagrożeniem. Ze swej istoty była anty-totalitarna, jej prace poszerzały obszary wolności.

Poszerzał je cały polski teatr w swych różnych odmianach, w pracach wielu artystów. Należy się im pamięć i szacunek. Zbudowali tradycję, do której można się z pożytkiem odwoływać.

Kazimierz Braun

Kazimierz Braun

W STARYM TEATRZE NOWY

Lata 1964-1974 w Teatrze im. J. Osterwy

Po raz pierwszy przyjechałem na próbę do Teatru Osterwy w Lublinie na początku maja 1964 r. Moja praca w Lublinie zakończyła się formalnie 31 grudnia ***1974*** *r. To przeszło dziesięć lat, choć najpierw kontakty były sporadyczne. Potem nastąpiło jednak prawie ośmiolecie odpowiedzialności za teatr, gdy byłem najpierw jego kierownikiem artystycznym, a potem zarazem kierownikiem artystycznym, jak i dyrektorem naczelnym. Istotą mojego programu było wprowadzanie w krwiobieg teatru taki jaki był, elementów nowych – w zakresie dramatu, środków wyrazowych, sposobu komunikowania się z widzami i całego stylu uprawiania teatru. Były to lata pracy na scenie, przy stole z książkami, przy biurku z dokumentami; lata, radości i rozczarowań, planów spełnionych i pogrzebanych , zwycięstw i katastrof. Trudno sporządzić bilans, bo ciągle za mało słów wdzięczności dla tych, którzy ze mną pracowali, wspólnie nosili ciężary, pomagali; i ciągle jeszcze coś boli, coś uwiera; i ciągle pozostały sprawy niewyjaśnione, a inne są ciągle zakłamywane. Podsunę, otworzę tylko parę tematów, które wydają mi się ważne.*

W STRONĘ LUBLINA

Gdy jechałem na tę pierwszą próbę znałem już Lublin, bo wcześniej odwiedzałem tam moje siostry, Teresę i Marię. Obie, po kolei studiowały na KUL-u. Maria, obecnie prof. dr hab. Maria Braun Gałkowska, jest dziś profesorem KUL-u; miałem i innych znajomych i przyjaciół, zwłaszcza ze środowiska „Świętej Lipki”.[1] Życzliwość okazywała mi wielka uczona prof. Irena Sławińska. Było wielu ludzi przyjaznych.

Ale dlaczego w ogóle znalazłem się w 1964 r. w tym pociągu do Lublina? To długa historia. A przed nią jeszcze prehistoria. Opowiadałem już o niej [2] i była opowiadana. [3] Więc tylko bardzo krótko. Po studiach reżyserii w PWST w Warszawie podjąłem pracę w 1961 r. w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku, a niedługo potem w Teatrze Polskim w Warszawie. W obu byłem na „pół-etatach” i w obu moja praca układała się dobrze, a niektóre przedstawienia zyskały uznanie, jak *Pierścień wielkiej damy* Norwida w Warszawie, czy *Kaukaskie kredowe*

koło Brechta na Wybrzeżu. [4] Ale na wiosnę 1964 r. z obu tych teatrów mnie wyrzucono. W dość paskudnych okolicznościach i w bardzo paskudny sposób. Też już o tym opowiadałem. [5] Zacząłem gwałtownie szukać pracy. Miałem masę planów reżyserskich i – już wtedy – rodzinę na utrzymaniu. A tu nagle — zostałem bezrobotny. Pisałem listy do dyrektorów teatrów. Telefonowałem. Nawiązałem jakieś, właściwe przypadkowe, kontakty. Po prostu z tymi ludźmi, których zainteresowała moja oferta.

Jednym z nich był Jerzy Torończyk, dyrektor Teatru im. Osterwy w Lublinie, którego poprzednio w ogóle nie znałem. On właśnie najszybciej odpowiedział na mój list z zapytaniem o możliwość pracy. Zaraz też w pierwszej, bardzo kulturalnej, rozmowie zaproponował mi zawodowy i praktyczny układ: pół etatu od nowego sezonu (1964/1965), z obowiązkiem wyreżyserowania dwóch sztuk. Jedną zaproponuje on, a ja będę mógł zaproponować drugą. Obie do gentelmańskiej dyskusji. Wydało mi się to uczciwe, choć zakładało nie tylko realizację moich reżyserskich marzeń, ale i robienie „pozycji usługowych", jak to się wtedy mówiło. Ale byłem w potrzebie. Nie tylko chciałem, ale musiałem pracować. Jerzy Torończyk powiedział mi też, że jeszcze w tym, bieżącym sezonie (1963/1964) potrzebuje sztuki, którą mógłby wystawić na akademii ku czci „Święta Lipcowego" – 22 lipca. Brr... Proponuje, żebym ją wyreżyserował. I to zaraz. Brr... Improwizując na prędce, podsunąłem mu rzadko graną pozycję klasyczną: *Zaczarowane koło* Lucjana Rydla. Była to sztuka nie mająca nic wspólnego z bieżącą polityką, nawet metaforycznie, ale polska i ludowa, a przy tym baśniowa i poetycka. Mogłaby, od biedy, być sztuką na „Święto Lipcowe". A ja mógłbym ją zrobić, nawet z pewną, powiedziałbym, nostalgią, a na pewno bez wstydu.

Jerzego Torończyka *Zaczarowane koło* zainteresowało. Przeczytał. Zdecydował się je wystawić. Bardzo szybko uzyskał na nie zgodę, bo, oczywiście, musiał to uzgodnić. Zadzwonił do mnie, żeby zacząć próby jak najszybciej. Już po tygodniu jechałem do Lublina.

Aktorzy pracowali ze mną chętnie. Powstało bogate, kolorowe widowisko z piękną scenografią Liliany Jankowskiej, z nastrojową muzyką Antoniego Żulińskiego, mego wuja -kompozytora-aktora, z którym choć ten jeden raz udało mi się współpracować w teatrze. Za umożliwienie tego byłem ogromnie dyrektorowi Torończykowi wdzięczny. Przedstawienie zostało przez niego, niejako „w ciemno" zgłoszone do Festiwalu Teatru w Telewizji (była wtedy tak impreza) i przyjęte do jego repertuaru. [6] Miałem już pewne doświadczenie w reżyserii telewizyjnej, więc bardzo mi to odpowiadało. Po kilku tygodniach pracy doszliśmy do prób generalnych w Lublinie, ale nie daliśmy premiery, tylko pojechaliśmy do Łodzi, aby tam, w studio, przygotować przedstawienie do emisji, oczywiście

„na żywo”– tak jak się to wtedy robiło – i zagraliśmy przed kamerami 14 lipca 1964 r. Wróciliśmy do Lublina, odbyliśmy jeszcze parę prób korekcyjnych i 21 lipca daliśmy premierę – w przeddzień „Święta Lipcowego”. To była moja pierwsza lubelska premiera. Bardzo się udała, co potwierdziła przyznana mi wkrótce nagroda za reżyserię na tym Festiwalu Teatrów w Telewizji; nagrody otrzymało także dwóch aktorów. To bardzo przychylnie usposobiło do mnie dyrektora, zespół, prasę lubelską.

Ta pierwsza robota była jakby w połowie „dyrektora”, a w połowie „moja”. „Jego” była potrzeba uświetnienia przez teatr święta, święconego w Lublinie, „kolebce władzy ludowej”, szczególnie uroczyście. I ta potrzeba została spełniona, choć, prawdę mówiąc, nieco wykrętnie, bo nie przy pomocy jakiejś pozycji propagandowej, ale zaproponowanej przeze mnie sztuki klasycznej, poetyckiej. „Moja” więc była w tym pozycja repertuarowa, no, i jej realizacja. Po wakacjach czekał nowy sezon. Wedle naszej umowy dyrektor miał zaproponować jedną pozycję, a ja drugą. Był to układ uczciwy i jasny. Zawsze odpowiadały mi układy przejrzyste i określone warunki gry, a w panikę wprawiały mnie gry zakulisowe, ciemne, tajne. Ja sam tak nigdy nie grałem, ale wiem, że tak grano wokół mnie i mną. Latami.

Jerzy Torończyk zaproponował sztukę Marka Domańskiego *Ktoś nowy*. Była modna i „dobrze widziana”, kursowała po całym kraju. Był to jakby nowego typu „produkcyjniak”. „Produkcyjniak”, bo akcja dotyczyła produkcji i działa się w jakimś zakładzie pracy, a bohaterem był inżynier. Ziarno „nowego” było w tym, że inżynier starał się w swym zakładzie zaprowadzić nowe porządki stawiając na pierwszym miejscu efektywność i zwalczając stare „układy”, oczywiście, w ramach gospodarki socjalistycznej. Nie było to dobre, ale, ostatecznie, do przyjęcia. Zgodnie z układem, zgodziłem się rzecz wyreżyserować. (Premiera odbyła się 10 lutego 1965 r.) Ale za wysoką cenę. Za norwidowskiego *Aktora*.

Aktor miał być następnym krokiem na moim norwidowskim szlaku: pisałem pracę magisterskę na poznańskiej polonistyce u profesora Zygmunta Szweykowskiego o dramatach Norwida (1958); moją pracą wstępną na warszawską reżyserię było *Za kulisami,* złączone z *Tyrtejem* (1958); jako przestawienie dyplomowe na zakończenie studiów reżyserii zgłosiłem *Pierścień wielkiej damy* zrealizowany w Teatrze Polskim w Warszawie (1962); to przedstawienie było przeniesione do telewizji (1963); robiłem także w telewizji *Aktora* (1963) w moim opracowaniu tekstu – teraz, w Lublinie, miałem po raz pierwszy reżyserować tę sztukę Norwida na scenie.

Jerzy Torończyk zgodził się. Przystał też, abym zaprosił do współpracy jednego z najwybitniejszych polskich scenografów, mistrza Ottona Axera. Było to wielkoduszne,

bowiem sam Torończyk był scenografem i wielki scenograf z Warszawy był dla niego „konkurencją”. Jednak przystał na to. Z profesorem Ottonem Axerem znaliśmy się z lat mojej asystentury w Teatrze Współczesnym w Warszawie (w czasie studiów reżyserii). Był bratem dyrektora Współczesnego, Erwina Axera. Zwano go „Wujcio Ocio”. Zaprojektował piękne, malarskie dekoracje do *Aktora*. Premiera odbyła się 27 marca 1965 r. Znawcy przyjęli przedstawienie bardzo życzliwie. Najwybitniejszy norwidolog, Juliusz Wiktor Gomulicki, zaaprobował moje opracowanie dramaturgiczne tekstu i zaszczycił swą obecnością premierę. A jury kolejnego Festiwalu Teatrów w Telewizji, do którego *Aktor* został zgłoszony, przyznało mu kilka nagród, w tym mnie, za reżyserię.

To jeszcze wyżej poniosło moje akcje. W kolejnej rozmowie dyrektor Torończyk zasugerował, że wartoby naszą współpracę kontynuować poza ten jeden sezon, na który umówiliśmy się, że może mógłbym objąć kierownictwo artystyczne Teatru im. Osterwy, przy czym on pozostałby dyrektorem. Była to zaskakująca, ciekawa, a zarazem niejasna propozycja. Jerzy Torończyk był przecież od lat zarazem dyrektorem i kierownikiem artystycznym teatru lubelskiego. Nie wyjaśniał mi tego. W ogóle wypowiadał się dość enigmatycznie, ale zarazem bardzo zachęcająco. Miałem już wtedy jednak inne plany. Na horyzoncie był Toruń. Tam moja praca układła się dobrze, a jej echa musiały dochodzić do Lublina. [7]

Zproszenie dyrektora Torończyka z 1965 r. miało się stać podstawą mego przyjścia do Lublina po upływie niespełna dwóch lat. Było bowiem ponawiane, a już na początku 1967 r. sformułowane w formie bardzo konkretnej. Jerzy Torończyk miałby pozostać dyrektorem, a ja miałbym zostać kierownikiem artystycznym – dziś to stanowisko nazywane jest formalnie „dyrektor artystyczny”, a i wtedy kierownikowi artystycznemu przysługiwał zwyczajowy tutuł „dyrektora”. W proponownaym układzie dyrektor Torończyk zajmowałby się administracją, sprawami finansowymi, funkcjonowaniem przedsiębiorstwa – jakim był teatr – na codzień, a ja, jako kierownik artystyczny, miałbym pełną swobodę we wszelkich decyzjach artystycznych, takich jak wybór repertuaru i nadzór realizacji, angażowanie aktorów, reżyserów, scenografów i innych współpracowników artystycznych, w ogóle kształtowanie oblicza teatru.

Jako jakoś tam „młody i zdolny” reżyser, miałem już uprzednio propozycje objęcia dyrekcji teatru w innych miastach, ale ich nie przyjąłem – z różnych powodów. Lublin wydał mi się atrakcyjny. Jednym z ważnych argumentów było moje dobre doświadczenie z pracy na Wybrzeżu. Obserwowałem tam, jak świetnie funkcjonuje teatr, którym kieruje dyrektor naczelny we współpracy z kierownikiem artystycznym. Na Wybrzeżu dyrektorem był od lat

znakomity fachowiec, Antoni Biliczak. Ojcował on kolejnym kierownikom artystycznym, odciążając ich całkowicie od pracy administracyjnej, aby mogli się skoncentrować na sprawach artystycznych. Był to bardzo dobry i sprawny układ. A przy tym Lublin, to był KUL; wielu znajomych, przyjaznych ludzi; miasto o szczególnym uroku; nieodległe od stolicy, gdzie rodzinę miała moja żona Zofia, a ja sam byłem ciągle związany z telewizją. Nie wziąłem pod uwagę jednego: że trudna może okazać się współpraca bezpartyjnego kierownika artystycznego z partyjnym dyrektorem, na dodatek w teatrze, w którym partia miała tradycyjnie bardzo dużo do powiedzenia, zarówno wewnątrz, jak i wtrącając się stale z zewnątrz. O skali tych trudności miałem się wkrótce dowiedzieć.

Znając już Lublin wiedziałem przy tym, że Jerzy Torończyk wysunął swą propozycję dlatego, że teatr znajdował się w kłopotach artystycznych. Przyjście nowego kierownika artystycznego, a nie tylko zapraszanie gościnnych reżyserów, mogło tę sytuację odmienić.

Nie wiedziałem, że stały za tym i dalekosiężne plany dyrektora, w których wydawałem się użytecznym elementem. Początkowo współpraca układała nam się dobrze. Popsuła się, gdy dyrektor Torończyk wysunął wobec mnie propozycję wstąpienia do partii. W „tandemie" z nim (to jego wyrażenie), obaj partyjni, mieliśmy zajść wysoko. To były te dalekosiężne plany. Ale ja odmówiłem, zresztą jak najgrzeczniej. Odmowa musiała być jednak jednoznaczna. Od tego momentu nasze stosunki zaczęły się psuć. I stopniowo było coraz gorzej. Ale to miało się zdarzyć potem.

A teraz – wszystko wydawało się zmierzać ku dobremu. Objąłem kierownictwo artystyczne Teatru Osterwy dnia 1 kwietnia 1967 roku.

Pewnie warto by opowiedzieć po kolei, co wydarzyło się w ciągu następnych siedmiu lat i ośmiu miesięcy mojej pracy w Lublinie. Byłoby to ciekawe, trochę straszne i trochę śmieszne – choć w sumie, chodziło cały czas o sprawy ważne i poważne, o wartości, o „imponderabilia". Z opowieści o mojej pracy dyrekcyjnej w Lublinie mogłaby się wysnuć „jakaś historia wesoła, a okrutnie przez to smutna", jak mówi Stanisław Wyspiański. Nie mamy na to tutaj miejsca. Nie ja sam powinienem tę historię opowiedzieć. Mogę jednak wskazać na jej zasadnicze wątki.

„OBCY IDEOLOGICZNIE" I „FANATYCZNY KATOLIK"

Jako „obcego ideologicznie" i „wrogo ustosunkowanego do ustroju" określił mnie „oficer operacyjny" w jednym z pierwszych ubeckich dokumentów jakie sporządzono na mój temat w Lublinie. [8] Nie podaję nazwiska tego oficera, chociaż jest już ono jawne, podobnie jak nazwiska tych, którzy na mnie donosili. Istotnie, jest już dokładnie wiadome, kto donosił i kto

donosy zbierał. To długie listy nazwisk. Nie będę ich jednak tutaj podawał. To „nie moje obyczaje” powiem za Stefanem Żeromskim.

Musimy się jednak od razu zająć tymi trudnymi sprawami. Otóż, w ślad za mną przyszły do Lublina moje akta, obecnie odtajnione przez Instytut Pamięci Narodowej. Otrzymałem je jakiś czas temu jako „pokrzywdzony” przez reżim.[9] Wynika z nich, że byłem „rozpracowywany” przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych już od 1961 r., przy czym zebrane o mnie informacje sięgały daleko w głąb. Moje akta zawierały m.in. kopię wyroku wydanego w 1950 r. na mego ojca Juliusza wraz z fałszywym, kłamliwym uzasadnieniem (że były to kłamstwa przyznał nawet sąd PRL rehabilitując ojca) oraz szeroki opis wrogiej działalności mego stryja Jerzego i informację o jego skazaniu wraz z równie kłamliwym uzasadnieniem (i on został zrehabilitowany). Jednak te ich wyroki były w moich aktach – taka komunistyczna odpowiedzialność zbiorowa. Co do mnie samego, to były tam m.in. obciążające mnie w oczach ubecji informacje o moim artykule opublikowanym w paryskej „Kulturze” w 1957 r., według ubeckiego kronikarza „szkalującym stosunki panujące w PRL”, czy o tym, że jak stwierdzono w dokumencie podpisanym przez „Inspektora w MSW” dnia 21 maja 1965 r. „figurant” (to jest ja) „nie przedstawia dla nas wartości operacyjnej” bowiem odmówił współpracy i nie ma „możliwości wykorzystania go”.

Dodam, że moje teczki zawierają także wypisy z korespondencji kierowanej do mnie, dokumenty na temat zakładania w moim mieszkaniu podsłuchu, niezliczone donosy (dwa nawet wierszem!), kopie obrzydliwych anonimów, pikantne zalecenia do odpowiednich organów, na przykład, aby „skompromitować mnie w środowisku KUL-u”, albo „aby wysyłać anonimy do żony”, w których „wskazywać na prowadzenie przez K. Brauna niemoralnego trybu życia”. Takie anonimy przychodziły. Żona mi je pokazywała. I natychmiast lądowały w koszu na śmieci. Albo sama je tam odrazu wyrzucała. Zofia była również inwigilowana, ale, jak się okazuje, przez innych donościeli. A donosiciele – „tajni współpracownicy” („t.w.”) ubecji – byli rzeczywiście tajni, jeden nie wiedział o robocie drugiego, co wynika na przykład z notatki z dnia 19 września 1971 r. znajdującej się w moich aktach: „prowadzący oficer” wypytuje w niej jednego ze swoich „t.w.”, aktora mego zespołu, kto to jest ta wielbicielka K. Brauna o imieniu Zofia, nie kojarząc jakoś, że tak właśnie ma na imię moja żona.

Wskazanie na ten podskórny, brudny nurt jest konieczne zaraz na początku powrotu pamięcią do Lublina, bowiem fakt, że byłem określany jako „obcy”, czy „wróg” miał istotny, praktyczny, wymierny wpływ na moją pracę, w tym na jej recepcję, m.in. na treść i ton wielu recenzji o moich przedstawieniach. Jako „wróg” byłem określany przez ludzi z aparatu

władzy, tak mówiono o mnie w czasie licznych zamkniętych obrad, m.in. tzw. „Podstawowej Organizacji Partyjnej” w teatrze (są o tym dokumenty), takie informacje i opinie przekazywano „usługowym” dziennikarzom i recenzentom. I jeżeli po latach strona internetowa Teatru Osterwy, wymieniając reżyserów związanych z teatrem, informuje: „Kazimierz Braun, najbardziej kontrowersyjny i najostrzej krytykowany twórca w powojennej historii naszego teatru”, [9] (i tyle), to jakby, w przedziwny zaiste sposób, podejmuje ton donosów z przed lat. Przez kogo „najostrzej krytykowany”? Jakby czas się zatrzymał, a raczej jakby trwały te same układy i wyceny...

Działał określony mechanizm: donosiciele w swoich donosach zarówno informowali o faktach jak je zmyślali, kłamiąc, oczerniając mnie, budując mój negatywny obraz (gdyby mówili o mnie dobrze – byliby nieużyteczni); aby uwiarogodnić ten obraz starali się go zaszczepić innym pracownikom teatru, dzielili się nim z „decydentam”, z dziennikarzami, z krytykami teatralnymi, w ogóle rozpowszechniali go; w ten sposób ten obraz nabierał swoistej obiektywności.

Działał i drugi mechanizm: budując system donosicielski w teatrze, mnożąc „t.w.”, ubecja zarówno rozciągała i zacieśniała kontrolę nad zespołem jak i dzieliła go: na tych, którzy byli ze mną, wierzyli w to co proponuję, chcieli pracować dla wspólnego dobra, sądzili, że teatr jest na dobrej drodze i na tych, którzy byli niechętni, niezadowoleni, pracowali z łaski, uważali, że w teatrze jest źle. Mechanizm *divide et impera* (dziel i rządź) znali już Rzymianie. Zespół podzielony był łatwiejszy do sterowania z zewnątrz. Zarazem trudniejszy do kierownia przeze mnie.

Paradoksem było to, że choć doprawdy nie byłem „wrogiem ludu”, ja, propagator „teatru wspólnoty”, to rzeczywiście cały ten ustrój przemocy, niesprawiedliwości i kłamstwa był mi całkowicie „obcy ideologiczne” i robiłem wszystko, co mogłem – na gruncie artystycznym i intelektualnym – aby go podważyć.

W dokumentach ubeckich, jak również w czasie przeróżnych obrad (a raczej konwentykli) na mój temat, byłem także określany jako „fanatyczny katolik”, „gorliwy katolik,” czy też „klerykał”. W donosach notowano, że jestem „demonstracyjnie praktykujący”. Wytaczano to wszystko jako ogromne zarzuty. Choć nigdy nie byłem chyba „fanatykiem”, choć nie jestem pewien czy byłem dość „gorliwy” i choć praktykowałam bardzo zwyczajnie, a nie „demonstracyjnie” — to reszta informacji zawarta w tych doniesieniach była, oczywiście, prawdą. Nigdy nie kryłem się z moją wiarą. Chodziłem regularnie do kościoła. Korzystałem z sakramentów. Uczestniczyłem w rekolekcjach. Spotykałem się z gronem „Świętej Lipki”, będącej, z uwagi na swego opiekuna, biskupa, potem kardynała Karola Wojtyłę, pod

szczególną obserwacją. Nasze dzieci chodziły na lekcje religii. Justyna została ochrzczona w Lublinie. Na dodatek, cały czas szły za mną wielokrotnie powtarzane informacje o katolickich korzeniach i praktykach mego ojca, stryja, żony, siostry. Ojca określano – w moich (!) aktach – jako jednego z „czołowych działaczy katolickich, nieprzejednanego przeciwnika komunizmu i socjalistycznego systemu gospodarczego". Tak informował Sekretarza KW PZPR w Lublinie w piśmie z dnia 22 maja 1971 r. „I Z-ca Komendanta Wojewódzkiego MO d/s Służby Bezpieczeństwa w Lublinie". [11] Wytykano mi też, że utrzymuję kontakty z KUL-em, co było oczywiste, pracowała tam moja siostra, jej mąż i wielu przyjaciół.

Tak więc, od samego początku, i przez wszystkie lata pracy w Lublinie, byłem zwalczany i jako „obcy", jako „wróg", i jako „katolik". Byłem cały czas inwigilowany, co wtedy wyczuwałem, a dziś po prostu wyczytuję z ubeckich akt. Powodowano pisanie złych recenzji z moich przedstawień. Utrudniano mi pracę i życie osobiste, kontakty z ludźmi, wyjazdy za granicę. W tej perspektywie trzeba patrzeć na wszystko, co w Lublinie udało mi się zrobić i czego nie udało mi się zrobić.

REPERTUAR I JEGO REALIZACJE

Już przed przyjazdem do Lublina przeanalizowałem dokładnie repertuar, i w ogóle całą historię Teatru Osterwy. Wiedziałem, że jest on jedynym zawodowym teatrem w tym dużym mieście w dużym województwie, że jest przy tym nie tylko teatrem miejskim, ale wojewódzkim, prowadzącym objazd całej Lubelszczyzny, a nawet i części Mazowsza. Jednakże repertuar i styl przedstawień były wyraźnie ukierunkowane na publiczność popularną, szkolną, oraz tą, z którą teatr stykał się w terenie, a prawie wcale nie uwzględniał publiczności wyrobionej, miejskiej, w tym akademickiej.

Przecież Lublin był – i jest nadal – dużym ośrodkiem miejskim, Jest wielkim ośrodkiem akademickim. Wiodącą uczelnią był zawsze Katolicki Uniwersytet Lubelski, mimo, że w tamtych latach był usilnie marginalizowany przez władze, ale obok był przecież, z kolei usilnie popierany, Uniwersytet im. Marii Curie Skłodowskiej (UMCS), były też Akademia Medyczna, Politechnika, Akademia Rolnicza. Był liczący się ośrodek sztuk pięknych; tu właśnie nawiązałem przyjaźń z Tomkiem Kawiakiem, wtedy młodym, pomysłowym plastykiem, happenerem, po latach uznanym na całym świecie nowoczesnym artystą; zaprzyjaźniliśmy się szczególnie mocno i trwale z małżeństwem plastyków, Zofią i Henrykiem Szulcami. Były środowiska literackie i dziennikarskie. Był Lublin także dużym

ośrodkiem przemysłowym, a więc było tu dużo inteligencji technicznej. Po prostu było w mieście dużo inteligencji, w tym młodej inteligencji. Sądziłem, że teatr winien wyjść tym ludziom na przeciw.

Był przy tym Teatr Osterwy wtedy teatrem zaściankowym, właściwie nie liczącym się na teatralnej mapie kraju. Moje przedstawienia *Zaczarowanego koła* i *Aktora,* pokazane w telewizji, już zaczęły odmieniać tę sytuację. Trzeba było poszerzyć wyłom. A przy tym, przecież działały w Lublinie teatry akademickie na KUL-u i na UMCS-ie; już zaczęły się odbywać festiwale teatrów studenckich – alternatywnych, awangardowych, kontestujących. W mieście i województwie był silny ruch teatru amatorskiego i jego członkowie stanowili liczną grupę młodzieży szczególnie zainteresowanej tym co nowe w teatrze. A dookoła, i w kraju i na świecie działo się w teatrze wiele nowego, zmieniała się teatralna awangarda, nabierała rozpędu Druga Reforma Teatru. To wszystko jakby w ogóle nie docierało do Teatru Osterwy. I to również trzeba było zmienić.

W rezultacie przemyśleń i przymiarek, przełamując opory i inercję, wyzwalając energię sił, które pragnęły zmian i nowości, sprowadzając pomoc z zewnątrz (autorów, reżyserów, aktorów, scenografów) repertuar i kształt widowisk Teatru Osterwy były stopniowo odmieniane, wzbogacane. Repertuar musiał być nadal właściwy dla jedynego teatru wojewódzkiego, ale zarazem stał się atrakcyjny dla nowych środowisk. Widowiska zaś uzyskały rozmaitość, apelowały do różnych grup widzów.

Stopniowo Teatr Osterwy stawał się teatrem miejskim, choć prowadził nadal szeroki objazd. Stawał się znany w kraju, po pierwsze, dzięki temu co robiliśmy w Lublinie – było to ważne dla Lublina i przyciągało ludzi z zewnątrz. Po drugie, do tradycyjnego udziału w festiwalu w Kaliszu, doszły występy na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, we Wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych, w Rzeszowskich Spotkaniach Teatralnych, w festiwalu widowisk dla dzieci i młodzieży w Poznaniu. Po trzecie, publiczność ogólnopolska mogła zobaczyć kilka naszych spektakli na antenie telewizyjnej, a fakt, że ja sam reżyserowałem wtedy wiele w telewizji, też się chyba jakoś liczył dla Lublina. Po czwarte, zaczęliśmy wyjeżdżać za granicę. Kiedyś Teatr Osterwy był w Jugosławii. Pojechaliśmy tam ponownie, a następnie dwukrotnie do Rumunii oraz na Białoruś. Gościliśmy teatry ze Skopje (Jugosławia), z Jass (Rumunia), a także paryską *Końcówkę* Becketta w reżyserii Rogera Blina. Zdobywaliśmy nagrody na festiwalach teatralnych.

Trzeba od razu powiedzieć, że przez wszystkie lata mojej pracy teatr był pełny. Oczywiście – nie na każdym przedstawieniu, nie każdego wieczora. Ale ogólnie nigdy nie było problemów z frekwencją, przeciwnie, wiele przedstawień cieszyło się dużym powodzeniem.

Na ten temat rozpuszczano kłamstwa i dezinformacje, opowiadając i pisząc w donosach o pustych salach. Fakty jednak temu przeczyły. Anna Mieszkowska podaje: „Informacja o małej frekwencji w Teatrze im. Osterwy w Lublinie jest kłamliwa. Na *Starą kobietę* przychodziły tłumy, a w ogóle teatr nie miał kłopotów z frekwencją. Gdyby tak było, to władze miałyby znakomity pretekst, aby zmienić dyrektora. Pisała jednak o – tej rzekomo niskiej frekwencji w teatrze lubelskim – prasa teatralna. Teraz już wiemy skąd wychodziły takie informacje i kto podawał je do prasy”. [12]

Dziś, patrząc retrospektywnie na nasz repertuar tamtych lat, można go określić jako połączenie klasyki i współczesności, pozycji popularnych i eksperymentalnych, wielkich widowisk i intymnych spotkań; osobnym wątkiem były sztuki autorów miejscowych.

Klasyka. Z klasyki, dawnej i nowszej, wystawialiśmy: Słowackiego, Zabłockiego, Bogusławskiego, Felińskiego, Fredrę, Kamińskiego, Norwida, Bałuckiego, Wyspiańskiego, Zapolską, Rittnera, oraz Sofoklesa, Plauta, Szekspira *(Hamlet, Otello, Poskromienie złośnicy*), Moliera, Gogola, Gorkiego, O’Neilla, Brechta.

Ważny był tu skromny wątek norwidowski. Po *Aktorze*, wydarzeniem, które zwróciło uwagę na nasz teatr była tragedia *Kleopatra i Cezar*. Już wcześniej przygotowałem się niejako do tej realizacji, opracowując tekst, bo – jak wiadomo – poza *Pierścieniem wielkiej damy,* pozostałe trzy pełnospektaklowe dramaty Norwida, *Aktor, Za kulisami, Kleopatra i Cezar* dotarły do nas zdefektowane. W *Kleopatrze i Cezarze* brak jest zakończenia, są tylko szkice kilku scen i notatki autora na temat innych scen, nigdy przez niego nie napisanych. Podobnie jak w wypadku *Aktora* opracowałem dramaturgicznie tekst *Kleopatry i Cezara.* Byłem wtedy w stałym kontakcie z Juliuszem W. Gomulickiem, najbardziej zasłużonym wydawcą i najsumienniejszym badaczem Norwida. Zapoznałem go z moim opracowaniem – zaakceptował je, a nawet zasugerował mi redakcję samego zakończenia sztuki. Ten tekst przedstawiłem po raz pierwszy publicznie w formie „teatru czytanego” w Toruniu (w sali Muzeum Archeologicznego (22 stycznia 1967 r.). W Lublinie wprowadziłem *Kleopatrę i Cezara* na scenę.

Podobnie jak inne dojrzałe dramaty Norwida *Kleopatra i Cezar* jest trudnym i szczególnym zadaniem. Sztuka napisana została przez poetę i mistyka, posiada wymiar metafory, symbolu, uogólnienia, transhistoryzmu, oraz perspektywę transcendentną, zarazem, zakotwiczona jest w konkretnej, realnej, społecznej, obyczajowej i politycznej historii Egiptu i Rzymu owego czasu, oraz w psychologicznej, emocjonalnej i duchowej rzeczywistości bohaterów. Sztuka napisana jest wierszem nierymowanym. Posługuje się mową bogatą, pełną piękna, wyszukanej metaforyki i potężnego obrazowania. Dialogi, monologi i didaskalia, zdarzenia

sceniczne, działania postaci, a nawet obieg rekwizytów, obrazy i wizje sceniczne, a wreszcie struktury dramatyczne mają w niej zawsze te dwa wymiary: realistyczny i poetycki; są dwuwarstwowe, metaforyczne; opierając się o realny, namacalny konkret zawierają zarazem symbole, uruchamiają metafory; nierzadko wprowadzana ironia wzmaga ich podwójność, dwuznaczność. [13]

Podobnie jak w *Aktorze,* znów piękne, malarskie dekoracje zaprojektował Otto Axer, który je sam podmalowywał na scenie jeszcze na próbach generalnych. Premiera odbyła się 12 grudnia 1968 r. Znów przyjechał Juliusz W. Gomulicki, pieczętując niejako publicznie moje opracowanie tekstu. Główne role zagrali przekonywująco Adela Zgrzybłowska i Krystyn Wójcik.

Mierzyłem się także w tamtym czasie z czwartą wielką sztuką Norwida – *Za kulisami* wraz z *Tyrtejem.* Już uprzednio zrealizowałem ten dramat w warszawskiej telewizji (1966). Myślałem o nim i w Lublinie, ale doszedłem do wniosku, że brak mi tu „sił i środków". Przygotowałem w rezultacie sceniczną wersję *Za kulisami* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie w 1970 r. mając w znakomitej obsadzie Marię Nowotarską i Leszka Herdegena w rolach głównych oraz Marię Przybylską, Tadeusza Włudarskiego, Wojciecha Ziętarskiego i innych.

Repertuar współczesny. W repertuarze współczesnym na scenie lubelskiej pojawiły się nazwiska najwybitniejszych polskich pisarzy: Jarosław Abramow, Ernest Bryll, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Jerzy Szaniawski. Trudniej było otrzymać zgodę na sztukę zagranicznego pisarza współczesnego. Mimo autorami sztuk przez nas wystawianych byli: Clair-Louise Charbonier, Ekateriana Oproiu, René de Obaldia, Eugene O'Neill, Peter Shaffer, Rudi Strahl.

W dziale współczesnym najważniejszy okazał się cykl sztuk Różewicza: *Akt przerywany* (1970), *Śmieszny staruszek* (1970), *Przenikanie,* montaż oparty głównie o jego poezję (1971), *Kartoteka* (1972), *Stara kobieta wysiaduje* (1973). *Akt przerywany* i *Kartoteka* to były prapremiery. *Akt* został zagrany w ogóle po raz pierwszy na scenie teatru zawodowego. *Kartoteka* – po raz piewszy w oparciu o cały dostępny tekst.

Wprowadzenie *Aktu przerywanego* do repertuaru było trudne, bo to sztuka jakby nie skończona, a władze domagały się pełnego, konkretnego dramatu. Musiałem przedstawić moje opracowanie dramaturgiczne tekstu, tłumaczyć, że pewne sceny zostaną dookreślone dopiero w czasie prób. Ostatecznie zezwolenie udało się uzyskać. *Akt przerywany* to tekst niejasny, jeden z różewiczowskich „projektów widowiska", a nie zamknięty dramat; tekst paradoksalny, raczej zbiór szkiców, obrazów, sugestii. Nienapisany dramat został jednak

zapisany – powstał jako tekst. Jak ten zapis zrealizować na scenie? Jak zrealizować przedstawienie, które nie ma zostać zrealizowane? Teatralnym ekwiwalentem paradoksu napisania tekstu o nienapisaniu dramatu stało się powoływanie zdarzeń scenicznych ukazujących fazy pracy nad nigdy nie ukończonym spektaklem. Podobnie jak tekst nienapisanego dramatu, który jednak osiągnął kształt zapisu, przedstawienie, ukazujące fazy niespełnionej pracy teatralnej, stało się widowiskiem. Okazało się, że paradoks literacki można przetworzyć w paradoks sceniczny. Tekst, który dla niektórych jego czytelników był dowodem niemożności i niespełnienia, ujawnił swą sprawczą moc i zaowocował bujny teatrem. Główną rolę, reżysera prowadzącego na oczach widza pracę nad *Aktem przerywanym*, zagrał Tadeusz Borowski, „wypożyczony" z Teatru Narodowego. Sekundowali mu Barbara Martynowicz oraz grupa młodzieży. Tadeusz Różewicz, z którym poznałem się wtedy, odwiedzał nas w Lublinie w czasie prób, zaakceptował nasze ujęcie. Premiera odbyła się 28 lutego 1970 r. Spotkała się z szerokim rezonansem. Przyniosła teatrowi sukcesy w Lublinie, w Warszawie, we Wrocławiu. To przedstawienie niewątpliwie otwarło nowy rozdział w pracy Teatru Osterwy.

Pod koniec tego samego sezonu, na wiosnę 1970 r. dramat Różewicza pojawił się znowu w Lublinie. Uruchomiliśmy wtedy małą scenę i nazwaliśmy ją „Reduta 70" nawiązując zarówno do tradycji istniejącej tam już kiedyś małej sceny, jak też do Reduty Juliusza Osterwy – patrona teatru. *Śmieszny staruszek* Różewicza w reżyserii Helmuta Kajzara był tam pierwszą pozycją (premiera 10 maja 1070 r.). Właśnie wtedy nawiązałem z Helmutem współpracę, która miała być kontynuowana latami. W roli Staruszka wystąpił gościnnie Wojciech Siemion.

Na premierze wydarzyła się katastrofa. No, nic strasznego – ale w kategoriach teatralnych to była jednak katastrofa. Był maj, gorąco, w małej sali pełno ludzi. Grając Staruszka Siemion sprawił sobie dwa, sumiaste, siwe wąsy. Posypał włosy mąką. Nie był wtedy przecież stary. Wąsy były solidne, złożone z dwóch osobnych kawałków, przyklejonych nad górną wargą, zapewne ciężkie. W gorącym powietrzu małej salki aktor się spocił. Ku memu przerażeniu, jeden z wąsów zaczął mu się odklejać. Zwisał niebezpiecznie. Opadał na wargi. Siemion sięgnął do niego i usiłował go przymocować, przykleić. Udało się to tylko na chwilę. Wąs znów się obsunął i wisiał, dosłownie, na włosku. Aktor znów go przycisnął do skóry pod nosem. Na próżno. Wąs opadł ponownie. Powtórzyło się to parę razy. Było to okropnie przykre. Już nikt nie słuchał tekstu Różewicza. Widzowie zaczęli wymieniać szepty. Siedziałem obok Helmuta. Zerknąłem na niego. Był blady, zdenerwowany. „Coś trzeba zrobić", szepnąłem. Siemion nadal walczył z wąsem. Wtedy Helmut uniósł się z krzesła

widowni i niemal zawołał, choć „scenicznym szeptem”: „Wojtek, zerwij te wąsy!” Aktor niewątpliwie usłyszał, podobnie jak wszyscy widzowie, bo się zacukał na moment. Ale polecenia reżysera nie wykonał. I dalszy ciąg przedstawienia, aż do końca był rozpaczliwą walką aktora o utrzymanie iluzji, z jednej strony, i – oczywistą – wolą reżysera, aby ją przełamać. Myślę, że właśnie wtedy Helmut Kajzar natrafił na trop wiodący go do sformułowania swojej własnej koncepcji teatru, którą nazwał „teatrem metacodziennym” – w którym codzienne, rzeczywiste zdarzenia, czynności, przedmioty zderzają się ze zdarzeniami wykreowanymi sztucznie, z elementami rzeczywistości skonstruowanej. [14] Helmut praktykował potem swój teatr metacodzienny jako dramatopisarz. Był mu on także bardzo pomocny, gdy reżyserował „realistyczno-poetyckie” dramaty Różewicza.

Mała scena poszerzyła możliwości repertuarowe teatru i była następnie wykorzystywana na widowiska kameralne, małoobsadowe. Umożliwiałem tam także debiuty reżyserskie młodym aktorom, między innymi Jerzemu Schejbalowi i Marianowi Miczce.

Potem przyszło *Przenikanie* oparte głównie na tekstach Różewicza. (Premiera 28 marca 1971 r.) Jego poezja okazała się znakomitym materiałem do śpiewania – wspaniałą muzykę skomponował Jacek Popiołek. Tworzyliśmy to przedstawienie już z nową, młodą częścią zespołu, która w tej pracy wykrystalizowała się i okrzepła. Improwizowaliśmy wiele na próbach, podejmowaliśmy ryzyko artystyczne, nauczyliśmy się ufać sobie w pracy. Ja sam podjąłem tym przedstawieniem także ryzyko polityczne, bowiem całość okazała się – mimo iż tylko w metaforze – jednoznacznym oskarżeniem systemu totalnej kontroli myśli, twórczości, młodości, a nawet środków wyrazowych teatru. Cenzorzy lubelscy, może zdezorientowani poezją i muzyką, udzielili zgody na premierę. Natychmiast pojawiły się jednak donosy. Przyjechali kontrolerzy z Warszawy. Spektakl został zakazany po ośmiu, entuzjastycznie przyjmowanych przez młodą widownię, przedstawieniach. Skazane na niebyt, *Przenikanie* przetrwało szczególnie silnie w pamięci. Tak działo się nieraz w historii teatru, tak stało się wtedy w Lublinie: spektakl zakazany jest pamiętany silniej, niż te grane bez przeszkód.

Kartoteka była scenicznym debiutem Różewicza w 1960 r. W 1971 r. opublikował on nowe sceny, które uprzednio, z różnych względów (m.in. cenzuralnych) zostały pominięte. Tego nowego tekstu było dużo. Gdyby założyć, że *Kartoteka* w 1960 r. miała dwa akty (nie było takiego podziału), to teraz doszedł materiał na jeszcze jeden akt. Natychmiast po ukazaniu się tej nowej części sztuki postanowiłem zrealizować „drugą prapremierę” *Kartoteki* wykorzystując cały tekst. Wymagało to integracji dwóch bloków scen, nowego montażu całości. Autor upoważnił mnie do tej pracy – a potem ją zatwierdził. Był już wtedy w teatrze

zespół, który mógł tę nową *Kartotekę* podźwignąć. Po raz pierwszy wtedy przebudowałem, przemodelowałem przestrzeń Teatru Osterwy. Proscenium zostało poszerzone o wbudowany w widownię podest, a publiczność siedziała z jego dwóch stron – w fotelach widowni i na podestach ustawionych na scenie. Powstała w ten sposób „scena ulicowa", niezbędna dla zarysowanie ruchu przechodniów mijających łóżko Bohatera, które jest ustawione – zgodnie z didaskaliami autora i ze strukturą dramatu – po prostu gdzieś na ulicy. Premierę daliśmy 13 lutego 1972 r. Kazimierz Borowiec zagrał rolę Bohatera w jakimś ogromnym skupieniu wewnętrznym, ukazując jego głębokie, smutne osamotnienie, wyobcowanie. Potem rolę tę przejął Paweł Nowisz; jego Bohater był rozedrgany cierpieniem, jakie wywoływał w nim nieustanny atak tłumu, zderzenia z ludźmi całkowicie go nierozumiejącymi.

Niebawem podjęliśmy pracę nad kolejną sztuką Różewicza, piękną i mądrą: *Stara kobieta wysiaduje* (premiera 13 czerwca 1973 r.). To tekst o ścisłej strukturze, niejako „zamknięty" dramaturgicznie. Postanowiłem go „otworzyć". Poszczególne elementy dramatu zostały wykorzystane niejako osobno, różne części widowiska grane były w różnych miejscach teatru: na parterze sali głównej, w której obszerny podest eliminował podział na scenę i widownię, tworzył przestrzeń jednolitą, wykorzystywaną wspólnie przez aktorów i widzów; na teatralnym podwórzu; na przyteatralnej ulicy; w sali prób. Sceny umierania i rodzenia, przemocy i przyjaźni, wojny i opłakiwania ofiar były oparte na fragmentach sztuki i improwizowane przez aktorów – a był to zespół młody, chłonny, dynamiczny, rozsmakowany w improwizacji. Główne zadania podjęli Wanda Wieszczycka i Zbigniew Górski. Bardzo daleko zawiodły nas inspiracje wydobyte z tekstu sztuki. Może za daleko od autora? Zarazem chyba najbliżej tego, co działo się wtedy w awangardzie na świecie. O ile *Akt* przerywany i *Kartoteka* były wyrazem „nowego teatru poetyckiego" – jak go nazywałem, to ujęcie *Starej kobiety* mieściło się już w kategorii „teatru wspólnoty". [15]

Sztuki autorów lubelskich. Jednym z istotnych punktów mego programu było integrowanie teatru ze środowiskiem literackim Lublina. Zacząłem u źródła. Postanowiłem wystawić *Czasu jutrzennego* autorstwa lublinianina, Józefa Czechowicza, poety, który tu mieszkał i tworzył, tu zginął od bomby we wrześniu 1939 r. Należał do lubelskiej legendy i do literackiego skarbca Lublina. Ta sztuka i to przedstawienie w sposób szczególny akcentowało otwarcie Teatru Osterwy na swoje miasto i moje własne otwarcie na Lublin, chęć jak najsilniejszego się z nim związania. Opracowałem tekst dramatu, wprowadzając doń fragmenty *Poematu o mieście Lublinie,* wiążąc *Czasu jutrzennego* jeszcze silniej z Lublinem. Powstało widowisko poetyckie, pięknie grane przez młodych aktorów; na czele obsady znaleźli się Ewa Kania i Zbigniew Górski. (Premiera w Reducie 70, 27 września 1970).

Następnie podjąłem próby zachęcenia miejscowych literatów do pisania dla teatru. Zbliżyliśmy się jakoś z pisarzem i dziennikarzem radiowym Zbigniewem Stepkiem. Był to człowiek utalentowany, dobry i miły, a przy tym o niecodziennych zainteresowaniach i silnym charakterze: był alpinistą; wkrótce potem zginął w Himalajach. Otóż namówiłem go na napisanie scenariusza o Romanie Polańskim, ustaliliśmy tytuł *240 mil od Doliny śmierci.* Połączone siły „komitetu" (KW PZPR), administracji, cenzury i ubecji nie dopuściły do realizacji scenariusza Stepka. Jest o tym notatka w moich „teczkach". [16]

Moje rozmowy z Mirosławem Dereckim, pisarzem i dziennikarzem, doprowadziły natomiast do powstania sztuki opartej o jego, uprzednio wydaną, książkę o majorze Henryku Dobrzańskim – „Hubalu". Powstała *Sprawa Majora Hubala* (premiera w Reducie 70, 30 rześnia 1971 r.). Ten głęboki intelektualnie i mądry historycznie tekst był próbą wyważenia wartości i racji. Z jednej strony była walka aż do śmierci w imię ideałów i honoru. Z drugiej cierpienie i śmierć niewinnych ofiar: Niemcy okrutnie pacyfikowali wsie, gdzie Hubal zatrzymywał się ze swym oddziałem i otrzymywał schronienie i zaopatrzenie od miejscowej ludności. W finale przedstawienia widzowie stawali się sędziami przysięgłymi i zastanawiali się jak ocenić postępowanie, decyzje, wybory bohatera. Wydawali na niego wyrok. Zawsze dyskusja była żywa, nawet burzliwa. I zawsze wyrok był uniewinniający, a zatem widzowie opowiadali się za wartością walki o wolność, nawet w najtrudniejszej sytuacji. Była to ważna lekcja dla nas wszystkich, którzy żyliśmy i pracowali w warunkach komunistycznego zniewolenia. Major Hubal przekazywał w ten sposób swoje posłanie oporu.

Innym autorem lubelskim, którego udało się wciągnąć do współpracy z teatrem był Stanisław Weremczuk, który napisał dla nas sztukę o Koperniku pt. *Syn słońca* – a teatr ją wystawił na dużej scenie. (Prapremiera 13 stycznia 1973 r.)

Natomiast do cyklu eksperymentów na małej scenie należała moja pracą pod tytułem *Życie w mojej dłoni* (premiera 8.I.1972). To z tego właśnie przedstawienia Bożena Frankowska napisała osławioną recenzję-donos, która w istotny sposób zaważyła na mojej pracy w Lublinie. Trudno mi i przykro wracać do tej sprawy. Ale z punktu widzenia historii mojej lubelskiej dyrekcji jest to konieczne. Nie opowiem o tym jednak sam. Oddam głos Elżbiecie Morawiec: „ Nie [...] jestem wyznawczynią <<spiskowej teorii dziejów>>, chcę tylko pokazać, jak dalece s y s t e m i jego niepisane wskazania wrósł w mentalność skądinąd inteligentnych, zdawałoby się, ludzi. Bo czemuż innemu przypisać zupełnie niewiarygodną w swoim arcy-prześmiewczym tonie, pogardliwą wobec tzw. prowincji recenzję Bożeny Frankowskiej *Metro w Rykach,* zamieszczoną w <<Teatrze>> 1972 nr 6, po realizacji improwizowanego, wedle scenariusza Brauna spektaklu *Życie w mojej dłoni*? Spektaklu nie

widziałam, nie mniej trochę znam dzisiaj i znałam wówczas (w przeciwieństwie do Bożeny Frankowskiej, która nigdy nosa nie wychyliła poza pluszowe krzesła i kurtyny teatru zawodowego) — dokonania ówczesnego teatru alternatywnego. Nawet z szyderczego <<zapisu>> przedstawienia w recenzji nie wynika iż byłoby ono czymś gorszym od podobnych mu, realizowanych wówczas w teatrach studenckich, choćby w Teatrze STU. Przeciwnie. Jak z tej niebywale kalekiej recenzji można się dowiedzieć, że były w nim obecne elementy wywoływania duchów najpiękniejszej polskiej tradycji, tj. *Dziadów* Mickiewicza skonfrontowane z „bylejakością" codzienności życia „małego", życia naszego, życia w PRL. Był efekt miary — (podobne olśniewały innych krytyków właśnie choćby w realizacji *Sennika polskiego* w Teatrze STU) — kim jestem wobec tradycji, jak się moja zgrzebna powszedniość ma do wielkich skal. Na to recenzentka była najwyraźniej głucha, natomiast <<instynkt socjologiczny>> podpowiedział jej miażdżącą, jakże słuszną z punktu widzenia władzy (!) puentę: <<Zabawa nie byłaby zdrożna, gdyby spełniała trzy warunki. Nie szermowała hasłami o znaczeniu społecznym, nie odbywała się za c i ę ż k o z a r o b i o n e p r z e z w i d z ó w
p i e n i ą d z e , nie była przedmiotem teoretycznych uzasadnień (Niby dlaczego – aby widzów traktować jako idiotów? –EM). (...) I nic mnie nie obchodzą teorie i eksperymenty. Ich miejsce w m a ł y c h s a l a c h studenckich klubów, szkolnych świetlicach, teatrach amatorskich, kabaretach. I nic mnie nie wzrusza, że we Francji, że w Ameryce, bo ja mieszkam w Polsce, a
n i e k t ó r z y to n a w e t w L u b l i n i e. I wiadomo (?!), że nie zbudujemy w Rykach metra dlatego, że jest w Paryżu>>. Nabożny (z troską, a jakże o kieszeń widza, dziś zwaną kieszenią podatnika) serwilizm tej recenzji poraża. Jej nieuctwo i głuchota na w s z y s t k o , co się w teatrze polskim tamtej doby dzieje – alternatywny on czy <<profesjonalny>>. Konkluzja jest jedna, zdumiewająco współbrzmiąca z donosem ubeka: chrońmy widza –prowincjusza przed <<zachodnimi nowinkami>>, a zwłaszcza n i e o d s ł a n i a j m y mu myślowych przesłanek swoich działań. Ż a d e n tam <<nowy teatr>> – nie dla niego, skoro mieszka w Rykach (Lublinie), a nie w Paryżu... Gdyby istniało dziś coś w rodzaju wzorców czy stylów <<hidden persuaders>> à la Polska Ludowa, przydatnych i teraz – tekst Bożeny Frankowskiej mógłby w takim podręczniku być pierwszorzędnym wskazaniem – jak robi się propagandę , przy użyciu pozornego języka opisu krytycznego. Można by, z całą odpowiedzialnością powiedzieć, że mały donosiciel, zrósł się w jedno z tzw.krytykiem. Nie pierwszy raz i nie ostatni w dziejach PRL. Takich krytyków miał w owych czasach Kazimierz Braun". [17]

To prawda. Miałem takich krytyków. Miałem też po prostu zwykłych donosicieli publikujących swe doniesienia wprost w prasie. Z pośród nich szczególnie „zasłużył się" Marek Adam Jaworski, redaktor naczelny „Kameny".

Z ogromnym niepokojem kilku „t.w." – tym razem krytycy byli ostrożniejsi – spotkały się „nocne czuwania teatralne" którymi kończyło się każdorazowo przedstawienie *Starej kobiety*. „W Sali Reduty (na małej scenie Teatru im. Osterwy) udekorowanej tymczasem jak do przyjęcia weselnego, spotykali się aktorzy i widzowie. Stół zastawiano owocami, mlekiem, pieczywem. Czasami rozmowa obracała się wokół spektaklu, czasami nie. Raz trwała dłużej, raz krócej. Nikt w tym spotkaniu niczego nie organizował, sami uczestnicy wyznaczali jego kształt. Niektórzy uważali te <<nocne czuwania teatralne>> za realizację teatru wspólnoty między aktorami a widzami" – relacjonował Krzysztof Sielicki.[18]

Był jeszcze jeden — skromny, lecz ważny, wątek repertuaru małej sceny: prace Zbigniewa Cynkutisa. Był aktorem Teatru Laboratorium, który interesował mnie wtedy ogromnie, a z Jerzym Grotowskim znaliśmy się od dawna. Namówiliśmy się, że Cynkutis przygotuje w Lublinie, przyjeżdżając wraz z Reną Mirecką, przedstawienie warsztatowe, które wprowadzi jakoś zespół naszego teatru w metody pracy Laboratorium. Po kierunkiem Zbyszka, z udziałem Reny, a z naszej strony Zbyszka Górskiego, Jadwigi Jarmuł i Urszuli Rydzewskiej powstało niezwykłe, fascynujące, nieco tajemnicze przedstawienie *Jałowej* wg. *Yermy* Federico Garcii Lorci (premiera 3.II.1973). Obsada nie była duża, ale nasz cały młody zespół był blisko tej pracy, korzystał. Przyjechał Grotowski, zaaprobował, zaprosił *Jałową* do Teatru Laboratorium, co było – w pewnych środowiskach – ogromnym wyróżnieniem. To wtedy zaczęło się mówić, a nawet pisać, że „Wrocław jest Mekką nowego teatru w Polsce, a Lublin Medyną". Następnego roku, Zbyszek znów przeprowadził kilkutygodniowy warsztat w naszym teatrze, z udziałem większej grupy aktorów, w tym dwóch stażystów zagranicznych Laboratorium. Tym razem nie doszło do premiery. Owoce artystyczne i metodyczne były jednak bardzo cenne.

Inny jeszcze wątek repertuaru stanowiły sztuki importowane, które pojawiały się na dużej scenie Teatru Osterwy jako elementy większej całości: nawiązywania współpracy z ośrodkami teatralnymi i twórcami z innych krajów. Dwa razy udało mi się doprowadzić do rozpoczęcia takiej współpracy. Objęła ona sprowadzenie reżysera z zagranicy, który realizował u nas przywiezioną przez siebie sztukę i wizytę autora, który przyjeżdżał na premierę. Cała zaś realizacja funkcjonowała z kolei w obrębie szerszych wzajemnych wizyt zespołów, realizatorów, aktorów.

Podjęliśmy taką współpracę z teatrem w Jassach w Rumunii. Przyjęliśmy stamtąd zespół i rewizytowaliśmy go z *Aktem przerywanym* i *Kto ty jesteś* na jesieni 1971 r. Spotkaliśmy się z gorącym przyjęciem kolegów z teatru, zdumieniem widowni, przyzwyczajonej wciąż do socrealizmu i konsternacją cenzorów – to takie rzeczy dopuszcza się na sceny w bratniej, socjalistycznej Polsce? Zaraz potem zaprosiliśmy Catalinę Buzoianu, wybitną reżyserkę rumuńską, związaną z teatrem w Jassach, aby wyreżyserowała w Lublinie sztukę znanej pisarki rumuńskiej, Ecateriny Oproiu, *Nie jestem wieżą Eiffla* (Premiera 7 listopada 1971 r.) Na wiosnę następnego roku (1972) pojechaliśmy znowu do Jass z *Kartoteką* i *Wyzwoleniem.* Ale nasze przedstawienia zostały uznane przez towarzyszy rumuńskich za zbyt awangardowe (*Kartoteka* z połową widowni na scenie?!) i kontakty ustały.

Drugim kierunkiem była Francja, teatr Malakoff, południowej dzielnicy Paryża. To też był cały wieloczęściowy „projekt", jak się to dzisiaj mówi. Jego najważniejszym i najbardziej długofalowym elementem była budowa teatru w Lublinie wedle planów teatru Malakoff. (Opowiadam o tym osobno). Zaprosiłem dyrektora tego teatru, reżysera Guy Kayata do wyreżyserowania w Lublinie sztuki Claire-Lise Charbonier (jego żony, poetki i dramatopisarki) pod tytułem *Czerwona róża.* (Premiera 31 grudnia 1971). Była to rzecz o labiryntach biurokracji – która jest plagą Francji, a w komunistycznej Polsce brzmiała bardzo, powiedziałbym, lokalnie. Z kolei dwie nasze aktorki, Ewa Kania i Ewa Wolf, wyjechały na dwa tygodnie stażu w Malakoff. Potem ja pojechałem tam na konferencje z architektami. Planowaliśmy następnie wzajemne wizyty całych zespołów. Zerwanie, nawiązanej już współpracy w sprawie budowy teatru – zerwało tę nić.

Nie można nie wspomnieć ile zachodów, telefonów, pism, rozmów w Lublinie i Warszawie, podróży do Warszawy, wymagało w PRL-u zorganizowanie jednego takiego wyjazdu, czy też przyjęcia gościa z zagranicy. Oczywiście, z teatrem zawsze podróżowali za granicę donosiciele, oczywiście, każdy list był otwierany, a każdy gość śledzony, podobnie jak każdy „krajowiec" kontaktujący się z cudzoziemcem, zwłaszcza pochodzącym z „KK" (kraju kapitalistycznego).

Sztuki zakazane, sztuki nakazane. Do rejestru sztuk które budowały linię repertuarową i kształtowały obraz teatru trzeba dodać i te którym nie dano na scenie zaistnieć, a także te, które tę linię psuły, a obraz zamazywały. Wiele było sztuk, które chciałem zrealizować i albo mi to stanowczo odradzono we wstępnych rozmowach o repertuarze, albo po prostu zakazano, gdy je zgłaszałem.

Tu, trzeba najpierw przypomnieć, bo dziś, młodemu czytelnikowi może się wydać to wręcz niewiarygodne, że w systemie totalnej kontroli repertuar teatru musiał być z góry

zatwierdzony przez władze. Trzeba było złożyć egzemplarze w lokalnym Wydziale Kultury, a w wypadku nowego utworu także, od razu, w Ministerstwie Kultury.

Jak wiadomo wszystkie teatry by≈y „państwowe", a więc zarządzane i kontrolowane przez liczne, dublujące się ogniwa systemu, szczebla centralnego i lokalnego – przez partią, administracji, cenzur□, a na dodatek ubecję. Praktycznie, na cały repertuar na sezon, w tym na każdą sztukę, musiały wyrazić zgodę: (1) lokalny wydział kultury, (2) lokalny komitet wojewódzki partii, (3) lokalna cenzura, (4) lokalna ubecja, to jest odpowiednia jednostka w Komendzie Milicji Obywatelskiej, (5) Departament Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki, (6) Wydział Kultury Komitetu Centralnego PZPR, (7) Centralny Urząd Cenzury oraz, w wypadkach szczególnych (8) odpowiedni departament Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. Trzeba też wyjaśnić, że zasadniczo władze żądały przedstawienia całego repertuaru na kolejny sezon, a pojedyncze sztuki zatwierdzane były z wielkimi oporami. Utrudniało to żywe reagowanie teatru na pojawiające się nowe dramaty.

Gdy już wszystkie instancje sformułowały swoje stanowisko, teatr otrzymywał pisemko ze swego wydziału kultury „zatwierdzające" repertuar, przy czym, w wypadku prapremier sztuk i polskich, i zagranicznych, formalną zgodę pisemną musiało wyrazić także Ministerstwo. Po zakończeniu procesu zatwierdzania repertuaru, pragnąc rozpocząć próby jakiejś sztuki, teatr posyłał egzemplarz do lokalnego Urzędu Cenzury, a ten przykładał pieczątkę – obok notatki, że „zezwala na zaczęcie prób" (czy coś w tym rodzaju). Potem cenzorzy przychodzili na próbę generalną i dopiero wtedy wydawali decyzję o „dopuszczeniu sztuki do eksploatacji". Jeśli mieli zastrzelenia – nakazywali ciocia w tekście, zmiany dekoracji, kostiumów, rekwizytów. W niektórych wypadkach cenzura w ogóle zakazywa≈a grania ju∫ gotowego spektaklu. Równie∫ i po premierze cenzorzy przychodzili stale kontrolowa□ przedstawienie. Na widowni każdego teatru, każdego wieczora, na każdym przedstawieniu musiały być zarezerwowane dwa (bezpłatne) miejsca cenzorskie. Jeśli jakieś kwestie wzbudza≈y „niewłaściwe" reakcje widowni – nakazywano dodatkowe skreślenia. Gdy okazywało się, że całe przedstawienie wzbudza groźny rezonans – zdejmowano je z afisza w trakcie grania.

„Toż to, panie, jakaś niepojęta maszyneria" – mawiał pewien mój znajomy. Istotnie, był to system wręcz kafkowski. Można się w nim było udusić. Można także było w nim wygrywać napięcia, a nawet konflikty pomiędzy poszczególnymi „organami", znajdować luki. Ostatecznie, system totalitarny, w którym żyliśmy był na szczęście niedoskonały. Gdyby był doskonały, to nie mógłbym pisać tego artykułu... Gdy bywał doskonały, jak w czasie

stalinowskiego głodu na Ukrainie, ginęły miliony ludzi. Bo to były sprawy groteskowe, wręcz nierealne, a zarazem sprawy życia i śmierci. Warto o tym pamiętać.

Naturalnie, Fredry nikt w tych wszystkich instancjach nie czytał, tylko mechanicznie wydawano zgodę, przykładano pieczątkę. Ale gdy w grę wchodziła na przykład nowa sztuka Sławomira Mrożka, o, to czytano ją wszędzie uważnie, studiowano długo, wymieniano uwagi. I pozwalano na granie – lub nie pozwalano. Nie przypadkowo biorę tu jako przykład Mrożka. Tę sprawę trzeba dokładnie opowiedzieć.

„To jak z Mrożka" – mówiło się w Polsce w tamtych latach o zjawiskach absurdalnych, zaprawionych czarnym humorem, niewiarygodnych, a jednak prawdziwych**.** Wcześnie zetknąłem się z twórczością Sławomira Mrożka. Mój debiut reżyserski to była prapremiera jego trzech jednoaktówek – *Karol, Na pełnym morzu, Strip-tease* w Teatrze Wybrzeże, w 1961 r. Potem chciałem robić prapremierę *Tanga*, w 1965 r., ale ktoś mnie ubiegł. (To inna historia, nie związana z Lublinem, nie będę jej tu opowiadał.) Potem przyszedł rok 1968. W sierpniu tego pamiętnego roku Mrożek był akurat w Paryżu. Na wieść o wtargnięciu wojsk sowieckich, a także polskich oraz innych krajów satelickich, do Czechosłowacji opublikował gniewny, mądry, stanowczy protest w poczytnym „Le Monde". Potępił inwazję. Wyraził solidarność z napadniętymi. Stwierdził, że tak jak on myślą miliony Polaków, ale nie mają możności zabrać głosu. On jest na wolnym Zachodzie – więc głos zabiera.

Reakcja władz sowieckich i satelickich była dogmatyczna, brutalna. Wszystkie sztuki Mrożka, we wszystkich krajach „bloku" zostały natychmiast zdjęte z afisza, przerwano próby sztuk będących w przygotowaniu. A był Mrożek wtedy już bardzo popularnym dramatopisarzem, grano go w dziesiątkach teatrów. W sezonie 1967/1968 był w repertuarach 18 (osiemnastu!) teatrów polskich. Mówiono, że Gomułka się wściekł, podobno poczuł się osobiście obrażony protestem Mrożka i poprzysiągł mu zemstę: Zakazać! Z dnia na dzień popularny, znakomity dramatopisarz zniknął ze scen. Mrożek pozostał we Francji i podróżował na premiery swoich sztuk – w Zachodniej Europie, w obu Amerykach. W kraju został „zaniknięty" – jak się mówiło.

W 1971 r. w lecie znalazłem się w Paryżu. Od znajomych otrzymałem numer telefonu Sławomira Mrożka. Zadzwoniłem. Pamiętał mnie miło. Umówiliśmy się w kawiarni. Siedliśmy nad winem i kawą. Zaproponowałem mu, że – jeśli mnie do tego upoważni – to ja, po powrocie do kraju, rozpocznę starania o ponowne wprowadzenie go na scenę. Przecież jego nieobecność – to wielka strata dla narodowej kultury, dla teatru, a przy tym, już upadł jego prześladowca Gomułka, już zainstalował się Gierek, który afiszował się „otwarciem" na Zachód, niby lansował nowy klimat. Wydawało się, że jest szansa. Mój rozmówca słuchał

mnie uważnie. Zgodził się. Umówiliśmy się ponownie. Przyniósł maszynopis swej najnowszej sztuki *Vatzlav* oraz, opublikowane w „Kulturze", *Szczęśliwe wydarzenie.* Upoważnił mnie do przewiezienia tych sztuk do kraju i podjęcie starań o realizację. Życzył mi powodzenia.

Przewiozłem. Dosłownie cudem, mimo bardzo dokładnej rewizji bagażu i osobistej na Okęciu. *Szczęśliwe wydarzenie* odarłem z okładki „Kultury", bo to była „płachta na byka" dla celników i upchnąłem gdzieś. Potem przepisałem oba egzemplarze na maszynie – przecież nie mogłem pokazywać nikomu tekstu z „Kultury". Zacząłem chodzić z tymi dwoma sztukami „od Annasza do Kajfasza". Obie były niewątpliwie czytane we wszystkich instancjach i to przez lupę. Ostatecznie – nie uzyskałem zgody!

Nie pozwolono mi wstawić ani *Vatzlava* ani *Szczęśliwego wydarzenia* do repertuaru na sezon 1971/1972. Jednak moje starania, upominanie się o Mrożka przyniosły owoce. Najpierw, na wiosnę 1973 r. Teatr Wybrzeże przedstawił jedną ze „starych" sztuk Mrożka, *Poczwórkę,* jakby taki „próbny balonik." Ustrój się od tego nie zawalił. (Niestety...) Ponowiłem starania planując sezon 1973/1974. Bardziej zależało mi na *Vatzlavie,* groźniejszym, poważniejszym. Ciągle „był w czytaniu". Uzyskałem natomiast wreszcie zezwolenie na *Szczęśliwe wydarzenie.* Ale nie na prapremierę. Tę miał zrealizować ktoś w Warszawie. Potem miała się odbyć premiera w Krakowie, a dopiero potem sztuka mogła być zagrana w Lublinie, w mojej reżyserii. Premiera *Szczęśliwego wydarzenia* w Teatrze Osterwy odbyła się 20 marca 1974. A potem Mrożek znów wszedł na polskie sceny, wręcz lawinowo. W sezonie 1974/1975 odbyło się 21 (dwadzieścia jeden!) premier jego sztuk. Ale nie *Vatzlava.* Mnie nie pozwolono go nigdy wystawić. Czekał aż do roku 1979, gdy pozwolenie na realizację otrzymał ktoś inny. Pozostało uczucie niespełnienia – i szkody dla teatru, krzywdy dla Lublina.

Dziady. Bodaj jeszcze większą szkodą i krzywdą – dla Lublina i dla teatru – był zakaz realizacji *Dziadów.* Przed laty, w 1926 r., wystawiła je w Lublinie Stanisława Wysocka, która krótko kierowała tu teatrem. Sama zagrała wstrząsająco rolę Pani Rollison. Od tamtego czasu *Dziadów* w Lublinie nie grano. W 1974 r. miało przypaść 30-lecie powojennej historii lubelskiego teatru. W PRL-u świętowano zawsze z pompą te nowe rocznice, związane z historią „władzy ludowej". Sądziłem, że 30-lecie teatru w Lublinie „kolebce władzy ludowej", to dobry pretekst i dobra okazja, aby wprowadzić na scenę *Dziady.* Miałem w zespole Zbigniewa Górskiego, który byłby wymarzonym Gustawem-Konradem, miałem utalentowaną młodzież, która by wulkanicznie zagrała sceny więzienne III części, miałem mocną obsadę na pozostałe role: Paweł Nowisz zagrałby Księdza Piotra, Zyta Połomska – Panią Rollison, Włodzimierz Wiszniewski – Senatora. (Za parę lat Górski był Konradem,

a Nowisz Ks. Piotrem w mojej realizacji wrocławskiej, 1978). Miałem pomysł na scenografię: chciałem wprowadzić na scenę dwie ogromne marionety aniołów, takie, jakie Andrzej Pronaszko zbudował do inscenizacji Leona Schillera do *Dziadów* w Warszawie w 1934 r., ale Schiller usunął ja na próbie generalnej. (Nb. ta sprawa intrygowała mnie latami, napisałem na jej kanwie sztukę *Płonący anioł.* [19]) Opracowałem egzemplarz. Wystąpiłem o zgodę. Jak zawsze, w zniewolonej Polsce, *Dziady* były podejrzane, zwłaszcza wtedy, po konfliktach związanych z *Dziadami* w realizacji Kazimierza Dejmka w Warszawie w 1968 r. Zgody nie dostałem. W tymże sezonie, 1973/1973, *Dziady* wróciły jednak na scenę – w Krakowie, w Starym Teatrze, w pamiętnej inscenizacji Konrada Swinarskiego. Nie w Lublinie.

Sztuki nakazane. *Vatzlav* i *Dziady* – to były najważniejsze sztuki zakazane. Były i sztuki nakazane. Było ich sporo. Nakazane? Tak. Władze domagały się często od teatru przedstawień okazjonalnych, grania sztuk sowieckich, wystawiania autorów „dobrze widzianych". Czasem udało się to jakoś ominąć, jak wypadku *Zaczarowanego koła* na „Święto Lipcowe", a czasem nie. Zresztą, podobnie jak w wypadku *Zaczarowanego koła,* realizacja czegoś na czym ogromnie zależało władzom stawała się kartą przetargową i z jej cenę można było wystawić pozycję, na której mnie z kolei bardzo zależało. Były jednak sztuki, które sprawiały szczególną przykrość. Jedną z nich był *Szósty lipca* Michaiła Szatrowa, sztuka o Leninie. Była to nowa, kolejna pozycja z cyklu sztuk o Leninie, pisanych w Związku Sowieckim, wciskanych teatrom polskim, zwłaszcza, gdy przekładu dokonał jakiś dobrze widziany tłumacz. Były naciski, ostre. Nie sposób było się – tym razem – wykręcić. Zgadzając się na *Szóstego lipca* wytargowałem jednak dobrą cenę: uzyskałem wtedy zgodę na *Akt przerywany* Różewicza.

W zespole był wtedy Tadeusz Borowski. Mógł zagrać Lenina. Przyjaźniliśmy się, rozumieliśmy się świetnie. Uknuliśmy z nim „taką intrygę", jakby powiedział hrabia Szarm w *Operetce.* Otóż Tadeusz miał bujne włosy – gęste, długie, nieco kręcone. Przeciwieństwo leninowej łysiny. Postanowiliśmy, że zagra Lenina nie zakładając „łysej" peruki, jak to czynili liczni aktorzy, którzy nie byli obdarzeni naturalną łysiną. Lenin w bujnej czuprynie nie będzie Leninem, ale raczej – subtelną – drwiną z Lenina, postacią groteskową. Gra była ryzykowna. Gdy doszło do prób generalnych po teatrze poszły komentarze. Oskarżenie o „prowokację polityczną" wisiało na włosku. Zagraliśmy z Tadeuszem *va banque.* Poszliśmy do sekretarza KW, którym był wtedy człowiek inteligentny i rozważny (zdarzali się i tacy). Przedstawiliśmy mu problem: chodzi nam o nowoczesne przedstawienie postaci Lenina, przybliżenie jej współczesnemu widzowi, a więc nie chcemy się posłużyć tradycyjną charakteryzacją, z naklejoną przez aktora „łysą" peruką. W teatrze powstały jednak co do tego

jakieś zastrzeżenia, więc przyszliśmy do niego po radę i decyzję. Na dywanie w gabinecie sekretarza, Tadeusz zagrał scenę przemówienia Lenina. Nie wiem do dziś, czy sekretarz przyjął nasze argumenty, czy zafascynowała go oglądana pierwszy raz w życiu z bliska ekspresyjna gra aktora, czy raczej, podobnie jak my, miał dość całej tej sztucznej „przyjaźni polsko-radzieckiej" i nakazywanej celebry wielkości „wielkiego wodza rewolucji". Powiedział nam, że nasze podejście do interpretacji roli Lenina uważa za słuszne (ulubione słowo partyjnych dygnitarzy) i nie wyraża zastrzeżeń, aby Borowski zagrał go bez peruki. Gdy wróciliśmy do teatru, gadania już ucichły, już musiał przyjść „telefon z komitetu", że można tak Lenina pokazać. Premiera odbyła się 10 kwietnia 1970 r. Mimo wszystko, wolałbym nie mieć jednak tej sztuki na liście moich prac reżyserskich. I paru innych także.

A druga pozycja szczególnie przeze mnie nie chciana to było *Dziś do ciebie przyjść nie mogę.* Manipulatorska śpiewogra opracowana przez Ireneusza Kanickiego. To, zrealizowane w Warszawie widowisko, było elementem ofensywy politycznej „partyzantów" i generała Moczara. Kanicki jakoś w tym uczestniczył. Ekranizował wspomnieniową książkę Moczara. Potem zrobił *Dziś do ciebie,* w którym wojsko znad Oki, mordercy z komunistycznej partyzantki, Armia Krajowa, powstańcy warszawscy i bohaterowie spod Monte Cassino byli wymieszani w jednym garnku. Z punktu widzenia prawdy historycznej, prawdy losów pokoleń i jednostek była to rzecz manipulatorska, kłamliwa. Z teatralnego punktu widzenia to był kicz. Zarazem, melodie, słowa, mundury, broń – to wszystko chwytało za serce, bo przecież w samych tych piosenkach była miłość do ojczyzny, cierpienie, tęsknota za wolnością.

Przedstawienie miało funkcjonować jako apoteoza bohaterskiego partyzanta Mieczysława Moczara – w istocie zbrodniarza i ubeka. Było jedną z katapult, które miały go wynieść na stanowisko I sekretarza partii. Usłyszałem nagle, że władze lubelskie oczekują od Teatru Osterwy wystawienia *Dziś do ciebie przyjść nie mogę.* Władze lubelskie? Pierwszym sekretarzem KW PZPR był tu wtedy niejaki Kozdra – „partyzant". Acha, więc Moczar zleca Kozdrze, a Kozdra zleca teatrowi, rozciągnięcie jego ofensywy propagandowej na województwo lubelskie. I ja mam to, jako kierownik artystyczny teatru, firmować? Starałem się wykręcić. Mówiłem głośno co myślę o *Dziś do ciebie przyjść nie mogę*. Tak głośno, że aż usłyszała donosicielka „Kaja", która informowała swego „oficera prowadzącego", że dyrektor Braun „w sposób wyjątkowy torpedował realizację sztuki *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* twierdząc, że sztuka ta jest na kompromitująco niskim poziomie." [20] Rzeczywiście – torpedowałem. Nie wskórałem nic. Premiera odbyła się 28 września 1969 r. W dodatku potem musiałem robić dobrą minę do złej gry, bowiem Ireneusza Kanickiego znałem przecież

z Poznania, był moim reżyserem w Studenckim Teatrze Dramatycznym, a wtedy był dynamicznym i sympatycznym młodym aktorem. Nasze spotkania, rozmowy i obiady, gdy przyjeżdżał do Lublina na próby *Dziś do ciebie* były dla mnie wyjątkowo niezręczne.

LUDZIE

Przed objęciem kierownictwa teatru obejrzałem wszystkie przedstawienia w Teatrze Osterwy, aby zapoznać się z zespołem; jego sporą część już znałem z pierwszego okresu mojej pracy w Lublinie. Wśród pań, wybijały się Nina Czerska, Zyta Połomska i Zofia Stefańska – aktorki umiejętne, emanujące jakąś szlachetnością i klasą. W zespole panów, seniorem był Aleksander Aleksy, aktor uformowany tradycyjnie, o niewątpliwej sile wyrazu, a wśród młodszych, dynamiczny Włodzimierz Wiszniewski, obdarzony dużym poczuciem aktorskiej prawdy. Ogólnie, zaniedbania były znaczne. Trzeba było zespół wzmocnić, powiększyć. Zaangażowałem małżeństwa aktorów sprawnych, doświadczonych, charakterystycznych, którzy mogli grać w bardzo różnorodnym repertuarze. Byli to: Jan Bógdoł i Barbara Pohorecka, Aleksander Iwaniec i Irena Olecka, Roman Kruczkowski i Barbara Wronowska, Krystyn Wójcik i Maria Karchowska, Krzysztof Ziembiński i Sidonia Błasińska. Już od początku dążyłem do sprowadzenia dużej grupy absolwentów ze szkół teatralnych – realizowałem to stopniowo, by w rezultacie zbudować bardzo silny młody zespół. W pierwszym sezonie, prosto z PWST Warszawa przyszli małżeństwo Piotr Brzeziński i Danuta Rastawicka, oraz Jolanta Lothe. Zaangażowałem także Piotra Sowińskiego. Już niebawem Iwaniec, aktor o porywającej urodzie i energii, miał świetnie zagrać Mazepę, Błasińska matczyną i tragiczną Mutter Courage, Bógdoł, Kucharza w tejże sztuce Brechta, a Sowiński przezabawnego Indianina we francuskiej komedii *Wiatr w gałęziach sassafrasu.* Inni także szybko wchodzili na scenę.

Młody zespół zaczął się wyraźnie wzmacniać i krystalizować od następnego sezonu. Sprowadziłem młodziutkich, znakomicie zapowiadających się Krzysztofa Gordona i Henryka Sobiecharta; a także Jerzego Krasunia, Tadeusza Kuduka, małżeństwo Grzegorza Mrówczyńskiego i Barbarę Grabowską. W kolejnym sezonie zaangażowałem ze szkół teatralnych i z teatrów następną, wspaniałą grupę młodzieży: Ewa Kania, Barbara Koziarska, Justyna Moszówna, Wanda Wieszczycka, Ewa Wolf, Zbigniew Górski, Marian Miczka, Edwin Petrykat, Jerzy Schejbal, Sylwester Woroniecki, Piotr Wysocki. Przyszedł też, nieco bardziej doświadczony i już ogromnie umiejętny Paweł Nowisz oraz wybuchowy Józef

Onyszkiewicz z żoną Danutą Borowiecką. Zdał egzamin aktorski Piotr Suchora, którego zaraz, niejako w nagrodę za to, obsadziłem w roli Chlestiakowa w *Rewizorze.*

To już była cała „młoda stajnia" – jak ją nazwał Mirosław Derecki. Oddam mu głos: „Braun [...] chciał doprowadzić do <<wspólnoty>> widzów i twórców, do zlikwidowania podziału na scenę i widownię. Związane były z tym m.in. wspólne <<nocne czuwania>> artystów i widzów. Podczas nich, w opustoszałym i cichym budynku teatralnym, w atmosferze skupienia, można było samotnie rozmyślać lub wymieniać poglądy na temat teatru, relacji między człowiekiem a sztuką, miejsca człowieka w otaczającym go świecie. Nic dziwnego, że do Brauna zaczęła się garnąć aktorska młodzież tuż po studiach [...] zafascynowana dokonaniami Petera Brooka, Bread and Puppte Theatre i innymi, zachodnimi nowatorami i eksperymentatorami. No i Braun był jednym z nich: człowiekiem młodym, energicznym, wykształconym, znającym języki, otwartym na świat." [21] Szczególnie silnie zapamiętał Derecki niektórych członków tej grupy: „Dwie śliczne, świeże absolwentki warszawskiej PWST – ciemnowłosa Justyna Moszówna i okazała długowłosa blondynka Ewa Wolf; nieprawdopodobnie szupły i wysoki, o nordyckiej urodzie Jerzy Schejbal, Edwin Petrykat, Wanda Wieszczycka, Ewa Kania", – o niej, na innym miejscu tego samego artykułu pisze: „śliczna, wyjątkowo pociągająca" – i kontynuuje: „Żywa jak iskra Barbara Koziarska [...] wysoka i szczupła Urszula Rydzewska – rodowita lublinianka. [...] część [...] stanowiła grupę bliskich przyjaciół. Ubierali się na luzie – w dżinsy, T-shirty, spotykali się najczęściej albo w klubie <<Nora>>, albo w maleńkim, ale przytulnym, jednopokojowym mieszknku Edwina Petrykata i jego żony. [...] Nieustanne dyskusje na tematy różne (od spraw miłości po Wielką Sztukę – lub na odwrót." I kończy swój artykuł Derecki: „A mnie pozostał fotos z tamtego przedstawienia [*Przenikania*], jednej ze scen sprzed 27 lat. Widać na nim stojących w długim rzędzie pięknych, pełnych zapału. Są właśnie u progu senicznej krariery. Wierzą w wielkie, duchowe posłannictwo teatru. Tego tradycyjnego i tego – poszukującego. No i, oczywiście, wierzą w Brauna." [22] I ja patrzę na tę fotografię, teraz już po 35 latach. Patrzę na nich ze wzruszeniem, z miłością i z wdzięcznością: dobrze było z wami robić teatr. Popatrzmy na nich jeszcze raz, stoją od lewej: Petrykat, Onyszkiewicz, Kania, Jerzy Leszczyński (pantomimista, którego wciągałem także do zadań aktorskich), Moszówna, Wolf, Schejbal, Rydzewska, Koziarska, Sobiechart, Borowiecka, Wieszczycka, Miczka, Górski. Jacyż młodzi, dorodni, pełni pasji.

Występy gościnne aktorów – w systemie powszechnej etatyzacji – należały wtedy do rzadkości i były trudne do zorganizowania. Był jednak u nas przez cały sezon 1970/1971 Tadeusz Borowski z Warszawy, który grał Reżysera w *Akcie przerywanym,* a potem Lenina

(o czym już opowiadałem). Na cały sezon 1971/1972 przyszedł z Krakowa Kazimierz Borowiec i wystąpił w *Kartotece.* Na kilka spektakli przyjechał grać Hamleta Zdzisław Wardejn. W jednym przedstawieniu wystąpił (co też już wspomniałem) Wojciech Siemion. Dwie wielkie role zagrała Karolina Łubieńska z Teatru Wybrzeże: Katarzynę w *Poskromieniu złośnicy* Szekspira i Laodamię w *Protesilasie i Laodamii* Wyspiańskiego.

Codzienna praca była trudna, bo w administracji teatru nie wszyscy byli fachowcami; wielu tam było ludzi przypadkowych. Pamiętam jednak, że sumienną pomoc okazywał mi zawsze Aleksander Kobyliński, a znakomitą robotę robił, niestety przez krótki tylko czas, energiczny organizator, Władysław Serwatowski. W sekretariacie zawsze miłym uśmiechem witała mnie Pani Helena. Zespół techniczny miał dobrych specjalistów zarówno w warsztatach, jak w obsłudze sceny. Przemiłe były panie portierki, których imion niestety nie pamiętam. Pamiętam jednak ich dobre, życzliwe twarze. Z jedna z nich darzyła mnie specjalną rewerencją – a ja ją wielką sympatią – pamiętała bowiem z przed wojny moją ciotkę – aktorkę, Jadwigę Domańską, która przyjeżdżała nieraz do Lublina na gościnne występy. Ciotka Jadwiga w czasie wojny była najpierw więźniem sowieckiego gułagu, a potem dotarła do polskiego wojska i wkrótce została dyrektorem Teatru 2 Korpusu generała Andersa; była dla mnie niedoścignionym wzorem artysty teatru traktującego swoją sztukę i pracę jako narodową służbę. Pamiętam także staroświecką elegancję i doskonałe maniery Pana Widelskiego, który miał maleńki barek kawowy w rogu budynku teatru. Częstował płynem o głębokim aromacie, a na talerzyku kładł jedno ziarenko kawy, które można było chrupać wychodząc na ulicę.

Szczególną pracę wykonywała moja żona Zofia, sekretarz literacki teatru. Była ona z wykształcenia polonistką z seminarium Jana Kotta, a z praktyki teatrologiem z pracowni Zbigniewa Raszewskiego. Miała ogromne wyczucie teatru i świetne pióro. Do jej codziennych obowiązków należało redagowanie programów i pisanie do nich artykułów, prowadzenie archiwum, oraz czytanie nowych sztuk i opiniowanie ich. Zawdzięczałem jej nie tylko podsuwanie mi celnych pomysłów repertuarowych, ale także mądrą krytykę moich poczynań reżyserskich, oraz ułatwianie mi kontaktów z ludźmi. Zofia była bowiem dla wszystkich otwarta, życzliwa, dobra – i nieraz mediowała między którymś z moich pracowników a mną.

Przygotowywała regularnie prelekcje, które sama wygłaszała przed przestawieniami szkolnymi, albo też napisany przez nią tekst odczytywał któryś z aktorów. Przed każdą premierą zamieszczała w prasie „Felieton przedpremierowy”. To ona nosiła programy naszych przedstawień do cezury i ona też pierwsza zbierała niesympatyczne, a czasem

i chamskie, uwagi na temat „prowokacji” jakich się dopuszczała powołując się w swych artykułach Jana Kotta, Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza, czy Kazimierza Wierzyńskiego – objętych, jak mieliśmy się dowiedzieć później, całkowitym „zapisem”. Oczywiście, nazwiska te były skreślane. Są na ten temat „doniesienia” w moich teczkach.

Zofia pełniła także nieformalnie rolę rzecznika prasowego teatru i jego reprezentanta do kontaktów z prasą, ze szkołami, gdzie spotykała się z nauczycielami i młodzieżą, oraz z autorami wystawianych przez nas sztuk, z którymi prowadziła korespondencję. Podejmowała przeróżnych gości teatru. Te jej zadania wykraczały często daleko poza teatr, bowiem goście teatru stawali się z reguły naszymi gośćmi w domu, i to Zofia gotowała dla nich i podawała obiady, czy kolacje, podczas gdy pod nogami plątało się jej dwoje małych dzieci – Monika i Grzegorz. A ponieważ ja sam nie zawsze na taki posiłek zdążałem, więc cały ciężar reprezentowania teatru i konwersowania z gośćmi spadał na nią. Ona zaś, do tego wszystkiego prowadziła dom, wystawała w kolejkach, nosiła siatki z zakupami. Miała wszystkie cechy „niewiasty dzielnej”. [23]

Jeszcze jednym terenem pracy Zofii było kierownictwo literackie Teatru przy Stoliku, który powołaliśmy przy teatrze. Jego pracę organizował na codzień i pokazy przygotowywał aktor Roman Kruczkowski, a Zofia dobierała repertuar i przygotowywała prelekcje, które każdorazowo rozpoczynały wieczór. Teatr przy Stoliku oparty był na lekturze, jednak z pewnymi sytuacjami i efektami dźwiękowymi, celowym zaaranżowaniem przestrzeni i oświetlenia. Występowali aktorzy naszego teatru. Repertuar składał się głównie z najnowszych sztuk, branych najczęściej z „Dialogu”, które nie mogły się zmieścić w repertuarze teatru. Teatr przy Stoliku poszerzał w ten sposób znacznie ogólną ofertę teatru. Był bardzo popularny. Dopominały się oń stale szkoły, kluby, domy kultury z terenu Lublina i całego województwa.

Oczywiście, w codziennej pracy były napięcia i konflikty. Ja sam popełniałem liczne błędy. Miałem też pewien bardzo zasadniczy brak utrudniający mi – jak wiem – kontakty z ludźmi: nie piłem wódki. W ogóle. Już to samo było przyczyną alienacji – nie licząc innych przyczyn. Były też, zawsze przykre, rozstania. Aktorzy, którzy przyszli z różnych miast, nie wiązali się z Lublinem na stałe, tylko starali się przenosić do większych ośrodków. Niektórzy z młodych awansowali do większych teatrów. Na przykład Gordon i Suchora znaleźli się w Teatrze Wybrzeże i zajęli tam ważne pozycje w zespole. Były też bardzo specyficzne kłopoty: gdy kolejni aktorzy wybierani na stanowisko I sekretarza POP w teatrze domagali się większych, lepszych ról – z racji swego stanowiska.

Ale zarówno trzon „starej gwardii”, którą zastałem, jak i „młodej stajni”, którą zgromadziłem, trwały aż do końca.

Reżyserzy i scenografowie zmieniali się natomiast stosunkowo często. Najdłużej pracowaliśmy z Jerzym Wróblewskim i Józefem Jasielskim. Poza nimi zapraszałem wielu gości. Aktorzy na tym korzystali, mieli od kogo się uczyć. Teatr zyskiwał renomę. Warto przypomnieć, że to właśnie za moich czasów pracowało w Lublinie wielu znanych artystów. Już wymieniałem Cynkutisa, Buzoianu, Kayata, Kanickiego. Ale to znacznie dłuższa lista. Namówiłem na reżyserię u nas Marię Wiercińską, niezwykle umiejętnego pedagoga, reżysera w Teatrze Polskim w Warszawie i profesora PWST, która przygotowała psychologiczne, głębokie przedstawienie *W małym domku* Rittnera. Dwukrotnie zaprosiłem Adama Hanuszkiewicza, który przeniósł do Teatru Osterwy swoje inscenizacji *Kordiana* i *Pensji Pani Latter*. Dwukrotnie Jerzego Słotwińskiego – reżyserował *Wieczór trzech króli* i *Fircyka w zalotach.* Piotr Paradowski przygotował *Poskromienie złośnicy* oraz *Protesilasa i Laodamię.* Bohdan Głuszczak, specjalista od pantomimy i ruchu scenicznego, opracował *Kulig.* Reżyserowali, aktualni lub byli, dyrektorzy różnych teatrów: Maria Biliżanka, Lech Komarnicki, Jerzy Rakowiecki, Stanisław Wieszczycki. Przyjechał z Krakowa Tadeusz Malak, z Warszawy Helmut Kajzar, z Poznania Edmund Pietryk, tak jak Kajzar dramatopisarz-reżyser. Raz podjęła pracę seniorka-reżyser Zofia Modrzewska i raz senior -aktor Aleksander Aleksy. Sprowadziłem też wielką damę teatrów krakowskich, Lidię Zamkow, której praca, wypadła już niestety po moim odejściu. Była to w sumie wielka rozmaitość reżyserskich stylów, metod i technik. Ja sam wyreżyserowałem w Lublinie łącznie 32 przedstawienia w ciągu dziesięciu lat.

Spośród scenografów, najczęściej, oczywiście pracował Jerzy Torończyk, dyrektor teatru. Jeszcze za jego dyrekcji zaczęli się pojawiać inni wybitni scenografowie: Otto Axer, Jadwiga Pożakowska, Ali Bunsch, Liliana Jankowska. Często pracowaliśmy z Teresą Targońską.

Gośćmi teatru byli zawsze autorzy z okazji realizacji swoich sztuk: Jarosław Abramow, Kazimierz Barnaś, Ernest Bryll, Claire-Lise Charbonier, Stefania Grodzieńska, Jerzy Jurandot, Ekaterina Oproiu, Tadeusz Różewicz, Jan Tetter. Byli też specjalni goście: Jerzy Grotowski, Juliusz W. Gomulicki, Paweł Hertz, prof. Bohdan Korzeniewski, prof. Julian Lewański i wielu innych. Przyjeżdżali „krytycy ze stolicy”. Klub Krytyki Teatralnej odwiedził nas *in gremio* raz czy dwa. (Było to stowarzyszenie krytyków, którzy co pewien czas urządzali „sesje wyjazdowe” do miast i teatrów, do których, jak sądzili, warto pojechać.) Na codzień towarzyszyło teatrowi życzliwie wielu nauczycieli, wśród których szczególne zainteresowanie naszej pracy okazywała Maria Kaproń z Janowa Lubelskiego. (*Nota bene*

była za to prześladowana przez ubecję.) Życzliwa była nam Maria Szychowa z lubelskiego Zamku. Było wielu, wielu ludzi życzliwych. Wśród nich ważną rolę odgrywali ludzie o teatrze piszący w lubelskiej prasie: nestorka polskiej krytyki teatralnej, Maria Bechczyc Rudnicka, recenzenci gazet codziennych Wiera Korneluk i Leszek Gzella, oraz Franciszek Piatkowski, który po latach tak powiedział, cytuję go z ogromnym wzruszeniem: „Niezwykły wysiłek intelektualny, niezwykłe skupienie, zestrzelenie myśli, żeby teatr był teatrem, żeby nie pełnił żadnych innych, przepraszam, podłych powinności, tylko żeby służył pięknu i ludziom. I to jest Braun! To jest złoty depozyt tego miasta. Każdą kolejną dyrekcję będziemy porównywać z dyrekcją Kazimierza Brauna. I dobrze, bo to był wspaniały czas lubelskiego teatru. Do tego trzeba równać, do tego równać warto”. [24]

„NOWY TEATR NA ŚWIECIE”

Książkę pod tym tytułem pisałem w Lublinie w latach 1972-1973. Od złożenia maszynopisu do publikacji upływało wtedy wiele czasu, więc ukazała się w 1975 r. już po moim wyjeździe z Lublina. [25] Wiedziałem co się dzieje w „nowym teatrze na świecie.” Oglądałem przedstawienia nowego teatru w kraju i za granicą, poznawałem twórców; na przykład w 1971 r. po raz pierwszy, bo potem znajomości trwały, zetknąłem się z Bobem Wilsonem i Andrejem Serbanem. Gromadziłem wiadomości i doświadczenia, Dzieliłem się nimi w rozmowach, artykułach, w książkach. Najpierw w *Teatrze wspólnoty* [26], pisanym w końcu lat 60. i na początku 70. który wyszedł w 1972 r. i oparty był zarówno o to, co wiedziałem, jak i o to, co wypracowałem już w Lublinie. Potem był właśnie *Nowy teatr na świecie*. Niebawem miała przyjść *Druga Reforma Teatru* [27]. Moje artykuły o nowym teatrze były na bieżąco czytane i dyskutowane, a książki wręcz zaczytywane. Dowiadywałem się tego wtedy od przyjaciół. Po latach wielu ludzi mówiło mi, że uczyli się teatru z moich książek.

Z ruchem Drugiej Reformy Teatru dzieliłem marzenia o nowym teatrze, wywodzące się z Appii „katedry przyszłości”, Wyspiańskiego „teatru świątyni sztuki”, Craiga „teatru dzieła sztuki”, Artauda „teatru bezpośredniego”, przemieniane na przeróżne sposoby w teatralną materię przez Wilsona, Josepha Chaikina, Petera Schumanna, André Benedetto, zespół Livig Theater i wiele innych grup na świecie i w Polsce. Starałem się te marzenia, przeczucia, doświadczenia rozpoznawać i wprowadzać w praktykę tego, co sam robiłem – z trudem, na pewno nieudolnie, a przy tym wewnątrz machiny dużego, instytucjonalnego teatru.. Krzysztof Sielicki przenikliwie zauważył, że moja „Kilkuletnia praca [...] w Lublinie da się postrzec jako swoisty eksperyment polegający na tym, aby nie niszcząc tkanki tradycyjnego teatru włączyć w jego działalność nieco idei przynoszonych przez nowe prądy”, oraz, że w mojej

„metodzie prowadzenia sceny znaleźć można było zalążek zupełnie nowego modelu teatru, w którym obok siebie istnieją przedstawienia jak najbardziej tradycyjne i wyprawy w nowe rejony”. [28] Istotnie, moja praca miała te dwa podstawowe elementy.

Jednym było prowadzenie teatru „tradycyjnego”, przygotowywanie przedstawień „popularnych”, szkolnych, możliwych do eksploatacji w objeździe – ale to wszystko w oparciu o dobrą dramaturgię (z wyjątkami złych pozycji – narzucanych), w starannie opracowanym kształcie inscenizacyjnym, z solidnym aktorstwem. Tak, „nie niszczyłem tkanki teatru tradycyjnego”.

Drugim elementem było wprowadzanie w obręb teatru tradycyjnego – postaw i metod teatru „alternatywnego”, eksperymentalnego, nowego, po prostu. A więc granie nowego dramatu, wypracowywanie nowych sposobów pracy aktora i reżysera oraz nowych relacji z widzem, nowe kszałtowanie przestrzeni teatralnej.

Początkowo, oba segmenty, z konieczności funkcjonowały niejako osobno. Dominował pierwszy. Stopniowo pojawiał się ten drugi – w *Akcie przerywanym,* w *Przenikaniu,* w *Czasu jutrzennego,* potem w *Starej kobiecie,* w *Jałowej.* Ogromną ekspresję i zarazem klarowność osiągnął w *Kto ty jesteś* Brylla (Premiera 22 listopada 1970). To właśnie przedstawienie stało się wręcz wypowiedzią „kultową” młodego zespołu Teatru Osterwy i tak też było traktowane przez młodą widownię. Zapewne z tego powodu było tak zaciekle atakowane, okresowo zdejmowane ze sceny. Mimo trudności, segment „alternatywny” rozrastał się. Zamierzeniem było skracanie dystansu pomiędzy tymi dwoma segmentami, stopniowe zacieranie różnic. (Że jest to możliwe, miało się niebawem okazać w mojej pracy we Wrocławiu.)

Istotnie więc, „wyprawiałem się w nowe rejony”. A także, po prostu, w rejony penetrowane przez innych. Chodziłem zawsze na przedstawienia Lubelskiej Wiosny Teatralnej. Opowiadano o mnie – prawdziwą – anegdotę jak raz, zastawszy zamknięte drzwi na spektakl Leszka Mądzika, bo już było pełno widzów, wszedłem oknem. Jeździłem też regularnie na Festiwale Teatru Otwartego we Wrocławiu, jako jedyny bodaj dyrektor teatru „oficjalnego”. No, ale właśnie byłem dyrektorem teatru „oficjalnego”, zawodowego, repertuarowego, instytucjonalnego, a więc tego, przeciwko któremu „alternatywa” się buntowała. Również i moi młodzi aktorzy należeli przecież do teatru „oficjalnego”, byli zawodowcami po szkołach teatralnych, posługiwali się solidnym warsztatem. Ale poza tym, nie różnili się chyba w niczym od aktorów teatrów „alternatywnych” – w sensie wrażliwości, stosunku do rzeczywistości, pragnienia odmiany świata przy pomocy teatru i odmiany teatru po to, aby tym skuteczniej odmieniać świat.

Mimo to, jak pisze Sielicki, nie uzyskałem „jednoznacznej akceptacji środowiska <<młodoteatralnego>>.” [29] Może różnice między nami polegały głównie na tym, że oni robili nowy teatr obok starego, a ja w samym jego środku?

Zaproszony kiedyś do Chatki Żaka – nie pamiętam już co to była za okazja – i poproszony o wypowiedź ze sceny, powiedziałem coś w rodzaju: „Teatr polski jest jeden. Życie teatralne jest jedno. Dziękuję wam za zaproszenie mnie tutaj. Jestem z wami. Po prostu.”

BUDOWA TEATRU

Na wiosnę 1971 r. zmarł nagle dyrektor Jerzy Torończyk. Wytworzył się *vacat.* Sformułowałem jasno w jakich warunkach mogę nadal w Lublinie pracować: mogę objąć samodzielne kierownictwo teatru (dyrekcja i kierownictwo artystyczne) albo mogę odejść. W grudniu 1971 r., a więc po długim zastanawianiu się, niewątpliwie po konsultacjach z przeróżnymi czynnikami w mieście i w Warszawie, władze lubelskie zaproponowały mi objęcie dyrekcji Teatru Osterwy na dodatek do kierownictwa artystycznego. Tak jak w wypadku mojego przyjścia do Lublina w 1967 r. wszystko zostało rozegrane poza moimi plecami. Ostatecznie, wiadomo było kim jestem i jaki teatr robię. Przypuszczam, że władzom zależało na tym, aby mieć głośny w kraju i za granicą teatr. Już dałem dowody, że mogę do tego prowadzić.

Objęcie samodzielnego kierownictwa Teatru Osterwy to była kontynuacja mojej pracy w Lublinie: już został zbudowany zespół, już określone zostały główne linie repertuaru, już zaistnieliśmy na teatralnej mapie kraju i nawiązaliśmy kontakty poza granicami.

Chciałem zarazem, aby było to nowe otwarcie. W pierwszej rozmowie z Wojewodą Ryszardem Wójcikiem wysunąłem projekt budowy nowego teatru – wedle wzorów francuskich. Zainteresowało go to. Wójcik był technokratą, naśladował Gierka, który niedawno doszedł do władzy. A Gierek udawał, że popiera modernizację kraju, był prozachodni, konstruował swą francuską legendę, a ona ułatwiała kontakty z Francją.

O budowie nowego teatru w Lublinie myślał od dawna Jerzy Torończyk, rozmawiał ze mną o tym – oddaję mu w ten sposób sprawiedliwość. Zbudowanie nowego teatru byłoby zatem również niejako spełnieniem jego zmierzeń.

Budynek Teatru Osterwy był jednym z najstarszych wciąż czynnych w Polsce. Pochodził z 1886 r. Dawno nie był remontowany. Miał swoisty urok, pudełkową scenę i barokową widownię z niezbyt wielkim parterem i trzema balkonami. Brakowało zaplecza, nie było właściwie wcale odpowiednich sal prób, garderób; pomieszczenia administracyjne były

niewygodne, a warsztaty za małe; nie było też wcale pokoi gościnnych, potrzebnych, gdy stale w teatrze pracują goście.

Wiedziałem dobrze, co dzieje się w budownictwie teatralnym na świecie, bo, po prostu, już wiele po świecie jeździłem i wszędzie chodziłem do teatrów. Wiedziałem, jakiej przestrzeni używają awangardowe zespoły i jakiej przestrzeni wymagają przedstawienia, które planowałem. Wiedziałem już także jakiej wielkości teatr zapewnia dobrą wymianę energii pomiędzy aktorami i widzami (nie za duży), i jaka ilość widzów przychodzi w Lublinie każdego wieczora do teatru (przeciętnie 500 osób).

Chciałem więc wybudować teatr nowoczesny i funkcjonalny, z przestrzenią zmienną, którą można kształtować każdorazowo inaczej, zgodnie z wymaganiami danego widowiska, a więc bez sceny pudełkowej, choć z możliwością jej konstruowania. Praktycznie, zarówno teren gry („scena"), jak teren obserwacji („widownia") miały być regulowane, możliwe do sytuowania w różnych miejscach przestrzeni. Wielkość całej przestrzeni też miała być regulowana – zmieniana, przy pomocy ruchomych ścian; zmieniana zatem mogłaby być także liczba widzów – więcej publiczności na dużych widowiskach i mniej na przestawieniach eksperymentalnych, na sztukach kameralnych. Miał to być przy tym budynek niewielki, skromny, tani. Posiadający jednak to wszystko czego nie miał stary gmach: sale prób, garderoby, warsztaty, biura, pokoje gościnne. Mógł powstać w ciągu kilku lat. Byłby doskonałym narzędziem i warsztatem, pozwoliłby dalej, w naturalny sposób realizować główny punku mojego programu: integracji teatru „tradycyjnego" z „alternatywnych". Byłby arką przymierza.

Już w lecie 1971 r. zaprzyjaźniliśmy się z Guy Kayatem, dyrektorem teatru w podparyskim Malakoff. Był tam taki właśnie teatr o jakim myślałem – nowoczesny, z przestrzenią zmienną, niedawno wybudowany. Architekci, przyjaciele Kayata, którzy stali się i moimi przyjaciółmi, zaproponowali, że przekażą Lublinowi bezpłatnie plany tego teatru. Niesłychana okazja! Radykalnie obniżyłoby to koszty budowy i skróciło jej czas, bowiem odpadłaby cała wstępna faza projektowa. Zakładaliśmy, że można taki teatr wybudować w około pięć lat od chwili zaczęcia budowy. Tak, mówiliśmy o otwarciu teatru najpóźniej w 1978 r.

Gdy tylko uzyskałem do tego upoważnienie w postaci nominacji na dyrektora i gdy tylko lubelskie władze zapaliły zielone światło dla planu budowy nowego teatru – przystąpiłem do energicznych działań. Przyspieszyłem swoje własne studia nad architekturą teatralną, sprowadziłem masę książek z całego świata, pojechałem ponownie do Paryża i bardzo konkretnie ustaliłem z architektami ramy przyszłej współpracy. Otrzymałem od nich plany teatru Malakoff – na razie tylko do pokazywania w Polsce, bo ich formalne przekazanie

wymagałoby odpowiednich aktów prawnych. Doprowadziłem do powołania przez Urząd Wojewódzki w Lublinie zespołu projektowego. Odbywałem dziesiątki narad z architektami. Miałem do tego uprawnienia jako dyrektor obecnego teatru i tzw. „użytkownik" przyszłego. Wchodziłem „z urzędu" do zespołu projektowego i wszelkich ciał zajmujący się budową. Moje propozycje przechodziły w kolejnych komisjach i instancjach. Szło to powoli, ale w dobrym kierunku.

Po około roku przygotowań, wiosną 1973 r., plany dojrzały do ostatecznej decyzji, którą – tak to wtedy było – musiał podjąć Rząd. Chodziło o zabezpieczenie finansowe – województwo miało otrzymać pieniądze ze środków centralnych. Na naradzie w Urzędzie Rady Ministrów z udziałem Wicepremiera Kraśki, Ministra Kultury Wrońskiego, Kierownika Wydziału Kultury KC Kwiatka, Sekretarza KW i Wojewody Lubelskiego wygłosiłem referat na temat potrzeby budowy nowego teatru i przedstawiłem jego projekt. Został przyjęty. W ślad za tym zapadła decyzja rządowa o budowie nowego teatru w Lublinie.

Zgodnie z obietnicą, architekci francuscy mieli przekazać projekt teatru bezpłatnie, a następnie mieliby wejść do zespołu nadzoru budowy, złożonego, poza nimi, ze specjalistów polskich i, oczywiście, wtedy pobieraliby honoraria, tak jak inżynierowie polscy.

To miał być teatr funkcjonalny, użyteczny, odpowiedni dla potrzeb Lublina, a zarazem o najnowocześniejszych w skali światowej rozwiązaniach. Byłby pierwszym takim teatrem w Polsce, w tej części Europy. Mógłby wytyczyć nowe drogi budownictwa teatralnego i budownictwa obiektów dla sztuk widowiskowych w naszym kraju. Mógłby otworzyć nowe horyzonty myślenia, nie tylko w dziedzinie architektury teatralnej, ale i na płaszczyźnie tworzenia sztuki teatru i społecznego funkcjonowania teatru. Mógłby postawić w nowym świetle relację widz-aktor w widowisku i umożliwić tworzenie nowych środków wyrazowych. Piszę „mógłby" – bowiem tak się nie stało.

Już po zapadnięciu zasadniczej decyzji o budowie teatru – tego „mojego" teatru, według francuskich wzorów, nagle pojawiły się trudności. Zaczęli działać jacyś ludzie, którym nie podobała się zarówno zamierzona nowoczesność, jak i planowana skromność teatru.

Nie stąd ni zowąd podnieśli głos dyrektor operetki lubelskiej i dyrektor filharmonii lubelskiej (obaj mocno osadzeni partyjnie), którzy do tej pory nie uczestniczyli w pracach przygotowawczych, a teraz zaczęli się domagać nowych budynków dla swoich instytucji, a jak nie, to miejsca w tym nowym gmachu teatru. Te potrzeby były słuszne i winny były być jakoś zaspokojone. Ustalono już zresztą, że dokona się remontu starego teatru i następnie odda go w użytkowanie Operetce Lubelskiej. O filharmonii, istotnie, nie było do tej pory

mowy. Na pewno był Lublinowi potrzebny nowy gmach filharmonii. Ale to była inna, osobna sprawa.

Lubelscy bonzowie nagle uświadomili sobie, lub zostali uświadomieni, że skromny, niewielki, nowoczesny teatr nie przyniesie im właściwych korzyści politycznych, dostatecznego splendoru. Doszli do wniosku, że przy okazji budowy teatru mogą sami sobie zbudować pomnik. A taki pomnik nie może być jakimś tam niewielkim budynkiem. Musi być monumentalny.

Dowiedziałem się również, że niektórzy architekci polscy doszli do wniosku, że nie mają żadnego interesu w rozrysowywaniu, a potem realizowaniu, projektu francuskiego – sami potrafią zaprojektować wszystko od nowa; po co jacyś Francuzi będą przyjeżdżać na kontrole nadzorować budowę i jeszcze brać za to pieniądze – my sami wiemy jak budowę prowadzić. Choć byli i inni architekci, którzy sprzyjali i mnie, i francuskiemu projektowi, widzieli jego walory, funkcjonalność, taniość, możliwość ukończenia budowy w stosunkowo bardzo krótkim czasie – ale zostali zakrzyczani.

W rezultacie, projekt francuski został zaatakowany aż z trzech stron: przez lubelskie władze i „aktyw," przez część lubelskiego środowiska kulturalnego (zwłaszcza związanego z operetką i filharmonią), oraz przez część polskich architektów.

Na kolejnej naradzie została podjęta nowa decyzja: owszem, będziemy budowali nowy teatr w Lublinie, ale nie jakiś tam mały i francuski, tylko wielki i nasz własny. Będzie to pomnik „władzy ludowej". Wyrzucono do kosza francuskie projekty. Powołano nowy zespół projektowy.

Już byliśmy w apogeum epoki gierkowskiej: fasada, szpan, zadęcie, gesty, miny, parweniuszowskie wielkopaństwo, życie ponad stan (za zagraniczne pożyczki), nowy sarmatyzm (a więc i lekceważenie zagranicy), hulaj dusza.

Najpierw próbowano pogodzić ideę teatru z przestrzenią zmienną z wielkim teatrem o scenie pudełkowej. Miały być w nowym gmachu dwie „sceno-widownie" – duża i mała. Jeszcze było o co walczyć. Dość długo trwały „przepychanki". Ale ostatecznie pojawiła się zupełnie nowa koncepcja.

Sformułowano nowe „założenia projektowe". Planowano teraz zbudowanie gmachu ogromnego, o monstrualnej kubaturze. Z dwoma salami widowiskowymi – teatralną i koncertową. Jedna przeznaczona byłaby dla teatru dramatycznego i operetki, które miałyby jej używać na zmianę; czy miałoby to być równoznaczne z połączeniem teatru z operetką, narazie nie wyjaśniano; groziło zerwanie długiej tradycji funkcjonowania w Lublinie teatru

dramatycznego jako osobnej instytucji. Druga, miała być dużą salą koncertową dla filharmonii, z podium dla wielkiej orkiestry.

Małej sali teatralnej w tym gmachu, mimo, że potężnym, nie miało być wcale. Przestrzeń zmienna w ogóle już nie miała się w nim pojawić.

Scena teatralna miała być tradycyjna, pudełkowa, a przy tym ogromna, gotowa przyjąć nie tylko operetkę, ale i operę. Widownia miała mieć, bodaj, 1250 miejsc. Całość tego segmentu wielkiego gmachu byłaby rzeczywiście najbardziej odpowiednia dla opery, dla imprez masowych, no, i zjazdów partyjnych. Taka lubelska „sala kongresowa".

Zamiast skromnego, taniego, funkcjonalnego, niewielkiego, nowoczesnego teatru postanowiono więc wystawić gmach reprezentacyjny, staroświecki, pomnikowy. Miał mieć marmury we foyer. Miało być nawet, a jakże, podziemne przejście pod Alejami Racławickimi z teatru do gmachu Komitetu Wojewódzkiego. Żeby sekretarze mogli przechodzić do swojego teatru nie czekając na zielone światło, czy nie potrzebując otwierać parasola. Zresztą, pewnie chodziliby do teatru częściej na akademie i jakieś zjazdy, niż na przedstawienia. Ten szczegół – planowanie tego podziemnego przejścia z teatru do KW bodaj najdobitniej pokazuje myślenie partyjnych boznów tamtego czasu – to miał być gmach dla nich, a nie dla zwykłych ludzi. A już ludzie teatru w tej całej kalkulacji nie liczyli się wcale.

Koszt budowy tego gmachu był wielokrotnie wyższy niż pierwotnego projektu. Nie określono w ogóle czasu trwania budowy. (Okazało się, że nie starczyło i trzydziestu lat...)

Protestowałem przeciwko zmianie projektu na wszystkich możliwych naradach i zebraniach, wydzwaniałem do rządców województwa i do Warszawy. Wykazywałem błędność nowych „założeń projektowych". Groch o ścianę. Pewnego dnia, wczesną wiosną 1974 r. otrzymałem podrzucony mi na biurko dokument – pismo podpisane przez Kierownika Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego (bo jednak nikt nie ośmielił mi się tego powiedzieć w oczy), w którym wyczytałem, coś w rodzaju: „Z dniem tym i tym, wzywa się obywatela Kazimierza Brauna, aby zaprzestał uczestniczyć w czynnościach związanych z budową nowego teatru w Lublinie". Było to bezprawie, bo, jak wskazałem wyżej, miałem prawo uczestniczyć w tych czynnościach jako dyrektor obecnego teatru, a „użytkownik" przyszłego teatru.

W tym momencie postanowiłem odejść z Lublina. W proteście. I żeby w żaden sposób, nawet pośredni, nie firmować budowy tego nieszczęsnego gmachu.

W parę tygodni później, w ramach hucznej ceremonii, wmurowano „kamień węgielny" pod ten nowy, ogromny gmach. Nie zostałem zaproszony. Oczywiście, i tak bym nie poszedł. Ten teatr, tak jak został zaprojektowany, i tak jak zaczął być budowany, był od początku zły. Był potwornym, a spektakularnym błędem. W rezultacie powstało jakieś straszydło, które do

tej pory straszy. Jest istotnie pomnikiem – pomnikiem głupoty, fasadowości i fałszu całego systemu PRL-u. Jest przykładem bezczelnego nie liczenia się z potrzebami ludzi, nie liczenia się z kosztami, błędnego planowania. Jest także dowodem absolutnego nierozumienia przez ówczesnych polityków potrzeb sztuki i sposobów społecznego funkcjonowania sztuki.

Budowano to maszydło-straszydło latami. I nie zbudowano. Byłem od niego daleko. To nie był teatr, jaki pragnąłem w Lublinie wybudować. Tak, trzeba jeszcze raz bardzo jasno powiedzieć, że z budową **tego** teatru nie miałem nic wspólnego.

Natomiast właśnie decyzja o budowie tego właśnie, takiego właśnie gmachu była powodem mojego odejścia z Lublina.

INWENTARZ OSOBISTY

O tym już tylko krótko. Praca w Teatrze Osterwy stała dla mnie na pierwszym miejscu w tamtych latach. Ale wiele wydarzyło się też w moim życiu osobistym i w mojej pracy poza Lublinem.

Najważniejsze z tego było, że powiększyła się moja rodzina: przyszła na świat Justyna. A z innych spraw: w latach lubelskich zaczęły wychodzić moje pierwsze książki, poczynając od napisanej wspólnie z moją żoną Zofią sylwetki Teofila Trzcińskiego [30]; wiele w tym czasie reżyserowałem w Teatrze Telewizji w Warszawie; wyjeżdżałem też reżyserować do Krakowa, do Jugosławii, do Rumunii, a także na stypendia i na festiwale teatralne za granicę; zdobyłem doktorat na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu w 1971 r. i od jesieni tegoż roku rozpocząłem wykłady z historii teatru polskiego na Uniwersytecie Marii Curie Skłodowskiej.

To były pracowite lata. Wiele wzruszeń i wiele rozczarowań. Wiele wokół ciemności i wiele, wiele światła. Więcej światła.

Kazimierz Braun

Przypisy:

1. O tym szerzej w: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna.* Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń, 2006, s. 20-23.
2. Bereś Stanisław, Braun Kazimierz. *Rozdarta kurtyna.* Anek, Londyn, 1993. Zwłaszcza s. 77-110.
3. Sielicki Krzysztof. *Lubelskie sezony Kazimierza Brauna.* „Akcent" 2004, 1-2, s. 218 -226. Tom recenzji Marii Bechczyc Rudnickiej pt. *Uchylanie masek,* Wydawnictwo Lubelski, Lublin 1974, w największej mierze poświęcony jest przedstawieniom w moje reżyserii.
4. Za *Kaukaskie kredowe koło* otrzymałem nagrodę za reżyserię na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu w 1962 r.
5. *Rozdarta kurtyna...* s. 72-74.
6. Festiwal Teatrów w Telewizji składał się z kilkunastu przedstawień teatrów z całej Polski, które były transmitowane albo ze studiów telewizyjnych, albo ze scen. W tamtych czasach udział w tym festiwalu był dla teatru wyróżnieniem, o które teatry się ubiegały, a dla aktorów teatrów terenowych był okazją pokazania się na antenie ogólnopolskiej. *Nota bene* inaczej było po latach, gdy w stanie wojennym władze nakazywały teatrom pokazywać w telewizji swe przedstawienia, co było represją wobec środowiska i miało na celu przełamanie bojkotu masowych środków przekazu praktykowanego przez większość ludzi teatru w proteście wobec wprowadzenia stanu wojennego.
7. Za *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego zrealizowane w Teatrze im. W. Horzycy w Toruniu otrzymałem nagrodę reżyserską na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w 1966r.
8. Zawarty jest on w jednej z moich „teczek" jakie uzyskałem z Instytutu Pamięci Narodowej. Sygnatura: IPN Wr 024/8504.
9. Zaświadczenie IPN we Wrocławiu Nr. 331 z dnia 3 lipca 2003 r. o uznaniu mnie za „pokrzywdzonego" oraz Zaświadczenie IPN we Wrocławiu Nr. 1361/05 z dnia 18 lipca 2005 r. zawierające stwierdzenie, że jakiś „Kazimierz Braun", który figuruje na tzw. Liście Wildsteina „nie jest tożsamy" ze mną, to znaczy, po prostu, to nie ja.
10. http://teatr.lublin.pl/historia.php. Jakby tą samą ręką pisany jest artykuł w Wikipedii: http:pl.wikipedia.org.wiki/Teatr_im_Juliusza_Osterwy_w_Lublinie.

11. Pismo nosi numer C-II-P1886/71. Dokumentów dotyczących mego ojca, Juliusza Brauna jest w moich (!) teczkach wiele.
12. Mieszkowska Anna. *Korzenie.* W: *Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna,* j.w. s. 53.
13. Wg. Braun Kazimierz. *„Kleopatra i Cezar" Cypriana Norwida wobec historii i współczesności.* Tekst przedmowy do francuskiego wydania tej tragedii – w przygotowaniu.
14. Wg. Braun Kazimierz. *Teatr Helmuta Kajzara.* „Rita Baum", 2003, nr. 16, s. 32.
15. Krzysztof Sielicki opublikował sumienny i szczegółowy opis przedstawienia *Starej kobiety* w „Dialogu" 1975, nr.3.
16. Notatka „oficera prowadzącego" z dnia 11 stycznia 1971 r.
17. Morawiec Elżbieta. *Przygody życia reżysera w PRL.* W: *Horyzonty teatru. Szkice o twórczości Kazimierza Brauna.* Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń 2004, s. 42-43.
18. Sielicki Krzysztof. J.w. s. 224.
19. *Płonący anioł.* W: Braun Kazimierz. *Sztuki o Polakach.* Norbertinum, Lublin 2006.
20. *Wyciąg z doniesienia „Kaja" dot. Teatru im. J. Osterwy w Lublinie.* Lublin, grudzień 1969 (bez daty dziennej). Akta IPN j.w.
21. Derecki Mirosław. *Młoda „stajnia" Kazimierza Brauna.* Gazeta Wyborcza, Lublin, 6 lutego 1998.
22. J.w.
23. Por. *Poemat o dzielnej niewieście.* W: *Księga przysłów* 31, 10-31."Biblia Tysiąclecia" – *Pismo święte starego i nowego testamentu.* Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1965, s. 759.
24. Wg. Ruszewska Grażyna. *Mój czas ogromny. Lubelskie lata Kazimierza Brauna.* „Na przykład", Lublin, listopad-grudzień 1999, nr. 6-7, s.20.
25. Braun Kazimierz. *Nowy teatr na świecie.* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.
26. Braun Kazimierz. *Teatr wspólnoty.* Wydawnictwo literackie, Kraków 1972.
27. Braun Kazimierz. *Druga Reforma Teatru ?* Ossolineum, Wrocław 1979. W tytule tej książki oraz w tekście wprowadzony został ten termin: Druga Reforma Teatru.
28. Sielicki, j.w. s. 218, 222.
29. Sielicki, j.w. s. 225.
30. Zofia i Kazimierz Braunowie. *Teofil Trzciński.* PIW, Warszawa 1967.

Kazimierz Braun

POMNIK PRL-owskiego ABSURDU

Artykuł Pani Małgorzaty Domagały pod tytułem *Nie ma szczęścia ta budowa* na temat lubelskiego „Teatru w Budowie" („Gazeta Wyborcza", Lublin, 31 lipca 2009 r.) wyraża serdeczną troskę o Lublin i jego kulturę. Dzielę z autorką tę troskę, wspominając zawsze to piękne miasto z wielkim wzruszeniem, szacunkiem i przywiązaniem, oraz z miłością do wielu jego mieszkańców i wielu ludzi, z którymi w Lublinie pracowałem. Uważam również, że konieczne jest przypominanie i piętnowanie nie tylko zbrodni systemu komunistycznego, ale i jego absurdów. „Teatr w Budowie" to jeden w wielkich pomników peerelowskiego absurdu. Dobrze, że Pani Domagała go przypomniała.

W artykule pani Domagały znalazło się kilka ciekawych informacji. Nie znalazło się jednak miejsca dla informacji niezbędnych dla rzetelnego przedstawienia i zrozumienia całej sprawy lubelskiego „Teatru w Budowie". Autorka podaje: „Korzystałam z materiałów Archiwum Państwowego Teatru w Lublinie". Archiwum to, z okresu mojej dyrekcji (byłem kierownikiem antystatycznym Teatru im. J. Osterwy w Lublinie w latach 1967-1974, oraz jego dyrektorem w latach 1971-1974), zostało bardzo poważnie zdefektowane, o czym donosili mi niejednokrotnie teatrologowie z kraju, zainteresowani lubelskim okresem mojej pracy, którzy chcieli z niego korzystać. Nie zawiera więc zapewne wielu materiałów dotyczących sprawy budowy nowego teatru w Lublinie. Autorka nie sięgnęła przy tym, do innych, dostępnych, źródeł. A są takie.

W mojej książce *Teatr wspólnoty* (Kraków 1972) zamieszczone są plany nowego teatru w Lublinie w pierwszej, francuskiej wersji projektu (nazywam go poniżej „projektem nr 1"), który przewidywał wybudowanie tylko jednej sali teatralnej (z „przestrzenią zmienną") oraz plany „projektu nr 2", a więc drugiej wersji, przygotowanej przez architektów polskich, z dwoma salami, dużą – ze sceną pudełkową i małą – z „przestrzenią zmienną". W innej mojej książce *Listy na Babilon. Pisma przypomniane i odszukane* (Poznań 2007) znajduje się rozdział pt. *W starym teatrze nowy – lata 1964-1974 w Teatrze im Juliusza Osterwy w Lublinie,* w którym, między innymi tematami, omówiona jest szczegółowo sprawa budowy nowego teatru. Rozdział ten oparty jest o mój artykuł pod tym samym tytułem zamieszczony w „Akcencie" nr 2, 2007 r. Uprzednio o tych samych sprawach pisała Grażyna Ruszewska

w artykule *Mój czas ogromny. Lubelskie lata Kazimierza Brauna* („Na przykład” nr 6-7, 1999). O ile moje książki nie są łatwo dostępne, choć można je znaleźć w bibliotekach, o tyle oba wymienione artykuły ukazały się w czasopismach lubelskich i, wydawałoby się, że dziennikarka lubelska miała obowiązek je przeczytać przed napisaniem artykułu o „Teatrze w Budowie”. W epoce internetu, nie było chyba trudno dotrzeć i do mnie.

W artykule pani Domagały brakuje rzeczywistej historii powstania pomysłu budowy nowego teatru, oraz kolejnych wersji jego projektu i ich opisu, a także, co najważniejsze, dlaczego taki, a nie inny teatr zaczęto w Lublinie budować w 1974 r. Przedstawię te sprawy w największym skrócie.

Idea wybudowania nowego teatru w Lublinie.

O budowie nowego teatru w Lublinie myślał Jerzy Torończyk. Opowiadał mi o swym marzeniu. Przypomniałem o tym w artykule w „Akcencie” (na s. 171), oddając w ten sposób sprawiedliwość wieloletniemu dyrektorowi lubelskiej sceny. Wydaje mi się, że w publikacjach o historii lubelskiego teatru nie wolno tego pomijać. Jerzy Torończyk nie podjął jednak konkretnych kroków zmierzających do realizacji swego marzenia.

Pani Domagała pisze błędnie (opierając się, jak rozumiem, na informacjach uzyskanych od A. Natanka), że w 1971 r. skontaktowałem się, ... „w Paryżu z zarządem jednej z dzielnic, która planowała akurat budowę teatru”. Gdy znalazłem się w Paryżu na stypendium Międzynarodowego Instytutu Teatralnego w lecie 1971 r., Théâtre Malakoff 71 (bo o nim tu mowa) w dzielnicy Malakoff był już wybudowany i czynny od kilku miesięcy. Ja natomiast nie dążyłem jeszcze do wybudowania nowego teatru w Lublinie.

W czasie tego pobytu w Paryżu poznałem na gruncie teatralnym reżysera Guy Kayata, dyrektora Teatru Malakoff. Dzięki uprzejmości dyrektora zwiedziłem jego teatr, powiększając w ten sposób moją wiedzę o współczesnym budownictwie teatralnym, którym interesowałem się od dawna. Podsumowaniem tej wiedzy i moich doświadczeń w tej dziedzinie jest książka *Przestrzeń teatralna* (Warszawa 1982). Teatr Malakoff był nowoczesny, niewielki i funkcjonalny, posiadał salę z „przestrzenią zmienną” na około 400 miejsc. Ogromnie mi się spodobał. Pomyślałem, że byłby to idealny teatr dla Lublina.

Budynek Teatru Osterwy, jeden z najstarszych wciąż czynnych w Polsce, pochodzi z 1886 r. Ma swoisty urok, pudełkową scenę i barokową widownię z niezbyt wielkim parterem i trzema balkonami. Budynek ten nie był wtedy od dawna remontowany. Brakowało

zaplecza, nie było właściwie wcale odpowiednich sal prób, garderób. Pomieszczenia administracyjne były niewygodne, a warsztaty za małe. Nie było też wcale pokoi gościnnych, potrzebnych, gdy stale w teatrze pracują goście.

Wiedziałem dobrze, co dzieje się w budownictwie teatralnym na świecie, bo, po prostu, już sporo po świecie jeździłem i wszędzie chodziłem do teatrów. Wiedziałem, jak przestrzenią posługuje się wielu twórców i jakiej przestrzeni wymagają przedstawienia, które już robiłem, i które planowałem. Wiedziałem już także jakiej wielkości teatr zapewnia dobrą wymianę energii pomiędzy aktorami i widzami (nie za duży!), i jaka ilość widzów przychodzi w Lublinie każdego wieczora do teatru (przeciętnie 500 osób). Myślałem więc o wybudowaniu w Lublinie teatru nowoczesnego, funkcjonalnego i niewielkiego, z „przestrzenią zmienną", którą można kształtować każdorazowo inaczej, zgodnie z wymaganiami danego widowiska.

Istotnie, „przestrzeń zmienna" daje możliwość kształtowania terenu gry (sceny) i terenu obserwacji (widowni) w jednej sali teatralnej za każdym razem inaczej, zależnie od potrzeb danego dramatu i inscenizacji. A wariantów takich może być niezliczona ilość. Można więc, na przykład, jeśli potrzeba, w teatrze z przestrzenią zmienną mieć tradycyjną scenę pudełkową; można też mieć scenę na środku (arenową) otoczoną przez widzów ze wszystkich stron, lub z czterech stron; można uzyskać scenę otwartą („thrust"), z terenem gry otoczonym przez widzów z trzech stron; można też mieć scenę „ulicową" z terenem gry pomiędzy dwoma segmentami widowni po dwóch stronach. (Tak właśnie rozwiązałem przestrzeń, zgodnie ze wskazaniami autora, w *Kartotece* Tadeusza Różewicza w Teatrze im. J. Osterwy – premiera 13 lutego 1972 r. – ale tam, aby uzyskać tego typu przestrzeń, trzeba było teatr mozolnie przemodelowywać, a w teatrze z przestrzenią zmienną byłby to po prostu jeden z możliwych wariantów zaaranżowania sali.) Praktycznie, w teatrze z „przestrzenią zmienną", zarówno teren gry („scena"), jak teren obserwacji („widownia"), są regulowane, możliwe do sytuowania w różnych miejscach sali. Wielkość całej przestrzeni też może być regulowana – zmieniana, przy pomocy ruchomych ścian. Zmieniana zatem może być także liczba widzów – więcej publiczności na dużych widowiskach i mniej na przestawieniach eksperymentalnych, na sztukach kameralnych. „Przestrzeń zmienna" („théâtre transformable", „flexible space", albo „black box theatre") była wtedy, i pozostała do dziś, rozwiązaniem najnowocześniejszym technicznie i estetycznie, najbardziej ekonomicznym, najbardziej użytecznym społecznie. Dodam, że na Uniwersytecie w Buffalo (USA), gdzie obecnie pracuje, poza dwoma teatrami ze scenami pudełkowymi, są również dwa teatry z przestrzenią zmienną. Często z nich korzystam. Wystawiałem tam m.in. *Kartotekę*

rozrzuconą T. Różewicza, *Bal manekinów* B. Jasieńskiego, *Antygonę w Nowym Jorku* J. Głowackiego i moją sztukę *Dzieci Paderewskiego.*

Gdy, po przedwczesnej śmierci Jerzego Torończyka, zostałem mianowany dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru im. J. Osterwy od 1 listopada 1971 r. (poprzednio dyrektorem był J. Torończyk, a ja kierownikiem artystycznym od 1.IV.1967 r.), natychmiast wysunąłem projekt wybudowania nowego, nowoczesnego teatru w Lublinie i wskazałem na Malakoff jako na możliwy do naśladowania wzorzec. W rozmowie z Wojewodą Ryszardem Wójcikiem zaproponowałem wybudowanie nowego teatru w Lublinie, który mógłby być zbudowany wedle wzorów francuskich i mieć „przestrzeń zmienną". Omówiłem ją szczegółowo. Zainteresowało to Wojewodę. Był on technokratą, naśladował Gierka, który niedawno doszedł do władzy. A Gierek był przecież kiedyś górnikiem we Francji, mówił po francusku, snobował się na Francję, celebrował przyjaźń polsko-francuską, co było użytecznym elementem wyłudzania na Zachodzie coraz to nowych pożyczek; udawał, że popiera modernizację kraju, że jest prozachodni. Wójcik zapewne chciał się przypodobać Gierkowi swoim „otwarciem na Francję". Otrzymałem „zielone światło". Natychmiast zabrałem się do roboty.

Zaprosiłem dyr. Kayata do wyreżyserowania przedstawienia w Lublinie, do czego niebawem doszło i stworzyło okazję do przedstawienia przez niego projektów swego teatru władzom lubelskim. Już 31 grudnia 1971 r. odbyła się w Teatrze im. J. Osterwy premiera *Różowej róży* Claire Lise Charbonier w jego reżyserii. Rozmawialiśmy o moich planach wybudowania nowego teatru w Lublinie – teatru nowoczesnego, taki jaki on miał w Paryżu, niewielkiego, skromnego, taniego w budowie, który mógłby powstać w ciągu kilku lat. Kayat odbył, z mojej inicjatywy, spotkanie z władzami lubelskimi i opowiedział o swoim teatrze. Władze potwierdziły swoje zainteresowanie. Następnie Kayat skontaktował mnie z architektami Sergé Lana i Danielem Rosenem, którzy wybudowali Teatr Malakoff.

„Projekt nr 1"

Architekci francuscy zaprosili mnie do Paryża i zaoferowali pomoc w budowie nowego teatru w Lublinie. Kayat, Lana i Rosen byli członkami Francuskiej Partii Komunistycznej. **Ja do polskiej partii komunistycznej (PZPR) nigdy nie należałem**. Przy tym, komunizmu moich francuskich przyjaciół nie traktowałem poważnie, podobnie jak, podejrzewam, oni sami. Inżynier Lana, może był „dobrym komunistą" wedle miar francuskich, ale sam był wielkim przedsiębiorcą i człowiekiem bogatym. Pamiętam, że woził mnie po Paryżu masywnym jaguarem, opowiadając jak niebezpieczne są samochody francuskie. Inżynier

Rosen miał mercedesa. Poza tym, zarówno Kayat, jak Lana i Rosen, byli przede wszystkim dobrymi fachowcami i na tej płaszczyźnie znajdowaliśmy wspólny język. Akurat wtedy Tadeusz Kantor zaczął u Kayata próby *Szewców* Witkacego. Zgadzaliśmy się więc także na płaszczyźnie artystycznej.

Sergé Lana i Daniel Rosen zaproponowali mi, że przekażą Lublinowi plany Teatru Malakoff **całkowicie bezpłatnie**. Między Francuską Partią Komunistyczną a polską partią komunistyczną stosunki były wtedy ciepłe i ożywione. Otwartość i wspaniałomyślność inżynierów Lany i Rosena jakoś się wpisywała w tę ogólną atmosferę. Kto tam z kim pił w tej sprawie wódkę, naturalnie nie wiedziałem. Pani Domagała cytuje, jak rozumiem, wypowiedź Pana Adama Natanka, o tym, że „zrodziły się jakieś nieprawdopodobne sumy," których mieli zażądać S. Lana i D. Rosen, i z tego powodu „odstąpiono od tego."

Nic nie wiem o jakichś „nieprawdopodobnych sumach". Wydaje mi się to wyssaną z palca plotką, której zapewne używano jako zasłony dymnej dla ukrycia rzeczywistych motywów rezygnacji z projektu francuskiego na rzecz polskiego – o czym za chwilę. Wiem natomiast, że sam **projekt francuski nie miał kosztować ani grosza.** Ostatecznie Panowie S. Lana i D. Rosen otrzymali już honorarium za ten projekt w Paryżu i nie musieliby robić żadnego nowego projektu. Natomiast, w sposób zupełnie oczywisty, zastrzegli, że będą uczestniczyli w nadzorze budowy. Tak postąpiłby każdy architekt. Zgodzili się przy tym, że za nadzór będą honorowani wg. stawek polskich, oraz przyjmą honorarium w złotówkach. (Co w owym czasie niewymienialności złotówki było ważne dla strony polskiej.) W sumie, ich oczekiwania były bardzo skromne.

Przywiozłem plany Teatru Malakoff do Lublina. Zrelacjonowałem całą sprawę władzom lubelskim. W oparciu o te plany i propozycję inżynierów francuskich, po licznych naradach na wiosnę 1972 r. została podjęta przez władze lubelskie decyzja o budowie – według projektu francuskiego. Decyzja ta została potwierdzona na naradzie z udziałem Vice-premiera W. Kraśki, Ministra Kultury S. Wrońskiego, Kierownika Wydziału Kultury KC PZPR J. Kwiatka oraz władz lubelskich. Władze „centralne" obiecały znaczne fundusze na lubelską budowę.

Nie jest więc prawdą, jak pisze Pani Domagała, że postanowiono wtedy wybudować ten ogromny „Teatr w Budowie". Tak nie było. **Postanowiono budować teatr wedle francuskiego projektu inżynierów Lany i Rosena, a był to „projekt nr 1.**

Nie uczestniczył zatem także jeszcze wtedy w całej sprawie Pan Profesor Stanisław Bieńkuński, który z „projektem nr 1" nie miał nic wspólnego.

Ustalono wtedy lokalizację nowego teatru – w miejscu gdzie jest teraz „Teatr w Budowie”. A ponieważ miał to być gmach niewielki, skromny, nowoczesny – więc wydawało się, że miejsce jest dobre, a przy tym nie było mowy o tym aby miał „swoim ogromem przytłoczyć stojący obok Katolicki Uniwersytet Lubelski”, jak pisze Pani Domagała, bo, po prostu, nie miał być ogromny. Jego budowa nie wymagałaby też jakichś wyburzeń, czy wykwaterowań.

Trzeba bardzo wyraźnie powiedzieć, że „projekt nr 1”, był projektem francuskim. Był zarazem moją propozycją. Miał to być **teatr nowoczesny, skromny, mały i tani. Konstrukcja miała być lekka, bez nadmiaru maszynerii. Teatr miał mieć tylko jedną salę widowiskową na ok. 500 miejsc, wyposażoną w „przestrzeń zmienną”. Miał zostać zbudowany w ciągu pięciu lat. Byłby więc gotowy najpóźniej w roku 1978 r.** Byłby najnowocześniejszym – wtedy – teatrem w Polsce, a zapewne i na świecie. I dziś byłby nadal nowoczesny.

Plany różnych układów przestrzeni w Teatrze Malakoff, które miały być odwzorowane w Lublinie, opublikowane są, jak już wspomniałem, w *Teatrze Wspólnoty* (ilustracje 40, 41).

W latach 1970. teatrów z przestrzenią zmienną nie było na świecie wiele. Dziś są ogólnie przyjętą normą w budownictwie teatralnym. Nowoczesny teatr w Lublinie niewątpliwie skupiłby uwagę na naszym mieście, przyczyniłby się do podniesienia poziomu widowisk, a zatem rangi Lublina jako ważnego ośrodka kultury.

„Projekt nr 2”

Gdy decyzja o budowie nowoczesnego, skromnego i taniego teatru została już powzięta, nastąpił nagły atak na projekt francuski. Sprzeciw wobec niego wyrazili architekci polscy (nie będę wchodził w motywy ich działań i szczegóły sprawy) oraz lubelscy bonzowie partyjni. Włączyli się też nagle do sprawy dyrektor Operetki Andrzej Chmielarczyk i dyrektor Filharmonii Adam Natanek.

Jak pisałem w „Akcencie”:

„Lubelscy bonzowie nagle uświadomili sobie, lub zostali uświadomieni, że skromny, niewielki, nowoczesny teatr nie przyniesie im właściwych korzyści politycznych i dostatecznego splendoru. Planowana nowoczesność teatru nagle ich przestraszyła, nie rozumiał jej bowiem <<aktyw>>, składający się głównie z partyjnego <<betonu>>. Doszli do wniosku, że przy okazji budowy teatru mogą sami sobie zbudować pomnik. A taki pomnik nie może być jakimś tam niewielkim budynkiem. Musi być wielki, monumentalny. Dowiedziałem się również, że niektórzy architekci polscy doszli do wniosku, że nie mają

żadnego interesu w rozrysowywaniu, a potem realizowaniu, projektu francuskiego – sami potrafią zaprojektować wszystko od nowa. Po co jacyś Francuzi będą przyjeżdżać na kontrole, nadzorować budowę i jeszcze brać za to pieniądze? My sami wiemy jak budowę prowadzić! Choć byli i inni architekci, którzy sprzyjali i mnie, i francuskiemu projektowi, widzieli jego walory, funkcjonalność, taniość, możliwość ukończenia budowy w stosunkowo bardzo krótkim czasie – ale zostali zakrzyczani. W rezultacie, projekt francuski został zaatakowany aż z czterech stron: przez lubelskie władze, przez partyjny „aktyw," przez część lubelskiego środowiska kulturalnego (zwłaszcza związanego z operetką i filharmonią), oraz przez niektórych polskich architektów. Na kolejnej naradzie została podjęta nowa decyzja: owszem, będziemy budowali nowy teatr w Lublinie, ale nie jakiś tam mały i francuski, tylko wielki i nasz własny, polski. Będzie to pomnik „władzy ludowej". Ma się w nim znaleźć miejsce dla teatru dramatycznego, dla filharmonii i dla operetki, z możliwością wystawiania także oper. Wyrzucono do kosza francuskie projekty. Odwołano już zaplanowaną wizytę Lany i Rosena w Lublinie. Utworzono polski zespół projektowy pod kierownictwem Prof. Stanisława Bieńkuńskiego."

Tak, to właśnie wtedy i w ten sposób zrezygnowano z budowy nowoczesnego, skromnego i funkcjonalnego twatru. Postanowiono zbudować pomnik PRL-u i „władzy ludowej". Przecież Lublin, w języku partyjnej propagandy nazywany był zawsze „kolebką władzy ludowej". Tam działał od lipca 1944 r. skonstruowany w Moskwie pierwszy rząd komunistyczny.

Nowe „założenia projektowe" przewidywały radykalne powiększenie całego gmachu, oraz ulokowanie w nim, poza teatrem, również Operetki i Filharmonii. Oczywiście, konsekwencją tego było też radykalne powiększenie kosztów oraz znaczne wydłużenie czasu samego projektowania, a następnie przewidywanego czasu budowy.

Już uprzednio, na etapie „projektu nr 1", zostało ustalone, że Operetka otrzyma jako stałą siedzibę dawny gmach teatru, który zostanie wyremontowany. Wydawało się, że jest to dla Operetki rozwiązanie optymalne – jej siedzibą stałby się stary, stylowy budynek. O Filharmonii początkowo nie było mowy, bowiem „projekt nr 1" przewidywał przecież tylko jedną, skromną salę dla teatru. Teraz jednak właśnie Filharmonia pojawiła się jako jeden z przyszłych użytkowników nowego, wielkiego gmachu.

Na jesieni 1972 r. powstał „projekt nr 2". Zaplanowano gmach ogromny, z dwiema salami: wielką, na przeszło 1000 miejsc oraz małą (nadal z przestrzenią zmienną) na 500 miejsc, z salami prób, pracowniami, warsztatami, biurami, domem aktora, księgarnią i kawiarnią.

Miało to być teraz zamierzenie „fasadowe”, o ogromnym „zadęciu”, miał to być „pomnik PRL-u” – w stylu gierkowskiego triumfalizmu i gigantomanii. Na wielkiej scenie miały dawać przedstawienia – na zasadzie rotacji – teatr (w wypadku większych inscenizacji) i operetka, oraz miała tam występować filharmonia, a na dodatek planowano zapraszanie wielkich widowisk operowych z Warszawy, czy też zespołów typu „Mazowsze”. Miał być też, a jakże, balkon do odbierania przez władców PRL-u defilad oraz podziemne przejście, aby ich deszcz przypadkiem nie zmoczył, gdy po przedstawieniu galowym w teatrze będą wracali na bankiet do gmachu KW PZPR, po drugiej stronie ulicy.

Mała sala z „przestrzenią zmienną” – przewidywana w „projekcie nr. 2” – miała być podstawowym warsztatem pracy teatru, i właśnie tam teatr miał dawać większość przedstawień. „Projekt nr 2” opublikowany jest w *Teatrze Wspólnoty* (il. 48). Widnieją na nim najwyraźniej dwie sale teatralne – duża i mała. Kolejna ilustracja (il. 49) ukazuje niektóre warianty aranżowania przestrzeni zmiennej w małej sali. Oba rysunki wykonał Prof. Bieńkuński. Otrzymałem je od niego. Są dowodem rzeczowym na istnienie „projektu nr 2”.

Sądziłem, że budowanie takiego ogromnego gmachu jest błędne – nie był on potrzebny Lublinowi, jego koszty rysowały się w dziedzinie astronomii, a czas trwania budowy wydłużał się w jakąś niezbyt wyraźną przyszłość. Moje argumenty nie zdały się jednak na nic. I decyzja o budowie takie gmachu zapadła w 1973 r. Ludzie, którzy do niej doprowadzili wyrządzili Lublinowi wielką krzywdę. Podjęli złą decyzję, która ma swe złe skutki do dzisiaj.

Skoro jednak gmach miał być wielki, a wielka sala byłaby potrzebna teatrowi tylko od czasu do czasu, bo zasadniczo miał on grać w małej sali, to rzeczywiście operetka i filharmonia, jak sądziłem, mogły z tej wielkiej sali korzystać z pożytkiem dla całego lubelskiego środowiska artystycznego, a przede wszystkim publiczności, dla całej lubelskiej kultury. A ponieważ w „projekcie nr 2” była nadal przewidywana teatralna sala z „przestrzenia zmienną” na około 500 miejsc, która miała być główną i stałą siedzibą teatru dramatycznego, więc, jako przyszły „użytkownik”, zgodziłem się na tę koncepcję, choć była ona bardzo daleka od skromności i prostoty „projektu nr 1.”

„Projekt nr 3”

Ale potem stała się rzecz jeszcze znacznie gorsza. Jakby i władzom lubelskim i, jak się okazuje z artykułu Pani Domagały, również w szczególności dyrektorowi Filharmonii Lubelskiej, Panu Natankowi, za mało było budować monument, który miał mieścić trzy instytucje – teatr, operetkę i filharmonię, a zarazem jakoś chyba kłuł ich wszystkich w oczy

plan wyposażenia tego gmachu w nowoczesną przestrzeń teatralną – „przestrzeń zmienną”. Może nie rozumieli, co to w ogóle jest i do czego to służy – choć tłumaczyłem to dziesiątki razy, choć mieli to rozrysowane na planach „projektu nr 1”,a także na planach „małej sceny” „projektu nr. 2.

Wiedziałem od dawna, że Pan Natanek był zaangażowany z odrzucenie i zniszczenie pierwotnego pomysłu, ale teraz, od Pani Domagały dowiedziałem się szczegółów: to Pan Natanek przekonał Ministra Kultury, Stanisława Wrońskiego, a potem sekretarza propagandy KW PZPR w Lublinie, Tadeusza Mizerę do kolejnej zmiany projektu.

Nie jest potrzebna w Lublinie jakaś tam nowoczesna sala teatralna z „przestrzenią zmienną”! Gmach ma mieć osobną salę dla Filharmonii! Praca nad „projektem nr 2” została wstrzymana.

Powstał „projekt nr 3”. Gmach przeprojektowano. Był nadal ogromny, monumentalny, reprezentacyjny, pomnikowy, a także staroświecki. Wyrzucono z niego bowiem salę teatralną z „przestrzenią zmienną”, zamieniając funkcję tej „kubatury” na salę koncertową dla Filharmonii.

Ponieważ ta właśnie sala z „przestrzenią zmienną” – która miała być praktycznie jedyną własną siedzibą teatru, a zarazem dogodnym warsztatem jego pracy – została w ogóle zlikwidowana, więc teatr tracił praktycznie siedzibę w gmachu ...teatru. Absurd. No właśnie, **absurd: gmach teatru, w którym nie było miejsca na teatr.**

Gmach teatru miał teraz być siedzibą Filharmonii i Operetki. Filharmonia miała mieć osobną salę. Operetka miała otrzymać wielką salę z wielką sceną pudełkową, z mnóstwem maszynerii, odpowiednią do wielkich inscenizacji. A Teatr im. J. Osterwy miał tylko, jako ubogi krewny, korzystać z tej – za dużej dla niego sceny – na zmianę z Operetką. W ten sposób teatr został praktycznie w ogóle pozbawiony swego własnego miejsca w wielkim gmachu. A jak na jednej scenie układać repertuar dwóch instytucji (teatru i operetki), które, jak dotąd, grały codziennie? Czy miało by to być równoznaczne z połączeniem teatru z operetką w jedną instytucję? Tego nie wyjaśniano.

W „projekcie nr 3” teatr stracił nie tylko perspektywę posiadania swojej własnej siedziby, ale również w ogóle sceny odpowiedniej dla większości przedstawień. Większość bowiem repertuaru teatru dramatycznego to przecież właśnie dramaty, a wśród nich dramaty psychologiczne, kameralne, które giną na zbyt dużej scenie. Wielki repertuar klasyczny, narodowy i światowy, stanowi z reguły niezbyt wielki procent repertuaru takiego teatru jaki od lat funkcjonował w Lublinie i jaki był – i jest – Lublinowi potrzebny.

W ten sposób pierwotna idea – trzeba powtórzyć: wybudowania w Lublinie tylko teatru, a przy tym teatru małego, skromnego, funkcjonalnego, taniego i nowoczesnego – została całkowicie zarzucona. A co więcej, rysowała się sytuacja, że teatr w ogóle nie będzie miał nowej siedziby z prawdziwego zdarzenia.

To już było dla mnie nie do przyjęcia. Protestowałem. Przekonywałem. Jako niepartyjny, a w dodatku już wtedy dokładnie rozpracowany jako „obcy ideologicznie" (por. moja książka *Dziesięć dni w PRL-u*, Norbertinum, 2008) nie miałem jednak „siły przebicia." Moje protesty doprowadziły tylko do tego, że otrzymałem oficjalne pismo z Wydziału Kultury nakazujące mi, abym się więcej do spraw budowy teatru w Lublinie nie mieszał. (Por. Stanisław Bereś, Kazimierz Braun, *Rozdarta kurtyna*, Londyn, 1993, str. 106). Była w tym również zakodowana informacja, że już w ogóle nie jestem potrzebny w Lublinie. Nie otrzymałem nawet zaproszenia na oficjalne położenie kamienia węgielnego pod nowy teatr 25 lipca 1974 r. I tak bym nie poszedł. Budowę gmachu – gmachu ogromnego, za dużego, zbyt kosztownego – rozpoczęto w oparciu o „projekt nr 3". Według niego prowadzono latami budowę – aż ją zastopowano. Zamiast ośrodkiem zainteresowania i podziwu, Lublin stał się pośmiewiskiem, a jego symbolem, jak pisze Pani Domagała, stał się „Teatr w Budowie".

Aby stało się absolutnie jasne, że z tym ogromnym gmachem, którego budowę rozpoczynano, nie mam nic wspólnego, musiałem z Lublina odejść. I to zaraz. Bo, trzeba jeszcze raz powtórzyć: chciałem w Lublinie wybudować teatr nowoczesny, skromny, mały i tani; i chciałem go wybudować szybko. W 1974 r. zaczęto budować gmach staroświecki, ogromny i bardzo kosztowny – pomnik mocy, potęgi i wiecznotrwałości PRL-u. Nie mogłem mieć z tą budową nic wspólnego.

Musiałem się od tego gmachu odsunąć daleko. Był to, oczywiście, dramat dla Teatru im. J. Osterwy, który właśnie wtedy rozwijał się znakomicie, miał świetny zespół aktorski, wybitnych reżyserów i scenografów, wierną publiczność, szerokie kontakty międzynarodowe; był to dramat dla mnie, bo z Lublinem związałem się bardzo mocno, tutaj pragnąłem nadal pracować i pracę swoją rozwijać – nowy teatr stworzyłby do tego nowe, lepsze warunki; był to dramat dla mojej żony, dzieci – pozrywane nici znajomości i przyjaźni, konieczność przeprowadzki, zaczynanie gdzieś wszystkiego od nowa.

Od 1 stycznia 1975 r. zostałem dyrektorem i kierownikiem artystycznym Teatru Współczesnego we Wrocławiu.

Kazimierz Braun

Kazimierz Braun

TEATR JAKO PROMOTOR KULTURY POLSKIEJ ZA GRANICĄ
na przykładzie Stanów Zjednoczonych

USTALENIA WSTĘPNE

Miejsce teatru w kulturze. Teatr jest zanurzony w kulturze i jest jej aktywnym, twórczym elementem, bowiem oparty jest, tak jak i kultura, na procesie komunikacyjnym, w którym widowisko jest komunikatem, aktorzy (i inni twórcy widowiska) nadawcami, a widzowie odbiorcami; te role bywają zresztą wymienne.

Teatr jako promotor kultury. Teatr może być promotorem kultury, ponieważ przekazuje wartości i idee, lansuje określonych bohaterów i typy zachowań, propaguje postawy i wzorce, style życia i style artystyczne, a także literaturę i język.

Zakres badawczy tematu. Przypuszczam, że sytuacja polskiego teatru w różnych krajach oraz w polskich środowiskach emigracyjnych różnych krajów jest dość podobna, choć niewątpliwie wszędzie ma swoje uwarunkowania i cechy szczególne. Moje uwagi oparte będą wszakże o historię i teraźniejszość funkcjonowania teatru polskiego w Stanach Zjednoczonych, gdzie zresztą emigracja polska jest najliczniejsza.

FUNKCJE I ZADANIA TEATRU

We wszystkich kulturach teatr podejmował i spełniał różne funkcje i zadania: estetyczne, etyczne, polityczne, społeczne, religijne, edukacyjne, popularyzacyjne i in. Można je wszystkie odnaleźć w każdym widowisku, choć w poszczególnych widowiskach ta lub inna funkcja wysuwa się na czoło. Rozważmy kilka przykładów.

- Estetyka. Przedstawienie eksperymentalne, awangardowe, może skupiać się na stawianiu i rozwiązywaniu jakichś zadań artystycznych. Takie nowe zadania stawiali sobie naturaliści, symboliści, dadaiści itp.
- Etyka. Teatr może angażować się w lansowanie określonych wartości moralnych, jak na przykład wartości więzi wspólnotowych – narodowych, pokoleniowych, itp.
- Polityka. Wiele przedstawień, zarówno w intencji ich twórców, jak też w kontekście sytuacji w jakiej są tworzone, spełnia konkretne cele polityczne – taki charakter miał np. teatr tajny czasu stanu wojennego w Polsce.
- Socjologia. Były i są widowiska drążące określone problemy społeczne – np. problem równouprawnienia kobiet.

- Religia. Były i są przedstawienia, które przygotowywane są w celu przekazania określonej prawdy wiary czy epizodu historii zbawienia – np. *Jasełka* teatralizujące Boże Narodzenie.
- Edukacja. Teatr może on uczyć bezpośrednio i dosłownie. W starożytnej Grecji teatr uczył mitów; w kolegiach pijarskich XVII i XVIII w Polsce — łaciny. Teatr może też uczestniczyć w edukacji wyższego stopnia, a to wtedy, gdy uczy rozumienia metafory, podtekstu i uogólnienia oraz myślenia symbolicznego, gdy rozbudza wyobraźnię, wprowadza w działanie mechanizmów przenoszących w widowisku to, co dosłowne, fizyczne, biologiczne, zmysłowe w wymiar duchowy, poetycki, uniwersalny.
- Popularyzacja. Ogromnie częstym przykładem tej funkcji teatru jest popularyzacja dramatu, co wysuwa się na pierwszy plan w prapremierach.

Działanie i spożytkowywanie tych wszystkich (i wielu innych) cech i zdolności teatru znamy z historii teatru, w tym z historii teatru polskiego. Przez wieki, aż do dziś (a w każdym razie do niedawna), pełnił on ważne funkcje kulturowe: m.in. przenosił z pokolenia na pokolenie tradycję, kształtował charaktery, budził patriotyzm i narodową świadomość, pogłębiał życie duchowe. Wystarczy, bardzo krótko, przypomnieć wybrane fakty, takie jak:

- Patriotyczne widowiska okresu Sejmu Wielkiego i pierwszych rozbiorów z pamiętną premierą *Krakowiaków i górali* przygotowaną przez Wojciecha Bogusławskiego w Warszawie (1794), już pod zaborem rosyjskim, a tuż przed Powstaniem Kościuszkowskim, w istocie, przygotowującej to powstanie; uparta obrona języka przez teatr pod zaborami, w ciągu całego XIX w, kiedy to to teatr bronił języka polskiego, w sytuacji, gdy urzędowymi i oficjalnymi językami były języki zaborców (rosyjski, niemiecki) a język polski zabroniony był w życiu publicznym za wyjątkiem kościoła, oraz teatru właśnie.
- Zaprzęgnięcie przez Juliusza Osterwę jego Reduty do pracy nad duchowym, kulturowym i politycznym scaleniem ziem polskich przez 123 lata rozrywanych przez zaborców.
- Włączenie teatru przez Mieczysława Kotlarczyka i innych do ogólnonarodowego ruchu niepodległościowego w czasie II wojny światowej.
- Poszerzanie przez teatr obszarów wolności duchowej i politycznej narodu w czasach PRL-u.

- Włączenie teatru do szerokiego frontu opozycji przeciwko rządom junty partyjno -wojskowej w latach 1980. poprzez bojkot oficjalnych masowych środków przekazu i przygotowywanie przedstawień podziemnych, domowych i kościelnych.

PROMOCYJNE MOŻLIWOŚCI TEATRU

W tytule mego referatu znalazło się współczesne, a zarazem popularne i zrozumiałe słowo „promocja." Można je zastąpić „przekazem," czy „uwiadamianiem" (jak by powiedział Norwid). O czym to mianowicie teatr polski uwiadamiał świat? Co przekazywał i publiczności zagranicznej, i publiczności emigracyjnej? Co promował za granicą? Pytania te kierują się ku przeszłości, ale odpowiedzi mogą być postulatami na przyszłość. Zestawmy krótką listę.

- **Język.** Język polski – nasza piękna, trudna, polszczyzna. Teatr może promować język polski, co jest szczególnie cenne w środowiska emigracyjnych.
- **Literatura**. Literatura polska, w szczególności – gdy mówimy o teatrze – dramat polski. Wystawianie dramatu polskiego za granicą promuje polską literaturę, a pośrednio Polskę.
- **Ludzie.** Postaci wielkich Polaków – wzorcowe, godne naśladowania. Ich przypominanie krztałtuje zwłaszcza młode pokolenie emigrantów; ukazuje światu osiągnięcia Polaków.
- **Etos**. Polski etos narodowy – a więc postawy, wybory, idee i wartości szczególnie umiłowane, a z nich na pierwszym miejscu: wolność. Propagowanie ich buduje pozytywny obraz (image) naszego kraju, wytwarza wokół niego przychylne nastawienie.
- **Skarbiec**. Skarbiec szczególnych umiejętności, tradycji, obyczajów. Czerpanie z tego skarbca i dzielenie się jego zawartością propaguje polskie metody, techniki, sposoby rozwiązywania problemów. Gdy sprawdzają się one – staje się to ważnym sposobem propagowania polskiej kultury.

Teatr polski, zarówno tworzony w kraju i „eksportowany" za granicę, jak i tworzony na emigracji, bywał promotorem polskiej kultury za granicą na cztery zasadnicze sposoby.

- Świadczył o Polsce w obrębie kultur innych krajów.
- Włączał wartości, osiągnięcia, dzieła polskie, postaci Polaków w kultury innych krajów.

- Podtrzymywał więź kultury krajowej z kulturą emigracyjną.
- Tworzył kulturę polskiej emigracji

PROMOCJA POLSKI POPRZEZ TEATR W OBRĘBIE AMERYKAŃSKIEGO ŻYCIA TEATRALNEGO

Będę tutaj mówił o teatrze polskim tworzonym w kraju i „eksportowanym" za granicę, w szczególności zaś o polskich aktorach i reżyserach, którzy tworzyli w Ameryce; o polskich przedstawieniach przywiezionych z kraju i pokazywanych w Ameryce; o polskiej dramaturgii, o publikacjach w języku angielskich poświęconych polskiemu teatrowi, lub polskich tłumaczonych na angielski. Te wszystkie elementy (artyści, widowiska, dramaty, prace naukowe i krytyczne) ukierunkowane były przede wszystkim na odbiór przez środowiska amerykańskie. Docierały także do niektórych środowisk polskiej emigracji.

Będzie można wskazać przykłady promowania przez teatr zwłaszcza szczególnych polskich umiejętności – w wypadku aktorstwa i reżyserii; polskiej literatury – gdy wystawiano polskie dramaty; polskiego ethosu – gdy widowiska lansowały postawy, idee i wartości charakterystyczne dla polskiej kultury.

Teatr polski — artyści polskiego teatru, polskie widowiska — promowały w ten sposób Polskę, kszałtowały jej obraz, wpływały na percepcję Polski przez amerykańską opinię publiczną i poszczególne środowiska. Było to działanie dwustopniowe. Po pierwsze, można mówić o bezpośrednich polskich wpływach na teatr amerykański. Polskie elementy włączały się w życie teatralne Ameryki i osiągały wpływ w jego obrębie, kształtując poszczególne dziedziny twórczości teatralnej, sposoby funkcjonowania widowisk i ich odbioru. To da się zbadać, opisać. Po drugie, można by mówić o wpływie pośrednim — na amerykańską opinię publiczną, środowiska opiniotwórcze, ośrodki decyzyjne. Tego z kolei nie da się zbadać, ani zmierzyć. Można jedynie przypuszczać, że każde dobre, dobrze zrecenzowane polskie, czy też polonijne widowisko, tak jak każdy sukces polskiego pianisty, czy śpiewaka, a także inżyniera, czy uczonego w Ameryce — przyczyniał się w jakiś sposób do budowania pozytywnego obrazu Polski, jako kraju starej, wysokiej kultury, kraju ludzi zdolnych i twórczych, kraju, z którym – zatem – warto współpracować gospodarczo, uwzględniać go w kalkulacjach politycznych.

Oczywiście, na przykład sukces Tadeusza Kantora w małej salce LaMamy w Nowym Jorku nie zabrzmiał najcichszym nawet echem w Białym Domu, czy na Wall Street, a jednak,

pośrednio, był zapewne jakimś głosem w polskim chórze, którego solistami byli w Ameryce przez długie lata byli Jan Paweł II i Lech Wałęsa.

Dotykamy tu w ogóle specyfiki życia teatralnego w Ameryce. Z jednej strony to życie było od dwóch wieków, i jest dzisiaj, bujne, pełne energii i blasku gwiazd aktorskich, z drugiej jednak strony teatr w Ameryce — w przeciwieństwie do Polski — nigdy nie zajmował ważnego miejsca w całokształcie życia społecznego. Zdarzały się jednak, oczywiście, chwile, kiedy kiedy teatr wstrząsał życiem publicznym. Przecież to aktor, John Wilkes Booth, zamordował prezydenta Abrahama Lincolna, i to w teatrze, w czasie przedstawienia (1865). Nie można też nie doceniać udziału zespołów teatralnych, takich jak Bread and Puppet, w ruchu przeciwko wojnie w Wietnamie i obaleniu prezydenta Lyndona Johnsona (to znaczy zrezygnowania przez niego z ubiegania się o ponowny wybór, 1968). Amerykańską opinię publiczną intrygowały także sprawozdania prasowe z Polski, w których teatr przecinał się z polityką, jak gdy Gomółka zakazał grania *Dziadów,* co zaowocowało „wypadkami" marca 1968, lub gdy w Polsce stanu wojennego rozkwitł teatr podziemny.

Ledwie i tylko czasem obecny w życiu publicznym Ameryki teatr polski oddziałał jednak znacząco na amerykański teatr, zwłaszcza w dziedzinie aktorstwa i reżyserii.

Wpływ polskiego aktorstwa na aktorstwo amerykańskie

Polskie aktorstwo oddziałało silnie na aktorstwo amerykańskie. Takie stwierdzenie może zaskakiwać, a jednak jest faktem, który można udowodnić. Aktorstwo polskie, można najkrócej scharakteryzować jako specyficzną mieszankę realizmu i romantyzmu. W Ameryce reprezentowali je zwłaszcza Bogumił Dawison, Helena Modrzejewska i Ryszard Bolesławski, a później nauczał go Jerzy Grotowski.

Ironią historii (jak mówił Norwid) jest przy tym to, że pierwszy polski aktor, który z ogromnym powodzeniem występował na scenach amerykańskich i prezentował tu owo, wczesne, polskie połączenie romantyzmu z realizmem, nie identyfikował się w Ameryce jako Polak i nie został rozpoznany jako Polak. Mówię o Bogumile Dawisonie (1818-1872). Urodzony w Warszawie w spolonizowanej rodzinie żydowskiej, wykształcony w Szkole Dramatycznej przy Warszawskich Teatrach Rządowych, występował na scenach Warszawy, Wilna i Lwowa, po czym emigrował i osiągnął status gwiazdy w teatrach Niemiec i Austrii. W 1866 r. przyjechał, wzorem innych gwiazd europejskich, na tournée do Ameryki. Grał po niemiecku. Nie wspominał o swym polskim pochodzeniu. Nie witali go polscy emigranci.

Odwrotnie — Helena Modrzejewska (1840-1909). Gdy — po znakomicie rozpoczętej karierze w teatrach Krakowa i Warszawy, gdzie stała się „pierwszą damą" — zdecydowała

się na wyjazd do Ameryki i wystąpiła po raz pierwszy na scenie w San Francisco po angielsku w 1877 r., to oklaskiwało ją entuzjastycznie wielu „Polonusów.” Przez następne trzydzieści lat, gdy stała się wielką gwiazdą teatru amerykańskiego, zawsze podkreślała swą polskość. I choć Polacy stanowili zapewne tylko znikomy procent jej widowni, to zrobiła ona bardzo wiele zarówno dla podtrzymywania narodowego ducha wśród emigracji, oraz dla informowania Amerykanów, że Polska, mimo, iż unicestwiona politycznie, żyje, wydaje wspaniałych artystów. Była więc „promotorką” sprawy polskiej. Warto tu przytoczyć choć fragment jej przemówienia na światowym zgromadzeniu kobiet w Chicago w 1893 r.: „Polska, pozbawiona niepodległości narodowej, jest krępowana w ka∫dym przejawie swej siły żywotnej. Ci, którzy nam zabrali byt narodowy, usiłują wmówi□ w ca≈y ∇wiat, ∫e nie ma i nigdy nie by≈o takiej rzeczy jak naród polski. Staraj□ si□ wymaza□ z kronik ludzko∇ci historią Polski; skrępował albo nawet zupełnie zakazał używania naszego języka; tamowa□ rozwój i wszelki post□p, czy to ekonomiczny, czy intelektualny, czy te∫ społeczny. Trzy sąsiednie monarchie zagrabi≈y i obrabowały nasz kraj od kra│ca do kra│ca, wbijając sztylet w samo serce naszego bycia narodowego, niszcząc instytucje, prze∇laduj□c nasz język i religią, zamykaj□c wszystkie wrota cywilizacji i post□pu. Nasi wrogowie popełniają wielki b≈□d je∇li my∇l□, że mógł zabić mi≈o∇□ ojczyzny w sercach Polaków". [1]

Choć mówię tu o teatrze, nie sposób nie wspomnieć, że tę wielką narodową pracę Modrzejewskiej za oceanem, kontynuował przez następne lata inny wielki artysta polski, Ignacy Paderewski. Jego przypomnienienie jest szczególnie na miejscu w Poznaniu, mieście, z którym los silnie go związał, i które on sam wyróżniał szczególną miłością. Wracajmy jednak do teatru. Do polskich aktorów w Ameryce.

Po Modrzejewskiej natrafiamy tu na Ryszarda Bolesławskiego (1889-1937). Jego udział w ukształtowaniu nowoczesnego aktorstwa amerykańskiego można określić jako wręcz decydujący. Nie wszyscy o tym wiedzą. Warto więc tej sprawie poświęcić chwilę uwagi. Bolesławski (był to jego pseudonim sceniczny, nazywał się Srzednicki) zawsze przedstawiał się w Ameryce jako Polak (ucząc historii teatru amerykańskiego, zawsze to podkreślam). W Ameryce pamiętany jest jednak zwłaszcza jako promotor teatru rosyjskiego. Wyjaśnijmy to. Bolesławski był najpierw aktorem Moskiewskiego Teatru Artystycznego (MCHAT) w Moskwie, a potem aktorem i re∫yserem jego I Studia. Najpierw był uczniem, a potem bliskim współpracownikiem Konstatina Stani.sławskiego, twórcy znanej metody aktorskiej. W 1916 r. Bolesławski zrezygnował ze sceny i wstąpił do tworzonego w Rosji podczas I wojny światowej polskiego wojska. Był ułanem. Przeżył. Wrócił do MCHAT-u. Jednak, po

konflikcie ze Stanisławskim — poszło o odmienne widzenie stylu reżyserowanego przez Bolesławskiego w I Studio przedstawienia *Balladyny* Juliusza Słowackiego: Stanisławski nastawał na realizm, a Bolesławski na romantyczną poezję — Bolesławski zerwa≈ z MCHAT-em i wrócił do niepodleg≈ej Polski. Zrealizowa≈ kilka znacz□cych widowisk, w tym *Mieszczanina szlachcicem* Molièra w Teatrze Polskim w Warszawie (1920). Spotkawszy si□ jednak z niech□ci□ ∇rodowiska teatralnego wyjecha≈ z kraju. W Berlinie i Pary∫u zwi□za≈ si□ z zespo≈ami rosyjskich emigrantów i z jednym z nich przyby≈ do USA w 1922 r. Poniewiera≈ si□. Pracowa≈ fizycznie, aby zarobi□ na ∫ycie. Gdy dowiedzia≈ si□ z prasy o planowanym przyje│dzie Stanis≈awskiego z teatrem na tournée do Ameryki, porzeszedł do jego organizatorów i – ≈aman□ angielszczyzn□ – powiedzia≈, ∫e zna pana Stanis≈awskiego osobi∇cie, nawet kiedy∇ z nim wspó≈pracowa≈, poza tym jest aktorem, umie po rosyjsku, tak ∫e po francusku, a to jest j□zyk w jakim za granic□ porozumiewa si□ pan Stanis≈awski, wi□c mo∫e móg≈by si□ na co∇ przyda□ w czasie tournée teatru z Moskwy? Zosta≈ zaanga∫owany przez Amerykanów do pomocy organizacyjnej i jako t≈umacz. Poniewa∫ opu∇ci≈ MCHAT w konflikcie ze Stanis≈awskim, nie wiedział czy ten ten przyjmie jego pomoc w Ameryce, czy w ogóle poda mu r□k□?

To jedna z pi□kniejszych i bardziej wzruszaj□cych opowie∇ci z historii teatru ameryka│skiego i polskiego (a także rosyjskiego): Oto grupa ameryka│skich organizatorów tournée MCHAT-u czeka w nowojorskim porcie na spuszczenie trapu ze statku, na którym przyp≈yn□≈ rosyjski zespó≈. Za nimi stoi Polak, Boles≈awski. Z trapu pierwszy schodzi Stanis≈awski. Organizatorzy witaj□ go. Ale on dostrzega z ty≈u grupy Boles≈awskiego. Otwiera ramiona. Boles≈awski podchodzi niepewnie. Stanis≈awski przytula go do serca. Pojednanie.

Amerykanie zaczynaj□ teraz pyta□ gor□czkowo kto to jest ten t≈umacz, ten, jak mu tam, "Boleslavsky"? Dowiaduj□ si□, ∫e to równie∫ cz≈onek MCHAT-u. Wybitny aktor, re∫yser, pedagog. Polak? Z tego rosyjskiego teatru? Nie rozumiem... Nie ważne... Ważne, że przyjaciel i współpracownik Stanisławskiego. Presti∫ Boles≈awskiego wzrós≈ niepomiernie, gdy Stanis≈awski zaprosi≈ go na scen□, by gra≈ – z nim na zmian□ w czasie tournée – Satina w *Na dnie*. Jeszcze w czasie pobytu MChAT-u Boles≈awski wyg≈osi≈ seri□ wyk≈adów na temat metody Stanis≈awskiego. Umocniony i namaszczony przez mistrza, Boles≈awski uczy≈ metody Stanis≈awskiego w Ameryce, ale w swym własnym wydaniu, wzbogacając ją o polski romantyzm, o poezję. Prowadził studia aktorskie, reżyserował w

teatrze i w filmie. Jego uczniami byli m.in. Lee Strasberg, Harold Clurman i Stella Adler uwa ƒani za czo≈owych twórców nowoczesnego ameryka│skiego teatru, a w jego filmach grali m.in. Marlene Dietrich, Greta Garbo, Irene Dunne, rodze│stwo Ethel, John i Lionel Barrymore oraz dziesi□tki innych. Gwiazdy ich wszystkich są wmurowane w chodnik przez Chińskim Teatrem w Los Angeles. Jest tam i gwiazda Bolesławskiego. [2]

Trzecim Polakiem, który w znaczący sposób oddziałał na teatr amerykański w dziedzinie aktorstwa był Jerzy Grotowski. Poczynając od późnych lat 1960. wielokrotnie odwiedzał Stany ze swym wrocławskim Teatrem Laboratorium, odbywał spotkania z ludźmi teatru i studentami, prowadził warsztaty. Acz Grotowski czerpał z wielu różnych tradycji (od Meyerhoda, przez Artauda, do teatru dalekiego wschodu) to jego romantyczna polskość była dla wszystkich oczywista. Jego „aktorstwo ubogie" stało się stopniowo jedną z metod aktorskich uczonych na amerykańskich uniwersyteckich wydziałach teatralnych. Są również zespoły teatralne, które starają się niejako kontynuować metodę Grotowskiego. Należy do nich nowojorska Wooster Group która niedawno podjęła karkołomne zadanie odtworzenia znanego dzieła Grotowskiego *Akropolis* wg. Wyspiańskiego. Reżyserowała Elizabeth LeCompte, kierownik tego zespołu, a współpracował z nią jako tłumacz i współreżyser Polak, Zenon Kruszelnicki. [3] Aktorzy Grotowskiego, zwłaszcza Ryszard Cieślak i Zbigniew Cynkutis, występując w Ameryce i prowadząc zajęcia ze studentami wystawiali bardzo dobre świadectwo poziomowi polskiej sztuki aktora.

Jeszcze bodaj lepsze, wystawił Andrzej Seweryn, który wystąpił w Nowym Jorku w głównej roli w *Mahabaracie* w inscenizacji Petera Brooka po angielsku (1985), a po kilku latach zagrał tu w mistrzowski sposób Don Juana po francusku, jako gwiazdor Comedie Francaise (1994). Trzeba odnotować dla porządku, że odwiedzają Stany Zjednoczone od czasu do czasu polskie teatry zawodowe, stacjonarne (np. warszawski Teatr Narodowy, czy krakowski Stary Teatr), ale grają one po polsku, zwracają się do publiczności polonijnej i z reguły nie są recenzewane przez prasę amerykańską. Nie mają więc większego wpływu na promocję Polski w Ameryce.

„Polska „szkoła reżyserii" w Ameryce

„Polska szkoła reżyserii" wywodzi się od Stanisława Wyspiańskiego. Wyrazisty kształt przybrała w widowiskach Leona Schillera, a za jego, i Bohdana Korzeniewskiego sprawą, stała się wiodącym stylem oraz główna metodą reżyserowania nauczaną na Wydziale

Reżyserii Istytutu Sztuki, potem PWST, a wreszcie Akademii Teatralnej w Warszawie. Praktykowali ją zarówno absolwenci tego wydziału, jak i twórcy, którzy czerpali wprost z tradycji Wyspiańskiego i do sfromułowania swojego stylu dochodzilli samodzielnie. Posługując się największym skrótem myślowym (bo na więcej nie mamy czasu), można powiedzieć, że „polska szkoła reżyserii" — to reżyseria „totalna," „autorska," reżyseria traktowana i uprawiana jako twórczość artysty, który panuje nad wszystkimi elementami widowiska teatralnego: albo je tworzy, albo też twórczo kontroluje ich powołanie przez innych, a więc aktorów, scenografów, kompozytorów. „Polska szkoła reżyerii" stawia jednoznacznie reżysera na pozycji przywódcy, jeśli nie wręcz dyktatora w procesie przygotowania widowiska. Tego typu podjeście do reżyserii nie wykształciło się nigdy w Ameryce, gdzie kontekst ustroju demokratycznego i zagwarantowane prawem równouprawnienie wszystkich, oraz dominacja producentów, gwiazd aktorskich i autorów, nie dopuściły do osiągnięcia przez reżyserów tej pozycji co w Polsce. Tu trzeba dodać, że podobną jak w Polsce, przywódczą pozycję reżyser osiągnął także w innych krajach Europy, zwłaszcza w Niemczech, Rosji i Rumunii— wymieniam te trzy kraje bo reżyserzy z nich pochodzący (m.in. Max Reinhardt, Jurij Lubimov, Andrej Serban) pojawiali się w Ameryce, obok Polaków, i reprezentowali podobne podejście do sztuki reżysera. Wprawdzie w Ameryce film stopniowo wysunął reżysera na przywódczą pozycję, to zawsze jednak pozostawał on uzależniony od producenta.

Polska reżyseria stała się ona znana w Ameryce zwłaszcza dzięki pokazywanym tu przedstawieniom Jerzego Grotowskiego, Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Włodzimierza Staniewskiego i kilku innych. Ich przedstawienia i metody twórcze były szeroko omawiane w prasie. Polską metodę reżyserii propagowały i demonstrowały także moje prace reżyserske i pedagogiczne w Stanach Zjednoczonych, oraz moje książki: *Theater Directing—Art, Ethics, Creativity* (2000) oraz *A Concise History of Polish Theater form the Eleventh to the Twentieth Centuries* (2003). [4]

Tu trzeba odrazu dodać, że w II połowie XX w. teatr polski wzbudzał wielkie zainteresowanie w Ameryce. Jego wyrazem były bardzo liczne publikacje w czasopismach fachowych oraz książki. Jest wielu amerykańskich uczonych i krytyków, którzy od lat odwiedzają Polskę, piszą o teatrze polskim i — w ten sposób — promują go w Ameryce. Należa do nich Daniel Gerould, Richard Schechner, Charles Kraszewski, Michał Kobiałka i inni. Dużą rolę odegrała tu książka Jana Kotta, *Szekspir współczesny.*

Dramaturgia polska w Ameryce

Dramaturgia polska promowała w USA polską literaturę, polski etos, oraz postaci wielkich Polaków. Dramaturgia polska jest w Ameryce znana szczególnie w kręgach teatru awangardowego i uniwersyteckiego. Jest tam szanowana i stosunkowo często wystawiana. Ja sam reżyserowałem w tego typu teatrach sztuki Stanisława Ignacego Witkiewicza, Tadeusza Różewicza, Sławomira Mrożka, Bruno Jasieńskiego i Janusza Głowackiego. Do tej — reprezentatywnej dla polskiego dramatu listy — trzeba dodać, z autorów XX wieku, Witolda Gombrowicza, stosunkowo popularnego, którego recepcja teatralna ograniczona jest jednak w zasadzie tylko do *Iwony księżniczki Burgunda* (*Ślub* i *Operetka* mają bardzo duże obsady i dlatego są mniej dostępne). Z pośród promowanych wartości wybijała się na czoło wolność, czy może raczej swoboda intelektualna, która w metaforze odnosi do wolności politycznej. Przedstawienia polskiego dramatu promowały także postaci wielkich Polaków, ktorych osiągnięcia, osobowości, twórczość zyskały rangę uniwersalną. Tutaj wymienić można przykładowo moje własne sztuki o Helenie Modrzejewskiej, Ignacym Paderewskim i Marii Skłodowskiej Curie, realizowane w Ameryce zarówno po polsku jak po angielsku. [5]

Premiery sztuk polskich wpisują się w życie teatralnej jakiegoś ośrodka i zawsze stanowią także magnes dla środowisk polskich. Nie prowadzono na ten temat badań, ale obserwacja sugeruje, że choć tylko mały procent widzów tych przestawień mogą stanowić Polacy lub Amerykanie polskiego pochodzenia, to właśnie te przedstawienia mają duże znaczenie dla promocji polskiej kultury w Ameryce, dla budowania pozytywnego obrazu naszego kraju.

Na palcach jednej ręki dałoby się natomiast policzyć realizacje polskiej klasyki. Wynika to zarówno w rzeczywistej lub domniemanej jej hermetyczności, a także braku przekładów. Dość powiedzieć, ze do dziś nie ma przekładów na angielski większości sztuk Słowackiego i Wyspiańskiego, nie została też przetłumaczona ani jedna sztuka Norwida. Trzeba też stwierdzić, że o ile polskim dramatem interesowały i interesują się środowiska intelektualne, artystyczne, akademickie, o tyle nie zagościł on nigdy — tak, nigdy — na scenach zawodowych teatrów, tak tzw. „regionalnych," czy też na Broadway'u.

PROMOCJA POLSKI POPRZEZ TEATR „POLONIJNY"

Tutaj trzeba mówić o teatrze tworzonym na emigracji, acz powstającym pod wpływem pamięci o teatrze w kraju i — niekiedy — doświadczeń wyniesionych z kraju przez jego twórców. Jest to teatr rodzimy, „polonijny". Będzie tutaj mowa o teatrze zawodowym, lub pół-zawodowym, ale także amatorskim oraz o różnych działaniach parateatralnych w środowisku polonijnym. Te różnorodne prace i działania promowały kulturę polską

zwłaszcza poprzez obronę i pielęgnowanie języka, przekazywanie literatury, ukazywanie wzorcowych postaci wielkich Polaków, oraz elementów Polskiego etosu.

Kilka refleksji o emigracji

Ponieważ mamy teraz mówić o teatrze emigracyjnym, konieczna jest, choć krótka, refleksja nad samym zajwiskiem emigracji.

Emigracja zawsze i wszędzie miała cztery podstawowe aspekty: religijny, ekonomiczny, polityczny, kulturowy. Niekiedy funkcjonowały one łącznie, czasem jeden z nich wysuwał się na plan pierwszy. Pierwsi „pielgrzymi" opuścili Anglię żeglując ku Ameryce w poszukiwaniu wolności religijnej. Miliony Europejczyków i Azjatów szukały w Ameryce lepszej sytuacji ekonomicznej i awansu kulturowego. Uczeni i artyści żydowscy uciekali do Ameryki przed hilteryzmem, a kubańczycy od prześladowań politycznych reżimu Castro.W historii ludzkości wiele było fal emigracji poruszających rzesze ludzi pomiędzy krajami, kontynentami. Fascynującym zadaniem byłoby choć ich skatalogowanie, jeszcze ciekawszym — opis, analiza. Naturalnie, nie mamy na to czasu i miejsca. Warto jednak uświadomić sobie, że trzy wielkie kraje: Stany Zjednoczone, Knada i Australia stworzone zostały przez właściwie wyłącznie przez emigrantów.

Kolejne fale polskiej emigracji wypiętrzały się głównie z powodów politycznych i ekonomicznych. Dochodziły do tego naturalnie i powody prywatne, jak zawód sercowy Tadeusza Kościuszki, czy ciekawość świata Józefa Korzeniowskiego-Conrada, choć i oni zanurzeni byli w historię. Konkretynymi przyczynami kolejnych fal polskiej emigracji były:

- Utrata niepodległości w 1795.
- Klęska Powstania Listopadowego 1830-31 roku.
- Nędza bytowania pod zaborami, zwłaszcza w Galicji i ucisk narodowościowy, zwłaszcza w zaborach pruskim i rosyjskim w XIX w.
- Poddanie Polski pod kontrolę sowiecką po II wojnie światowej.
- Nagonki antysemickie Gomółki w 1957 i 1968 r.
- Degrengolada życia w PRL-u.
- Stan wojenny 1981 r.
- Włączenie się Polski w przebudowę Europy od początku XXI w.

Fale polskiej emigracji docierały do Francji — trzeba przypomnieć „wielką emigrację" polityczną i literacką, oraz emigrację górniczą. Tysiące Polaków rozpraszały się po wszystkich krajach świata. Miliony wyjechały do Amerki Północnej.

Nie można też zapominać o emigracjach wymuszanych, a raczej masowych deportacjach: o wywózkach Polaków na Syberię w XIX w. dokonywanych przez reżim carski, czy wywózkach do Kazachstanu będących zbrodniami reżimu sowieckiego w czasach II wojny światowej.

Emigracje przymusowe, z jednej strony, i emigracje z wyboru (choćby i dokonywanego pod presją) z drugiej, miały diametralnie odmienną historię i strukturę. Manowicie, zesłanie czy wywózka nie zmieniała statusu człowieka: był niewolny lub uciskany w miejscu wyjazdu — pozostawał więźniem, czy przymusowym osadnikiem, w miejscu docelowym, tak poprzednio, jak potem, nie posiadał wolności osobistej, politycznej, ekonomicznej. Natomiast emigracja wybrana zmieniała radykalnie status jednostki: z człowieka niewolnego lub ograniczonego w swoich prawach i możliwościach, przemieniała go w człowieka wolnego. Choć nadal, oczywiście, podlegał prawom (prawom nowego kraju), był ograniczony w sensie materialnym, to jednak nabywał zasadniczych praw ludzkich, w tym politycznych, otwierały się przed nim nieograniczone możliwości awansu ekonomicznego, kulturowego. Emigracja zesłania była emigracją do niewoli. Emigracja wyjazdu była emigracją do wolności.

Można rozpoznać kilka zasadniczych etapów i elementów urządzania się emigrantów w nowym kraju. (Tak było w wypadku emigrantów polskich w Ameryce – podobnie, zapewne, gdzie indziej.)

- Znalezienie pracy, zabezpieczenie podstawowych potrzeb życiowych (mieszkanie, wyżywienie). Początkowo emigranci szli do fabryk, tartaków, kopalń, stoczni. Zaczynali u samego dołu drabiny społecznej. Później pojawiali się w śród nich wysoko wykwalifikowani rzemieślnicy. Jeszcze później inżynierowie, lekarze, uczeni, kapłani.
- Znalezienie oparcia duchowego. Zapewniała je religia. Emigranci tworzyli parafie i budowali kościoły: ogromne, bogate, właściwie niewspółmierne w stosunku do potrzeb ocenianych po ludzku, ale będące wyrazem potrzeby znalezienia silnego oparcia duchowego w świecie materialnym na razie obcym, poznawanym powoli, trudnym do opanowania i zrozumienia (w tym językowego).
- Znalezienie oparcia kulturowego. Aby je uzyskać emigranci uruchamiali szkoły, tworzone w ramach struktur parafialnych, a przy kościołach kółka różańcowe, różnego rodzaju grupy modlitewne, chóry, biblioteki, oraz, tu i ówdzie, zespoły teatralne. Kultura kraju pochodzenia przechowywana była w kraju osiedlenia. Stanowiła punkt odniesienia i pomagała w smoidentyfikacji. Stopniowo, z jednej

strony, wchłaniała ona elementy miejscowe, a z drugiej degenerowała się, zatracając pamięć o ideach i wartościach, a zawężając do przechowywania tylko tradycji obyczajowych, w tym kulinarnych.

- Dopiero po zapewnieniu sobie egzystencji materialnej oraz oparcia duchowego i kulturowego — w następnej kolejności — emigranci organizowali się zawodowo i politycznie w obrębie własnych wspólnot i zaczynali też uczestniczyć w życiu politycznym miasta, stanu, kraju, wydawali gazety, angażowali się w kampanie wyborcze — biernie i czynnie.

Teatr emigracyjny w Stanach Zjednoczonych: amatorzy

Teatr w Ameryce, kraju emigrantów, tworzony był, oczywiście, przez emigrantów — zwłaszcza z Anglii (już od połowy XVIII w.) i Irlandii. Potem, choć wciąż z udziałem przybyszów, teatr amerykańscy tworzyli rodowici Amerykanie.

Emigrację polską w USA w XIX w. i aż do połowy XX w. tworzyli ją w największej mierze chłopi, robotnicy i rzemieślnicy. Nie przywozili ze „starego kraju" nawyków uczestniczenia w życiu artystycznym. Te przywiozła ze sobą dopiero w pewnej mierze tzw. „emigracja żołnierska" po II wojnie światowej, a w większym stopniu oraz tzw. „emigracja solidarnościowa," obie mające w swych szeregach, choć nadal w mniejszości, inteligentów, ludzi wykształconych. Dlatego w Stanach Zjednoczonych nigdy nie powstała sieć polskich teatrów amatorskich i zawodowych, choć takie sieci wytworzyli emigranci z Francji, Niemiec, oraz Żydzi, a w końcu XX w. „Latynosi". Polonijne życia teatralne opierało się raczej o odosobnione i efemeryczne inicjatywy.

Historia polskiego teatru amatorskiego w Stanach Zjednoczonych sięga lat 1870. (a może końca 1860.). Przedstawił ją dokłanie w źródłowym opracowaniu Emil Orzechowski. [6]

Polonijny teatr pełnił zawsze ważną rolę pośredniczącą pomiędzy polską kulturą a kulturą emigracji. Miał on, i ma nadal, kilka zasadniczych działów:

Przedstawienia szkolne. Przedstawienia teatralne przygotowywane są we wszystkich polskich szkołach, zarówno o programie pełnym, jak też w tzw. „szkołach sobotnich" (gdzie lekcje odbywają się tylko w soboty). Przygotowuje się tam z reguły co roku „Jasełka", małe inscenizacje poświęcone pisarzom, czy też rocznicom narodowym i lokalnym, np. rocznicy utworzenia danej szkoły. Przedstawienia te przygotowują nauczyciele, a występują w nich dzieci. Promują one, podtrzymują, pielęgnują i doskonalą języka, a także dodawją pewien materiał literackie do normalnego programu nauczania języka, literatury i kultury polskiej.

Przedstawienia amatorskie. Pod patronatem niektórych organizacji polonijnych działają teatralne kółka, kluby, czy zespoły amatorskie. Biorą one na warsztat dramaty, a nawet musicale. Z reguły jednak w swych przedstawieniach posługują się językiem angielskim, a aktorzy rekrutują się zarówno ze środowisk polonijnych, jak amerykańskich. Publiczność stanowią znajomi, krewni, przyjaciele zespołu, emeryci z pobliskich domów starców. Publiczność ta jest tylko częściowo w jakiś sposób związana z Polską, a w swej większości jest to po prostu „normalna" publiczność amerykańska, sytuująca się jednak kulturowo poniżej tej, która kupuje abonamenty to teatrów zawodowych, uczęszcza na objazdowe przedstawienie musicali z Broadway'u, czy też podróżuje do teatrów na Broadway'u. Przedstawienia amatorskie, promują więc także kulturę polską, ale częściej pośrednio niż bezpośrednio.

Widowiska okazjonalne. Liczne organizacje polonijne przygotowują (działając indywidualnie, lub łącząc swoje siły) różne akademie, spotkania, rocznice, które zawierają elementy teatralne, lub są okazją do tworzenia całych widowisk. I tak, obchodzi się rocznice narodowe: święto Niepodległości 11 listopada, rocznicę Konstytucji 3-Maja; od lat już, rocznicę wyboru Papieża Polaka 16 października i rocznicę wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia. A także inne rocznice, jak na przykład, niedawno, 50-cio, a potem 60-cio lecie Powstania Warszawskiego, czy 150-lecie śmierci Adama Mickiewicza (w 2005 r.). Teatralne upamiętnie tej ostatniej rocznicy w Buffalo niech stanowi przykład. Napisany został specjalny scenariusz, który opowiadał historię jego życia poety pomocy jego własnych utworów. W widowisku o ten scenariusz opartym wystąpił zaproszony z kraju aktor zawodowy w roli Adama Mickiewicza, dwoje naratorów, połączone chóry Towarzystwa im. Chopina i Bufffalo State College (łącznie 80 osób), orkiestra (8 osób), oraz dzieci z Polskiej Szkoły Sobotniej (ok. 20 osób). Łącznie wystąpiło przeszło 110 wykonawców. W widowisku wykorzystano także, w formie projekcji, obrazy polskiego malarstwa, krajobrazy, portrety i pomniki Mickiewicza. [7] Widowisko to jest przykładem promowania wielu elementów polskiej kultury: języka, literatury, ethosu oraz postaci wielkiego artysty — Polaka o sławie i znaczeniu światowym.

Teatr emigracyjny w Stanach Zjednoczonych: zawodowcy

O ile polskie przedstawienia amatorskie miały ciągłą historię, to zawodowe pojawiały się tylko sporadycznie. Trzeba sobie uświadomić ich, oczywiste zresztą, uwarunkowania.

- **Aktorzy**. Aktorzy, a tak ∫e technicy sceny, muszą na codzie│ pracowa□ zarobkowo w swoich nie-teatralnych zawodach, co ogranicza i utrudnia próby; na dodatek praktycznie wszyscy ci ludzie, tak lub inaczej, sami dok≈adają finansowo do przygotowywanych przedstawie│. Obsady kompletowe są z zawodowych aktorów emigracyjnych. Czasem pojawia si□ w∇ród nich artysta z kraju. Do zawodowców dokoptowywani są polonijni amatorzy, których na pr□dce uczy się zawodu.
- **Reżyserzy**. Przedstawienia przygotowują albo reżyserzy przybyli z kraju, albo Amerykanie polskiego pochodzenia, którzy nie posługują się już językiem polskim, ale zachowali związki z polską kulturą. I jedni i drudzy to, z reguły solidny zawodowcy.
- **Finanse**. Zespo≈y nie otrzymują z reguły regularnych dotacji, a jedynie (i to rzadko) okazjonalne zasi≈ki od lokalnych w≈adz administracyjnych, czy organizacji polonijnych, a po 1990 r. czasem tak ∫e ze │róde≈ krajowych. Chlebem powszednim musi by□ czasoch≈onne i niewdzi□czne zabieganie o sponsorów, czy dawców og≈osze│ w programach.
- **Siedziby**. Zespo≈y nie mają swych siedzib (chlubnym wyj□tkiem w skali całej emigracji jest londy│ski Polski O∇rodek Spo≈eczno-Kulturalny) i zmuszone są korzysta□ z bardzo skromnie wyposa∫onych pomieszcze│ ró∫nych klubów, stowarzysze│ i szkó≈ polskich, oraz sal parafialnych i ko∇cio≈ów (na widowiska religine); tylko od ∇wi□ta (i za wielkie pieni□dze) wynajmują sale presti∫owych teatrów.
- **Repertua**r. W repertuarach dominują sztuki polskie, dawne i nowe, a obok nich kabarety, rewie i sk≈adanki. W wielu parafiach i szko≈ach polskich co roku wystawia się *Jase≈ka*.
- **Zespoły**.
  - W latach 1942-1945 działał Polski Teatr Artystów Nowym Jorku. Docierał on w objazdach do Chicago, Bostonu, Buffalo, Detroit i innych skupisk Polonii. Kierownikiem zespolu by≈ Loenidas Dundarew-Ossety│ski, wspó≈pracowali z nim re∫yserzy Ryszard Ordy│ski i Antoni Cwojdzinski (równie∫ dramatopisarz), scenografka Irena Lorentowicz, oraz znane aktorki Maria Modzelewska, Jadwiga Smosarska, i in. Wystawiano klasyczne polskie komedie, oraz patriotyczne monta∫e.

- Dundarew-Ossety│ski kontynuował swą działalność w Los Angeles, gdzie m.in. zrealizował w 1985 r. *Matkę* Witkacego z, zaproszoną z kraju, wybitną aktorką, Barbarą Kraftówną.
- Prace zawodowców w Nowym Jorku kontynuowa≈ w latach 1960. Lech Michalski, który założył Polski Instytut Teatralny. W latach 1970 do≈□czy≈a do niego Nina Polan (pseudonim sceniczny Janiny Katelbach). Urodzona w Polsce, uko│czy≈a po wojnie Royal Academy of Dramatic Arts w Londynie i rozpocz□≈a b≈yskotliw□ karier□ na scenach Londynu a potem Nowego Jorku, oraz w ameryka│skich zespo≈ach objazdowych, graj□c wiele wielkich ról. Wyst□powa≈a tak∫e w filmie, telewizji i radio. W 1976 r. zosta≈a dyrektorem i kierownikiem artystycznym Polskiego Instytutu Teatralnego. Nada≈a mu wyra│ny profil i wytkn□≈a jako zadanie propagowanie polskiej kultury i sztuki poprzez widowiska teatralne i muzyczne adresowane zarówno do widowi polonijnej, jak ameryka│skiej; przygotowywa≈a wi□c z zasady przedstawienia w dwóch wersjach – polskiej i angielskiej, niekiedy w dwu obsadach. By≈y one grane w Nowym Jorku na wynaj□tych scenach, m.in. w s≈ynnej LaMamie, oraz w objazdach Stanów Zjednoczonych (Waszyngton, Boston, Chicago, okolice Nowego Jorku) oraz w Polsce, we Francji, na Litwie, na Ukrainie. Niektóre, zawsze ambitne, pozycje Polan to *W ma≈ym dworku* Witkiewicza (1986), *Kram z piosenkami* Schillera (1987), *O≈tarz wzniesiony samemu sobie* Iredy│skiego (1988), *Krakowiacy i Górale* Bogus≈awskiego (1994), *Halka* Moniuszki (1999).
- W latach 1992-1996 zawodowy teatr pod nazwą Polska Grupa Teatralna prowadził w Nowym Jorku także Ireneusz Wykurz. Angażował on, podobnie jak Polan, aktorów polskich i amerykańskich. Stworzył kilka zanczących widowisk, m.in. *Przed sklepem Jubilera* Karola Wojtyły w 1994 r.
- W Chicago teatr polski promowa≈ Robert Lewandowski, a pó│niej Zygmunt Dyrkacz, zas≈u∫ony producent przestawie│ polskich, przygotowywanych na miejscu i sprowadzanych z kraju.
- W Buffalo, Alexander Janta wystawi≈ wielkie widowisko *Dziadów* (1955) w obsadzie pół-zawodowej. Od roku 1986 r. prace te prowadzi autor niniejszego referatu, który przygotowywał przedstawienia sztuk polskich w Buffalo w teatrach zawodowych i na miejscowym uniwersytecie, a także widowiska okazjonalne w pod patronatem organizacji polonijnych i polskich parafii.

Wszystkie te zespoły promowały kulturę polską: szczególne umiejętności aktorów i reżyserów, polski język i polską literaturę dramatyczną, oraz elementy polskiego etosu.

Podsumowanie

Ten, zaledwie zaszkicowany zresztą, obraz dowodzi, że teatr polski wpisał się w główny nurt amerykańskiego życia tatralnego, zwłaszcza w dziedzinie aktorstwa i reżyserii, a w historię amerykańskiego teatru awangardowego i eksperymentalnego także po przez dramat. W ten sposób teatr polski promował polską kulturę, Polskę, po prostu.

Równocześnie, teatr tworzony był także przez emigrantów z Polski. Poprzez przygotowywanie i granie widowisk podtrzymywali więź z krajem, pamięć o nim, a ogólnie związek z narodową kulturą. W ten sposób również promowali Polskę.

Przypisy

1. Wg. Józef Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*. Warszawa, PIW, 1975, s. 554.
2. Por. Kazimierz Braun, *Krótka historia teatru amerykańskiego*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2005, s. 217-219.
3. Wg. Marek Osieciński, *NYPD walczy z polską cepelią, czyli historia występu pewnej teatralnej grupy*. „Nowy Dziennik" 17-18.XII.2005, s. 67, 69.
4. Kazimierz Braun, *Theater Directing—Art, Ethics, Creativity*. Lewiston, New York, Mellen Press, 2000. *A Concise History of Polish Theater form the Eleventh to the Twentieth Centuries*. Lewiston, New York, Mellen Press, 2003.
5. Por. Kazimierz Braun, *Sztuki o Polakach*. Norbertinum, Lublin, 2006. Tamże noty o realizacjach scenicznych
6. Emil Orzechowski, *Teatr Polonijny w Stanach Zjednoczonych*. Wrocław, Ossolineum, 1989.
7. *Poezja i proroctwo. Wspomnienie o Adamie Mickiewiczu / Poetry and Prophecy. A Rememberence of Adam Mickiewicz*. Scenariusz i reżyseria: Kazimierz Braun. Dyrygent: Thomas Witakowski. W roli Mickiewicza: Paweł Chomczyk. Canisius College, Montante Center, 6 listopada 2005.

ANEKS

Krótka historia Polskiego Teatru Popularnego we Lwowie

Referat właściwy oparty jest o przykłady ze Stanów Zjednoczonych. Nie dysponuję dostateczną ilością materiałów z innych krajów, w których teatr polski, krajowy i emigracyjny, także pełnił i nadal pełni ważną rolę promotora i obrońcy polskości. Wiem, że takie prace podejmowano i podejmuje się w Wielkiej Brytanii, Francji, Niemczech, Brazylii, Australii i gdzie indziej. Szczególne znaczenie miała tego typu działalność w Rosji carskiej, później w Związku Sowieckim, gdzie odnotowano polskie przedstawienia nawet w „gułagu", a wreszcie znów w Rosji. Na przykład, fascynującym rozdziałem historii polskiego teatru na emigracji jest teatr tworzony w Rosji w czasie I wojny światowej, gdy działali tam Juliusz Osterwa, Arnold Szyfman, Wincenty Drabik, Bolesławski właśnie i wielu innych. W dowód mego zainterseowania i szacunku dla tych prac jako *Aneks* do mego referatu podaję poniżej fragmenty historii lwowskiego Polskiego Teatru Popularnego, według mojej *Kieszonkowej historii teatru polskiego* (Norbertinum, Lublin, 2003, s. 267-269.)

Zespó≈ zawodowego polskiego teatru zosta≈ ewakuowany ze Lwowa do Katowic w 1945 r., gdy dawne polskie ziemie wschodnie zosta≈y definitycznie w≈□czone do Zwi□zku Sowieckiego. Teatr podzieli≈ los mas ludno∇ci polskiej. Przez nast□pnych przesz≈o dziesi□□ lat szalej□cego stalinowskiego terroru wszelkie ∇lady polsko∇ci by≈y we Lwowie niszczone a jej publiczne manifestacje zakazane. Sytuacja zmieni≈a si□ cz□∇ciowo w ramach "Odwil ∫y" w Zwi□zku Sowieckim i po "Pa│dzierniku" 1956 r. w Polsce.

W 1958 r. grupa dzia≈aczy polonijnych utworzy≈a Polski Teatr Popularny. Na jego czele stan□≈ Piotr Hausvater (1894-1966) – nauczyciel, muzyk, pisarz i re∫yser-samouk. Zgromadzi≈ on kilkudziesi□cio-osobowy zespó≈ amatorów w ró∫nym wieku, wynalaz≈ siedzib□ w jednym z domów kultury, gdzie sam uzyska≈ etat kierownika teatru, i zacz□≈ przygotowywa□ kolejne przedstawienia narodowej klasyki starszej i nowszej, graj□c sztuki S≈owackiego, Fredry, Zapolskiej, Szaniawskiego i in. Teatr cieszy≈ si□ ogromnym zainteresowaniem i poparciem ma≈ej (ok. 20 000) ale aktywnej grupy Polaków, którzy – w wi□kszo∇ci z wyboru – pozostali we Lwowie po wywózkach i ewakuacjach.

Po ∇wierci Hausvetera kierownictwo teatru obj□≈ Zbigniew Chrzanowski (ur. 1941). By≈ on cz≈owiekiem wykszta≈conym i doskonale przygotowanym. Studiowa≈ najpierw polonistyk□ we Lwowie, a potem aktorstwo i re∫yseri□ w Moskwie. Niez≈omny patriota i doskona≈y

zawodowiec, mia≈ on zespó≈ oko≈o czterdziestu aktorów, z którym podj□≈ systematyczne treningi i niebawem wprowadzi≈ go na solidny zawodowy poziom. Zrealizowa≈ z rozmachem szereg inscenizacji klasyków (Shakespeare, Molière, Wyspia│ski, Czechow) oraz dramatopisarzy wspó≈czesnych (Ró∫ewicz, Mro∫ek, Abramow i in.). Chrzanowski, sam utalentowany aktor, gra≈ w swych przedstawieniach liczne g≈ówne role, w tym, jego szczególne osi□gni□cie, Poet□ w *Weselu*. Wzruszaj□co prowadzony przez niego dialog Poety z Pann□ M≈od□, w którym padaj□ s≈ynne s≈owa „...a to Polska w≈a∇nie," wywo≈ywa≈ nieodmiennie ≈zy wzruszenia widowni.

W niedziel□ 13 grudnia 1981 r., gdy w Polsce og≈oszono stan wojenny, Chrzanowski, w ge∇cie solidarno∇ci, z≈o∫y≈ bukiet bia≈o-czerwonych ró∫ pod pomnikiem Mickiewicza w centrum Lwowa. Zosta≈ zaaresztowany, wyrzucony z pracy, eksmitowany z mieszkania, skazany na banicj□: nakazano mu wyjecha□ ze Lwowa. Przeniós≈ si□ do Przemy∇la, zaraz za granic□, od czasu do czasu znajdowa≈ zatrudnienie w polskich teatrach.

We Lwowie za∇, jego zespó≈ poddano represjom. Zakazano u∫ywa□ nazwy Polski Teatr Popularny – zmieniono j□ na Teatr Popularny. Zakazano gra□ po polsku – przedstawienia musia≈y by□ grane po ukrai│sku. Kierownictwo zespo≈u obj□≈ Walery Bortiakow, ciekawa i barwna posta□: Rosjanin z urodzenia, a Lwowiak z wyboru, re∫yser i scenograf. Przeprowadzi≈ on teatr obronn□ r□k□ przez represje lat 1980. Gdy Ukraina og≈osi≈a niepodleg≈o∇□ w 1991 r. i rozpocz□≈a proces normalizacji stosunków z Polsk□, teatr mógł wróci□ do swej tradycyjnej nazwy: Polski Teatr Popularny i gra□ znów po polsku. Chrzanowski uzyska≈ pozwolenie na przyjazd do Lwowa, cho□ nie dano mu obj□□ ponownie kierownictwa teatru.

W latach 1958-2000 Polski Teatr Popularny zrealizowa≈ oko≈o 60 premier, da≈ oko≈o 700 przedstawie│ we Lwowie i gra≈ rówie∫ w obje│dzie. Pozosta≈ sercem polskiej kultury w ukrai│skim Lwowie.

Kazimierz Braun

IMPRESEJE TEATRALNE Z POLSKI

Na wiosnę 2006 r. reżyserowałem znów w kraju. W Teatrze im. L. Solskiego w Tarnowie przygotowałem sztukę Romana Brandstaettera *Upadek kamiennego domu.* Oglądałem także przedstawienia, rozmawiałem z ludźmi teatru, czytałem na bieżąco recenzje. Przeprowadziłem również „warsztat" dla reżyserów w białostockiej filii Akademii Teatralnej w Warszawie. Uczestniczyłem w paru międzynarodowych konferencjach naukowych. Miałem kilka spotkań autorskich, m.in. w Salonie Pisarzy w Bibliotece Narodowej w Warszawie 9 maja 2006 r. Wszystko to razem dało mi wgląd w polskie życie teatralne – od wewnątrz, od strony pracy w teatrze, oraz od zewnątrz, od strony widowni.

* * *

Upadek kamiennego domu został napisany w 1950, a po raz pierwszy wystawiony w 1958 r. W pozornie prostej fabule, z niewielką obsadą, autor otwiera przed widzem coraz to głębsze warstwy problematyki moralnej i coraz bardziej skomplikowane uwarunkowania wyborów jakich dokonują postaci. Bohater, młody włoski kompozytor (akcja dzieje się we Włoszech pod okupacją niemiecką w czasie II wojny światowej), mógł może – bo nie jest to pewne – ocalić życie bliźniemu. Zaniechał tego. Jego bliźni – zapewne – zginął zabity przez Niemców. *Upadek* to sztuka o ludzkim sumieniu, o jego wrażliwości, o jego nie milknącym nigdy głosie; stawia pytania o istotę człowieczeństwa, o sens poświęcenia się dla innych, o wartość ofiary, o granice ludzkiej solidarności. To mądra sztuka. Warto było nad nią pracować. A także cieszyć się, że tak odmienna od większości tego co gra się w Polsce, wzbudza jednak żywe zainteresowanie. Teatr zapewnił znakomitą obsadę. W głównej roli (Matki) wystąpiła Teresa Budzisz-Krzyżanowska, najwybitniejsza aktorka polska swego pokolenia, pamiętna z wielu wielkich ról w Krakowie, a potem w Warszawie. Obok niej wystąpili Piotr Jędrzejek, Marek Kępiński i Kszysztof Radkowski, oraz zespół tarnowskiego teatru. Scenografię przygotował Tadeusz Smolicki. Premiera odbyła się 17 czerwca 2006 r. w Tarnowie, a „druga premiera" 19 czerwca na scenie Narodowego Starego w Krakowie. Zarówno Tarnów bowiem jak i Kraków pragnęły nadać realizacji *Upadku kamiennego domu* szczególne znaczenie. Przedstawienie zostało także zarejestrowane przez telewizję i zostanie emitowane na jesieni br., podobnie jak film dokumentalny o pracy nad nim.

* * *

Roman Branstaetter (1906-1987), autor *Upadku kamiennego domu*, to jedna z najbardziej fascynujących, a zarazem najbardziej zapoznanych postaci polskiej literatury XX w. – poeta, dramatopisarz, prozaik, tłumacz. Z pochodzenia Żyd, po przejściu na katolicyzm stał się stopniowo jednym z czołowych polskich pisarzy katolickich XX w. nie wyrzekając się przy tym swych korzeni. Obecnie jest on odkrywany na nowo i uważany wręcz za patrona dialogu polsko-żydowskiego. Jego dzieło to jedna z największych syntez w historii polskiej, może światowej, literatury. Złożyły się nań wątki: żydowski, polski, europejski, oraz judaistyczny i katolicki. Napisał m.in. dramaty: *Powrót syna marnotrawnego* (o Rembrandcie), *Teatr św. Fanciszka* (o Fanciszku z Asyżu), *Król i aktor* (o Bogusławskim), *Noce narodowe* (o Mickiewiczu), *Znaki wolności* (o Sułkowskim), *Kopernik, Król Stanisław August,* a także *Milczenie, Dzień gniewu, Zmierzch demonów* i in. Opublikował wiele zbiorów poezji, zwłaszcza religijnej, w tym *Pieśń o moim Chrystusie, Hymny Maryjne, Pieśni*. Przełożył kilka sztuk Szekspira oraz (z hebrajskiego) m.in. *Psałterz,* cztery *Ewangelie* i *Dzieje apostolskie.* Napisał czterotomowe, wielkie dzieło prozą pt. *Jezus z Nazarethu.*

* * *

Już po raz drugi reżyserowałem w Tarnowie. To moje „przybrane" miasto rodzinne. Wyrastam bowiem z pokoleń, które traciły swoje domy. To pokolenie moich dziadków, i ze strony ojca, i ze strony matki, a także dziadków ze strony mojej żony, Zofii, z domu Reklewskiej. To pokolenie moich rodziców i rodziców mojej żony. To pokolenie moje. Nasze domy były burzone, palone, konfiskowane. Oddzielały je od nas nowo wykreślane na mapie ojczyzny granice; byliśmy z tych domów wypędzani; musieliśmy je opuszczać pod przymusem. Zawód reżysera teatralnego, który wybrałem, był zawodem wędrownym. Wykonując go mieszkałem w różnych miastach. Zawsze trzeba było się gdzieś wprowadzać, potem wyprowadzać. Wszędzie zostawiałem kawałek serca, licznych przyjaciół i dom, a raczej po prostu jakieś mieszkanie, który już zdążyliśmy z żoną i dziećmi pokochać, a potem trzeba je było opuścić. Gdy – pozbawiony pracy i domu w Polsce w czasie stanu wojennego lat 1980. – znalazłem się w Stanach Zjednoczonych, to znów trzeba było budować dom. Wracając w odwiedziny do kraju stoponiowo uświadamiałem sobie, że choć nie mam jakiegoś jednego domu rodzinnego do którego tęsknię, to jest jednak w Polsce jedno szczególne miejsce, jedno miasto, które mam prawo nazwać miastem rodzinnym: Tarnów. Odkryłem bowiem, że właśnie w Tarnowie stoi jednak ciągle, wbrew zawieruchom wojennym, dom w którym mieszkali moi dziadkowie, moi stryjowie: Kazimierz — legionista i lotnik, który zginął w 1920 r., to po nim noszę imię; Jerzy – harcerz, poeta, filozof, mąż stanu; moja ciotka Jadwiga – aktorka, dyrektor teatru II Korpusu gen. Andersa; mój ojciec

Juliusz – harcerz, prawnik, ekolog. Wspaniała rodzina. I dowiedziałem się, że pamięć o nich jest w Tarnowie pielęgnowana. Kilka lat temu Gimnazjum Nr. 4 w Tarnowie przyjęło imię mego stryja Jerzego Brauna. Potem Tarnów zaprosił mnie do wyreżyserowania jego sztuki *Europa* (2003), a gdy przypomniano tam sobie, że będę w tym roku obchodził swoje 70-te urodziny i 45 lat od początku mojej teatralnej, to zaproszono mnie do wyreżyserowania sztuki innego Tarnowianina Romana Brandstaettera, *Upadek kamiennego domu* w stulecie jego urodzin.

* * *

Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie jest typowym i reprezentatywnym przykładem polskiego, zawodowego teatru-instytucji. Posiada swój własny budynek. Ma stały zespół aktorski, liczący kilkanaście osób, a do poszczególnych przedstawień, w miarę potrzeb, doangażowuje aktorów z zewnątrz, podobnie jak scenografów, kompozytorów, choreografów. Posiada stałą administrację, z dyrektorem naczelnym i artystycznym – stanowisko to sprawuje niezwykle dynamicznie Wojciech Markiewicz, oraz zastępcą dyrektora – jest nim doświadczona i umiejętna Grażyna Nowak. Teatr ma swoje warszaty, pracownie, magazyny, transport. Zatrudnia na stałe fachowców różnych rzemiosł. Otrzymuje skromną dotację od władz miasta.

Takie jak tarnowski, teatry-instytucje, są nadal podstawą struktury życia teatralnego w Polsce. Są – częściowo – dotowane bądź przez administrację państwową, za pośrednictwem urzędów wojewódzkich, bądź przez adminstrację lokalną – miasta, gminy. Dotacje te są jednak znacznie niższe niż dawniej. Trzy teatry znajdują się w sytuacji uprzywilejowanej, mają wysokie dotacje bezpośrednio z Ministerstwa Kultury jako „teatry narodowe" – są to Wielki i Narodowy w Warszawie, oraz Stary w Krakowie. Poza trzema teatrami narodowymi wszystkie teatry polskie znajdują się w bardzo trudnej sytuacji. Z jednej strony, strukturalnie są wciąż dużymi instytucjami państwowymi lub miejskimi, tak jak zostały ukonstytuowane przeszło pół wieku temu. Z drugiej strony ani państwo, ani miasta nie zapewniają im dzisiaj odpowiednich dotacji, a same teatry nie wypracowały jeszcze form stabilizujących ich pracę. Nie wprowadziły np. systemu abonamentowego, który jest podstawą działania istytucji teatralnych w wielu krajach Zachodu. (Nie mówię tu o przemyśle teatralnym, o Broadway'u). Użerają się stale o okazjonalne „granty" czy „specjalne dotacje", które pozwalają im przetrwać. Szamoczą się pomiędzy ambicjami i obowiązkami, a koniecznością przyciągania publiczności, co spycha je na mielizny repertuaru ułatwionego, rozrywkowego, naskórkowo atrakcyjnego, jakim są m.in. niektóre sztuki współczesne, zachodnie i rodzime. Jest charakterystyczne, że dramaty podejmowane na Zachodzie przez

sceny „offowe”, w Polsce znajdują miejsce nawet na czołowych scenach zawodowych. Są też teatry ostentacyjnie „gejowskie”. Epatuje posługiwanie się na scenach wulgarnym językiem, erotyką, nagością. Ekscytują sztuki dające wgląd w życie środowisk różnego typu marginesów społecznych. Inna tendencja, to odwrót od klasyki, która pojawia się rzadko, a jej realizacje są zazwyczaj radykalnie uwspółcześnione. Tak klasyka, jak dramaty współczesne, przedstawiane są często w modnej manierze postomodrenizmu, w której wszystkie chwyty są dozwolone, a przedstawienia zawierają mieszaninę stylów, środków, technik – z częstym posługiwaniem się obrazami generowanymi elektronicznie.

* * *

W niewielu już widowiskach można odnaleźć praktykowane przez polski teatr od wieków funkcje edukacyjne i moralistyczne, chęć kształtowania sumień oraz przechowywania wartości i tradycji narodowych. Do przeszłości odchodzi dominacja w teatrze polskim reżyserów – inscenizatorów – wizjonerów – filozofów, a także epoka wielkiej, artystycznej scenografii. Wyraźny jest natomiast renesans znaczenia aktora: powodzenie wielu spektaklom zapewniają gwiazdy aktorskie.

Nadzieję polskiego teatru stanowi niewątpliwie teatralna młodzież – ta z zespołów amatorskich i grup młodych zawodowców, ze szkół teatralnych, a także z teatrów instytucjonlanych, choć akurat ci ostatni wydają się często zagubieni, może wręcz zdradzeni przez starszych. Większość młodych działa jednak obok teatrów-instytucji w stale powiększającej się sieci teatrów niezależnych, alternatywnych, eksperymantalnych, poszukujących, awangardowych. Preferują one wypowiedzi autorskie, własne, kierując je do małych, lokalnych wspólnot, posługując się – i z konieczności i z wyboru – przestrzeniami nieteatralnymi. Właśnie ci młodzi aktorzy, autorzy, reżyserzy, organizatorzy przedstawień, spotkań i festiwali najgoręcej ujawniają swą teatralną pasję i ciekawość świata. Angażują siebie i swoje widowiska w otaczającą ich rzeczywistość. Spierają się z nią. Ożywia ich nadzieja – na lepszy świat, na lepszą przyszłość, na lepszy teatr.

Kazimierz Braun

ESEJE

Kazimierz Braun

RELACJA ASYSTENTA

Byłem asystentem Erwina Axera w latach 1958-1961. Widzę je jako najważniejsze lata mojej teatralnej nauki ─ *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – wspominając Axera przypominam Goethego. Uczyłem się teatru także i potem, uczę się i dziś, ale te trzy lata terminowania u Axera były fundamentem. Uczyłem się reżyserii u bardzo doświadczonego i bardzo umiejętnego nauczyciela, opiekuna, mistrza. Uczyłem się od niego zwłaszcza pracy z aktorem: szukania i ustalania wewnętrznych i psychologicznych motywacji oraz społecznych i kulturowych uwarunkowań działania postaci; konieczności i wartości odwoływania się przez aktora do osobistych wspomnień, doświadczeń i przeżyć; nierozerwalnego wiązania motywacji osobistych aktora z motywacjami postaci; nadawania wszelkim działaniom wyrazu zmysłowego, emocjonalnego, ruchowego, wizualnego w oparciu o te, zarówno osobiste, jak wydobyte z analizy postaci, motywacje, potrzeby, dążenia. Początkiem i celem procesu twórczego aktora, tak jak go praktykował i uczył Axer, była „prawda" – wielowarstwowa, wielowymiarowa. „Prawda" psychologii, uczuć, obyczaju, zachowania, całokształtu wyrazu scenicznego. U Axera uczyłem się nade wszystko nieustannego, upartego, cierpliwego, bezkompromisowego dążenia do doskonałości rezultatu artystycznego. Zawsze pożądanej. Zawsze nieosiągalnej.

1958/1959

Na egzaminie wstępnym na Wydział Reżyserii PWST w Warszawie, do którego przystąpiłem We wrześniu 1958 r. Erwina Axera w komisji nie było. Jak usłyszałem, przechodził rehabilitację po groźnym wypadku samochodowym. Przyjętych, dziekan Bohdan Korzeniewski umieszczał w różnych teatrach warszawskich jako asystentów, niewątpliwie w porozumieniu z dyrektorami tych teatrów. Zostałem przydzielony do Teatru Współczesnego, co wzbudziło pewne poruszenie w grupie starszych studentów wydziału, bowiem, jak mówili, Axer sam zawsze wybierał swoich przyszłych asystentów na egzaminie wstępnym i było to szczególnym wyróżnieniem. Tym razem oparł się na ocenie Korzeniewskiego, co, jak się dowiedziałem, musiało być premią za dobry egzamin wstępny. Po prostu, i dziekan Korzeniewski, i studenci wydziału wiedzieli, że właśnie tam można się najwięcej nauczyć. Nie mogłem lepiej trafić. Zapewne zarekomendował mnie Axerowi również Jerzy Kreczmar, jego najbliższy współpracownik we Współczesnym, który nie tylko

był w komisji egzaminacyjnej, ale recenzował moją pracę wstępną opartą o *Za kulisami* Norwida i ocenił ją dobrze.

Znałem warszawski Teatr Współczesny z prasy i z legendy jaka go otaczała, ale i z częstych tam wizyt. Przyjeżdżałem z mojego Poznania, jeszcze jako student polonistyki i już zwariowany na punkcie teatru początkujący aktor i reżyser, oglądać przedstawienia w Warszawie. Nie mogłem przyjeżdżać często. Nie wystarczyłoby na to ze skromnego stypendium. Gdy jednak byłem w Warszawie – szedłem do teatru. Najczęściej, do Współczesnego, właściwie „na ślepo." Widziałem tam *Teatr Klary Gazul*, Mérimée, z urzekającą i zadziwiającą Ireną Eichlerówną; *Zaproszenie do zmaku* Anouilha, z zabójczo przystojnym Andrzejem Łapickim; *Uśmiech Giocondy*, Huxleya z wielką rolą Hanny Skarżanki, *Operę za trzy grosze,* przygotowaną przez Konrada Swiniarskiego wedle brechtowskiej receptury. Niestety, tylko czytałem, z zapartym tchem, o *Czekając na Godota,* w reżyserii Jerzego Kreczmara, o *Naszym mieście* w reżyserii Axera. Widziałem jednak jego *Music-hall* Osborne'a. Były to wszystko przedstawienia doskonale grane, opierane często o dramat zachodni, na którego wystawianie – jak „się mówiło" Teatr Współczesny miał jakieś specjalne pozwolenia. Prawdę mówiąc, widziałem tam także przedstawienie, które mnie wręcz odrzuciło: *Domek z kart* Zegadłowicza – był to zarazem pamflet na Polskę przedwojenna i laurka dla „wyzwolicielskiej Armii Czerwonej". Widziałem też inne prace reżyserskie Axera, znakomicie zrobione, ale odpychające swą treścią: *Ostry dyżur* Lutowskiego, który pod maską zatroskania o „błędy i wypaczenia" ukazywał komunistów z „ludzką twarzą"; *Niemców* (drugą realizację), kłamliwą sztukę o „dobrych Niemcach", Kruczkowskiego, który zresztą, wcześniej i później, jakoś dotykał i mojego życiorysu (o czym za chwilę) – te przedstawienia grane były w Teatrze Narodowym, gdzie Axer krótko dyrektorował. Nie znałem wtedy kulis – ani jego tam przyjścia, ani odejścia. W Narodowym widziałem również jego *Kordiana,* który wydał mi się jakiś antyromantyczny i doktrynerski. O Teatrze Współczesnym wiedziałem też, że jego małe, niewygodne, podłużne wnętrze było przerobioną na teatr salą parafialną, zabraną kiedyś Parafii Zbawiciela. Było mi zawsze jakoś przykro, gdy tam wchodziłem, bo znałem ze swego własnego, rodzinnego doświadczenia, czym były eksmisje, wyrzucanie ludzi z ich siedzib, majątków, mieszkań. O Axerze słyszałem przy tym, że jest „głęboko" partyjny, obsypywany nagrodami i odznaczeniami. To z kolei musiało nastrajać do niego z rezerwą. Nie znałem go jednak osobiście.

Stanąłem przed nim. Jego aparycja była niecodzienna: blada, podłużna twarz, z wydatnym, ale kształtnym nosem, policzki gładko wygolone, ale zdradzające silny, czarny zarost, ogromie wysokie czoło, nie ograniczone linią włosów, wielkie oczy, o błysku najżywszej

inteligencji, a zarazem spojrzeniu jakby nostalgicznym, duże, zmysłowe usta. Lekkie pochylenie sylwetki. Brak włosów postarzał go. Miał przecież wtedy tylko dopiero-co ukończoną czterdziestkę. Ubrany był z niedbałą elegancją. Jego maniery były nienaganne. Sposób wysławiania się, poruszania i gesty świadczyły o wielkiej kulturze i dobrym wychowaniu, a zarazem o ogromnej pewności siebie. Zapytał mnie co studiowałem przed reżyserią, jakie znam języki obce, czy bywałem za granicą. Rozmawiał ze mną uprzejmie i miło. Zrobił na mnie wielkie wrażenie. Jakże odmienne od wielu znanych mi dotąd ludzi teatru.

Skierował mnie jako asystenta do Stanisławy Perzanowskiej, która akurat wznawiała schillerowską wersję *Pastorałki,* widowiska, w którym grała Ewę w redutowej prapremierze (1). Perzanowska była jedną z niewielu pań, które zrobiły zawodową karierę jako reżyserzy już przed wojną, współpracując latami ze Stefanem Jaraczem. Uosabiała więc dla mnie zarazem trzy tradycje: Schillera, którego inscenizację z przed prawie czterdziestu lat wydobywała z zapomnienia; Reduty, pierwszego polskiego „teatru wspólnoty", w której była aktorką; i jaraczowskiego Ateneum, teatru solidnego, rzemieślniczego aktorstwa. Na prowadzonych przez nią próbach starałem się rozpoznawać te trzy wątki najlepszych polskich tradycji teatralnych i uczyć się ich zasad.

Równocześnie rozpoczęły się zajęcia w szkole na Miodowej. Erwin Axer prowadził jedno z dwóch „seminariów reżyserskich". Drugie – Bohdan Korzeniewski, który uczył „teatru inscenizacji" – podstawowego wtedy członu nauki reżyserii. Pracowaliśmy z Axerem na *Biedermannem i podpalaczami* Maxa Frischa – analiza, potem próby realizacji wybranych scen. Axer w ten sposób sam przygotowywał się do reżyserii tej sztuki, która była w repertuarze Współczesnego na ten sezon. W ciągu następnych semestrów miałem się dowiedzieć, że na swych seminariach reżyserskich w szkole teatralnej Axer po prostu omawiał i drążył ze studentami te sztuki, które miał reżyserować, czy akurat reżyserował. *Biedermann* ukazywał, jakby w stężeniu i zbliżeniu tradycje, z których wyrastał sam Axer, jego zamiłowania literackie i preferencje stylistyczne. Ta napisana przez Szwajcara sztuka pochodziła z niemieckiego kręgu językowego i kulturowego. Jej głównymi bohaterami byli – nieznani mi wtedy – zamożni, europejscy mieszczanie. Materia skonstruowana była z elementów realizmu i alegorii, odwołań do średniowiecznego moralitetu. Domokrążca okazywał się Belzebubem. Strażacy tworzyli antyczny chór. Akcja zapoczątkowana i doprowadzona do katastrofy na ziemi znajdowała swój epilog w piekle. Na seminariach starałem się wychwytywać, a potem samodzielnie rozszyfrowywać w bibliotekach, te różnorodne odniesienia i znaczenia dramatu. Na jednym z pierwszych seminariów

zderzyłem się ze swoistym „klasycyzmem” i „tradycjonalizmem” Axera. Mianowicie, zapewne, aby dowiedzieć się czegoś o nowych studentach, dał nam oryginalne zadanie domowe: opisać i narysować swój „teatr marzeń”. Zaproponowałem swoisty „teatr z przestrzenią zmienną”, w którym aktorzy i widzowie wymieszani byliby w jednym pomieszczeniu. (Tak właśnie posługiwałem później nieraz przestrzenią teatralną.) Axer nie zostawił na moim projekcie suchej nitki, zarazem, chyba zwrócił nań szczególną uwagę.

Niebawem miały się rozpocząć się próby *Biedermanna*. Znalazłem swoje imię i nazwisko u dołu komunikatu obsadowego. Próby zaskoczyły mnie wolnym rytmem. Parę tygodni przy stole. Niekończące się dywagacje, dokopywanie się wielu pięter w głąb, pod tekstem. Dalekie wycieczki prowadzące od centrum sztuki w przeróżne rejony kultury i historii, psychologii i socjologii warunkującej postaci. Nie obyło się choćby raz na dzień bez powołania się na Goethego, a zwłaszcza jego rozmowy z Ackermannem. Często wracały anegdoty o Leonie Schillerze. Role państwa Biedermann grali aktorzy starszej daty, Stanisław Daczyński oraz – już znana mi, i jakoś mi „matkująca” od czasu asystentury w *Pastorałce* – Stanisława Perzanowska. Oboje, byli redutowcy, przyzwyczajeni do niekończących się monologów Mieczysława Limanowskiego na próbach (wiedziałem o tym książek) poddawali się urokowi monologującego Axera. Młodym, Andrzejowi Łapickiemu, Mieczysławowi Czechowiczowi, Kalinie Jędrusik (później na jej miejsce weszła Barbara Wrzesińska) najwyraźniej nie stawało cierpliwości, ale nie śmieli tego manifestować. Powolnie toczyły się potem i próby sytuacyjne. Zaczynały się zresztą, co było dla mnie niespodzianką, z ogromnym opóźnieniem, dopiero po tym jak reżyser i czołowi aktorzy zebrali się powoli w bufecie, zjedli śniadanie i napili się kawy; zresztą, niebawem następowała, także bardzo długa, przerwa na drugie śniadanie. Każda scena próbowana była na różne sposoby dziesiątki razy. Wyczuwałem, że młodzi woleliby pracować intensywniej i szybciej, ale co i raz przyłapywani byli przez reżysera na powierzchowności i „nieprawdzie.” Osiągali jednak „prawdę” stosunkowo szybko. Starsi natomiast dochodzili do „prawdy” bardzo powoli i z trudem. Pamiętam jak reżyser zwolnił z prób już prawie „gotowego” Czechowicza i kazał mnie usiąść z egzemplarzem na przeciw Daczyńskiego, z którym powtarzaliśmy niezliczoną ilość razy jedną scenę – śniadania.

Axer prowadził próby z cierpliwością i uporem, był łagodny, a zarazem wymagający. Posługiwał się głównie tłumaczeniem aktorom motywacji i okoliczności działania postaci, zwłaszcza psychologicznych i socjologicznych. To, co przekazywał aktorom nazywał „informowaniem.” Dopomagał im i uzdalniał ich do odnajdowania osobistej „prawdy” i identyfikowania jej z „prawdą” granej postaci. W rezultacie, powstawały postaci mocno

osadzone zarazem w osobowościach aktorów, jak i w otaczającej je rzeczywistości dramatu ─ postaci głębokie, skomplikowane, wielowymiarowe. Reżyser nie narzucał sytuacji. Oczekiwał, że sam aktor je narysuje. Potem omawiał je szczegółowo i korygował. Prowadząc aktora, inspirował, pobudzał wyobraźnię, posługiwał się metaforą, bardzo rzadko natomiast „pokazywał". Był więc przede wszystkim „reżyserem-pedagogiem". Był też „reżyserem aktorskim", bowiem skupiał swą uwagę na aktorze i aktor stał zawsze w centrum jego przedstawień.

Na końcowe próby *Biedermanna* zaczęli przychodzić członkowie nieformalnego areopagu Współczesnego: Jerzy Kreczmar (kierownik literacki i reżyser), Adam Tarn (kierownik literacki), Edward Csato (doradca literacki), Otto Axer (brat Erwina, scenograf), Zbigniew Turski (kierownik muzyczny). Prowadzili długie dyskusje w gabinecie dyrekcyjnym, na które nikogo nie dopuszczano. Ich wyniki stawały się materią kolejnych prób. Potem przyszła premiera (2). Przedstawienie było bardzo dobrze grane, ale nie porywało. Zaraz potem dowiedziałem się, że obowiązkiem asystenta jest kontrolowanie pierwszych dwudziestu przedstawień, a potem dwóch na tydzień, aż do zgrania sztuki. Ponieważ wszystkie przedstawienia we Współczesnym szły dziesiątkami i setkami razy, było to niemałe obciążenie. Asystent zobowiązany był robić notatki i zgłaszać je reżyserowi, który sam przekazywał je według swego uznania aktorom. Były też i niecodzienne obowiązki asystenckie. Raz, tuż przed przedstawieniem okazało się, że nie ma w garderobie jednego z aktorów, grającego – na szczęście – niewielką rolę, Policjanta. Zdarzenie niezmiernie rzadkie, wyjątkowe. Andrzej Łapicki, który pod nieobecność Axera był odpowiedzialny za spektakl, wezwał mnie z foyer i kazał ubrać się w kostium (buty były chyba o trzy numery za małe), przypomnieć sobie tekst (po dziesiątkach prób znałem prawie całą sztukę na pamięć) i bez próby wejść na scenę. Mimo doświadczeń aktorskich z teatru studenckiego, a potem Teatru Polskiego w Poznaniu, byłem w straszliwiej panice. Jakoś poszło. Ale pozostało to jednym z moich najbardziej przykrych teatralnych wspomnień.

1959/1960

W Teatrze Współczesnym było zawsze kilku asystentów – studentów reżyserii. Asystowali na zmianę różnym reżyserom, co było naturalne, bo w ten sposób mogli się zapoznawać z różnymi metodami pracy. Jednak, ku zdziwieniu nas wszystkich, zaraz do następnego swego przedstawienia, był to *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego, Axer wyznaczył mnie znów na asytenta, obok Andrzeja Szafiańskiego, studenta III roku. Był to wielkie

wyróżnienie: kolejna asystentura u mistrza. I ogromna przykrość: praca nad sztuką nienawistnego mi pisarza.

Tu niezbędna jest dygresja – „dygresja na temat.” Z Leonem Kruczkowskim zetknąłem się osobiście dokładnie sześć lat wcześniej. Gdy w listopadzie 1953 r. mój ojciec, Juliusz, został zwolniony z więzienia „na roczny urlop” z gruźlicą (zapewne władze nie chciały, aby zmarł w więzieniu), natychmiast rozpoczął starania o uwolnienie swego brata, a mego stryja, Jerzego, który siedział z wyrokiem dożywocia. Ojciec, sam formalnie więzień, tyle-że „urlopowany”, dobijał się do drzwi władców PRL, chcąc nieść pomoc swemu bratu-więźniowi. Ojciec miał taki zwyczaj, czy też metodę wychowawczą, że brał mnie, chłopca przecież, na różne ważne rozmowy i wizyty. W ten sposób, jeszcze przed aresztowaniem ojca w 1948 r., zostałem kiedyś przedstawiony ks. Prymasowi Wyszyńskiemu. W parę tygodni po wyjściu z więzienia, zabierając mnie, ojciec pojechał do Warszawy, do Leona Kruczkowskiego. Był on bowiem dobrym znajomym i ojca, i stryja, sprzed wojny. Stryj drukował Kruczkowskiego w swojej „Gazecie Literackiej” w Krakowie. Po wojnie Kruczkowski był posłem do KRN, a potem do Sejmu, wiceministrem kultury, prezesem Związku Literatów Polskich, laureatem nagród państwowych i, otrzymanej akurat na jesieni 1953 r., nagrody leninowskiej za „utrwalanie pokoju między narodami”. Później miał jeszcze zostać członkiem KC PZPR i członkiem Rady Państwa. Absolutne szczyty kariery dla drugorzędnego literata. Potęga władzy. Więc Kruczkowski był na szczycie władzy, ojciec był „urlopowanym” więźniem, a stryj Jerzy po prostu więźniem – trzej koledzy z przedwojennego Krakowa. W czasie krótkiej rozmowy w jakimś ogromnym salonie – jednak ojca przyjął, nie wiem, jak ojciec do tego doprowadził – Kruczkowski bardzo się spieszył. Chodził nerwowo po salonie. Krzątał się. Poprawiał jakieś wazony. Rozkładał ręce. Nie pamiętam samej rozmowy, tylko to rozkładanie rąk. Nic nie zrobił (3). Potem Ojciec dostał się jakoś do Sokorskiego, ówczesnego Ministra Kultury, także zabierając mnie ze sobą. I ten nie chciał pomóc. Stryj został zwolniony w parę lat później w ramach „odwilży.” A ja teraz miałem być asystentem w pracy nad sztuką Kruczkowskiego.

Przyszedł na jedną z prób czytanych. Przywitał się ze wszystkimi. Oczywiście mnie nie poznał, a wymówionego, gdy się przedstawiałem, nazwiska, nie usłyszał, lub udał, że nie usłyszał. Och, jak dobrze pamiętam te twarze bez wyrazu wysokich dostojników partyjnych, którzy nie słyszeli w rozmowie tego, czego słyszeć nie chcieli, te puste oczy, nie widzące tego, czego widzieć nie chcieli, czy nie raczyli. Próby były nerwowe, bo sztuka była słaba. Axer otrzymał ją jako zaufany. Nie wiem, czy chciał ją robić, czy musiał. Uderzyło mnie i zastanowiło, że nie było w ogóle mowy na próbach dlaczego i po co tę sztukę robimy, co

jest jej przesłaniem, co chcemy powiedzieć publiczności. To była niby „rzecz o granicach wolności”. Ale dyskusja o wolności zawieszona jest w tej sztuce próżni. Dla autora nie istnieje w ogóle fakt, że akurat w tym samym czasie, kiedy toczy się akcja *Pierwszego dnia wolności*, Polska nie osiąga wolności, tylko przechodzi z pod niewoli niemieckiej pod niewolę sowiecką. Choć jedni polscy oficerowie wydchodzą z oflagów niemieckich, to inni polscy oficerowie, Akowcy, są przez Sowietów masowo rozstrzeliwani, wsadzani do więzień, wywożeni w głąb Rosji. Odczułem jak manipulację to niby swobodne dyskutowanie o wolności – w kraju zniewolonym, pozbawionym wolności. Byli też w tej sztuce „dobrzy Niemcy” (jak w *Niemcach*) i to oni byli w niej poszkodowani, a nie Polacy. Nie mogłem się pogodzić z tym cynicznym, kłamliwym brakiem historycznej perspektywy w dramacie, z brakiem związku z rzeczywistym losem narodu. Naturalnie nikt asystenta nie pytał o zdanie. W ogóle nie było dyskusji nad treścią i przesłaniem sztuki. Tak ją napisał autor. Reżyser szedł za nim. Analizował okoliczności akcji – jaka w sztuce była, motywacje postacie – które w niej brały udział. Nie wychylał się poza ramy samego dramatu.

W obsadzie był Kazimierz Rudzki, podobnie jak Kruczkowski, były oficer, więzień oflagu. Poirytowany nieskładnością dialogu pierwszej sceny, a zarazem oderwaniem go od oflagowego języka, przyniósł napisaną przez siebie wersję tej samej sceny. Była znacznie lepsza. Wszystkim bardzo się podobała. Ale niepodobieństwem było poprawianie „najwybitniejszego współczesnego dramatopisarza polskiego.” Axer dyplomatycznie schował tekst Rudzkiego pod dywan.

Jednak właśnie w tym przedstawieniu miałem okazję, szczęście, niezwykłą szansę obserwowania po raz pierwszy z bliska w pracy wielkiego aktora: Tadeusza Łomnickiego, który grał rolę Jana. Był on już wtedy zapewne jednym z najwybitniejszych aktorów polskich, a na pewno aktorem najbardziej ekspresyjnym i najsprawniejszym technicznie. Szczyt swej kariery, jakim była rola Arturo Ui w sztuce Brechta, miał osiągnąć niemal nazajutrz, w 1962 r. Stosunkowo niski, muskularny, miał twarz wyrzeźbioną jak ciosami szerokiego dłuta, o oczach, które czasem powlekały się jakby szkliwem nieobecności, to znÓw wystrzelały piorunem. Długie ręce o dużych dłoniach, przydawały zawsze jego ciału hieratycznej ekspresji, nie wykorzystywał ich bowiem nigdy w geście opisowym i realistycznym, ale odwrotnie, posługiwał się zawsze gestem skomponowanym, zrytmizowanym, często zatrzymywanym, utrwalającym niejako w przestrzeni plastyczną kompozycję całego ciała. Jego głos był niski, chropawy, potrafił mu nadawać różne brzmienia, zaś nieprawdopodobnie wręcz sprawna, wyćwiczona, wybuchowa dykcja pozwalała mu - gdy zechciał - wypowiadać

całe zespoły zdań z prędkością karabinu maszynowego, z pełną przy tym wyrazistością, to znów dozować słowa jak krople, albo też frazować wypowiedzi i kontrastować tempa (4).

Partnerką Łomnickiego była Aleksandra Śląska, grająca Ingę. Aktorka wybitna, która w niezwykły sposób potrafiła łączyć porażający chłód, wyniosłość i nieskazitelne maniery damy (kilka lat później miała koncertowo zagrać Lię w *Za kulisami* Norwida w mojej realizacji telewizyjnej) z gorączkową drapieżnością, zoologiczną wręcz pasją i wyrafinowanym okrucieństwem. Nie kryłem podziwu wobec jej aktorstwa. Odwzajemniała mi się życzliwością i uprzejmością. W obsadzie była też Kalina Jędrusik — piękna, utalentowana, uwodzicielska. Oparła rolę Luzzi na jakimś głębokim, smutnym, ponurym erotyzmie. Był też w Józef Kondrat, ujawniający chore, pozorne głębie postaci Anzelma, a także doświadczony Tadeusz Pluciński, stary mistrz Kazimierz Opaliński i młodziutki, utalentowany Zbigniew Zapasiewicz. Było od kogo się uczyć. To dzięki nim, zorkiestrowanym bezbłędnie przez Axera, przedstawienie jakoś się skleiło, dotarło, od czasu do czasu iskrzyło (5). Opisane zostało w superlatywach przez prasę. Kruczkowski sprowadził na przedstawienie całe Biuro Polityczne PZPR. Gdy przyszedłem do teatru na kolejny dyżur asystencki, normalnie, na pół godziny przed kurtyną, zostałem zatrzymany w wejściu przez tajniaków. Legitymowali mnie długo i dopiero sprowadzony kierownik widowni zaświadczył kim jestem. Nie miałem zresztą wstępu za kulisy, które „zabezpieczała" obstawa. Na widowni zaś zastałem jakąś dziwną, nietypową dla Współczesnego publiczność. Zamiast normalnej widowni inteligenckiej był to „aktyw" robotniczy ze stołecznych zakładów pracy. W ostatniej chwili zostali przeprowadzeni do pierwszego rzędu „przywódcy." W czasie przerw bankietowali w gabinecie dyrekcyjnym. Po zakończeniu akcji bardzo łaskawie okaskiwali aktorów. „Aktyw" oklaskiwał ich. Pełny sukces. Niebawem po tym, Kruczkowski wydał bankiet dla zespołu w jakiejś ekskluzywnej restauracji. Stać go było. Obaj asystenci, a więc Szafiański i ja, zostaliśmy zaproszeni zapewne „z ramienia" teatru. Siedzieliśmy na końcu stołu, daleko od autora.

Potem z przedstawieniem *Pierwszego dnia* zaczęły dziać się dziwne rzeczy. Najpierw, okazało się, że na festiwal Teatru Narodów w Paryżu desygnowano nie warszawską prapremierę, ale realizację gdańską, z płynącymi na wysokiej fali i znanymi za granicą aktorami filmowymi, Zbigniewem Cybulskim i Bogumiłem Kobielą, w reżyserii Andrzeja Wajdy i Zygmunta Hübnera. Reszta młodej obsady była też świetna: Edmund Fetting, Zdzisław Maklakiewicz, Wacław Kowalski, Mirosława Dubrawska. O wysłaniu tego przedstawienia do Paryża musiał, oczywiście, zadecydować autor, co, Axer, oczywiście, uznał za grubą nielojalność, a zespół w garderobach, oczywiście, wieszał psy na

Kruczkowskim. Przedstawienie z Wybrzeża poniosło w Paryżu klęskę, podobnie jak poprzednio *Kordian* Axera. Pewnie inscenizacja warszawska nie zostałaby przyjęta lepiej.

Potem stało się coś jeszcze dziwniejszego. Axer wezwał mnie do gabinetu i powiedział, że otrzymał zaproszenie do przeniesienia swej inscenizacji *Pierwszego dnia wolności* do Teatru im. Słowackiego w Krakowie. Nie ma jednak czasu na próby. Zatem przeniesienia dokonam ja, a on zacznie pracę i potem przyjedzie na końcową korektę. To było znów najwyższe wyróżnienie, a równocześnie najniewdzięczniejsze zadanie. Zresztą nie była to propozycja, ale po prostu polecenie. Nie wiem czy Kruczkowski chciał wynagrodzić Axerowi zawód związany z Paryżem, czy po prostu chciał mieć szybko realizację w innym teatrze, ze znacznie większą niż Współczesny widownią, a zatem większym dochodem z tantiem. Zresztą, premiery *Pierwszego dnia* goniły jedna za drugą po całej Polsce. Nie miałem absolutnie żadnego wglądu w te rozgrywki na szczytach władzy, i politycznej i teatralnej. Ale sprawa niejako wylądowała na mojej głowie. Wszystko się we mnie buntowało. Zarazem, była to niezwykła szansa dla studenta reżyserii: przenosić inscenizację wielkiego reżysera do innego teatru.

Pojechaliśmy z Axerem do Krakowa. Wraz z Bronisławem Dąbrowskim, dyrektorem Teatru im. Słowackiego, Axer dokonał obsady. Po próbie czytanej zostałem sam. Po raz pierwszy stanąłem sam wobec zespołu aktorskiego. Próby szły jak po grudzie. Niektórzy aktorzy mną pomiatali, choć inni mi „ojcowali." Stosunki koleżeńskie nawiązałem tylko z Marią Nowotarską, piękną i przyjazną, prawie-że prosto ze szkoły aktorskiej, która grała Luzzi. Axer przyjechał na tydzień przed premierą. Zarządziłem pokaz całości i usiadłem za nim na widowni, spodziewając się najgorszego: uzna, że tego grać nie można, zerwie, już ogłoszoną premierę, wyrzuci mnie ze szkoły. Po skończonej próbie odwrócił się do mnie skrzywiony. „Klęska", pomyślałem. Powiedział: „No, chyba kilka prób się jednak przyda." W ciągu tygodnia przereżyserował spektakl, nie wiele zresztą zmieniając, przecież to była kopia inscenizacji warszawskiej, ale motywując aktorów i dodając ich działaniom ducha, energii, głębi. Był to reżyserski majstersztyk ─ pokaz absolutnego opanowania reżyserskiego rzemiosła. Zobaczyłem na afiszu moje nazwisko. Najpierw był „reżyser: Erwin Axer," a poniżej „reżyser-asystent: Kazimierz Braun" (6). Więc nie asystent, tylko reżyser-asystent! Axer wyjaśnił mi, że to „radziecka terminologia" i że chciał w ten sposób docenić wkład mojej pracy. Nie w smak mi było, że termin jest sowiecki, ale byłem jednak z niego strasznie dumny. Chodziłem po Krakowie i sprawdzałem, czy na każdym afiszu, na każdym słupie ogłoszeniowym jest tak samo. Było.

Potem Kruczkowski, jeszcze i po śmierci (zmarł w 1962 r.) „prześladował" mnie wielokrotnie. Jego sztuki były bowiem uporczywie, latami „wciskane" teatrom, reżyserom. Gdy zacząłem otrzymywać pierwsze zaproszenia do pracy za granicą, to jako „niepewny ideologicznie" (lub po prostu „wrogi" – jak kiedyś określił mnie publicznie Jerzy Krasowski), mogłem otrzymać zgodę na wyjazd tylko pod warunkiem, że wyreżyseruję jedną z „pewnych ideologicznie" sztuk Kruczkowskiego. Nic innego nie wchodziło w grę. To nawet nie była „ironia historii", to był „zakalec historii".

Z powrotem w Warszawie, w zimie 1960 r. – kolejna asystentura u Axera. Tym razem w sztuce Jules Romainsa *Knock, czyli triumf medycyny,* wygrzebanej gdzieś z kurzu dla Kazimierza Rudzkiego. Przed laty był to wieki sukces Luisa Jouveta. Jednak Rudzki, nieco podobny z wyglądu do Jouveta, nie był aktorem dramatycznym, tylko estradowym i mimo tygodni żmudnych prób Axer na Jouveta go nie przerobił. Przedstawienie było w całości płytkie, choć miejscami zabawne. Nic się chyba tym razem nie nauczyłem. Jednak *Knock* (7) cieszył się ogromnym powodzeniem, jak wszystko we Współczesnym. Dyżury na nim, oraz na granym ciągle *Pierwszym dniu wolności,* nudziły mnie i gniewały.

1960/1961

Za to potężną dawką doświadczeń była *Ifigenia w Taurydzie* Goethego, moja kolejna asystentura u Axera (8). Już wtedy byłem nie tyle kierowany jako asystent do nowych realizacji, ale byłem, po prostu, jego stałym asystentem. Znów mogłem chłonąć wulkaniczną energię Tadeusza Łomnickiego i obserwować Axera w jego zmaganiach z tą energią, aby nadać jej określony, zakomponowany, celowy kształt przy pomocy ciągłej perswazji, stałego odwoływania się do motywacji wewnętrznych działania postaci, cierpliwego omawiania najdrobniejszych szczegółów ruchu, gestu, intonacji. Partnerką Łomnickiego była tym razem Zofia Mrozowska, aktorka w jakiś przedziwny sposób łącząca słodycz z dramatyczną siłą, delikatny liryzm z ogromnym żarem; była zarazem skupiona i rozedrgana. Miała przy tym ogromny czar osobisty i ciepło, które czyniły graną przez nią postać przekonującą i bliską widzowi. Dla mnie samego była zawsze dobra i uprzejma. W obsadzie byli również ─ starsi: Henryk Borowski i Józef Kondrat, oraz młody, błyskawicznie rozwijający się ─ Zbigniew Zapasiewicz. Próby były dla mnie wielką lekcją pracy reżysera z bardzo różnymi indywidualnościami aktorskimi, pracy prowadzonej tak, aby każdy z aktorów mógł się w pełni rozwinąć, a zarazem, aby wspólnie stworzyli idealnie zorkiestrowany kwintet.

Axer uczył asystentów jak mistrz czeladników. Mogli siedzieć w warsztacie, potem dostawali małe roboty: zrobić listę rekwizytów, poprowadzić próbę zastępstwa, czy

wznowienia. Na próbach całości, zwłaszcza generalnych, asystenci notowali uwagi reżysera i potem suflowali mu je w czasie omówienia z aktorami, ze scenografem, z elektrykiem, z akustykiem. Czasem Axer wyjaśniał coś półgłosem asystentowi w czasie próby, uzasadniał krótko swoje wybory i decyzje, czasem pytał o zdanie. Trzeba było zawsze uważnie śledzić tok pracy. Pamiętam takie zdarzenie. Raz na próbie *Ifigenii* zapytał mnie znienacka: „Dobre to?" Chodziło o jakieś działanie Łomnickiego. Akurat nie uważałem. „Dobre" – powiedziałem szybko. Skrzywił się. „A mnie się wydaje, że okropne". Strasznie się speszyłem. Zmilczałem. Próba toczyła się dalej. Powtórki. Nowe warianty. Powrót do pierwszego. Po próbie Axer powiedział: „Miałeś rację, to pierwsze rozwiązanie było najlepsze". Znów strasznie się speszyłem. Nie przyznałem się. (9)

Potem były jeszcze dwa epilogi mojej pracy we Współczesnym. Pierwszym było wystawienie tam *Historii fryzjera Vasco* Georgesa Schehade w moim tłumaczeniu (10). Widziałem tę sztukę w 1961 r. u Barraulta w Paryżu, urzekła mnie, przetłumaczyłem, dałem do przeczytania Axerowi, niejako w podziękowaniu za umożliwienie mi wyjazdu. Było bowiem tak, że po opublikowaniu w 1957 r. paryskiej „Kulturze" artykułu podpisanego uczciwie (i naiwnie) pełnym imieniem i nazwiskiem dostałem reżimową karę: bezterminowy zakaz wyjazdów za granicę. Dzięki poparciu prof. Korzeniewskiego otrzymałem 1959 r. od Międzynarodowego Instytutu Teatralnego w Paryżu nagrodę roku dla młodego reżysera – stypendium na dłuższy pobyt. Ale nie dostałem paszportu. Prof. Korzeniewski doprowadził do ponownego przyznania mi tej nagrody w 1960 r. Ponownie – odmowa paszportu. Opowiedziałem o tym Axerowi. Zapytał mnie wprost: „Wrócisz?" – „Wrócę", odpowiedziałem krótko. „Zadzwonię do kogoś", powiedział. „Proszę mnie połączyć z mistrzem Alsterem," zwrócił się przez telefon do pani Hani, sekretarki. „A ty zaczekaj za drzwiami." Alster był wtedy wiceministrem bezpieki. Po chwili Axer mnie wezwał. „Idź do Pagartu" – powiedział – „dostaniesz paszport." Tak się też stało. Pojechałem. Wróciłem. W Paryżu odebrałem nagrodę ITI i obejrzałem dziesiątki przedstawień, w tym kilka u Barraulta i tam właśnie „odkryłem" Schehade, byłem na Festiwalu w Avignon, potem pojechałem do Włoch i Grecji, wracałem przez Belgrad. Już w pociągu tłumaczyłem *Historię fryzjera Vasco*, a także *Dziś wieczór improwizujemy* Pirandella, którego znakomite przedstawienie widziałem w Atenach. Miałem tę sztukę wyreżyserować sam, niebawem (11). Więc cały ten wyjazd zawdzięczałem tyleż Korzeniewskiemu, co Axerowi. Do dziś jestem im wdzięczny. I nie tylko za to. *Vasco* się Axerowi spodobał. Dał go do przeczytania Jerzemu Kreczmarowi. Ten zdecydował się go wyreżyserować. Do współpracy zaprosił wielkiego malarza Piotra Potworowskiego. Powstały cudowne, wizyjne, kolorowe, nadrealistyczne

dekoracje i kostiumy. W doskonałej obsadzie główne role grali Tadeusz Fijewski, Wiesław Michnikowski, Barbara Wrzesińska, Mieczysław Czechowicz. Poza Potworowskim, który był malarzem i przyszedł do teatru niejako z zewnątrz, miałem we Współczesnym szczęście być blisko pracy trzech wybitnym scenografów: Jan Kosiński, Otto Axer, Wojciech Krakowski. To też był ważny element mojej nauki reżyserii.

I drugi epilog. Jako kolejny piękny gest wobec mnie, Axer zdecydował, abym mój warsztat reżyserski na zakończenie studiów zrobił we Współczesnym. Ale sam chyba pomylił się w wyborze sztuki, jaką mi przydzielił, to był jego wybór: *Kucharki* Nory Szczepańskiej (12), autorki kilku powieści, a debiutującej dramatopisarki. Sztuką była słaba, sztuczna, bardzo „literacka", oparta na pomyśle zobaczenia *Antygony, Hamleta i Końcówki* „od kuchni" przez trzy kucharki. Byli w tym przedstawieniu Kalina Jędrusik, Barbara Drapińska i Halina Kossobudzka, Tadeusz Łomnicki i Tadeusz Pluciński, i inni, ale całość, próbowana przeze mnie w ogromnym trudzie, a przez aktorów nie traktowana zbyt serio, nie bardzo chciała się skleić. Nie mniej, otrzymałem za nią „zaliczenie" i w ten sposób zakończyłem studia reżyserii. Czekał mnie jeszcze potem dyplom, ale to już gdzie indziej, kiedy indziej. (13) Byłem już jednak gotów – i uprAwniony – do rozpoczęcia pracy w teatrze. Z rekomendacji Axera na rozmowę zaprosił mnie Antoni Biliczak, dyrektor Teatru Wybrzeże w Gdańsku; kierownikiem artystycznym był zaś Jerzy Goliński. Zostałem zaangażowany do tego – bardzo dobrego – teatru. Tam przygotowałem moje pierwsze, w pełni samodzielne, przedstawienie zawodowe. Debiut reżyserski. Była to prapremiera trzech jednoaktówek Sławomira Mrożka, *Karol, Na pełnym morzu, Strip-tease* (14) ze znakomitą obsadą: Tadeusz Gwiazdowski, Zdzisław Maklakiewicz, Tadeusz Wojtych. Axer przyjechał z Warszawy. Niejako „przyjął" i „zatwierdził" moją pracę. Chyba naprawdę ocenił ją dobrze. To był moment kiedy mistrz „wyzwolił" czeladnika.

Przez trzy lata Teatr Współczesny był moim domem, laboratorium, salą wykładową, miejscem pracy i nauki, czasem przystanią, czasem salą tortur – no, nie przesadzajmy, ale uczestnictwo w około 60 próbach (w Warszawie – a do tego doszło ok. 50 prób w Krakowie) i wysiedzenie około 40 asystenckich dyżurów na *Pierwszym dniu wolności*, tak właśnie wspominam. Były w najbliższej okolicy Współczesnego jeszcze dwa bezpieczne miejsca. Tuż obok – Kościół Zbawiciela, gdzie regularnie wstępowałem przed poranną próbą. A w przylegającym do Współczesnego domu na ulicy Mokotowskiej, na ostatnim piętrze mieściła się pracownia wybitnej malarki i witrażystki Teresy Reklewskiej, w której, pod jej nieobecność, mieszkała jej młodsza siostra Zofia – prześliczna, przeintelignetna, przeurocza, młodziutka polonistka. Zachodziłem do niej coraz częściej. Niebawem po zakończeniu

studiów reżyserii miała zostać moją żoną. Ta informacja należy do mojej relacji o Erwinie Axerze, bo gdy dowiedział się ode mnie o naszych planach, zaprosił nas na kolację ─ wykazując, po raz kolejny, tak właściwą dlań klasę, znakomite maniery, osobisty urok. Siedzieliśmy w „Szanghaju" we czwórkę, była i Zofia Mrozowska. Jeden z tych dobrych, bezpiecznych, miłych i fascynujących wieczorów, które zapamiętuje się na całe życie.

Praca i nauka w Teatrze Współczesnym były dla mnie ogromnie ważnym doświadczeniem. W jego centrum stała praca reżysera z aktorem. Aktorstwo jakiego uczył Axer było zasadniczo realistyczne, choć ze szczyptami groteski, stylizacji, szaleństwa – więcej tych nie-realistycznych elementów pojawiało się gdy wymagał tego, lub umożliwiał to materiał literacki. Z przedstawień, w których asystowałem dotyczyło to Goethego (ale wcześniej Axer szukał tego w np. w Słowackim, później, np. w Brechcie). Aktorstwo to wywodziło się z europejskiej, XIX-wiecznej tradycji realistycznej, skodyfikowanej przez Stanisławskiego, rozwijanej w Polsce przez Osterwę; ale te dwa nazwiska we Współczesnym się nie pojawiały. (Z różnych przyczyn, których tu nie będę rozważał). Nie słyszałem tam także nigdy o Strasbergu, choć akurat on, ze swym akcentem na społeczne okoliczności działania postaci, sytuował się gdzieś blisko Axera. Pamiętam natomiast wzmianki o Kamińskim, Junoszy-Stempowskim, Jaraczu, Zelwerowiczu.

Współczesny był w tamtych latach doskonałym teatrem. Już od czasów swej łódzkiej prehistorii, jako Teatr Kameralny, wystawiał zawsze wiele sztuk zachodnich. Po „Październiku" stał się zdecydowanie najbardziej "zachodnim" teatrem nad Wisłą, a może w ogóle na całym obszarze za żelazną kurtyną (15). Sam Axer, urodzony w Wiedniu, wychowany we Lwowie, pochodzący z domu dostatniego i mieszczańskiego, sybaryta i smakosz, ateista i Europejczyk, sterował umiejętnie pomiędzy naciskami partyjnych nadzorców, treściami wystawianych sztuk, oczekiwaniami publiczności, i marzeniami swoich aktorów. Znał i kontynuował – oświeceniowe, liberalne, intelektualne – tradycje zachodnio-europejskie, a polskie – romantyczne, niepodległościowe, religijne – omijał, lub dotykał ich tylko czasem. Broniąc samego siebie i teatru przed szaleństwem w „świecie, który wypadł z posad" (*Hamlet*, I, 5), posługiwał się racjonalizmem, zdrowym rozsądkiem i dobrym smakiem. Był życzliwy ludziom, z którymi losu nie dzielił, ale rozumiał ich los.

Przypisy:

(1) *Pastorałka,* układ tekstu i muzyka: Leon Schiller. Opracowanie: Zespół pod kierunkiem Leona Schillera. Teatr Reduta, Warszawa, 24.XII.1924.

(2) Max Frisch, *Biedermann i podpalacze.* Teatr Współczesny, Warszawa, prapremiera polska, 23.IV.1959.

(3) Por. Stanisław Bereś i Kazimierz Braun, *Rozdarta kurtyna.* Aneks, Londyn, 1993, s. 30.

(4) Por. Kazimierz Braun, *Teatr polski 1939-1989. Obszary wolności – obszary zniewolenia.* Semper, Warszawa, 1994, s. 117.

(5) Leon Kruczkowski, *Pierwszy dzień wolności.* Teatr Współczesny, Warszawa, prapremiera, 17.XII.1959.

(6) Leon Kruczkowski, *Pierwszy dzień wolności.* Teatr im. Słowackiego, Kraków, 27.II.1960. Zapis: „reżyser-asystent" przy moim nazwisku można znaleźć w: *Almanach sceny polskiej, 1959/1960.* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1961, s. 224.

(7) Jules Romains, *Knock, czyli trymf medycyny.* Teatr Współczesny, Warszawa, 30.VI.1960.

(8) Johan W. Goethe, *Ifigenia w Taurydzie.* Teatr Współczesny, Warszawa. 1.II.1961

(9) Por. *Rozdarta kurtyna*, j.w. s. 65.

(10) Georges Schehade, *Historia fryzjera Vasco.* Tłum. Kazimierz Braun. Teatr Współczesny, Warszawa, prapremiera polska, 22.III.1961

(11) Luigi Pirandello, *Dziś wieczór improwizujemy,* Tłum. Kazimierz Braun. Teatr Wybrzeże w Gdańsku, Scena Kameralna, Sopot, 29.IX.1962, prapremiera polska.

(12) Nora Szczepańska, *Kucharki.* Teatr Współczesny, Warszawa, pokaz zamknięty 20.IV.1961.

(13) Cyprian Norwid, *Pierścień wielkiej damy.* Teatr Polski, Scena Kameralna, Warszawa, 7.IV.1962.

(14) Sławomir Mrożek, *Karol, Na pełnym morzu, Strip-tease.* Teatr Wybrzeże, Teatr Kamerlny w Sopocie, prapremiera 31.XII.1961.

(15) Por. *Teatr polski 1939-1989.* j.w. s. 125-127.

Kazimierz Braun

Szekspirologowi do szekspirowskiego sztambucha

Profesor Andrzej Żurowski wie wszystko o Szekspirze. Specjalną uwagę poświęcił Szekspirowi w Polsce, Szekspirowi polskiemu. W licznych książkach katalogował, opisywał i analizował polskie przedstawienia Barda z Avonu, polskie ujęcia reżyserskie jego sztuk i wielkie szekspirowskie role polskich aktorów. Analizował polskie myślenie o Szekspirze i polskie myślenie Szekspirem. Do tego ogromnego dorobku teatrologicznego pragnę dorzucić mały przypis: przedstawienia Szekspira w jego języku zrealizowane przez polskiego reżysera w Stanach Zjednoczonych.

Szekspir – moja pierwsza teatralna przygoda

Najpierw jednak muszę przypomnieć kroki, jakie stawiałem w Polsce na drodze, która miała mnie zawieść do Szekspira w języku oryginału.

Szekspir – to była moja pierwsza przygoda z teatrem. I to wielka przygoda. A to było tak. Gdy dostałem się na Polonistykę w Poznaniu,[27] zaraz na początku roku akademickiego na jesieni 1954 r. zobaczyłem ogłoszenia na tablicach w Collegium Minus Uniwersytetu Poznańskiego: Zrzeszenie Studentów Polskich ogłasza „nabór" do Studenckiego Teatru Dramatycznego, do przedstawienia *Domu na Twardej* Kazimierza Korcellego. Zgłosiłem się.

Od dzieciństwa żyłem w rodzinnym kręgu teatralnych legend: stryj Jerzy Braun – dramatopisarz (obok innych pól jego twórczości i działania), ciotka Jadwiga Domańska – dyrektor Teatru Dramatycznego 2 Korpusu gen. Andersa, wuj (a raczej bliski krewny) Antoni Żuliński – aktor, kompozytor, współpracownik Juliusza Osterwy a potem Mieczysława Kotlarczyka. Już uprzednio w Częstochowie w Gimnazjum im. Sienkiewicza byłem „etatowym recytatorem"; już uprzednio w Poznaniu występowałem w amatorskim zespole „Kuźnica". Więc zgłosiłem się na ten „nabór."

Na wyznaczone spotkanie salę wykładową napełniło kilkudziesięcioro studentów. Przyszedł aktor Henryk Drygalski[28]. Kazał nam czytać fragmenty sztuki. Było to takie, jakby

[27] Zdawałem wtedy, w 1954 r., na studia po raz drugi. Po raz pierwszy zdawałem w 1953 r., po maturze, ale nie zostałem przyjęty jako „syn wroga ludu". Mój ojciec Juliusz siedział wtedy w stalinowskim więzieniu.

[28] Henryk Drygalski (1921-2007) był wtedy aktorem Teatru Polskiego w Poznaniu. Po latach spotkałem się z nim w Telewizji w Warszawie, gdzie był kierownikiem działu obsad widowisk teatru TV (nie pamiętam jak się ten dział formalnie nazywał) i tam współpracowaliśmy przygotowując moje realizacje telewizyjne.

się dziś powiedziało, „przesłuchanie" („audition", lub „casting"). Nie zostałem obsadzony. Na szczęście. Bo sztuka była fatalna, kłamliwa, komunistyczna, propagandowa – wcześniej jej nie czytałem. Więc ucieszyłem się, że nie dostałem roli. Musiałbym ją oddać, choć tak rwałem się do teatru.

Tych nieobsadzonych, odrzuconych było wielu. ZSP postanowiło więc wystawić dla nich jeszcze i drugie przedstawienie. Ogłoszono, że będzie kompletowana obsada do *Wieczoru trzech króli* Szekspira w reżyserii Ireneusza Kanickiego.[29] Zgłosiłem się znowu. Tym razem zostałem obsadzony. Pewnie dla tego, że nieźle wtedy śpiewałem. Dostałem rolę Feste, nostalgicznego błazna, który śpiewa piosenki. Hanka Krupianka,[30] później zawodowa aktorka, grała Violę. Kanicki kipiał entuzjazmem, którym zaraził cały zespół i w ten sposób pokrył nasze braki i nieumiejętności. Na próbach bez przerwy „pokazywał" wszystkie role, męskie i kobiece, a my musieliśmy go naśladować. A ponieważ był młody, pełen uroku i energii, dało to niezłe rezultaty. Powstało przedstawienie żywe, barwne, wesołe.

Aby „opowiedzieć krótko długą historię" (jak mówią Amerykanie), powiem tylko tyle: nasz *Wieczór trzech króli* (a nie *Dom na Twardej*!) zdobył pierwszą nagrodę na festiwalu przedstawień studenckich w Poznaniu. A skoro ją zdobył, to został wysłany na ogólnopolski festiwal teatrów studenckich do Torunia. I tam zdobył nagrodę główną („pierwszą z wyróżnieniem"). Co spowodowało, że już na dobre połknąłem „bakcyla teatru." Już po roku zostałem kierownikiem artystycznym Studenckiego Teatru Dramatycznego Uniwersytetu Poznańskiego. Grałem w jego kolejnych przedstawieniach. To, z kolei, otworzyło przede mną możliwość grania (w oparciu o ZASP-owe „prawo współpracy") w Teatrze Polskim w Poznaniu (1958), a także stało się podstawą zatrudniania mnie jako lektora w poznańskim radio i speakera w tworzonej akurat wtedy poznańskiej telewizji. Teatr wciągał z coraz większą siłą. Przystąpiłem do egzaminu wstępnego (wtedy bardzo trudnego) na reżyserię w PWST w Warszawie. Zdałem.

Skromne, studenckie przedstawienie *Wieczoru trzech króli* Szekspira wprowadziło mnie na tę drogę. Szekspir skierował mnie do teatru.

Pierwsze doświadczenia szekspirowskie

[29] Irenusz Kanicki (1929-1982), był wtedy aktorem w poznańskiej Estradzie. W latach 1965-1972 był dyrektorem Teatru Klasycznego w Warszawie, scenarzystą i reżyserem osławionego widowiska *Dziś do ciebie przyjść nie mogę.*

[30] Hanna Krupianka (1935-1984), moja koleżanka z poznańskiej polonistyki, potem aktorka teatrów Poznania, Szczecina i innych.

Nic dziwnego, że chciałem reżyserować Szekspira, gdy tylko stałem się reżyserem zawodowym po skończeniu studiów reżyserii. Jednym z pierwszych moich przedstawień była, zrealizowana w 1963 r., *Najznakomitsza i żałosna tragedia Romea i Julii – The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*", jak tę sztukę zatytułował autor. Na afiszu było zresztą po prostu *Romeo i Julia,* ale, pamiętam, delektowałem się tym angielskim tytułem.

Na wielkiej scenie Teatru Polskiego w Warszawie, Janusz Adam Krassowski zbudował wielofunkcyjną dekorację w stylu Andrzeja Pronaszki. Jedna konstrukcja zawierała wielką, wysoką aż do nieba, ścianę jakiejś renesansowej budowli, która na poziomie piętra wspierała duży balkon (do „sceny balkonowej", oczywiście) oraz szerokie schody pałacowe prowadzące na placyk; głębia sceny, pod balkonem, miała małe drzwi (do „sekretnych" wieść) i stwarzała sugestię wnętrza (np. celi Ojca Laurentego). Różne plany tej wielofunkcyjnej dekoracji wydobywane były światłem. Pamiętam zachwycające, młodzieńcze aktorstwo Henryka Boukołowskiego i Hanny Stankówny oraz Alicji Pawlickiej (dublowały rolę Julii). To była wtedy trójka „moich" aktorów – uprzednio byli równie zachwycający w „moim" *Pierścieniu wielkiej damy* Cypriana Norwida w tym samym teatrze (1962).

Praca nad tą „żałosną historią" była dla młodego reżysera ważną nauką. Dowiedziałem się i doświadczyłem jak trudno jest reżyserować i grać Szekspira – jak wielowarstwowe są jego postaci, z jak wielu elementów utkana jest ich materia, jak głęboka jest ich psychologia, jak różnorodne środki wyrazowe może zawierać szekspirowskie widowisko. Zarazem dotknąłem po raz pierwszy, tak, tylko dotknąłem, zagadkowego stosunku jaki w sztuce Szekspira zachodzi między słowem a działaniem: jest tam łączenie, uzupełnianie się, wspomaganie.

Otwierałem *Romea i Julię* kluczem „wielkiego teatru inscenizacji", którego uczył profesor Bohdan Korzeniewski na swoich seminariach w PWST. Wedle jego wskazań wykleiłem makietę dekoracji, ustawiałem i przesuwałem na niej małych ludzików z tektury, planując układy ruchowe, a zwłaszcza sceny zbiorowe. „Wkładałem" potem w te układy aktorów. Ruch widowiska był rezultacie logiczny, zmienny, i może nawet piękny, ale brak mu było energii jaką może wnieść na próbach swobodnie improwizujący aktor.

Ucząc się dopiero angielskiego zaglądałem do oryginału i miałem niejasne wrażenie, że tekst, który reżyserowałam, jest jakiś inny niż tekst Szekspira. Był pozbawiony surowości i wagi, ugładzony, zbyt łatwo „poetycki", co niewątpliwie wniósł tłumacz, Jarosław Iwaszkiewicz – ten właśnie przekład został mi polecony, a ja nie miałem narzędzi, aby ocenić jego zgodność z oryginałem. Czułem zwłaszcza, że nie posłużyłem się w tym przedstawieniu

dostatecznie rytmem, który powinien był wynikać, po pierwsze, z mowy postaci. No, ale polszczyzna go nie narzuciła.

W sumie, to pierwsze reżyserskie spotkanie z Szekspirem onieśmieliło mnie wobec niego. Zdałem sobie sprawę jak ogromnie trudne stawia zadania, jakim jest radykalnym wyzwaniem, jak mi jest do niego daleko. Rozumiałem już, jak wielkie oferuje możliwości, ale zarazem nie miałem dość umiejętności, aby te możliwości wykorzystać. W tej mojej pierwszej „szekspiriadzie", nie mogłem się przebić do jego wielkości. Również w oglądanych wielokrotnie szekspirowskich realizacjach reżyserskich moich kolegów widziałem raczej niezrealizowane możliwości, jakie kryje tekst, niż ich wydobycie. To również onieśmielało. Tak czy inaczej, przez dobre kilka lat omijałem Szekspira.

W tych latach miałem jednak możność zobaczyć i słuchać Szekspira po angielsku. Odwiedził Polskę sławny Lawrence Olivier – najpierw na ekranie, jako Hamlet, a potem jako Tytus Andronikus na scenie. Grał w Warszawie Króla Lira wielki Paul Scofield. Odwiedzały nas Royal Shakespeare Company i National Theatre z Londynu, John Gielgud z szekspirowskim recitalem. Dzięki stypendium British Council (otrzyłem je w nagrodę za zdany egzamin z języka) w 1965 r. spędziłem miesiąc Londynie i tydzień w Starfordzie, rodzinnej wsi Szekspira. Widziałem wtedy m.in. Iana Holma jako Henryka V. W następnych latach miałem szczęście zobaczyć z bliska na scenie Oliviera jako Otella i Iana McKellena jako Ryszarda III. Oglądałem też na ekranie wspaniałą galerię: Olivier jako Ryszard III i jako Henryk V, Andrei Smoktunowski jako Hamlet, Paul Scofield jako Król Lir, później Kenneth Branagh znów jako Henryk V i jako Hamlet; i wielu innych. Zobaczyłem też zachwycające widowisko *Jak wam się podoba* w reżyserii, bliskiego mi wtedy Andreia Serbana w nowojorskiej LaMamie. Rosło w mnie poczucie onieśmielenia trudnością, a zarazem bogactwem, Szekspira.

„*Hamlet* po marcu"

Po raz drugi zmierzyłem się z Szekspiram gdy szukałem materiału, który by wyraził na scenie to co stało się w Polsce w marcu 1968 r. Wyreżyserowałem w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie *Hamleta* (1968). Nie był to zapewne *Hamlet* na miarę *Hamleta.* Zarazem, było to na pewno przedstawienie, tak jak w czasach elżbietańskich – gorące, współczesne, żywo odbierane. Hamlet to przecież młody intelektualista, inteligent, wrażliwiec, student, który przyjechał z zagranicznego uniwersytetu na pogrzeb ojca i nagle znalazł się w państwie

policyjnym, rządzonym przez brutalnego i perfidnego mordercę. Do współczesnego, uaktualniającego odczytania *Hamleta* znakomicie nadawał się nowy przekład Jerzego Sito, z którym wtedy ściśle współpracowałem.

Jak napisałem w książce o Jadwidze Pożakowskiej.[31] „Ta tragedia Szekspira, zrealizowana przeze mnie we współpracy z Jadwigą Pożakowską w Lublinie, na wiosnę 1968 roku, to był <<*Hamlet* po marcu>> – *Hamlet* przygotowywany zaraz po wydarzeniach marca 1968, w których walka o władzę wewnątrz partii komunistycznej (PZPR) zaowocowała atakiem na młode pokolenie, na twórców i intelektualistów, w tym na teatr (zdjęcie z afisza *Dziadów* w Warszawie); demonstranci byli bici, aresztowani, wyrzucani ze studiów; rezultatem „marca" była też nagonka antysemicka zorkiestrowana przez Gomułkę (ówczesnego przywódcę PZPR). Wszystko to razem było jedną wielką komunistyczną prowokacją i manipulacją, kolejnym prakosyzmem umacniania swej władzy przez partię komunistyczną i zniewalania narodu.

Odczytany przez taki pryzmat *Hamlet* okazywał się boleśnie aktualny. W tej sztuce przecież wszyscy śledzą wszystkich, podsłuchują, podglądają, mordują – skrycie, podstępnie, lub jawnie. Król otruł poprzedniego króla. Próbuje otruć swego bratanka, Hamleta. Przez pomyłkę truje żonę. Poloniusz wysyła syna na studia za granicę, a w ślad za nim agenta, który ma mu donosić o jego postępowaniu. Rozenkrantz i Guilderstern zostają wezwani, aby „rozpracować" Hamleta, badają go, potem aresztują. Król z Poloniuszem posługują się Ofelią jako agentką, która ma dopomóc w zdemaskowaniu Hamleta; obaj sekretnie śledzą ich spotkanie. Król manipuluje Leartesem; skutecznie namawia go do zbrodni. Przesłuchuje Hamleta i wysyła go na śmierć. Poloniusz podgląda syna odwiedzającego matkę w jej sypialni. I tak dalej, i tak dalej. A i Hamlet, filozof, zastanawiający się nad zagadką bytu, moralista, który osądza matkę i stryja, sam przywdziewa maskę, udaje chorobę, doprowadza do obłędu narzeczoną i wysyła w zaświaty jej brata, skazuje na pewną śmierć swych kolegów ze studiów, zabija Poloniusza, wreszcie morduje seryjnie rodzinę. To wszystko dzieje się przy pozorach zachowania dobrych manier i elegancji, kulturalnych procedur postępowania, posługiwania się prawem.

Dla tej ponurej akcji Pożakowska zbudowała ponurą dekorację. Konstrukcja była dwupoziomowa (oczywiście, wedle wzorów elżbietańskich), niezmienna. Zarazem, poszczególne jej plany i elementy służyły do rozgrywania scen w różnych miejscach, zgodnie z następstwem zdarzeń dramatu. Podłoga, wykonana z drewnianych belek, stanowiła poziom

[31] Kazimierz Braun, *Pani scenograf. Jadwiga Pożakowska na scenach polskich*. Muzeum Narodowe, Gdańsk 2010.

zasadniczy; jeden raz zapadnia umożliwiała wykopanie grobu Ofelii na cmentarzu. Z poziomu podłogi wiodły schody, z obu stron sceny, na poziom górny; schody te były podwójnie łamane, z dwoma wejściami na nie z podłogi, od środka sceny oraz z boków, od strony kulis. W centrum, na tylnym planie poziomu podłogi, była „alkowa" (wnęka) z ruchomą zasłoną. Na poziomie górnym, ponad alkową była platforma, również z zasłoną z tyłu, do której dostęp był zarówno z boków, ze schodów, jak i od tyłu. Dwu-kondygnacyjna galeria, była ażurowa, wykonana z drewna. Cienkie kolumienki podtrzymywały schody z lekkimi balustradami. Od tyłu konstrukcja przesłonięta była w pewnej odległości kotarami, szarymi u dołu i ciemno-zielonymi w górze. Kotary wykonane były z osobnych, wąskich brytów materiału, zawieszonych wysoko, co stwarzało możliwość rozchylania ich, nagłego wchodzenia i znikania postaci praktycznie w każdym punkcie. Za okotarowaniem był szary horyzont. Zależnie od potrzeb, na scenie pojawiały się (wnoszone i wynoszone przez obsługę) trony, stół, łoże, klęcznik.

Cała przestrzeń robiła wrażenie ogromnej pajęczyny, sieci, która więzi i zniewala; świetnie się w niej podsłuchuje i podpatruje; można po niej krążyć, jak po labiryncie, ale nie można z niej uciec. Aktorzy występowali w strojach współczesnych: czarne spodnie lub długie spódnice, czarne koszulki i bluzki. Na stroje współczesne nakładane były elementy renesansowych kostiumów: ceremonialne płaszcze, kaftany, nakrycia głowy, korony. Widzowie rozumieli, że to przedstawienie grane jest dzisiaj i dotyczy dnia dzisiejszego."

„*Wieczór trzech króli* po sierpniu" – „*Hamlet* po grudniu"

Pracując już wiele lat w teatrze nie mogłem nie wrócić do tego mojego pierwszego Szekspira, a raczej to owego szekspirowskiego impulsu jakim był *Wieczór trzech króli* (1981).

Podobnie jak poprzednio *Hamlet* – również mój *Wieczór* był przedstawieniem aktualnym, politycznym. Z ogromną różnicą wszakże: *Hamlet* „po marcu" był ponury, rozdzierająco smutny. *Wieczór trzech króli* był przedstawieniem „po sierpniu". Był wesoły, kolorowy. Od sierpnia 1980 r. trwał przecież w Polsce „wielki karnawał Solidarności". Takie były nastroje i aktorów, i widzów. Ludzie teatru, którzy w ogromnej większości opowiedzieli się za Solidarnością, dawali wyraz swoim przekonaniom i postawom zarówno w przedstawieniach realizowanych w teatrach, jak też biorąc udział w demonstracjach, czy widowiskach ulicznych. Widzowie oczekiwali optymizmu, zabawy, drwiny z władzy.

W *Wieczorze* jest świetny materiał na wydrwienie wysokiego urzędnika, nadzorcy, władcy – Malwolia. Zostało to zrobione tak: Malwolio, od początku przedstawienia, stał na

cokole, na środku sceny – był to pomnik władcy. Praktycznie, na cokole była hiperrealistyczna rzeźba (kukła) aktora grającego potem Malwolia, Jana Bleckiego. Wokół pomnika, poniżej postaci władcy, toczyło się normalne, wesołe życie, przygody i miłosne intrygi, pijackie przekomarzanki Tobiego i Chudogęby, żarty Marii i Błazna, tak dalej.

W sztuce Szekspira w scenie trzeciej drugiego aktu Malwolio interweniuje – stara się przerwać zabawę. Ta scena został nieco przesunięta i rozgrywała się trochę później niż egzemplarzu – otwierała drugą część przedstawienia. W czasie przerwy Jan Blecki zajmował na pomniku miejsce swojej rzeźby. Gdy zabawa u stóp pomnika dosięgała zenitu, nagle Malwolio na pomniku ożywał. Ten moment był zawsze prawdziwym „coup de théâtre". Malwolio schodził z pomnika. Starał się przerwać zabawę. Ale, tak jak to napisał Szekspir, nie udawało mu się to – zostawał wydrwiony, potem wrzucony do ciemnicy, a wreszcie wypędzony.

Wróciłem do przekładu Stanisława Dygata, który jeszcze, po tylu latach od mego przedstawienia studenckiego, miałem w uszach. Dodałem do niego szekspirowskie sonety śpiewane, obok piosenek, nie tylko przez błazna Feste, ale i przez Violę i Oliwię, oraz cały zespół. We Wrocławskim Teatrze Współczesnym mieliśmy wtedy pięknie śpiewających aktorów i znakomitego kompozytora-kierownika muzycznego, Zbigniewa Karneckiego. On też napisał muzykę. Bogusław Kierc grał i śpiewał Feste, Grażyna Korin – Violę, Halina Skoczyńska – Oliwię. Było też dużo tańca we współcześnie potraktowanej choreografii Marty Bochenek. Dekoracje i kostiumy, stylizowane pomiędzy renesansem a współczesnością, przygotowali Ewa i Michał Mońkowie. Premiera odbyła się 7 maja 1981 r., a więc na „wiosnę Solidarności."

I to podejście do Szekspira nie było jeszcze ciągle tym Szekspirem, o którym marzyłem i którego szukałem, ale raczej opartym o jego sztukę współczesnym musicalem. Tyle, że bardzo na czasie.

Jakoś uchodziło wtedy naszej uwadze, że gdy pod koniec sztuki ośmieszony, upokorzony i pozbawiony władzy Malwolio musi odejść z dworu Oliwii, rzuca jeszcze ostatnią kwestię: „Zemszczę się na was. Ja tu jeszcze wrócę."[32]

Wrócił. Malwolio – ponury, nadęty, pyszny, mściwy nadzorca – wrócił. I to bardzo szybko. Trzynastego grudnia 1981 roku generał Jaruzelski brutalnie przerwał wesoły karnawał Solidarności.

[32] Tak jest w doskonałym, wierszowanym przekładzie Dygata. W oryginale: „I'll be revenged on the whole pack of you".

Jednak jeszcze zanim to się stało wrocławskie przedstawienie *Wieczoru trzech króli* zobaczyli nasi goście i przyjaciele z teatru Wüttembergishe Landesbühne, w Esslingen, w Niemczech Zachodnich. Spodobało się im. Zaprosili mnie do przeniesienia inscenizacji do swego teatru.[33]

Niewiele później przypadło mi (w systemie rotacji reżyserujących pedagogów) zrobić przedstawienie dyplomowe w PWST Wrocław, to sięgnąłem znów po *Hamleta* – jego nastrój ponownie oddawał to co działo się dookoła, co działo się we mnie. To był zły czas. Jeszcze gorszy niż w 1968 r. Wtedy zrobiłem „*Hamleta* po marcu" – teraz był to „*Hamlet* pod grudniu." Przedstawienie było surowe, skromne, grane na prawie pustej scenie, z kilkoma tylko niezbędnymi sprzętami.[34] Akcent położyłem na pracę z młodymi aktorami.

Reżyserując Szekspira w języku oryginału

Gdy po utracie pracy we Wrocławiu znalazłem się w Ameryce (1985), mogłem po raz pierwszy „przymierzyć się" do Szekspira po angielsku. Najpierw była to rzeczywiście tylko przymiarka. Na uniwersytecie w Swarthmore, gdzie uczyłem i reżyserowałem przez rok (1985/1986) przygotowałem adaptację scen miłosnych z *Romea i Julii* i *Wieczoru Trzech Króli*, którą zatytułowałem *Zachody miłości* (*Love's Labors*) parafrazując szekspirowski tytuł *Stracone zachody miłości* (*Love's Labour's Lost*) premiera tego przedstawienia dyplomowego odbyła się 6 listopada 1985 r.

W czasie prób otwierały się przede mną nowe szekspirowskie horyzonty: wiersza, który jak wędzidło trzyma w ryzach aktora, a zarazem prowadzi go w działaniu; wiersza, który kieruje mową i znajduje dopełnienie w ruchu; wiersza, który narzuca rytm dialogowi i monologowi, podpowiada melodię mówienia i określa nastrój; wiersza, który w jakiś przedziwny sposób jest sprawczy, jest działaniem.

To bodajże największa tajemnica mowy szekspirowskiej: nierozerwalny związek tego, co aktor robi z tym co mówi, i odwrotnie, mowy i działania. Do tej pory w niezliczonych sztukach poetyckich i realistycznych, napisanych wierszem i prozą, językiem wzniosłym, czy też potocznym – zawsze szukałem w tekście i pod tekstem działania – działania, które niesie mowę, inspiruje dialog, motywuje postaci. Musiałem się dogrzebywać – pracując z aktorem – tej akcyjnej, sprawczej warstwy ukrytej, nie raz bardzo głęboko, gdzieś pod słowami

[33] Premiera w Esslingen odbyła się 12 grudnia 1982, również, jak we Wrocławiu, w scenografii Ewy i Michała Mońków oraz choreografii Marty Bochenek.
[34] Sam projektowałem dekoracje, przy współpracy Joanny Brylińskiej, która również zaprojektowała kostiumy.

tekstu – jako podtekst, jako rzeczywiste dążenie postaci. Jakże często podtekst stawał w opozycji do tekstu.

A teraz, pracując nad Szekspirem w języku Szekspira zrozumiałem, że w samej jego mowie zawarte jest działanie, że działanie jego postaci wyraża się bezpośrednio w ich mowie. Działanie i mowa są jednością, która posiada ogromną energię, energię, która – przy odpowiednim wyważeniu obu tych sił napędowych (działania i mowy) – osiąga jakąś ogromną intensywność, przyspieszenie, natężenie. Dowiedziałem się tego pracując ze zdolymi studentami, ale z nimi nie mogłem jeszcze zmaterializować tej wiedzy. To mogło się stać dopiero w pracy z zawodowymi aktorami.

I tak się też stało. Gdy znalazłem się w Buffalo, zostałem niebawem zaproszony do reżyserii w organizowanym tam co roku letnim Festiwalu Szekspirowskim[35].

Szekspir we współczesnym teatrze elżbietańskim

W rozległym parku w Buffalo (Delaware Park) jest w jednym miejscu spory pagórek, u którego stóp rozciąga się płaski teren małej doliny. Za nią wznosi się następny pagórek, który dolinkę zamyka, a jeszcze dalej, a także z boku, otwiera się widok na jezioro. Całe miejsce okalają drzewa i krzewy.

W dolince znajduje się plenerowy teatr. Jest to wielofunkcyjna konstrukcja wzorowana na architekturze teatru elżbietańskiego: obszerna platforma („scena przednia"), z niej podwójnie złamane schody prowadzą na platformę górną („scenę górną"), pod którą jest duża wnęka („scena tylna"). Jest to w sumie doskonała „maszyna do grania" Szekspira.[36] Można do niej dodawać jakieś elementy dekoracji, wnosić i wynosić niezbędne meble, zawieszać sztandary, postawić na dolnej platformie maszt okrętu z żaglami itd. Dwie wieże z reflektorami ustawione z dwóch boków, pewnej odległości od terenu gry, zapewniają oświetlenie, a przenośne mikrofony słyszalność.

Naprzeciw tej konstrukcji, na naturalnym stoku pagórka, bezpośrednio na trawie, lub na przyniesionych kocach, czy też krzesełkach campingowych, rozsiada się od tysiąca, do trzech tysięcy (w weekendy) widzów – a więc tylu ilu ich bywało w The Globe, czy The Swan w Londynie czterysta lat temu. Ludzie przynoszą koszyki z jedzeniem, z winem i piwem. Przychodzą na długi czas przed rozpoczęciem widowiska. Potem siedzą jeszcze do późnej nocy. W czasie przedstawień przetaczają się po pagórku to fale powagi, znieruchomienia

[35] Oficjalna nazwa tego festiwalu brzmi: „Shakespeare in Deleware Park" – Szekspir w Parku Delaware.
[36] Posługuję się tu terminem ukutym przez Jana Maciejowskiego i Zofię Wierchowicz dla obmyślonej przez nich konstrukcji przypominającej teatr elżbietański, który stosowali z wielkim powodzeniem w licznych realizacjach Szekspira.

i zadumy, to śmiechu, to oklasków. Wytwarza się atmosfera ludowego święta, zarazem celebracji wysokiej sztuki, jak przyjmowania jej jako rozrywki. Myślę, że taka właśnie atmosfera panowała w teatrach elżbietańskich na przedstawieniach sztuk Szekspira.

Festiwal Szekspirowski w Buffalo, podobnie jak inne letnie festiwale teatralne w Ameryce jest osobną organizacją-instytucją. Zatrudnia zawodowych aktorów wyłonionych w czasie otwartych „auditions." Trzeba przy okazji wyjaśnić, że słowa „festiwal" używa się w Ameryce zarówno w znaczeniu „europejskim": przeglądu kilku, kilkunastu, czy większej ilości przedstawień teatralnych lub filmów, trwający od kilku do kilkunastu dni, ale także w znaczeniu „amerykańskim": grania przez kilka tygodni czy miesięcy przez jeden teatr, lub jeden zespół, specjalnie przygotowanego zestawu przedstawień – w miesiącach letnich, z reguły w teatrach plenerowych. Z reguły również na tych festiwalach gra się wyłącznie Szekspira, albo też dominuje on w repertuarze. Najbardziej znane „Festiwale Szekspirowskie" w USA to: Oregon Shakespeare Festival, Colorado Shakespeare Festival w Boulder, Shakespeare at Santa Cruz w Kalifornii, Shakespeare Festvial w Dallas w Texasie, i również Shakespeare in Delaware Park w Buffalo; co roku sztuki Szekspira grane są w plenerowym teatrze w Cenral Park w Nowym Jorku; festiwali szekspirowskich jest każdego lata w USA kilkadziesiąt; mają wielomilionową widownię.[37]

Gdy znalazłem się w Buffalo i podjąłem pracę na Uniwersytecie Stanu Nowy Jork, łaskawy reżyserski los obdarzył mnie możliwością zrealizowania w plenerowym, „elżbietańskim" teatrze po kolei czterech wielkich szekspirowskich widowisk: *Henryk V* (1987), *Juliusz Cezar* (1988), *Król Lear* (1989), *Jak wam się podoba* (1991).

Henryk V i praca nad tekstem

Najpierw był to *Henryk V* z doskonałym aktorem, Evanem Parrym, w roli głównej. W roli księżniczki Katarzyny wystąpiły na zmianę Bess Brown i moja córka, Monika Braun, polska aktorka, która akurat wtedy odwiedzała nas w Buffalo. Pracując z nimi i z resztą obsady, wiedziałem już, że muszę wielki nacisk położyć najpierw na pracę nad tekstem – muszę aktorów naprowadzać na rytm i melodię szekspirowskiego białego wiersza, a zaraz potem dać się im ponosić jego wielkiej fali. Dbając o rytm wiersza, muszę zarazem wydobywać z niego zarówno motywacje, jak sposoby działania postaci. Zresztą i szekspirowska proza to też nie jest potoczna, zwyczajna gadanina. Muszę też zachęcać aktorów do wyciągania jak najbardziej ekspresyjnych konsekwencji fizycznych, ruchowych z energii, którą eksploduje

[37] Więcej o festiwalach szekspirowskich w Stanach Zjednoczonych w: Kazimierz Braun, *Krótka historia teatru amerykańskiego*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2005, str. 273-275.

w ich ustach słowo. Po raz pierwszy czułem, że pozwalam Szekspirowi tworzyć przedstawienie jego sztuki, pozwalam mu wypowiedzieć się pełnym głosem.

Zacząłem także po raz pierwszy eksplorować daną mi szekspirowską przestrzeń i otaczający ją park. W naturalny sposób akcja przenosiła się płynnie z jednego miejsca akcji w drugie, z platformy dolnej, na górną i z powrotem, ku głębi i ku widowni – Szekpir pisał przecież dla takiej przestrzeni. Zacząłem też wykorzystywać otaczający teatr park. Sceny nocne, te przed bitwą, rozegrałem przy kilku ogniskach rozpalonych nagle z obu boków pagórka, na którym siedzieli widzowie, przy równoczesnym wygaszeniu wszystkich innych świateł. Ogromny wkład w wizualne opracowanie widowiska wniósł mój przyjaciel-scenograf, Michał Mońka, którego zaprosiłem do tej pracy.

***Juliusz Cezar* między pokojem a wojną**

Ta tragedia opowiada o zburzeniu, zrujnowaniu pokoju politycznego, życia dostatniego i spokojnego przez grupę spiskowców. Powodowani ideologią, a nie rzeczową oceną sytuacji w swoim kraju, spiskowcy dokonują krwawego przewrotu, rewolucji, sięgają po władzę. Prowadzi to do wojny domowej, destabilizacji kraju, prześladowań, nieszczęść.

Udało mi się skompletować obsadę złożoną z aktorów mających już duże doświadczenie w pracy nad Szekspirem.[38] Do postaci, które wpisał w swą tragedię Szekspir, dodałem dwunasto-osobowy chór kobiet. W scenach przed rewolucją, w Rzymie zażywającym pokoju i radości, podobnie jak inne postaci, kobiety ubrane były na biało, śpiewały radosne pieśni. Po rewolucji wszystkie postaci mężczyzn wkładały na siebie czarne uniformy wojskowe, a chór kobiet przebierał się w czarne, żałobne suknie. Kobiety grzebały i opłakiwały skazanych na śmierć, poległych w bratobójczych walkach.

W *Juliuszu Cezarze* wykorzystałem naturalne ukształtowanie terenu parku i rozbudowałem teren gry. Na przeciwko konstrukcji scenicznej, a więc głównego, wielopoziomowego terenu gry, na szczycie pagórka-widowni zbudowałem małą platformę, tworząc drugi teren gry. Platforma główna, u stóp pagórka, i platforma górna połączone były pomostem prowadzącym poprzez środek widowni, przypominającym więc „hanamichi", „drogę kwiatów" w japońskim teatrze Kabuki. Wiele scen rozgrywało się w ruchu na tej drodze. Korzystając z niej aktorzy mogli się zwracać bezpośrednio, z najbliższej odległości do widza, byli niejako zanurzeni w tłumie widzów. Tak na przykład rozegrana została scena wielkiej mowy Antoniusza na pogrzebie Cezara. Zaczynał on mówić na scenie, blisko trumny

[38] Juliusz Cezar – Joseph Natale, Brutus – David Fendrick, Marek Antoniusz – Thomas Martin, Cassius – Jerry Finnegan, Porcja – Adele Leas, Kalpurnia – Eileen Dugan.

zamordowanego przyjaciela, ale potem schodził niejako w tłum – poruszając się po pomoście mówił wprost do ludzi.

***Król Lir* z *Końcówką* w tle**

Król Lir to jedno z największych wyzwań, jakie mogą stanąć przed reżyserem. Już nabrałem doświadczenia w reżyserowaniu Szekpira, już widziałem jak wykorzystywać energie zawarte w jego tekście, ale decyzję o pracy nad *Lirem* mogłem podjąć dopiero wtedy, gdy znalazłem aktora zdolnego zmierzyć się z tą wielką rolą, uznawaną za jedną z najtrudniejszych, a zarazem dających największe możliwości – i aktorowi i reżyserowi – ze wszystkich sztuk Szekspira.

Jak wiadomo, Jan Kott otwierał *Króla Lira* kluczem *Końcówki.* Tak się złożyło, że akurat w tamtym czasie reżyserowałem *Końcówkę* w Buffalo.[39] W roli Hama wystąpił Chris O'Neill. Był on świetnym aktorem irlandzkim. Niewiele przed moim przyjazdem do Buffalo sprowadził się tam wraz ze swoim bratem, Vincentem, również wybitnym aktorem i pedagogiem. Założyli teatr, Irish Classical Theatre. Vincent zaczął też uczyć na Wydziale Teatru Uniwersytetu w Buffalo. Widziałem ich obu na scenie, a Chrisa także w roli Becketta w filmie biograficznym o autorze *Godota.* Oni zaś znali moje prace z Dublina.[40] Zaprosili mnie do wyreżyserowania *Końcówki.* W czasie prób nabrałem przekonania, że Chris O'Neill byłby znakomity w *Królu Lirze.* Rozmawialiśmy o tym. Postanowiliśmy zrobić *Króla Lira* na Festiwalu Szekspirowskim. Te nasze dwie, następujące po sobie w krótkim odstępie czasu prace, stały się niejako potwierdzeniem związku pomiędzy tymi dwoma sztukami, na jaki wskazał Jan Kott.

Króla Lira widziałem już dobre kilka razy na scenie i na ekranie – to wspaniały poczet królów sceny: Orson Welles, Paul Scofield, Jerzy Kreczmar, Ian McKellen, Ian Holm. Należy do niego także Tadeusz Łomnicki, choć zmarł przed premierą, w czasie prób *Lira.* Myślę, że Chris O'Neil wszedł do tego królewskiego grona.

Pracował ciężko i uparcie. Próby do tego plenerowego widowiska odbywały się często w rażącym, letnim słońcu, a akcja sztuki toczy się często w nocy, zaś kluczowa scena szaleństwa w ciemnościach i burzy. Swą intensywną aż do bólu grą, swą skoncentrowaną

[39] Samuel Beckett, *Endgame*. Pfiffer Theatre, Buffalo, premiera 12 stycznia 1989.

[40] Wrocławski Teatr Współczesny grał na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Dublinie *Przyrost naturalny* wg. Tadeusza Rózewicza (1981), *Annę Livię* wg. Jamesa Joyce'a (1982), oba przedsawienia w mojej reżyserii. Reżyserowałem też w dublińskim Art Centre Theatre sztukę Rzożewicza *Stara kobieta wysiaduje* (1983).

wyobraźnią O'Neill przemieniał słoneczne południe w ciemną noc. Niesamowite doświadczenie.

W grze Chrisa O'Neilla pojawiały się otchłanne fale pychy, rozpaczy, wściekłości, bezradności, liryzmu. Jego głos, prowadzony nieomylnym szekspirowskim rytmem był wielkim, wielostrunowym instrumentem, a przy tym, aktor posługiwał się ostrą, twardą, brytyjską wymową, tak ważną, dla oddania melodyki szekspirowskiego tekstu. Jego wysokie, umięśnione, a przy tym chude ciało, z dużą głową, z długimi rękami, jakby zagarniało i podporządkowywało sobie w ekspresyjnym ruchu i geście całą otaczającą go przestrzeń. W otwierającej akcję scenie dzielenia królestwa był potężnym, pełnym pychy monarchą. W scenie szaleństwa, złorzecząc burzy, zrzucał z siebie płaszcz, ubranie, bieliznę i nagi gnał gdzieś w głąb, w ciemność. W scenie pożenania z Kordelią wydobywał ze siebie delikatne, tkliwe tony ni to śpiewu, ni to szlochu. To była wielka, wielka rola.

A także jeszcze jedna lekcja pokory dla reżysera, który w jakiś sposób próbował towarzyszyć aktorowi w drodze na ten szekspirowski szczyt, czasem nawet ośmielał się wskazywać kierunek wspinaczki. Na szczycie czekał na nas obu Szekspir.

I tym razem obsada była mocna, złożona z doświadczonych aktorów.[41] W inscenizacji wykorzystałem, zbudowaną już do *Juliusza Cezara*, platformę na szczycie pagórka widowni, z prowadzącą w dół, ku platformie dolnej, ścieżką-pomostem. Ogromnie przydała się w akcji *Króla Lira.* Podróżuje on od jednej córki, która go nie chce, do drugiej. Lir przybywał więc na górną platformę ze swymi rycerzami (których liczba stopniowo topnieje) i stamtąd schodził w dół pagórka, aby dostać się do domu-zamku córki, a więc do stojącej tam konstrukcji teatralnej – odpowiednio oświetlona, robiła w tych momentach wrażenie zamku obronnego. Ale okazywało się, że król ma tam wstęp wzbroniony. Musiał wracać na górę. Odchodził.

***Jak wam się podoba* w Lesie Ardeńskim**

Następną sztuką Szekspira, którą zrealizowałem we współczesno-elżbietańskim teatrze letnim w Buffalo, było *Jak wam się podoba.* Ulubiona sztuka Heleny Modrzejewskiej! Las Ardeński z tej sztuki wzięła jako nazwę swej posiadłości w Kalifornii, gdzie ją kiedyś

[41] W głównych rolach wystąpili: King Lear – Chris O'Neill, Goneril – Meg Pantera, Regan – Eileen Dugan, Cordelia – Joy Parry, Kent – Evan Parry, Glouster – Richard Wesp, Edmund – Tom Martin, Edgar – Victor Talmadge, Fool – Jerry Finegan.

odwiedziłem[42]. Nieraz zastanawiałem się jak nasza mistrzyni grała rolę Rozalindy – a grała ją będąc już wieku dojrzałym,[43] od wieku 42 do 58 lat.

Ja czytam tę sztukę jako historię miłości dwojga bardzo młodych ludzi, zarówno szaleńczą jak dobrze skalkulowaną. Tylko Szekspir potrafił łączyć tak sprzeczne elementy. Szukałem młodej obsady ról Rozalindy i Orlanda. W roli dziewczyny obsadziłem Melissę Murphy, świeżo po ukończeniu studiów aktorskich, a w roli chłopca, niewiele od niej starszego, Micheala Karra. Byli młodzieńczy, piękni fizycznie, porywający rozedrganą wrażliwością. Dodałem im jako trubadurów – paziów – tancerzy, pięcioosobowy chór śpiewający i grający na instrumentach, zapraszając do niego studentów wydziału aktorskiego Uniwersytetu w Buffalo. Młodzi otaczali młodych. Resztę obsady stanowili aktorzy doświadczeni, choć nie starzy, ale jednak ogromnie kontrastujący młodość protagonistów i chóru.[44]

Jak wam się podoba rozgrywa się najpierw na dworze Księcia Fryderyka – w mieście – w jakimś pałacu, czy zamku, w zamknięciu architekturą, budowlami, murami. Tak jest w scenach 1, 2 i połowie sceny 3, pierwszego aktu; na końcu tego aktu Rozalinda i Celia uciekają z miasta do lasu. Akt II otwiera scena 1, dziejąca się w Lesie Ardeńskim, ale zaraz w scenie 2, akcja wraca do miasta, gdzie Książę Fryderyk szuka dziewcząt i wysyła za nimi pogoń. Od sceny 3 II aktu aż do końca, akcja toczy się w Lesie Ardeńskim.

Stosowana przeze mnie „analiza graficzna”[45] pokazuje to bardzo wyraźnie: akcja toczy się najpierw w mieście, potem w lesie, potem znów w mieście, i znowu w lesie – co ma ważny i wieloraki wpływ na działania postaci. Wystarczy mały zabieg adaptacyjny – przesunięcie tej jednej sceny (sceny 2, aktu II) tak, aby następowała zaraz po scenie 3 aktu I, i otrzymuje się wyrazistą konstrukcję: akcja toczy się najpierw w mieście, a potem w lesie. Dokonałem tego zabiegu, aby rozegrać pierwszą część przedstawienia w architekturze teatralnej, na scenie, dodatkowo światłem wzmagając wrażenie jej zamknięcia i cywilizacyjnej sztuczności, a drugą część w otoczeniu naturalnym, w Lesie Ardeńskim. W moim widowisku tak się

---

[42] Odwiedziłem Areden Modrzejewskiej w miejscowości Modjeska w Kalifornii w 1987 r. Gdy tam byłem, jej dom był pusty – wydało mi się, że w jego cichym wnętrzu spotkałem Panią Helenę... Więcej o tym w *Zamiast didaskalów* – posłowie do: Kazimierz Braun, *Królowa Emigrantka,* w: tegoż autora, *Sztuki o Polakach.* Norbertinum, Lublin 2006, str. 57-118. Także inne wydania tego tekstu po polsku i po angielsku, ostatnie: *Sztuki o Helenie Modrzejewskiej. Antologia.* Wydawnictwo Attyka, Kraków 2010, str. 47-106.

[43] Wg. Andrzej Żurowski, MODrzeJEwSKA, Słowo, obraz, terytoria,Gdańsk 2010, str. 554-552.

[44] Celia – Adele Leas, Oliver – Thomas Martin, Duke Senior – Vincent O’Neill, Duke Frederick – Richard Wesp, Jacques – Jerry Finnegan.

[45] Więcej na ten temat w: Kazimierz Braun, *Wprowadzenie do reżyserii.* Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1998, str. 27-70. Także: Kazimierz Braun, *Theatre Directing—Arts, Ethics, Creativity.* Mellen Press, Lewiston, New York 2000, str. 133-176.

właśnie działo: gdy Rozalinda i Celia wychodziły z zamku, to już po chwili znajdowały się w lesie, tak – w środku ogromnego lasu.

Jak już relacjonowałem, teatr elżbietański w parku Deleaware w Buffalo usytuowany jest w dolince otoczonej zalesionymi pagórkami; w lecie jest tam pełno zieleni – rozmaitych drzew, krzewów i zarośli, a pagórki porośnięte są trawą.

Otóż w momencie wyjścia Rozalindy i Celii z zamku całe otoczenie sceny rozświetlało się, park napełniał się światłem – i zielenią. (Dokonywały tego ustawione w różnych punktach parku reflektory). Cała przestrzeń w magiczny sposób rozszerzała się, stawała się nieskończenie większa, a zarazem tajemnicza, pełna świateł i cieni. Nie wiem czy był gdzieś, kiedyś taki Las Aredeński. Myślę, że spodobał by się Helenie Modrzejewskiej.

Ryszard III* na czarnej ścianie z *Pułapki

Jeszcze raz miałem możność reżyserować Szekspira w jego języku, choć już nie w plenerowym teatrze w Parku Delaware, w przestrzeni tak bardzo bliskiej teatrom, w których za życia Barda z Avonu grano jego sztuki. Kolejne przedstawienie szekspirowskie zrobiłem na scenie pudełkowej.

Wybitny aktor, David Lamb, dyrektor artystyczny i protagonista Kavinoky Theatre w Buffalo, zaprosił mnie do wyreżyserowania *Ryszarda III*. Rezerwował dla siebie rolę główną, do czego w pełni upoważniało go jego aktorstwo, nie tylko status dyrektora. Widziałem go parę razy na scenie. Świetnie, „po brytyjsku" mówił szekspirowski wiersz. Na taką wymowę snobują się amerykańscy aktorzy grając Szekspira. Niekiedy brzmi to dość sztucznie. David Lamb, urodzony w Anglii, mówił „po brytyjsku" oczywiście w sposób całkowicie naturalny. Dopomógł mi dobrze obsadzić sztukę. Zgodził się, abym łącznie z reżyserią zaprojektował także scenografię.[46]

Ryszard III to ponura tragedia. W swej okrutnej i bezwzględnej walce o władzę – najpierw o jej zdobycie, potem o jej utrzymanie – Książę Glouster dokonuje kolejnych manipulacji i morderstw. Posługuje się różnymi sposobami, środkami; działa sam, albo wysyłając swoich siepaczy. Analogie z życiorysami wielkich zbrodniarzy XX wieku, zwłaszcza Stalina i Hitlera (ale nie tylko), narzucają się nieodparcie. Sądziłem, że opowiadając tę historię Amerykanom, którzy na ogół niezbyt dobrze znają historię, powinno wydobyć właśnie te XX-wieczny analogie.

---

[46] Projektowałem dekoracje do *Ryszarda III* w Kavinoky Theatre. W realizacji technicznej współpracował ze mną Ken Shaw. Już uprzednio, a także i później, niejednokrotnie projektowałem scenografie – same dekoracje, lub dekoracje i kostiumy (por. Wykaz moich reżyserii na stronie internetowej: www.acsy.buffalo.edu/~kaz).

W teatrze szekspirowskim w Delaware Park, sama jego konstrukcja oraz otaczająca go przestrzeń określa, lub wręcz narzuca rozwiązania scenograficzne, a zarazem promieniuje, stwarzając nieograniczone możliwości korzystania z niej, rozwijania, rozbudowywania, lub posłużenia się okolicą – parkiem. Przekształcenie dużego obszaru parku w Las Adreński w *Jak wam się podoba* było najlepszym dowodem tych możliwości. Planując widowisko szekspirowskie znowu, jak przed laty, na scenie pudełkowej, a taką ma Teatr Kavinoky, chciałem je rozegrać nie ulegając, w miarę możności, ograniczeniom i konwencjom sceny pudełkowej. Istotą teatru elżbietańskiego jest przecież, wspominane już przeze mnie, niezwykłe i nierozerwalne połączenie poezji z działaniem, słowa z ruchem – a to wszystko na pustej, lub prawie pustej scenie. Zgodnie z duchem i tradycją teatru elżbietańskiego należało zatem ograniczyć do minimum dekoracje, a operować przestrzenią. W ogóle, trzeba było zrobić wszystko, aby nie odebrać Szekspirowi energii po przez zamknięcie go w pudełku – zrozumiałem to reżyserując go w teatrze plenerowym.

Zadaniem było więc wykreowanie – mimo, że na scenie pudełkowej – jakiegoś ekwiwalentu przestrzeni elżbietańskiej, z jej trójdzielną strukturą. Do płynnego rozegrania akcji *Ryszarda III* potrzebny był (1) duży plan pierwszy, (2) plan tylny, (3) plan górny – a więc elżbietańskie „sceny" przednia, górna, tylna. Dodatkowym zadaniem było dostarczenie terenu gry dla scen zbiorowych, w tym scen bitwy – do rozgrywania takich scen służy zróżnicowanie poziomów.

W rezultacie „scena przednia" pozostała pusta i dodatkowa powiększona o dobudowane do niej proscenium; w połowie głębokości scena wznosiła się dwoma schodami. „Scena górna" była pałacowym krużgankiem, ciągnącym się na całej szerokości sceny, z którego można było obserwować to, co dzieje się na dole. „Scena tylna" uległa rozbudowaniu. Małe drzwi, jakie w teatrze elżbietańskim mogły prowadzić do niewielkiej wnęki („alcove") w głębi terenu gry, zostały przekształcone w ogromną, zasuwaną, żelazną bramę. Kolejne ofiary Gloustera, a potem Ryszarda, ginęły za tą bramą, lub ich ciała były tam wciągane. Za każdym razem, to jest za każdym morderstwem, brama była zasuwana z głośnym, głuchym hukiem. Nie działałała ona mechanicznie (to byłoby sprzeniewierzenie się Szekspirowi), ale za każdym razem zamykał ją sam morderca. Takim środkiem wyrazu – wizualnym, ruchowym, akustycznym – ustawione zostały kamienie milowe akcji, którymi są kolejne zbrodnie uzurpatora.

Ryszard III, podobnie jak *Pułapka*, to sztuka o stopniowej zagładzie pewnego porządku i rozbiciu istniejących struktur w dziedzinach polityki, kultury, życia rodzinnego. Ryszard

przekształca swój kraj w pustynię. Za Beckettem można go nazwać „wyludniaczem”.[47] Zasuwając bramę swego pałacu – zasuwał bramę śmierci. Pod koniec sztuki sam ginął w tej bramie. Zakrywając zwłoki Ryszarda, zasuwał bramę następny władca, Henryk Richmond, już na polu walki wkładający koronę, jako Henryk VII. Była w tym gorzka zapowiedź – ostrzeżenie: choć teraz nowy król reprezentował zwycięstwo dobra i sprawiedliwości nad złem i bezprawiem, to czy w przyszłości nie posłuży się podobnymi metodami co jego poprzednik?

Inspirację do posłużenia się tą ogromną bramą, która pochłania kolejne ofiary, zawdzięczałem Tadeuszowi Różewiczowi. Tak, właśnie jemu – reżyserowałem przecież kiedyś jego *Pułapkę,* w której ważną, czynną, akcyjną rolę odgrywa „czarna ściana”, która pochłania postaci sztuki. Ta „czarna ściana” jest w *Pułapce* metaforą zagłady – zagłady artysty, rodziny, narodu, kultury. W przedstawieniu *Pułapki*, które obmyślaliśmy wspólnie z autorem, oraz z Janem Aleksiunem, scenografem, „czarna ściana” stała się czarną bramą domu – wejście do niej oznaczało unicestwienie.[48] Podobną funkcję pełniła ogromna, żelazna brama w *Ryszardzie III.*

Ta brama, rodem z *Pułapki,* zatrzaskując się z hukiem, za każdym razem zamykała też, coraz szczelniej, moją wrocławską przeszłość.

Już nigdy więcej

W tej fazie życia, w którą już wszedłem, zamyka się coraz więcej bram. Nowe już się nie otwierają. Już nie będę reżyserował Szekspira. Ale będę się nadal cieszył, że w swoim reżyserskim życiorysie miałem to wielkie, niezwykłe, radosne doświadczenie: reżyserowałem go po angielsku, wystawiałem go w przestrzeni bardzo bliskiej tej, dla której on sam pisał swoje sztuki, pracowałem z aktorami, którzy potrafili przekazać widzom tę niezwykłą, wręcz tajemniczą energię, która w sztukach Szekspira rodzi się na przecięciu słowa z działaniem. Dotknąłem tajemnicy Szekspira – aktora i poety. W jego sztukach słowo napędza ekspresyjne działanie, a działanie ekspolduje z ogromną energią w słowie.

[47] “Wyludniacz” – “The Depopulator” – “Le Depeupleur” – właściwy tytuł oryginału „The Lost Ones” – krótka powieść Samuela Becketta.
[48] Tadeusz Różewicz, *Pułapka.* Teatr Współczesny, Wrocław, 7 stycznia 1984 r. Prapremiera polska. Nb. Było to moje ostatnie przedstawienie zrealizowana w Teatrze Współczesnym.

WYKAZ INSCENIZACJI SZEKSPIROWSKICH KAZIMIERZA BRAUNA

Od numeru 1 do 5 przedstawienia w języku polskim, od numeru 6 do 11 przedstawienia w języku angielskim

1. *Romeo i Julia*, przekład Jarosław Iwaszkiewicz, Teatr Polski, Warszawa, 17 lipca 1963
2. *Hamlet*, przekład Jerzy S. Sito, Teatr im. Osterwy, Lublin, 19 października 1968
3. *Wieczór trzech króli,* przekład Stanisław Dygat, Teatr Współczesny, Wrocław, 7 maja 1981
4. *Wieczór trzech króli,* Wüttembergishe Landesbühne, Esslingen, Niemcy Zachodnie,12 grudnia 1982. Po niemiecku
5. *Hamlet*, przekład Jerzy S. Sito, PWST Wrocław, przedstawienie dyplomowe, 15 kwietnia 1984.
6. *Zachody miłości* (*Love's Labors*), adaptacja scen z *Romea i Julii* i *Wieczoru Trzech Króli*, College Theatre, Swarthmore, Pennsylvania, USA, 6 listopada 1985
7. *Henryk V*, Festiwal Szekspirowski, Buffalo, New York, USA, 30 czerwca 1987.
8. *Juliusz Cezar*, Festiwal Szekspirowski, Buffalo, New York, USA, 26 lipca 1988
9. *Król Lear,* Festiwal Szekspirowski, Buffalo, New York, USA, 28 czerwca 1989
10. *Jak wam się podoba,* Festiwal Szekspirowski, Buffalo, New York, USA, 23 lipca 1991
11. *Ryszard III*, The Kavinoky Theater, Buffalo, New York, USA, 25 lutego 1999

Kazimierz Braun

PAMIĘĆ O MICKIEWICZU

26 listopada 2005 minie 150 lat od śmierci Adama Mickiewicza, którego dzieło stało się jednym z kamieni węgielnych polskiej kultury, polskiej literatury, polskiego ethosu w ogóle. Czy jednak są powody, aby o Mickiewiczu wciąż pamiętać? Dlaczego, jak twierdzą jedni, Mickiewicza można się bez szkody dla polskiej kultury pozbyć? Dlaczego, jak twierdzą inni, jego stała obecność – a więc pamięć o nim – jest dla polskiej kultury niezbędna? Do odpowiedzi na te pytania musimy się przygotować. Trzeba najpierw rozważyć co to jest pamięć, a potem zastanowić się nad sytuacją pamięci w świecie współczesnym.

1. PAMIĘĆ

Pamięć włącza mnie w strumień mojego własnego życia, włącza mnie w historię makrokosmosu: narodu, kultury, religii; i mikrokosmosu: rodziny, grupy zawodowej, miejsca pracy, parafii. Pamięć pozwala mi odnaleźć swoje miejsce na mapie, jak urządzenie GPS (Global Positioning System) i moje miejsce na wykresie czasowym (Timeline) – dostarcza bowiem punktów odniesienia. Pamięć łączy to, co było, z tym, co jest. Uzdalnia wychylić się w to, co będzie. Pamięć jest szczególną zdolnością człowieka do przyjmowania informacji, doświadczeń, wiadomości, wzruszeń, wszelkiego typu impulsów; jest więc zdolnością zapamiętywania. Gdy zaś jakieś dane zostały raz wprowadzone do pamięci potrafimy je przechowywać, a więc pamiętać. Świadomym aktem woli, czy też pod wpływem jakiegoś bodźca wewnętrznego lub zewnętrznego możemy zaś to, co raz do pamięci wprowadzone wydobywać z niej, odtwarzać, uobecniać. Pamięć ma więc funkcje komunikacyjne: łączenia, spajania, zbliżania; oraz zdolności komunikacyjne: nadawania i odbierania sygnałów. Pamięć to zatem proces. Ma on trzy zasadnicze stadia: (1) rozpoznawanie i wydobywanie, (2) ukazywanie i przekazywanie, (3) przyjmowanie i wykorzystywanie.

Rozpoznawanie i wydobywanie. Pamięć wyprawia się na archeologiczne wyprawy badawcze, otwiera zakurzone foliały, odnajduje zapomniane skarbce. W okresie Renesansu Europa „przypomniała" sobie niejako swoją kulturową i cywilizacyjną przeszłość, wróciła do swych korzeni wrośniętych głęboko w kulturę starożytnej Grecji, w cywilizację Rzymu. Od tej przeszłości dzieliły Europę wieki niepamięci – nie była ona znana przez barbarzyńskich najeźdźców, a chrześcijańscy teologowie i filozofowie, aż do czasów św.

Tomasza, odsuwali ją. Narosła jednak świadomość jej wartości wzbogacającej kształtującą się nową Europę. Nastąpił powrót do korzeni – „renesans", „nowe narodzenie." Podobnie, tak zwany „Renesans Irlandzki" – ruch umysłowy i artystyczny towarzyszący walce politycznej o niepodległość Irlandii w końcu XIX i na początku XX w. – był procesem rekonstruowania narodowej pamięci, zatartej i zagubionej w ciągu wieków panowania brytyjskiego i brytyjskich prześladowań. Szukając korzeni swego rodu ludzie wertują stare księgi parafialne, często w odległych krajach. Te przykłady ukazują, że do źródeł pamięci może być daleko, wyprawy do nich są trudne, wymagają wysiłku. Ale są przecież wydarzenia niedawne, postaci, które dopiero co odeszły, lub są nawet jeszcze wśród nas. Powrót co nich, kontakt z nimi wymaga tylko decyzji woli. Do dzieła Mickiewicza nie mamy daleko. Jego pisma są dostępne w wielu naszych domach, w bibliotekach i – od niedawna – również w intrenecie. Można oglądać fotografie z licznych starych przedstawień *Dziadów*. Można odwiedzić jego grób na Wawelu.

Ukazywanie i przekazywanie. Po znalezieniu i wydobyciu skarbu pamięć ukazuje go i przekazuje, tak jak wystawia się z dumą w muzeum na widok publiczny znaleziony gdzieś na strychu obraz dawnego mistrza, czy też, gdy publikuje się w oprawie głośnej kampanii reklamowej odkryty w jakimś sztambuchu wiersz wpisany tam przed laty przez wielkiego poetę. I tak, gdy renesansowi humaniści odnajdywali stare tragedie i komedie (zwłaszcza Sofoklesa i Terencjusza) to zaraz publikowali je i spieszyli, aby je realizować jako widowiska. Pisarze związani ze wspomnianym to „Irlandzkim Renesansem" – William B. Yeats, Lady Gregory i John M. Synge – odnajdowali epizody z dawnej historii Irlandii, staroirlandzkie mity i legendy – i pisali sztuki o nie oparte, a sztuki te wystawiali na scenach. Przeszłość nadaje w ten sposób sygnały do teraźniejszości. Przekazywanie pamięci może dokonywać się publicznie, w glorii i rozgłosie, jak gdy w latach niepodległego polskiego dwudziestolecia (1918-1939) przygotowywano wielkie widowiska plenerowe przypominające niepodległościowy czyn zbrojny, Legiony i Marszałka Piłsudskiego. Na przykład wielki scenograf Karol Frycz opracował takie widowisko na Wawelu *Hymn ku czci oręża polskiego* (1939). Przekazywanie pamięci może być też trudne, niebezpieczne.

Tu opowiem historię rodzinną o Mickiewiczu. Do legendy mojej rodziny weszła, związana z Mickiewiczem, przygoda, jaka przydarzy≈a się mojej matce. Był rok 1913. Matka miała zatem wtedy siedem lat. Jechała ze swym ojcem pociągiem z Krakowa do Kielc. Wtedy jadąc z polskiego Krakowa do polskich Kielc trzeba by≈o przekroczyć granicę państwowy pomiędzy Austrii i Rosji, w Słomnikach. Po wyruszeniu z Krakowa jej ojciec (mój dziadek)

da≈ matce tom poezji Mickiewicza, aby schowa≈a go na spodzie swego koszyczka z jedzeniem na drogę, zarazem objaśniając bardzo poważnie, co to za książka i dlaczego trzeba ją ukryć. Bowiem wtedy, choć pod zaborem austriackim Mickiewicza wolno było już czytała jawnie, a nawet grał go w teatrze, to pod zaborem rosyjskim jego książki by≈y nadal surowo zakazane. Matka, zapamiętała ta zdarzenie bardzo dokładnie. Bycia zemocjonowaną i dumna, przypadł jej zaszczyt przewożenia przez granicę nielegalnej literatury. Udało się. Rosyjscy Żandarmi nie zajrzeli do koszyczka ∇ciskanego w dłoniach ma≈ej dziewczynki. Mickiewicz został przeszmuglowany do zaboru rosyjskiego.

Przyjmowanie i wykorzystywanie. To decydujący etap działania procesu pamięci. Informacje i wiedza o przeszłości, dawne obyczaje, tradycje, wierzenia, idee i wartości są już dostępne, w zasięgu ręki i myśli, gotowe, aby uczestniczyć w życiu współczesnym. Już zostały przypomniane, wydobyte, udostępnione. A teraz pojawiają się pytania: Czy zostaną przyjęte? Czy ci, którzy mają do nich dostęp, przyjmą je i wykorzystają w kształtowaniu swoich decyzji, postępowania? Czy posługując się pamięcią o przeszłości, ustrzegą się błędów, które popełniali ich przodkowie? Czy spożytkują ich doświadczenia?

Bez pamięci wszelkie struktury społeczne się walą, a jednostki stają się samotne, podatne na manipulację, czy propagandę, łatwiej przyjmują kłamstwo, nie są zdolne rozeznawać prawdy. Wiedziały o tym reżimy totalitarne. Aby skutecznie rządzić społeczeństwami zakazywały pamiętania, odbierały ludziom pamięć. Była ona palona w orwellowskim piecu. Amerykański historyk Daniel Boorstin napisał kiedyś: „planowanie przyszłości bez wiedzy o przeszłości jest jak sadzenie ciętych kwiatów."

Natomiast posługiwanie się pamięcią i opieranie prac teraźniejszych o przeszłe doświadczenia, czerpanie wiedzy i wzorców z przeszłości, zdają się przynosić wielkie wartości — zarówno duchowe, jak praktyczne. Pamięć ma wartość z punktu życia duchowego i etosu wspólnot i jednostek: buduje, integruje, identyfikuje. Ma też wartość praktyczną: można o nią opierać struktury, może być kośćcem, stalową konstrukcją budowlaną wszelkich instytucji społecznych i politycznych, rodzin i narodów, oraz świadomie kształtujących swe życie i postępowanie jednostek. Grupy i jednostki o silnej pamięci zmierzają prosto do wytkniętych sobie celów. Co więcej, tylko pamięć gwarantuje tożsamość. Tak właśnie, *Pamięć i tożsamość,* zatytułował swą ostatnią książkę Jan Paweł II, wskazując na nierozdzielny związek tożsamości z pamięcią.

2. WSPÓŁCZESNA WALKA O PAMIĘĆ

Zadajemy pytania o sens czy bezsens, wartość czy bezwartościowość pamięci o Mickiewiczu i jego dziele w naszym czasie. Jest to czas walki z pamięcią. I czas walki o pamięć. Potężne siły – i wiedzy, i głupoty – walczą z pamięcią. Jej obrońcy nie poddają się, gromadzą i formułują argumenty za pamiętaniem. Ten konflikt toczy się na wielu polach, które zresztą często nakładają się na siebie. Wymienię tylko niektóre i przytoczę tylko wybrane przykłady.

Pamięć religijna. Jesteśmy świadkami walki części elit intelektualnych i politycznych Stanów Zjednoczonych z pamięcią o chrześcijańskich fundamentach kraju. Codziennie dostarcza o tym wiadomości prasa, telewizja, internet. W okresie Bożego Narodzenia, regularnie już co roku, słyszymy o sporach o ustawianie szopki z postaciami Maryi, Józefa i Jezusa w miejscach publicznych. Pamiętamy głośny wypadek zainstalowania, a potem usunięcia tablicy z Dziesięciorgiem Przykazań z budynku sądu w Alabamie. Wiele razy słyszeliśmy o skargach sądowych na symbole religijne w herbach miast. Zarazem, coraz więcej polityków i dziennikarzy (było to niezwykłe odkrycie w dniach odchodzenia z tego świata Jana Pawła II) nie waha się przyznawać do swej religijności. Podobnie jak w Ameryce, niektóre elity intelektualne i polityczne Europy walczą z pamięcią o chrześcijańskich korzeniach starego kontynentu. Doprowadziły do usunięcia nawet wzmianki o nich z Konstytucji Europejskiej – co ciekawe, z tych, a także innych powodów odrzucanej w procesie referendów przez narody Europy Zarazem, „nowa wiosna Kościoła" w Europie, którą przepowiedział Papież Jan Paweł II, zda się już na naszych oczach zielenić – tak było w Kolonii, gdy Papież Benedykt XVI spotkał się z młodzieżą w lecie 2005 r.

Pamięć historyczna. Pokazowa walka pamięci z niepamięcią odbyła się w dniach rocznicy zakończenia wojny w Europie w 1945 r. Gdy Prezydent George Bush przemawiając na placach w Rydze i w Tibilisi przypominał prawdę o przeszłości, o sowieckich zaborach i okupacjach, o cierpieniach i krzywdach wielu ludów Europy zapoczątkowanych, a nie zakończonych, w 1945 r., o niesławnej roli Ameryki w ustanowieniu w Europie zbrodniczych reżimów kontrolowanych przez Sowiety, Prezydent Putin, oraz spora część dziennikarzy europejskich i amerykańskich, wydawali unisono nieprzychylne pomruki. Gdy natomiast sam Putin stanął przed mikrofonem na Placu Czerwonym w Moskwie z głośników popłynęły kłamstwa historyczne, zabrzmiała sowieckiego stylu propaganda. Pamięć zastąpiła amnezja lub manipulacja pamięcią.

Pamięć narodowa. Poczynając od wczesnego Renesansu społeczeństwa Europy, a od końca XVIII w. również jej amerykańskich kolonii, uświadamiały sobie stopniowo swoją tożsamość narodową oraz jej związek z odrębnością państwową. Podstawą tych procesów

była pamięć o wspólnej przeszłości, choćby niedawnej, i chęć utrwalenia jej w przyszłości. W chwili obecnej obserwujemy z jednej strony odwrót od pielęgnowania pamięci narodowej, a z drugiej wydobywanie z pamięci raczej elementów, które dzielą, niż tych, które łączą. W Europie, przeciwko pamięci narodowej działają procesy unifikacyjne. W Kanadzie, odwrotnie, polityka „wielokulturowości" – popierania przechowywania pamięci różnych kultur – doprowadziła państwo kanadyjskie na próg rozpadu. W Stanach Zjednoczonych procesy odśrodkowe jeszcze nie nabrały siły destruktywnej, ale już nie mówi się o stapiających wszystkich przybyszów „tyglu," ale raczej o „mozaice" kultur i języków. W Polsce głośne są środowiska , które starają się unicestwić Instytut Pamięci Narodowej (właśnie: pamięci) i zapobiec tzw. „lustracji." Są jednak zarazem ci, którzy pracują nad ocalaniem pamięci i obroną pamięci, utrwalaniem jej i przekazywaniem w przekonaniu, że pamięć o przeszłości umożliwia budowanie przyszłości.

Pamięć kulturowa. Prowadzimy nasze prace twórcze, nasze badania i dyskusje naukowe w klimacie intelektualnym i artystycznym, który określa postmodernizm, wspomagany przez dekonstrukcję i postkolonializm. Stosowane przez te szkoły myślenia metody badań i tworzone przez „postmodernistycznych" artystów dzieła są zasadniczo wrogie pamięci, zrywają związki pomiędzy wydarzeniami i zjawiskami, czy też poszczególnymi środkami wyrazowymi. Różne elementy procesu kulturowego (zwłaszcza w badaniach humanistów) czy też różne dzieła sztuk (najwyraźniejszym przykładem jest sztuka „multimedialna") rozpatrywane są, lub też funkcjonują, niejako obok siebie, w całkowitym, „demokratycznym" równouprawnieniu, bez korzeni, bez hierarchii, bez pamięci. Cechują je: brak spójności i linearności, posługiwanie się różnorodnymi formami kulturowymi, zderzanie i mieszanie wszelkich rodzajów sztuk i stylów, tak w rozumieniu historycznym jak estetycznym. Postmodernizm kwestionuje i sceptycznie wyśmiewa, pojęcie „ciągłości." Zapomina o tradycji lub ją niszczy. Pamięć kulturową zastępuje trocinami pamięci.

Innym elementem współczesnej kultury, który działa na niekorzyść pamięci jest cały ogromny obszar rozrywki – zwłaszcza widowisk rozrywkowych oraz na rozrywkę nastawionych stylów życia. Jak wiadomo istnieje w skali globalnej cały ogromny „przemysł rozrywkowy," którego celem i zagraniem jest „dostarczanie rozrywki" w formie widowisk, parków rozrywki, ułatwionej turystyki, uteatralizowanych zawodów sportowych itp. Wszystkie te formy, nastawione na dostarczanie przyjemności doraźnych i natychmiastowych, są z reguły naskórkowe, płytkie. Albo nie uwzględniają przeszłości i tradycji, albo ich celem jest pomaganie ludziom, aby zapomnieli – tak, właśnie, aby zapomnienieli – o codziennych troskach, o życiu jakie prowadzą na co dzień choć na te parę

dni wycieczki statkiem wycieczkowym, choć przez weekend spędzony w Disneylandzie, choć na trzy godziny spektaklu na Broadway'u. Istnieją, oczywiście, zjawiska „godziwej rozrywki,"
czy „pouczającej rozrywki" – wspominam jednak tutaj, zresztą tylko w największym skrócie, o rozrywce typowej, masowej, popularnej.

W tym właśnie klimacie i kontekście współczesnej kultury należy widzieć na przykład procesy zaniku czytelnictwa w kulturze globalnej, a w tym dyskusje i podjęte już działania, zmierzające do radykalnej modyfikacji, lub w ogóle zniesienia, listy obowiązkowych lektur w polskich szkołach, do przesunięcia dzieł Adama Mickiewicza na listę „alternatywną" lub „nieobowiązkową", lub w ogóle wyrugowanie ich.

3. PAMIĘĆ MICKIEWICZA

Na tym, naszkicowanym zresztą tylko tle, możemy teraz mówić o Adamie Mickiewiczu. W jego dziele goreją ogniska pamięci. Mickiewicz rozpoznaje w przeszłości ważne zjawiska, idee, wartości, oraz postaci i wydarzenia. Wydobywa je z przeszłości dalszej i bliższej, i czyni je materią swoich wierszy, dramatów, wykładów, swej publicystyki. Przekazuje je w ten sposób swym współczesnym, unieśmiertelnia dla przyszłych pokoleń.

Mickiewicz był pisarzem pamięci religijnej. Jego religijność, niekiedy doprowadzona aż do egzaltacji, była jednak zawsze niepodważalna, rzeczywista, głęboka. Ileż razy modlił się w swoich dziełach. Jego modlitwy z inwokacji *Pana Tadeusza* uczyły się na pamięć pokolenia Polaków, a stała się znana na całym świecie, gdy zacytował ją przybywając na Jasną Górę Częstochowy Jan Paweł II w 1979. „Panno Święta, co Jasnej bronisz Czętochowy/ I w Ostrej świecisz Bramie!" Modlitwą jest widzenie Księdza Piotra w *Dziadach* „Panie! Czymże ja jestem przed Twoim obliczem..." *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* kończy potężna *Modlitwa pielgrzyma,* i następująca po niej – *Litania pielgrzymska.* Modlitwą jest *Rozmowa wieczorna* zaczynająca się od słów „Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie..." – napięcie emocjonalne, potęga poezji, głębia teologiczna tego wiersza mają wymiar psalmu dawidowego. Był przy tym Mickiewicz poetą religijnym zwłaszcza dla tego, że nie tylko wierzył w Boga, ale uznawał również fundamentalną zależność człowieka od Boga. Wyrażał to w poezji, w dramacie, w wypowiedziach publicystycznych i politycznych: „1. Duch chrześcijański, w wierze świętej katolickiej rzymskiej, jawiony czynami wolnymi. 2. Słowo Boże, w Ewangelii zwiastowane, prawem narodów, ojczystym i społecznym. 3. Ojczyzna pole życia Słowu Bożemu na ziemi." – oto zasady Mickiewicza – tak rozpoczął swój *Skład zasad* spisany dla Zastępu Polskiego w Rzymie (1848). W eschatologicznej perspektywie

dziejów przewidywał, że „Wyjdzie z zamętu świat ducha.” Nota bene: i te słowa Mickiewicza zacytował kiedyś Jan Paweł II (w *Liście do artystów*) przyczyniając się do popularyzacji polskiego poety na całym świecie.

Mickiewicz był pisarzem, a także wykładowcą i mówcą, o szczególnej pamięci historycznej. Posiadał głęboką, szczegółową, wręcz erudycyjną, znajomość historii Polski, Litwy, Słowiańszczyzny, historii starożytnej i historii powszechnej, w tym historii literatury. Dawał temu wyraz zarówno w dziełach poetyckich jak artykułach i przemówieniach, a zwłaszcza w wykładach swego *Kursu literatur słowiańskich.* Uderza w nich, z jednej strony, jego wyczucie ciągłości historycznej, rozumienie następstwa, wynikania ze siebie kolejnych zdarzeń politycznych i utworów literackich. Z drugiej, wiąże on ze sobą wypadki i dzieła, widzi ich kontekst, ogarnia i przebiega jednym rzutem myśli całą historię Polski, Słowiańszczyzny, Europy. W ogóle, warto sobie uświadomić, że te wszystkie przepiękne, wysublimowane, dźwięcznie rymowane wiersze, poematy, dramaty wychodziły z pod pióra człowieka, który doskonale znał i pamiętał historię.

Mickiewicz był pisarzem pamięci narodowej. Jeśli patriotyzm określa się – słusznie – jako szczególną lojalność wobec wartości realizowanych i chronionych przez dany naród, to był Mickiewicz w pełny i jednoznaczny sposób polskim patriotą. Jego patriotyzm – jak każdy zdrowy patriotyzm – nie był wszakże zamknięty, ksenofobiczny, przeciwnie, był otwarty na każdego „zamieszkałego w Polszcze,” na „ludy pobratymcze,” na „brata Rusa” i na „Izraela, brata starszego” (to znów sformułowania ze *Składu zasad*). Jego patriotyzm oparty był o pamięć o tym, co w narodzie polskim dobre, szlachetne, piękne, godne pielęgnowania i naśladowania. Nikt nigdy z większą miłością nie opisał dawnej, wolnej Polski niż autor *Pana Tadeusza.* A poemat ten jest zarazem najbardziej namiętnym i rozpaczliwym wyrazem pamięci Polaka-emigranta o utraconym kraju – kraju „świętym i czystym” — „gdzie człowiek po świecie / Biegł jak po łące, a znał tylko kwiecie / Miłe i piękne, jadowite rzucił” (z *Epilogu Pana Tadeusza*).

Nikt nigdy nie dotarł głębiej do istoty cierpienia-doświadczenia polskości pod zaborami niż autor wiersza *Do Matki Polki* i twórca postaci Pani Rollison w *Dziadach.* Uważał, że to doświadczenie – i miłości i cierpienia – trzeba zapamiętać, zapisać, przekazać współczesnym, a także potomnym.

Mickiewicz był pisarzem pamięci kulturowej. Znał stare litewskie legendy i baśnie. Znał Reja, Kochanowskiego, Trembeckiego. Tak jak znał Homera, Wergiliusza i Horacego, Petrarkę, Dantego i Ronsarda, Byrona, Goethego i Puszkina. I innych, i innych. A także niezliczonych poetów ruskich, czeskich, czy serbskich. Wiedział i pamiętał skąd się wywodzi

i po kim przychodzi. Znał kulturę duchową i materialną Polski, Litwy, Słowiańszczyzny, Europy. W kulturze duchowej Polski wyróżniał religijność, tolerancję, a nade wszystko umiłowanie wolności. W dziedzinie kultury materialnej był znawcą obyczajów i tradycji ludowych, czemu dał wyraz w II części *Dziadów,* i szlacheckich, z których utkany jest *Pan Tadeusz.* Różnorodne elementy i wartości procesu kulturowego widział w ich wzajemnym powiązaniu, rozpoznawał ich korzenie, a następnie ukazywał ciągłość rozwoju, wzrostu, owocowania. Posługiwał się słownictwem i obrazowaniem kunsztownym, wprowadzał do swych dzieł zaskakujące metafory i wizje, a zarazem świadomie i celowo apelował do czytelnika popularnego: „O, gdybym kiedyś dożył tej pociechy, / Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy." Przekazywał swą pamięć kulturową prosto i jasno, sam mówiąc o swych dziełach, że są „proste jako piosenki" – jak piosenki wiejskie, ludowe, zrozumiałe dla wszystkich. To zresztą jedna z tajemnic jego twórczości: powszechna dostępność wyszukanej poezji, głębokich refleksji.

4. PAMIĘĆ O MICKIEWICZU

Był więc Mickiewicz pisarzem pamięci – religijnej, historycznej, narodowej i kulturowej. Pamiętał, przypominał, przekazywał pamięć.

Taki poeta był nie do przyjęcia dla zaborców i okupantów Polski, którzy świadomie starali się naród pamięci pozbawić, podmieniali pamięć i fałszowali, zamiast dziejów Piastów i Jagiellonów kazali uczyć historii rodu Rurykowiczów, czy Habsburgów, a później zamiast biografii Piłsudskiego wprowadzali do podręczników życiorys Stalina. Zamiast *Dziadów* kazali wystawiać w teatrach *Brygadę szlifierza Karhana* czy *Kremlowskie kuranty*. Taki poeta był zarazem natchnieniem, źródłem i prorokiem dla Polaków, którzy chcieli pamiętać, że są Polakami. Którzy chcieli przy polskości trwać przez lata zaborów, pod niemiecką i sowiecka okupacją, pod rządami komunistów. To dlatego w salonach ziemiańskich i mieszczańskich w XIX w. czytano głośno zakazanego Mickiewicza. To dlatego moja Matka „szmuglowała" go z Galicji do Kongresówki. To dlatego najbardziej bodaj poruszającym przedstawieniem tajnego Teatru Rapsodycznego w Krakowie w czasie II wojny był *Pan Tadeusz.*

Polacy pamiętali Mickiewicza. W 1890 r. sprowadzono jego prochy na Wawel i pochowano w krypcie królów polskich. W 1898 r. z okazji stulecia urodzin, wystawiono mu pomniki w Krakowie i Warszawie, a potem jego pomniki stanęły we Lwowie, Wilnie, Poznaniu i gdzie indziej. Z okazji obchodów mickiewiczowskich w 1898 r. w Krakowie przygotowano w Teatrze Miejskim widowisko okolicznościowe. Jedną z jego części była

Apoteoza Mickiewicza napisana i zrealizowana scenograficznie przez Wyspiańskiego. Przygotowała go do pracy nad adaptacją, inscenizacją i reżyserią prapremiery *Dziadów* w 1901 r. Potem, jeszcze pod zaborami, następnie w niepodległej Polsce, a później i pod panowaniem komunistów, realizacje teatralne *Dziadów* były zawsze świętem narodowej kultury – oczekiwała na nie publiczność, uporczywie upominali się o nie reżyserzy i aktorzy, a zaciekle przeciwstawiały się im władze. Tak trwało. W ciemnych dniach stanu wojennego *Dziady* z trudem wprowadzone na scenę (w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, w 1982 roku), były znów „krzakiem gorejącym" narodowej pamięci, kultury, wartości, piękna, po prostu.

Przypominam o tym wszystkim po latach, w czasach zasadniczego – politycznego, historycznego, kulturowego – sporu o pamięć. Okazją do refleksji o Mickiewiczu jest rocznica – 150 lat od śmierci autora. Ale to nie tylko okazja. To potrzeba.

W świetle tego, co powiedzieliśmy o pamięci, o jej miejscu w życiu społeczeństw, narodów, jednostek oraz o pamięci samego Mickiewicza – możemy teraz stwierdzić, że pamięć o Mickiewiczu i jego dziele, powracanie do niego i czerpanie z niego jest jednym z tych ważnych czynników, które zapewniają trwałość, ciągłość, tożsamość i dynamizm polskiej kultury.

Kazimierz Braun

Kazimierz Braun

KILKA UWAG O TEATRZE NORWIDA

Istota teatru Norwida

Teatr Norwida to teatr poetycki. W dwóch zasadniczych znaczeniach: literackim i teatralnym. Z punktu widzenia literatury dramaty Norwida to dzieła poety. Spisane są wierszem (niekiedy bardzo specyficznym), albo poetycką prozą. Posługują się mową bogatą, pełną piękna, wyszukanej metaforyki i potężnego obrazowania. Z punktu widzenia teatru wszystkie sztuki Norwida zawierają ogromną potencję poetyckich widowisk, a więc takich, w których wartości poetyckie budowane są różnorodnymi środkami teatralnymi: działaniem, postacią, przestrzenią, obrazem, przedmiotem. Poezja – zarówno w znaczeniu literackim jak teatralnycm – jest istotą teatru Norwida.

W poszukiwaniu teatru Norwida

Teatr Norwida wyczytujemy z jego dramatów. Trzeba bowiem pamiętać, że autor nie ujrzał za życia żadnego ze swych dzieł dramatycznych na scenie. Tak więc mówiąc o „teatrze Norwida" mówimy o teatralnej energii jego dramatów, o teatralnych możliwościach jakie otwierają.

Całość dorobku dramatopisarskiego Norwida dzieli się na dwa, nierównej wartości, zespoły. Pierwszy obejmuje jego sztuki romantyczne. Są wśród nich m.in. *Zwolon, Krakus, Wanda,* napisane około połowy XIX wieku. W tych sztukach jest młody Norwid „późnym romantykiem", jest w romantyzm uwikłany, wadzi się z romantyzmem, stara się z niego wyzwolić, ale nie osiąga nowych romantycznych syntez, nie „przydaje postępu" (to jego wyrażenie) romantyzmowi i nie przewyższa swych romantycznych starszych braci – na gruncie literatury polskiej: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, na gruncie europejskim: Johana W. Goethego, Fredericha Schillera, George'a Byrona, Victora Hugo. Drugi zespół sztuk Norwida, który powstał w latach 1860. i 1870., obejmuje dramaty dojrzałe: *Aktor, Za kulisami, Pierścień wielkiej damy, Kleopatra.* Są to dramaty poetyckie, choć już zupełnie nie romantyczne – raczej anty-romantyczne. Można je określić jako „realistyczno-poetyckie". Są one bowiem zakotwiczone w konkretnej i realnej

rzeczywistości, historycznej, społecznej i politycznej społeczeństw oraz psychologicznej, emocjonalnej i duchowej jej bohaterów. Zarazem, napisane są przez poetę i mistyka, posiadają zawsze wymiar metafory, symbolu, uogólnienia, transhistoryzmu, oraz perspektywę transcendentną. Dialogi i monologi, zdarzenia sceniczne i działania postaci, obrazy i wizje sceniczne, a nawet obieg rekwizytów mają w nich zawsze te dwa wymiary: realistyczny i poetycki.

Miejsce Norwida w tradycji dramatu europejskiego

W czasie gdy Norwid tworzył swe dramaty, wpisując w nie zarazem określoną wizję teatru, w dramacie europejskim królowała „piecè bien faite" (Eugène Scribe, Georges Sardou i in.) oraz melodramat (Dion Boucicault, Joseph Jones i in.), ale przeciwstawiał się im już Henrik Ibsen wprowadzając głęboko psychologiczny realizm (*Nora*, 1869). W teatrze realizm właśnie zaczynał donimować w widowiskach Meiningeńczyków (*Juliusz Cezar* w Berlinie, 1874). Psychologizm i realizm Norwida, łączyły go z tymi prądami. Były jednak dla niego tylko podstawą i odskocznią do budowania rzeczywistości poetyckiej, uniwersalnej, w czym wyprzedzał epokę. Podobnie, bardzo wcześnie w stosunku do rozwoju literatrury i teatru w Europie, wprowadzał Norwid w swych dramatach elementy modernistyczne, takie jak poczucie kryzysu kultury i moralności, bunt przeciwko jednowymiarowemu realizmowi, kreowanie artysty „przeklętego", odrzuconego przez społeczeństwo, na bohatera swych sztuk. Z tego powodu, porównywany na gruncie poezji z Charlesem Baudlairem (przeprowadza się – słusznie – paralele pomiędzy *Kwiatami zła* Baudelaira a *Vade-mecum* Norwida), jest Norwid prekursorem takich dramatopisarzy-modernistów, jak August Strindberg, Stanisław Przybyszewski, William B. Yaets, a potem Luigi Pirandello. Nota bene: z Pirandellem (późniejszym o pół wieku) łączy też Norwida zamiłowanie do konstrukcji i chwytu „teatru w teatrze" będącego podstawą jego *Aktora* i *Za kulisami*, a *Dziś wieczór improwizujemy, Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* i *Każdy na swój sposób* Pirandella; konstrukcji „teatru w teatrze" uczyli się oni obaj, oczywiście, u Szekspira; wykorzystywali ją później (i po Norwidzie, i po Pirandellu) Stanisław Wyspiański, Tadeusz Rittner, Jerzy Szaniawski, Tadeusz Różewicz, Sławomir Mrożek, John Osborne (*Music-hall*), Jean Paul Sartre (*Kean*), Jean Genet (*Murzyni*) i inni. Z kolei, wprowadzając w swoich sztukach bardzo silny element symbolizmu, Norwid stał się prekursorem tego prądu, który miał się pojawić w późnych dramatach Ibsena, potem Paula Claudela, Antona Czechowa, Maurice Meaterlincka, Hugo von Hofmannsthala, Leonida Andrejewa i in. Również elementy groteski, które odnajdujemy u Norwida, jak na przykład posługiwanie się maskami i pewna mechanizacja ruchu postaci

w *Za kulisami,* pojawiły się w ćwierć wieku później u Alfreda Jarry, a w pół wieku później u Brunona Jasieńskiego i Karela Čapka.

Oparte o trzeźwy, krytyczny realizm, a zarazem poetyckie – dramaty Norwida stanowią pierwsze ogniwo w tej znaczącej tradycji europejskiej dramaturgii, która w różny sposób łączyła realizm z poezją, a raczej przenikała realizm poetyckością, podnosiła realizm – nie wyrzekając się go – na wyżyny uniwersalne. Najważniejsze ogniwa tej tradycji, w której odnajdujemy Norwida to: sztuki poetyckie i symboliczne, a zarazem psychologiczne i mistyczne Paula Claudela; poetyckie, fantasmagoryczne a zarazem wręcz reportażowe obrazy rzeczywistości reżimu Bolszewików nakreślone przez Vladimira Majakowskiego; poetycki realizm i historyzm dramatów Thomasa S. Eliota; poetyckie i epickie, a zarazem dydaktyczne i filozoficzne dramaty Bertolta Brechta; poetycka i realistyczna, wizyjna dramaturgia Tadeusza Różewicza; którzy pisali, obok wierszy, sztuki teatralne. Jest to więc cała plejada wielkich europejskich poetów-dramatopisarzy: Norwid, Claudel, Eliot, Majakowski, Brecht, Różewicz; na liście tej znajdują też Gabriele D'Annunzio, Christopher Fry, Georges Schéhadé, Ernest Bryll i inni poeci, którzy pisali dramaty. Łączy ich fundamentalne założenie twórcze: pisać dramaty zanurzone w rzeczywistości politycznej, społecznej, ideologicznej, wsłuchane w bieżące dyskusje filozoficzne i estetyczne, tworzyć postaci prawdziwe psychoficznie, charakterologicznie i duchowo, a zarazem odkrywać w tej złożonej rzeczywistości i w działaniach ludzi – poezję.

Norwidowe struktury dramatyczne

Norwid sam klasyfikował swoje sztuki. *Aktor* jest, wedle niego, „komedią wysoką", *Za kulisami* i *Pierścień wielkiej damy* to „białe tragedie", a *Kleopatra* to „tragedia historyczna." O przynależności do tych gatunków decyduje konstrukcja. W *Aktorze* konflikty pomiędzy postaciami są możliwe do rozwiązania. Pozostałe trzy sztuki oparte są o kostrukcję tragiczną, a więc konflkt prowadzący nieuchronnie do katastrofy. W *Za kulisami* i *Pierścieniu* katastrofa, choć przewidywana, w obrębie zdarzeń scenicznych zostaje niejako zawieszona i akcja kończy się „biało". W *Kleopatrze* katastrofa doprowadza do śmierci bohaterów – na oczach widza. Akcja kończy się krwawo. Wszystkie te trzy tragedie ukazują, na różne sposoby, perspektywę „katharsis" i przyszłego „wiekuistego zwycięstwa" (jak pisze Norwid) bohatera.

Teatr „spraw niebieskich" Norwida

"Teatr, ile wiemy/ Jest *atrium* spraw niebieskich - i st□d go tak zwiemy" mówi jedna z postaci *Aktora*. Atrium – jak wiadomo – było centrum, sercem domu w staro ∫ytnym Rzymie. Sam Norwid, omawiając swą *Kleopatrę* stwierdza, że prawdziwa tragedia, to taka, która odnosi sprawy narodowe, problemy lokalne, procesy historyczne, zagadnienia filozoficzne do uogólnień kosmicznych, uniwersalnych, i do „dziejów ludzkości". We wszystkich swych sztukach (także i owych młodzieńczych, do których tu się rzadko odwołujemy) Norwid dążył do ukazania transformacji zarówno rzeczywistości, z której czerpie dramat, jak i rzeczywistości widowiska, w rzeczywistość wyższego rzędu: „niebieską", kosmiczną, transhistoryczną.

Tak dzieje się w *Aktorze*. W tej uniwersalnej „komedii wysokiej" elementy konkretne, obserwacje realnych zachowa│, dosadne portrety postaci s≈u ∫□ poetyckiemu uogólnieniu i ukazaniu procesu dojrzewania, transformacji, uduchowienia człowieka. W Jerzym, jednym z dwóch, obok Gotarda, g≈ównych bohaterów, dokonuje si□ wielostopniowa przemiana: z mi≈o∇nika teatru Jerzy przemienia si□ w zawodowego aktora, z aktora-zawodowca w szlachetnego i religijnego cz≈owieka. Jego modlitwa w kulisach teatru po zako│czeniu widowiska otwiera "niebiesk□" perspektyw□ dramatu.

Pier∇cie╱ wielkiej damy, "biała tragedia", pos≈uguje si□ podobnym mechanizmem, ale idzie jeszcze dalej. Oto po serii "straconych zalotów" (jak mówił Szekspir) i "pu≈apek mi≈o∇ci" (jak tytułował swe sztuki Pierre Marivaux), kre∇lonych dosadnie, realistycznie i komediowo, dokonuje si□ co∇ po ludzku niemo ∫liwego: wielka i bogata dama oferuje sw□ r□k□ m≈odemu biednemu poecie. Z jej warg, nawyk≈ych dot□d tylko do ∇wiatowego frazesu, sp≈ywaj□ s≈owa zaiste niezwyk≈e: "Ty tak mówisz,/ Jak, przed Chrze∇cija│stwem, wielcy ludzie,/ Albo ludzie
cierpi□cy - wiele, mówili/ Chrze∇cija│sk□-my∇l wargami-b≈□du:/Ty - prawdziwie mnie kochasz" Rzeczywisto∇□ salonu przemienia si□ w rzeczywisto∇□ uniwersaln□, a intryga mi≈osna w celebracj□ chrze∇cija│skiej *caritas*.

Dążenie do poetyckiej transcendencji widać też wyraźnie w *Za kulisami*. Fabu≈a i struktura tego dramatu, zbudowanego z dwóch rzeczywisto∇ci – dawnej-starogreckiej i wspó≈czesnej-warszawskiej – s≈u ∫□ poecie do powo≈ania rzeczywisto∇ci wy ∫szego rz□du, sumuj□cej je obie. Zdarzenie wspó≈czesne, bal w salach redudowych Teatru Wielkiego w Warszawie tocz□cy si□ jeszcze w czasie Powstania Styczniowego (zapewne w zimie 1865 r.), zostaje ukazany w perspektywie widowiska tragedii greckiej pt. *Tyrtej*, granej

w czasie balu. Zarazem, tragedia ta odnosi się przenośnie do wspó≈czesnej autorowi rzeczywisto∇ci duchowej, politycznej i spo≈ecznej narodu polskiego. Odrzucenie poety -przywódcy w Grecji nabiera charakteru figury odrzucenia poety-przywódcy w Polsce, za∇ to w≈a∇nie odrzucenie, z p≈aszczyzny intrygi mi≈osnej i politycznej – szcz□∇liwym rywalem Polaka Omegitta jest Rosjanin Sofistoff – zostaje podniesione na poziom powszechny i uniwersalny poprzez przyrównanie losu Omegitta do losu Tyrteusza. Kontrast pomi□dzy odrzuceniem Omegitta przez Li□ i przyj□ciem Tyrteusza przez Egine□ jest pog≈□biony i zwielokrotniony, a zarazem otwiera perspektyw□ katharsis poprzez – być może pośmiertne – zwyci□stwo poety oraz reprezentowanych przeze│ warto∇ci. Metafora pozostaje przy tym otwarta i pojemna, gotowa obj□□ podobne zdarzenia, bohaterów i tre∇ci: zderza warto∇ci duchowe i materialne, prymat ducha i prymat "energii" (ulubiony termin Norwida) w ∫yciu narodu. Mo∫na powiedzie□, ∫e bal warszawski funkcjonuje tu jako materialne "atrium," a odniesienie do greckiej tragedii jako wgl□d w "sprawy niebieskie", ku którym wychyla si□ *Za kulisami.*

W *Kleopatrze*, modelowej w zamierzeniu Norwida tragedii uniwersalnej, acz odnoszącej się do losu narodu polskiego na poziomie metafory, mechanizm transformacji dzia≈a w sposobie przedstawienia i charakteryzacji dwojga g≈ównych bohaterów, Kleopatry i Cezara. S□ oni lud│mi st□paj□cymi twardo po ziemi, zdolnymi do wzrusze│ i refleksji, wra∫liwymi na drobiazgi ∫ycia, a zarazem oboje (cho□ ka∫de osobno) s□ zmonumentalizowani i wyidealizowami, s□ typami "wielkiego cz≈owieka". Ich dynamiczne portrety s□ strukturami artystycznymi, niezupełnie zgodnymi z wiadomo∇ciami historycznymi na ich temat. To jednak tym ja∇niej wskazuje, ∫e autor za≈o∫y≈ stworzenie dzie≈a sztuki, a nie spisanie historycznej kroniki. Zauważmy przy tym, że w sztuce tej, oraz w *Tyrteju* (będącym częścią *Za kulisami*) Norwid objawia zarówno ogromną wiedzę historyczno-archeologiczną, jak też wielkie wyczucie antyku.

Reżyserzy wobec Norwida

Z pośród pełnospektaklowych, dojrzałych sztuk Norwida tylko *Pierścień wielkiej damy* zachował się w całości. Pozostałe – *Aktor, Za kulisami, Kleopatra* – niedocenione za życia poety, nie wystawiane w teatrach, doszły do nas uszkodzone, zrujnowane. Ruiny te da się jednak rekonstruować i odbudowywać. Dodatkowo, trzeba również i istniejące teksty opracowywać, wymagają one bowiem zarówno uzupełnień, jak skrótów. Jest to pierwsza

trudność na jaką natrafia reżyser pragnący wystawić którąś ze sztuk Norwida, zarazem zaś pierwszy etap pracy. Praca to trudna, żmudna i delikatna – niewielu reżyserów się na nią decyduje. Podejmowałem ją jednak wielokrotnie, i stąd wiem, że jest to zadanie do wykonania. Jest możliwe przygotowanie pełnych, logicznie rozwijających się tekstów oraz opartych na nie spójnych projektów inscenizacji widowisk. Można przystępować do prób w teatrze.

Podstawowym problemem reżyserskim (już po opracowaniu tekstu) w pracy nad Norwidem jest odnalezienie właściwej proporcji między realizmem i uniwersalizmem, między dosłownością a poezją, między konkretem a symbolem, tak, aby – zgodnie z zamierzeniem autora – powstawały widowska „realistyczno-poetyckie", otwierające „niebieskie" perspektywy akcji i konfrontujące z nimi widza. Aby tego dokonać, reżyser musi zwracać szczególną uwagę na realizowanie działań i prowadzenie dialogu przez aktorów, tak, aby stale miały one owe dwa wymiary: realistyczno-psychologiczny i symboliczno-poetycki, aby sytuacje i obrazy sceniczne, inspirowane przez autora (w *Kleopatrze* królowa posila się „między mumią a Sfinksem") i tworzone przez reżysera, miały zarówno elementy międzyludzkiej komunikacji, jak też transhistorycznej uniwersalizacji, aby dialogi oparte były zarówno o słowo jak i „przemilczenie" (Norwid sformułował, jak wiadomo, specjalną „teorię milczenia" odnoszącą się do literatury i teatru), aby słowo przekazywane ze sceny niosło zarówno treści i sensy, jak przekazywało rytmy i melodie mowy; zrytmizowanej mowie towarzyszą przy tym w sztukach Norwida zawsze rytmy działań scenicznych oraz rytmy narzucane przez muzykę (jak na balu w *Za kulisami*) i efekty dźwiękowe (np. kroki maszerujących oddziałów wojska w *Kleopatrze*).

Posłanie

Powrót do teatru Norwida wydaje si□ szczególnie na czasie, w chwili gdy teatr znajduje si□ pod tak wielk□ presj□ kultury masowej, gdy tak często ujmuje rzeczywistość jednowymiarowo, gdy tyle w nim g≈upoty i niewybrednego gustu, gdy tak łatwo ulega pokusom zamieniania się w ≈atw□ rozrywkę, pos≈ugiwania si□ blichtrem, zaspakajania najniższych instynktów.

Z dramatów Norwida można bowiem czerpać moc w pracy nad przywracaniem teatrowi godności i piękna, wprowadzaniem go znowu na wysokie miejsce w Panteonie sztuki. Poetycki i uniwersalny „teatr spraw niebieskich" Norwida okazuje się w tej pracy użyteczny, aktualny i współczesny. Może wręcz niezbędny.

Kazimierz Braun

Kleopatra i Cezar Cypriana Norwida wobec historii i współczesności

Cyprian Norwid (1821-1883) był w młodości późnym romantykiem, a w wieku dojrzałym wczesnym modernistą. Te dwa bieguny jego twórczości dzieliły lata cierpień duchowych i fizycznych, zawodów osobistych i artystycznych, doświadczeń więźnia i emigranta, a nade wszystko upartych poszukiwań literackich owocujących wierszami, poematami, dramatami, oraz prozą i epistolografią. Stopniowo wykuwał swój oryginalny styl. Wprowadzał w poezję elementy intelektualne i metafizyczne oraz życiowe konkrety, drobiazgowe obserwacje i obyczajowe opisy, odnajdując w nich zarazem zawsze głęboką symbolikę. W ten sposób poezję zakotwiczał w realizmie, a realizm prześwietlał poezją. „Kleopatra i Cezar", jego najbardziej dojrzały dramat, jest charakterystycznym, norwidowskim stopem: poezji, realizmu, symboliki, a także refleksji nad historią, kulturą, zagadką bytu. Prawda człowieka, jego myśli, uczuć, działań, decyzji, wyborów, aktów woli i nawet drobnych odruchów podniesiona jest w tej tragedii do potęgi prawdy postaci heroicznej i uniwersalnej. Kim był mistrz słowa, dramatu i teatru, który stworzył to dzieło?

Tło biograficzne: Norwid wśród ludzi, miejsc i czasów

Cyprian Norwid urodził się dnia 24 września 1821 r. w skromnym szlacheckim dworze w miejscowości Laskowo-Głuchy w środkowej Polsce. Jego ojciec był urzędnikiem. Pracował na prowincji, a potem w Warszawie, gdzie zamieszkał, gdy Cyprian miał dziewięć lat. Tam też przyszły poeta chodził do szkół oraz kształcił się w malarstwie i rzeźbie. Mając lat 19 zaczął publikować wiersze. Wkrótce został uznany za wschodzący talent, zaczął być chwalony w czasopismach, wszedł w środowisko warszawskich salonów literackich. W wieku lat 21, w 1842 roku, wyjechał z kraju, do którego miał nigdy nie wrócić.

W tym pierwszym, formacyjnym okresie, cztery zwłaszcza doświadczenia zaważyły na jego dalszym życiu.

Po pierwsze, wrażliwy i utalentowany – poetycko i malarsko – nie przykładał się do nauki w szkole i nigdy nie zadał matury. Nie studiował na uniwersytecie. Nie przeprowadził też

gruntownych studiów artystycznych. Pozostał samoukiem i dyletantem. W ciągu lat posiadł jednak stopniowo ogromną wiedzę w dziedzinie filozofii, historii literatury, w tym literatury klasycznej, historii, etnografii i archeologii, znał też dobrze Biblię i historię Kościoła. Wiedza ta, stosowana zresztą kapryśnie i wyrywkowo, pozwalała mu budować ogromne transhistoryczne i transcywizacyjne uogólnienia.

Po drugie, wcześnie stał się sierotą. Jego matka zmarła gdy miał cztery lata, a ojciec gdy miał lat czternaście. Od tego czasu nie miał domu rodzinnego, tułał się po stancjach, potem mieszkał w wynajętych pokoikach, hotelach, wreszcie, pod koniec życia, w domu dla starców. Nigdy nie ożenił się, nie założył rodziny, nie miał dzieci. Posiadał wprawdzie troje rodzeństwa – starsi od niego byli Ludwik i Paulina, a Kaswery młodszy. Po początkowym okresie bliskości, ich drogi się rozeszły. Trzeba też podkreślić, że jego ojciec był człowiekiem ciężkiej pracy i skromnych środków. Pozostawił dzieciom tylko niewielkie renty. W konsekwencji, Cyprian Norwid w młodości miał bardzo ograniczone zabezpieczenia finansowe, potem stał się ubogi, a jeszcze później, po prostu, wpadł w nędzę. Nigdy przy tym nie podjął żadnej stałej pracy zarobkowej.

Po trzecie, ponieważ dość wcześnie jego wiersze zyskały uznanie i stał się ulubieńcem warszawskich „uczonych białogłów", nabrał przekonania o swej wyjątkowości. Wcześnie też zaczął okazywać innym poczcie wyższości. To wszystko, już od wczesnych lat kształtowało go jako indywidualistę, prowadzącego nieuporządkowany tryb życia, samotnika, odsuniętego od społeczeństwa i skłóconego z nim. Stał się *de facto,* o dekady wyprzedzając modernistyczne mody, „un artist maudi."

Po czwarte, urodził się w czasie, gdy Polska nie posiadała państwowej niepodległości. Utraciła ją w wyniku długotrwałego procesu historyczego, co zostało przypieczętowane trzema kolejnymi robiorami państwa przez łapczywych sąsiadów – Rosję, Prusy i Austrię; ostatni rozbiór dokonał się w 1795 r. Młody Cyprian wzrastał w dzielnicy Polski rządzonej przez Rosjan. Jako chłopiec był w Warszawie świadkiem krwawych walk powstania (zwanego „Powstaniem Listopadowym") przeciwko Rosji w latach 1830-1831, a potem, po klęsce powstania, okrutnych represji rosyjskich: jego, tylko nieco starsi, koledzy byli więzieni i katowani, wieszani w publicznych egzekucjach, inni zsyłani na Sybir. Ukształtowało to w poecie odczuwanie niewoli narodowej jako nigdy nie zagojonej rany; powodowało sprzeciw wobec każdej formy niewoli, ucisku, narzuconej formy; uznawał wolność za wartość najwyższego rzędu. Zarazem, narosła w nim świadomość, że w warunkach niewoli politycznej tym ważniejsze jest zachowanie wolności duchowej, wewnętrznej. A tę można osiągnąć i pielęgnować na gruncie literatury, sztuki.

Na jego decyzję opuszczenia kraju, wpłynęło kilka, związanych ze sobą, powodów. Chciał wyjechać z kraju zniewolonego na wolny Zachód, aby tam tworzyć w warunkach wolności. Jako młody poeta, marzył, aby wejść w krąg środowisk emigracyjnych, do których należeli przebywający już od lat na emigracji najwięksi poeci polscy: Adam Mickiewicz (1798-1855), Juliusz Słowacki (1809-1849), Zygmunt Krasiński (1812-1859). Pragnął uczyć się europejskiej sztuki u jej źródeł, a więc zwłaszcza we Włoszech i znaleźć się w centrum współczesnych przeobrażeń politycznych, cywilizacyjnych i artystycznych, więc w Paryżu.

Po wyjeździe z kraju w 1842 r. Norwid podróżował po krajach niemieckich i po Włoszech. Wszedł, tak jak planował, w polskie środowiska artystyczne i polityczne, nawiązał znajomości z wpływowymi przywódcami polskiej emigracji. Zetknął się wielkimi i uznanymi poetami. Poznał też we Florencji (w 1844 r.) wielką damę europejskich salonów Marię Kalergis, Rosjankę, rozwiedzioną z milionerem Grekiem (którego nazwisko i znaczną część majątku zachowała). Zakochał się natychmiast, głęboko i beznadziejnie. Nie miał u niej żadnych szans – on biedny, początkujący poeta. Panną do towarzystawa Marii Kalegis była Maria Trębicka, na którą stopniowo przeniósł swe uczucia, zresztą także bez wzajemności.

W 1846 r. został aresztowany na terenie Prus za brak właściwych dokumentów parszportowych i osadzony w więzieniu w Berlinie, gdzie spędził przeszło miesiąc i nabawił się, trapiącej go przez resztę życia, częściowej głuchoty. Zwolniony na interwencje możnych protektorów, podróżował nadal, tym razem do Belgii i znów do Włoch, gdzie przyjął go na audiencji Papież Pius IX. W Rzymie przeżył Wiosnę Ludów i wsłuchiwał się w napływające wiadomości o wrzeniu w innych krajach Europy. W 1849 r. przenósł się do Paryża i pozostał tam do roku 1852.

W dziesięcioleciu po wyjeździe z kraju (1842-1852) Norwid pisał dużo, w tym rzeczy znamionujące już wielkość, jak potężny wiersz *Bema pamięci rapsod żałobny* i głęboki poemat filozoficzny, *Promethidion.* Pisał także dramaty w manierze romantycznej: *Zwolon, Krakus, Wanda, Patkul*. Stosunkowo niewiele jednak publikował, bo jego twórczość, po początkowej fali pochwał, zaczęła być stopniowo coraz niechętniej przyjmowana przez wydawców, redaktorów czasopism, a zwłaszcza niektórych krytyków, którzy zarzucali mu niejasność stylu, udziwnianie słownictwa i – ich zdaniem – zbyt daleko posunięty radykalizm rozwiązań poetyckich. Jego konserwatywne poglądy polityczne, a także żywo manifestowane przywiązanie do Kościoła Katolickiego, były również przez wielu źle przyjmowane. Tu trzeba wyjaśnić, że był zawsze człowiekiem głęboko wierzącym. Stopniowo pogarszała się jego sytuacja materialna. Już w chwili wyjazdu z kraju, jego środki były nader skromne. Najpierw wspomagała go rodzina, potem bogaci znajomi. Żył z pożyczek i dorywczych zajęć

malarskich, a nieliczne publikacje przynosiły mu tylko mizerne honoraria. Coraz bardziej popadał w biedę. Pogarszało się także jego zdrowie, nadwyrężone w berlińskim więzieniu. Narastało w nim poczucie klęski.

W roku 1852 jego życiowy bilans był ujemny, w jego własnym odczuciu wręcz katastrofalny: twórczość literacka niedoceniana, miłość odrzucona, zdrowie zrujnowane, kieszeń pusta. Próbował wstąpić do klasztoru, ale go nie przyjęto. Zawodziły prośby o kolejne pożyczki. Poróżnił się z Adamem Mickiewiczem. Pokłócił z Zygmuntem Krasińskim. Zerwał współpracę z paroma redakcjami, które opublikowały o nim paszkwile. Opanowała go chęć ucieczki.

Wielu emigrantów, może rozpoznać w tym motywy własnej decyzji wyjazdu: kłopoty zawodowe, miłosne, materialne, kłopoty ze sobą samym. Norwid, już wtedy przecież emigrant z Polski, postanowił więc uciec jeszcze dalej. Z Europy – do Ameryki. Chciał zerwać z poprzednim życiem. Napisał niebawem: „Musiałem rzucić się za ten Ocean, / Nie abym szukał Ameryki – ale / ażeby nie być tam...” [1]

Z zamiarem wyjazdu nosił się dość długo, ale decyzję podjął nagle. Ktoś znajomy wyjednał mu bezpłatny bilet na podróż przez Atlantyk. Wyjechał bez ciepłego ubrania, bez pieniędzy. Miał ze sobą tylko modlitewnik. Z Paryża pojechał pociągiem do Dunkierki. Z Dunkierki przeprawił się statkiem do Londynu. Z Londynu, a raczej z małego portu Gravesend, wypłynął na statku żaglowym „Margaret Evans” 13 grudnia 1852 do Nowego Jorku. Podróż zimowa była okropna, niebezpieczna, burzliwa, lodowata. Pod koniec skończyły się zapasy żywności. Trwała sześćdziesiat trzy dni, zamiast planowanych dziesięciu, czy piętnastu. W czasie jednej z wielu burz jego żaglowiec został poważnie uszkodzony, a w pobliżu zatonęły dwa statki. Norwid pisał później, że płynął „przez obszary, zaprawdę straszliwe.” Relacjonował poetycko swą podróż: „Dnie były głodu, pragnienia, i inne, / Dnie moru, dzieci konały niewinne / Dla mleka matek, które niewczas psowa. / Widziałem także okręty rozbite / I twarze majtków wątpiących o naszym.” [2] Przypłynął wreszcie do Nowego Jorku 12 lutego 1853 r.

Zeszedł z trapu – do nikąd. Nikt na niego nie czekał. Nie miał się gdzie podziać. Nie miał grosza. Zatrzymał się w jakimś zajeździe na Brooklynie i odpracowywał noclegi rąbiąc drewno na opał. Niebawem zranił się przy tym niebezpiecznie. Hotelarz wyrzucił go na bruk. Przygarnęli go jacyś ubodzy emigranci, Polacy, z którymi przypłynął. Po wyzdrowieniu, utrzymywał się z doraźnych prac jako malarz, rysownik i rzeźbiarz, ale nie były to prace artystyczne, tylko użytkowe: wymalował kajutę kapitańską na statku „Black Warrior,” odrysowywał eksponaty na Wystawie Światowej, a dla jakiegoś dentysty modelował sztuczne

szczęki. Pisał pełne tęsknoty listy do Europy, prosił o pamięć, dobre słowo, pieniądze. Poezji stworzył w Ameryce niewiele. Jednak właśnie tu napisał jedno ze swoich arcydzieł – arcydzieło poezji emigracyjnej, pisane łzami i krwią emigranta – wiersz *Moja piosenka.*

Próbował nawiązywać znajomości w sferach polonijnych, artystycznych, kościelnych. Nie otwierały one jednak żadnych perspektyw stałej pracy, szerszego działania, publikowania. Prowadził życie nędzarza. Był zupełnie samotny. Snuł się, często chory, po Manhattanie. Odbył też jakąś wycieczkę, niezbyt daleką, zapewne nieco na zachód i północ od metropolii – zanotował bowiem, że zetknął się z Indianami. Narastała w nim nostalgia za krajem, a jeśli nie za krajem, do którego jako emigrant polityczny nie mógł łatwo wrócić, to za Europą. Szczęśliwie poznany w Nowym Jorku arystokrata polski, książę Marceli Lubomirski, zaofiarował mu wreszcie pomoc i, wybierając się akurat do Europy, zaprosił Norwida, aby popłynął z nim razem, kupił mu bilet. Wsiedli, tym razem nie na żaglowiec, ale na statek parowy, o nazwie „Pacific" dnia 24 czerwca 1854 r.

Podróż przez Atlantyk do Ameryki, odbyta wśród ludzkiej nędzy, w zagrożeniu i głodzie, a potem pobyt w Nowym Jorku, w pogoni za choć marnym zarobkiem, dzielenie życia z najbiedniejszymi, i, jednak, dotknięcie kraju prężnego, w dynamicznym rozwoju, miało ogromne znaczenie dla dalszej twórczości Norwida. Wręcz przełamało ją na dwoje. Popłynął do Ameryki jako romantyk. Jego porzucenie Europy było właśnie romantycznym gestem. Jego wyprawa do Ameryki bez grosza, bez zawodu, bez kontaktów, bez ciepłej odzieży nawet, była romantyczną lekkomyślością Ucieczka z Ameryki nie była już romantycznym gestem, ale raczej praktyczną decyzją, wymuszoną zresztą przez okoliczności. Ratował się jako człowiek, który w Ameryce nie znalazł miejsca i jako artysta, który w Ameryce nie mógł jako artysta istnieć.

Zamieszkał znów w Paryżu. Odbudowywał dawne znajomości, między innymi z Mickiewiczem. Nawiązywał nowe. Pojednał się z Krasińskim. Akurat wtedy (w 1855 r.) władze Rosyjskie oficjalnie i formalnie uznały go za „wygnańca," co równało się zakazowi powrotu do kraju – chyba, że do więzienia lub na Sybir. Stał się więc już nie tylko praktycznie, ale i formalnie emigrantem politycznym. Na gruncie osobistym nawiązywał kilka razy bliskie stosunki z przybywającymi z kraju damami, ale nie doprowadziło to nigdy do trwałego zwiazku. Na gruncie publicznym starł się być czynny biorąc udział w emigracyjnych zgromadzeniach, zebraniach, pogrzebach; wielokrotnie przemawiając. Wygłosił cykl wykładów o Słowackim (1861), bardzo dobrze przyjętych przez słuchaczy. Występował jako umiejętny deklamator swoich i nie swoich poezji w salach publicznych i w salonach (1869, 1870, 1872). W okresie kolejnego polskiego powstania przeciwko Rosji

(„Powstanie Styczniowe”, 1863-1865), które przeżywał niezwykle emocjonalnie, pisał memoriały i listy mające poruszyć opinię publiczną w obronie Polski. W Paryżu doświadczył pruskiego oblężenia (1870-1871), a potem Komuny (1871) – a więc głodu, zagrożenia ostrzałem artylerskim; dwukrotnie wzięto go za pruskiego szpiega i ledwo się wytłumaczył. Jego zdrowie coraz bardziej szankowało: do głuchoty dołączyła poważna choroba oczu, a od 1875 r. gruźlica. Niebawem, w 1877 r. został umieszczony w przytułku dla starców; pobyt opłacał kuzyn. Cały czas starał się publikować, ale ukazał się tylko jeden znaczący, obszerny tom jego poezji (1862). Wydał także kilka broszur, a jego nieliczne pojedyńcze teksty zamieszczały krajowe czasopisma. Reszta utworów pozostała w rękopisach. Rozesłał setki listów, które, po latach, znacznie powiększyły jego pisaną spóściznę.

W tym całym długim, prawie trzydziestoletnim okresie (1854-1883), obyczaje i styl życia Norwida, jego sytuacja osobista, a w tym materialna, nie zmieniły się zbytnio ─ był nadal delikatny, wrażliwy i niezaradny życiowo, żył w biedzie. Za to radykalnie zmieniła się jego twórczość. Po zerwaniu z romantyzmem, stawał się stopniowo twórcą samodzielnym, oryginalnym, coraz bardziej świadomym swego warsztatu. Kroczył samotnie – jak sam o sobie napisał. Stał się jednym z najwcześniejszych europejskich modernistów, prekursorem poezji następnego wieku. Stworzył swe największe dzieła poetyckie: cykl liryków *Vade-mecum,* wiersz *Fortepian Szopena* – dla wielu najpiękniejszy w ogóle wiersz napisany po polsku; mistrzowskie miniatury prozą: takie jak *Czarne kwiaty, Ad leones*; dramaty poetycko -realistyczne zawierające głęboką, uniwersalną refleksję nad kondycją ludzką, kulturą, historią: *Aktor, Pierścień wielkiej damy, Za kulisami-Tyrtej, Kleopatra i Cezar*.

Zmarł, jak żył, w biedzie i opuszceniu, w przytułku Św. Kazimierza przy ul. Chevaleret w Paryżu dnia 22 maja 1883 r. Część jego utworów – nie wydanych za życia – poginęła. Część odnaleziono i zaczęto publikować w około dwadzieścia lat po jego śmierci.

Pierwszy odkrył spuściznę Norwida – w ogromnej większości w rękopisach – Zenon Przesymycki (1861-1944) i od początku XX w. rozpoczął jej publikację w czasopismach literackich na początku XX w., a potem w wielu kolejnych tomach. [3] Położył ogromne zasługi w przywróceniu Norwida narodowej świadomości. Drugim z kolei, najwybitniejszym badaczem jego dzieła i niezmiernie zasłużonym wydawcą był w II połowie XX w. Juliusz Wiktor Gomulicki (1909-), który w wyniku wielu lat benedyktyńskiej pracy edytorskiej wydał *Pisma wszystkie* Norwida w 11 tomach, uzupełniając je jeszcze *Przewodnikiem po życiu i twórczości* poety. [4]

Stopniowo twórczość Norwida przyciągała coraz więcej uczonych, z pośród których największymi autorytetami w dziedzinie całej nowej gałęzi wiedzy historyczno-literackiej,

„norwidologii”, stali się (wynienieni tu alfabetycznie): Antoni Dunajski, Mieczysław Inglot, Józef Jarzębowski, Stefan Kołaczkowski, Tadeusz Makowiecki, Jadwiga Puzynina, Irena Sławińska, Sławomir Świontek, Zofia Szmydtowa, Zofia Trojanowiczowa i wielu, wielu innych.[5] Norwid inspirował też rzesze poetów, a także dramatopisarzy, zwłaszcza Juliana Przybosia, Mariana Piechala, Mieczysława Jastruna, Tadeusza Różewicza, Tymoteusza Karpowicza. Jego utwory czytał i recytował młody Karol Wojtyła, który a potem, już jako Jan Paweł II, cytował go wielokrotnie w swych wypowiedziach i pismach. [6] Norwid interesował także ludzi teatru, którzy wprowadzali jego dramaty na sceny. Na tym polu największe zasługi położyli pierwsi Wilam Horzyca i Juliusz Osterwa.

Spuścizna dramaturgiczna Norwida

Cyprian Norwid jest autorem siedmiu pełnospektaklowych sztuk teatralnych, dwóch jednoaktówek i kilku miniatur dramatycznych. [7] Dorobek to znaczny. Gromadzony od młodości do starości. Lista ta byłaby dłuższa, ale, niestety, kilka sztuk Norwida zaginęło. Kilka innych, nigdy nie wydanych za życia poety, przechowywanych tylko w rękopisach, doszło do nas z poważnymi uszkodzeniami, brakami.

Z okresu młodości pochodzą trzy – zachowane – utwory. *Wanda i Krakus* nazwane zostały przez autora „misteriami”. Są to bowiem opowieści o dobrowolnej ofierze jednostki – ofierze za lud, za naród; ofiara ta zostaje metaforycznie przyrównana do ofiary Chrystusa. Z punktu widzenia struktury i gatunku, są to tragedie historyczne. Rozgrywają się w czasach wczesno-średniowiecznej historii Polski i opierają się o istniejące legendy. Również *Zwolon* posługuje się średniowiecznym kostiumem, ale zawiera także mnóstwo anachronizmów i aluzji do współczesnych autorowi wypadków europejskiej Wiosny Ludów oraz polskich powstań końca XVIII i pierwszych dekad XIX wieku. Wszystkie te trzy sztuki powstały w podobnym czasie, gdzieś w drugiej połowie lat 1840, najpóźniej w roku 1851 (*Wanda* i *Krakus* zostały następnie napisane powtórnie). Są w tych dramatach ziarna geniuszu, brylanty przepięknych poetyckich sformułowań, dążenie do wydobycia ponadczasowego i religijnego sensu losów bohaterów. Napisane są wierszem, a skonstruowane luźno. Widoczne są w nich wpływy lektur Szekspira (w którym zaczytywali się wszyscy romantycy w całej Europie) i nie mniej silne wpływy współczesnego Norwidowi dramatu romantycznego, w tym dramatu grozy.

W sztukach tych młody Norwid jest „późnym romantykiem”, jest w romantyzm uwikłany, wadzi się z romantyzmem, stara się z niego wyzwolić, ale nie osiąga nowych romantycznych syntez, nie „przydaje postępu” (to jego wyrażenie) romantyzmowi i nie przewyższa swych romantycznych starszych braci – na gruncie literatury polskiej: Adama Mickiewicza, Juliusza

Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, na gruncie europejskim: Johana W. Goethego, Fredericha Schillera, George'a Byrona, Percy B. Shelley'a, Victora Hugo, czy Alfreda de Vigny – co musi tu być jasno powiedziane. Zarazem, co również warte jest silnego podkreślenia: pisania dramatów uczył się Norwid od mistrzów. Nie zmarnował tych nauk. Wykorzystał je po latach na swój sposób. A wtedy otworzył nowe horyzonty przed dramatem i wyznaczył nowe skale mistrzostwa. Twórczości młodzieńczej Norwida dopełnia komedia w jednym akcie *Noc tysiączna druga* – niespodziewanie u romantycznego poety – ironiczna, trzeźwa, realistyczna. Zapowiada ona to, co miało się stać później jedną z mocnych stron jego dramaturgii.

W drugim okresie życia i twórczości Norwid napisał cztery sztuki pełnospektaklowe. Są to: *Aktor* (ok. 1862-1864, dwie redakcje), *Za kulisami – Tyrtej* (1865-1869), *Kleopatra i Cezar* (1870-1879), *Pierścień wielkiej damy* (1872). Napisał też parę miniatur dramatycznych i jednoaktówkę *Miłość czysta u kąpieli morskich* (1874-1881). W tych utworach odrzucił całkowicie manierę i sztafaż romantyczny, wprowadził natomiast nowy rodzaj dramatyczny: dramat poetycki wyrażony środkami realistycznymi.

Dojrzałe dramaty Norwida

Dojrzałe dramaty Norwida można określić jako „poetycko-realistyczne". *Aktor, Za kulisami – Tyrtej, Kleopatra i Cezar* oraz *Pierścień wielkiej damy* napisane zostały przez poetę i mistyka, posiadają wymiar metafory, symbolu, uogólnienia, transhistoryzmu, oraz perspektywę transcendentną, zarazem, zakotwiczone są zaś w konkretnej, realnej, historycznej, społecznej, obyczajowej i politycznej społeczeństw oraz w psychologicznej, środowiskowej, emocjonalnej i duchowej rzeczywistości bohaterów. Wszystkie te sztuki pisane są wierszem (niekiedy bardzo specyficznym), albo poetycką prozą. Posługują się mową bogatą, pełną piękna, wyszukanej metaforyki i potężnego obrazowania. Dialogi, monologi i didaskalia, zdarzenia sceniczne, działania postaci, a nawet obieg rekwizytów, obrazy i wizje sceniczne, a wreszcie struktury dramatyczne mają w nich zawsze te dwa wymiary: realistyczny i poetycki; są dwuwarstwowe, metaforyczne; opierając się o realny, namacalny konkret zawierają zarazem symbole, uruchamiają metafory; nierzadko wprowadzana ironia wzmaga ich podwójność, dwuznaczność.

Mamy więc z jednej strony elementy ściśle realistyczne, którymi napełnione są i dialogi i didaskalia: „KLEOPATRA: Podaj chustkę... kobiecie... Cezarze!" Lub: „KLEOPATRA: (Wchodzi, czytając zwitek papirusa)". Niezliczone realistyczne szczegóły nie pełnią przy tym tylko roli opisu, informacyjnego komunikatu, ale charakteryzują postaci, ich psychikę

i działanie, zarazem przetwarzają się symbole, pojemne teatralne znaki, przemieniają się w elementy metafor, są kanwą w gęstej poetyckiej materii.

Z drugiej strony mamy norwidową poezję również posługującą się w swej metaforyce elementami realnej rzeczywistości: „KLEOPATRA: ...Ten egipski / Lud dobry jest, gdyby go zostawiono sobie, / Co tym łacniej, iż nie chce on panować drugim: / Rad przestawa na swoim, nawykły do Nilu, / Prosty jak trzcina jego, skłonny i nadbrzeżny.” Jak widzimy, sama poezja Norwida jest przy tym również szczególna: budowana jest z elementów prawdziwych, realistycznych, prozaicznych, konkretnych, potocznych. Pisze Norwid: „Nausika, córka królewska u Homera dlatego jest taka piękna, iż do rzeki chodzi prać bieliznę!” – i dalej, w tym samym liście – „Jest pewna proporcja utylitarności, która jest warunkiem piękna”.[8] Zaś w *Czarnych kwiatach* sam określił swą poezję jako „tę, co prawdy rylcem ścisłej sama się w żywotach zapisuje”. [9]

Dodać tutaj należy, że swoje postaci, ich stroje, ruch, używane przez nie rekwizyty Norwid widzial zawsze oczami artysty plastyka. Pobobnie, jego sceny zbiorowe, czy opisy wielkich przestrzeni skomponowane są jak obrazy. Pisząc dramaty wykorzystywał swą malarską i rzeźbiarską wyobraźnię.

Akcja sztuk Norwida rozwija się zawsze logicznie, ale toczy się głównie we wnętrzu ludzi, w ich sercach, umysłach, a często jest wręcz demistyfikowana, autor odbiera jej siłę motoryczną i sprowadza do minimum – tak jak po latach Samuel Beckett, czy Tadeusz Różewicz. Zdarza się nawet, że uruchomiony już mechanizm konfliktów zmierzających do katastrofy zostaje w pewnym momencie zawieszony, czy rozwiązany w innej rzeczywistości. Konflikty *Za kulisami* są nierozwiązywalne. Ale w *Tyrteju,* który stanowi z *Za kulisami* nierozerwalną strukturalnie całość, ukazana zostaje nadzieja: odrzuconemu wodzowi będzie nadal towarzyszyć kochająca go kobieta. W *Pierścieniu wielkiej damy* autor niejako podmienia konflikt na moment przemiany, odkupienia win, co pozwala katastrofie zapobiec. W *Kleopatrze i Cezarze,* acz pozwolił dopełnić się tragedii – główni bohaterowie ulegli zagładzie, zresztą zgodnie z historią – to jednak tragedia ta – jak chciał Arystoteles – przynosi katharsis, ukazana zostaje perspektywa nadziei na wyciągnięcie chociaż przez potomnych nauki z poznania tragicznego mechanizmu.

Procesy transformacji lub transgresji są osią akcji wszystkich dojrzałych dramatów Norwida. „Teatr, ile wiemy/ Jest *atrium* spraw niebieskich – i stąd go tak zwiemy" mówi jedna z postaci *Aktora.* Atrium – jak wiadomo – było centrum, sercem domu w starożytnym Rzymie. Zgodnie z tą swoją maksymą Norwid dążył zawsze do ukazania transformacji zarówno rzeczywistości, z której czerpie dramat, jak i rzeczywistości widowiska,

w rzeczywistość wyższego rzędu: „niebieską”, kosmiczną, transhistoryczną, transcendentną. Omawiając we wstępie do *Kleopatry i Cezara* problematykę tragedii, Norwid stwierdza, że tragedia zasługująca na to miano, to taka, która odnosi sprawy narodowe, problemy lokalne, procesy historyczne, zagadnienia filozoficzne do uogólnień kosmicznych, uniwersalnych, i do „dziejów ludzkości”. Istotnie, w *Kleopatrze i Cezarze* autor uruchamia mechanizm transformacji poprzez sposób przedstawienia dwojga głównych bohaterów. Są oni ludźmi stąpającymi twardo po ziemi, zdolnymi do wzruszeń i refleksji, wrażliwymi na drobiazgi bycia, a zarazem oboje (choć każde osobno) s zmonumentalizowani i wyidealizowami, są typami „wielkiego człowieka". Ich dynamiczne portrety s strukturami artystycznymi, w istocie niezgodnymi z wiadomościami historycznymi na ich temat.

Człowiek stał w ogóle zawsze w centrum zainteresowania Norwida. Starał się zrozumieć człowieka – jak istnieje? Starał się rozpoznawać i ujawniać w każdej jednostce ludzkiej złożenie: doczesnego bytowania i wpisanej weń nieśmiertelności. Szczególnie interesowały go jednostki, które przeciwstawiają się presji konwencji, zbaczają z utartych dróg postępowania, wyzwalają się z powszechnych sposobów myślenia. W konsekwencji, miażdżone są przez presję sił zachowawczych. Takimi postaciami są Kleopatra i Cezar. Oboje, każde na swój sposób wyprzedzają swój czas, wchodzą w konflikt ze otaczającą ich kulturą i – mimo złożonej ofiary – muszą zginąć. Są to ludzie świadomi swego człowieczeństwa: zarówno swych ograniczeń, uwarunkowań i obowiązków, jak też nieograniczonych możliwości rozwoju duchowego.

Zainteresowany jednostką, widział przy tym Norwid człowieka jako członka wspólnoty narodowej, kulturowej, cywilizacyjnej, historycznej, pokoleniowej, jako kogoś, kto zarówno kształtuje środowisko, jak też jest w nie uwikłany. Wszyscy norwidowscy bohaterowie są wyalienowani z otaczającego ich społeczeństwa i przeżywają swą relację z tą społecznością jako konflikt: jest to konflikt prawdy, autentyzmu i szczerości z kłamstwem, pozorem i fałszem. W sztukach współczesnych *Aktor, Za kulisami* i *Pierścień wielkiej damy,* owa jednostka to twórca, humanista. Jest on kimś wyróżniającym się inteligencją, ostrością i jasnością widzenia, a zarazem żyjącym etycznie, głosicielem i świadkiem prawdy. Dlatego jest odpychany, lekceważony. W antycznym *Tyrteju* tytułowy bohater to poeta, doceniony tylko na chwilę, dopiero gdy skupiła na nim uwagę wyrocznia, i wódz odrzucony, nie do przyjęcia dla dla militarystycznej cywilizacji Sparty. W *Kleopatrze i Cezarze* wybitne jednostki wchodzą w konflikt z cywilizacjami i Egiptu, i Rzymu; zostają unicestwione. Tak też, w przekonaniu Norwida, dzieje się w obrębie cywilizacji Zachodu II

połowy XIX wieku: zbiorowość miażdży jednostkę. „KLEOPATRA: Wielki jest Rzym... lecz wielkość ta nie znosi człeka!...” Historyczna tragedia, opowiadająca wypadki z przed prawie dwóch tysięcy lat rozszyfrowuje, w zamyśle autora, mechanizmy otaczającej jego samego współczesności.

Pisząc o współczesności starał się ujawnić jej historyczne korzenie, uwarunkowania i działanie mechanizmów uruchomionych już dawno temu; odkrywał ponadczasowy wymiar i sens wydarzeń. Pisząc o historii odnajdywał jej echa i lustra we współczesności, wykazywał na trwanie wzorów kulturowych, postaw, tradycji.

„Przemilczenie” było dla Norwida specjalną kategorią literacką i dramaturgiczną. Posługiwał się nim jako stałym elementem swego warsztatu pisarskiego i jako sposobem oddziaływania na czytelnika książki, czy – potencjalnego – widza dramatu. „Przemilczenie” uważał wręcz za „część mowy”, opuszczaną, jak szydził, przez uczonych „gramatyków”.[10] „Przemilczenie” traktował jako pełnoprawny, równoprawny element dialogu, monologu, narracji. „Przemilczenie”, zawieszone niejako pomiędzy słowami, niesie jednak samo dramatyczne treści, wyraża, nie wyrażone słowem, myśli i uczucia. Norwid wskazywał, że w poezji sens osiąga bezdenną, bo nie ograniczoną niczym, głębię, a metafora najwyższy lot właśnie wtedy, gdy pozostają niejako otwarte, nie domówione, nie spointowane, właśnie – przemilczane. Sądził też, że i w dramacie napotężniej przemawia nie słowo, a działanie, samo spojrzenie, pauza między wypowiedziami. W jego sztukach istotnie bardzo wiele dzieje się między słowami postaci. W *Kleopatrze i Cezarze* przemilczenie stosowane jest przez Norwida na każdym prawie kroku, zwłaszcza zaś w dialogach głównych bohaterów. Zostaje wręcz wyartykułowane przez Cezara, gdy, żegnając się z Kleopatrą, zamiast skierować do niej pożegnalne miłosne wyznanie, mówi tylko: „Milczę”. To mistrzowskie „przemilczenie” jest niewątpliwie stokroć potężniejsze od każdego bezpośredniego wyznania miłości.

„Przemilczenie” było dla Norwida również sposobem uaktywniania czytelnika lub widza, którym przyznawał rolę czynną, więcej, domagał się od odbiorcy współpracy, podejmowania trudu rozszyfrowania zakodowanych przez autora treści, dopowiadania sobie niejako tego, co autor jedynie zasugerował, nazwał aluzyjnie, ukazał jak przez zasłonę

Miłość zajmuje poczesne miejsce w dramatach Norwida. Dialogi miłosne w jego sztukach Norwida stanowią ich szczególnie piękną, porywającą warstwę. Norwid opowiada historie miłosne sięgając do głębokich pokładów ludzkiej psychologii i uczuciowości. Mają one wiele wariantów: miłość „zupełna” Kleopatry i Cezara; miłość patrnerska Eginei i Tyrteusza (w *Tyrteju*); miłość odnaleziona i odkryta Mak-Yksa i Hrabiny (w *Pierścieniu wielkiej damy*);

miłość przetwarzająca się w nienawiść Lii i Omegitta (w *Za kulisami*); miłość będąca tylko grą Kleopatry z Antoniuszem; miłość będąca tylko pożądaniem Kleopatry przez Antoniusza. Zarazem, w każdym wypadku, ta realistycznie i psychologicznie ukazana relacja miłosna zostaje uogólniona, odniesiona do mitu (tak dzieje się w *Za kulisami* i w *Tyrteju*); do Biblii (w *Pierścieniu wielkiej damy*); do kosmosu w *Kleopatrze i Cezarze*: . „KLEOPATRA: Na ramieniu człowieka oparłszu się, czuję / Że się oparłam o świat"; do absolutu.

Tamże czytamy: „KLEOPATRA: ...miłość zupełna jest zawsze / Szczęsną!... dlatego, że jest!" Ta najpiękniejsza bodaj, lapidarna, a otchłannie głęboka kwestia sztuki w niezwykle śmiały sposób przyrównuje miłość do tego kim jest sam Bóg. Norwid, który wczytywał się w Pismo Święte przez całe życie, posługuje się tutaj tym samym określeniem jakiego użył Bóg odpowiadając na zapytanie Mojżesza o swoje imię. Odpowiedział: „Jam jest, który jest". A więc – moje imię jest „JEST", jestem absolutem, jestem bytem, samą istotą bytu, jestem ponad wszelkie imię. Podobnie miłość dla Norwida „jest" – jest wszystkim i jest ponad wszystko. Miłość Kleopatry do Cezara ma taką właśnie naturę i istotę.

Miłość miała w ujęciu Norwida zawsze głębokie umocowanie etyczne i religijne. Pojmował ją jako „agape" – miłość przekraczającą egoizm, nastawioną na współdziałanie i współodczuwanie, a więcej – na wzajemną służbę i ofiarę. Dążył do odkrywania „agape" w związku dwojga ludzi, a także w ich miłości do innych, do ogółu. Tak pojmowana miłość była dla Norwida szczególnym stanem wolności, a brak odwzajemnienia miłości – stanem niewoli. Zarazem, ukazywał Norwid dynamikę miłości, która wzmagając się oczyszcza i przekracza samą siebie, obejmując zarówno ludzkość, jak wieczność. Dwie miłujące się istoty są zarówno coraz głębiej wpatrzone w siebie, oddane sobie, jak też coraz bardziej oczyszczają się z egoizmu.

Ukazane to jest szczególnie wyraźnie w losie Kleopatry: ofiarowuje ona swą „miłość zupełną" Cezarowi, spotyka się z wzajemnością, w tej wzajemnej miłości rozkwita. Zarazem, kocha swój kraj miłością otwartą i ofiarną. Egipt jednak traktuje ją samolubnie i instrumentalnie, zniewala obyczajem, każe obcować z umarłymi, zamyka w grobowcach. Miłość do Egiptu wpycha więc Kleopatrę w niewolę. Cezar, ze swej strony kocha Kleopatrę, ale kocha i Rzym. Rzym zaś nie rozpozna jego miłości i zabije go.

Widzimy tu często wprowadzaną, czy raczej ujawnianą przez Norwida „symetrię losów" – ukazaną w całej pełni, a zarazem w swej złożoności i subtelności. W tym wypadku jest to symetria dwóch „miłości zupełnych" – kobiety i mężczyzny, którzy kochają siebie na wzajem, a przy tym każde nich kocha również swój lud i to także „miłością zupełną". Tej „miłości zupełnej", która, zarówno „jest", jak i stale poszerza swe granice, przeciwstawia

Norwid drugą symetrię: miłości niszczycielskiej, która zaciska się jak pętla. Aby ukarać Rzym, Kleopatra karze następcę Cezara, Antoniusza. A zarazem, aby ukarać Egipt, zabija siebie. Oto wielowarstwowy obraz miłości: wolność w miłości wzbogaca i podnosi człowieka – jej brak poniża go, zubaża; miłość w wolności jest szczęściem – niewola w miłości kończy się katastrofą. Miłość ukazywana jest przy tym przez Norwida w dynamicznym rozwoju, ma moc uwznioślić człowieka i ma moc go poniżyć, może go unieśmiertelnić i może go unicestwić.

Droga Norwida do *Kleopatry i Cezara*

Historię Kleopatry Norwid znał od młodości z podręczników szkolnych i pism swoich przyjaciół: Antoniego Czajkowskiego, który napisał wiersz o egipskiej królowej i Władysława Wężyka, autora *Podróży po starożytnym świecie,* gdzie pojawia się jej postać. Dziejów Cezara nauczył się z lektur Plutarcha i Swetoniusza. Przeczytał też wcześnie (w przekładach polskich, francuskich, niemieckich i włoskich, zanim poznał angielski) całego Szekspira, a więc i *Juliusza Cezara,* i *Antoniusza i Kleopatrę.*

Bezpośrednim impulsem do skupienia myśli na Kleopatrze i historii ptolomejskiego Egiptu stała się dla Norwida paryska Wystawa Powszechna (Exposition Universelle) otwarta w 1867 r., zawierająca obszerny dział egipski. Zwiedzał Wystawę wielokrotnie, szkicował eksponaty, notował wrażenia, przekazywał je w listach.[11] Zapewne wkrótce potem podjął pisanie tragedii o Kleopatrze, prowadząc nadal studia historyczne i etnograficzne jej czasu i kraju. Zaznaczmy jednak wyraźnie, że choć Norwid poznał dobrze zapisane przez historyków dzieje Kleopatry i Cezara, a także Antoniusza i Oktawiana, oraz dzieje Egiptu i Rzymu to wykorzystał tę wiedzę wedle swoich własnych potrzeb i celów pisarskich. Historia była dla niego inspiratorką. Nie stał się jej niewolnikiem. Bardziej niż konkretne zdarzenia interesowały go procesy dziejowe, a najbardziej uczestniczący w nich ludzie.

Zapewne w latach 1870-1871 napisał dwa pierwsze akty oraz początek aktu trzeciego *Kleopatry i Cezara*. Po początkowym rozpędzie, zapewne przyhamował pracę, a może w ogóle ją zawiesił. Doprowadzenie trzeciego aktu do końca zapewne sprawiło mu jakąś szczególną trudność. (Powtarzam to „zapewne" bo brak tu jednoznacznych wiadomości). W latach następnych, aż do 1879 r., powracał do istniejącego rękopisu, poprawiał słowa, zdania, coś skreślał, coś dodawał, notował też pomysły, co do dalszego ciągu scen III aktu, szkicował dialogi. Wszystko wskazuje jednak na to, że sam nigdy nie doprowadził całości do ostatecznego kształtu.

Nie przekazał też swej definitywnej decyzji na temat tytułu. Na karcie tytułowej przeredagowanego (w 1878 lub 1879 r.) rękopisu sztuki (ciągle bez zakończenia) napisał *Kleopatra.* Sam upoważnił więc do używania tej formy skróconej. W wielu innych jednak wypadkach, m.in. pisząc o tym swoim dziele w listach, używał pełnego tytułu: *Kleopatra i Cezar*. Obstawał przy nim, chcąc wyraźnie zaznaczyć ideową i strukturalną odmienność swojej tragedii od tragedii Szekspira, *Antoniusz i Kleopatra,* a także od wielu innych ujęć egipskiej królowej w literatrurze, czy w malarstwie. [12]

Który z tych dwóch tytułów jest właściwy? Postacią najważniejszą całej akcji jest Kleopatra. W aktach I i II równie ważny jest jednak Cezar. Choć nie pojawia się on już w akcie III, to jednak akcja tego aktu nadal toczy się niejako w jego cieniu, wszystko, co dzieje się, jest spowodowane, sprowokowane przez śmierć Cezara. Choć nieobecny na scenie – jest on nadal jedną dwóch głównych postaci.

Wydaje się więc, że tragedię Norwida należy tytułować *Kleopatra i Cezar* – na stronach tytułowych jej wydań, na afiszach teatralnych, w ogóle zawsze, gdy chcemy ją wyraźnie zidentyfikować.

Czytając *Kleopatrę i Cezara*

Akcja całości *Kleopatry i Cezara* przedstawiona jest w logicznym następstwie rzeczywistych wydarzeń historycznych, ale bez zbyt szczegółowych odniesień czasowych, czy geograficznych. Norwid przedstawia tytułowych bohaterów uwikłanych w paralelne historyczne procesy upadku: i Egiptu, i Rzymu. Do upadku chyli się już Egipt, umierający wewnętrznie z powodu nadmiaru formy, przerostu rytuału, zafascynowany śmiercią, co wyraża się w obcowaniu na co dzień z mumiami, czy zamieszkiwaniu w grobowcach; kultura i cywilizacja Egiptu mają wszelkie cechy schyłkowe. Rzym również upada – jako Republika, jako harmonijna struktura oparta na prawie, rozszerzającą korzystanie z przywilejów dla swoich i obcych, którzy znaleźli się w jej sferze. Republika przekształca się właśnie w dyktaturę wojskową, a tego typu ustrój prowadzi państwo do upadku „później lub pierwej" (aby posłużyć się słowami Norwida). Zabójstwo Cezara utoruje drogę nie do przywrócenia Republiki, ale do definitywnego przekształcenia Rzymu w imperium rządzone absolutystycznie, w którym władza i przywileje stopniowo koncertować się będą w ręku jednowładcy i jego wąskiego otoczenia. Dla przenikliwego obserwatora historii – jakim był Norwid – trwający już proces rozkładu Rzymu zostaje w czasach Cezara przyspieszony; choć będzie trwał jeszcze jakieś 500 lat.

Tragedia ukazuje więc starcie dwóch umierających światów, dwóch schyłkowych cywilizacji: jednej – biurokratycznej, drugiej – militarnej. W obu formy życia unicestwiają samo życie; zbiorowość zaś zniewala jednostkę. Obie te cywilizacje są puste wewnętrznie. Dlatego obie nie tolerują ludzi wielkich, żywych, „istotnych" (jak mówi Norwid). Tragiczny konflikt, nieuchronnie prowadzący do katastrofy, ma tutaj więc dwie warstwy: starcia dwóch cywilizacji ze sobą i starcia samych tych cywilizacji z człowiekiem.

I Kleopatra, i Cezar, chcą się wyzwolić z fatalizmu historii, ale ich miłość – „zupełna", transcendentna – przychodzi za późno, nie może zostać spełniona, ani nie może uratować ich ludów, choć oboje, każde na swój sposób dla nich się poświęcają.

Akt I *Kleopatry i Cezara* przedstawia najpierw bytowanie Kleopatry „między Sfinksem a mumią" (jak sama mówi): jej dwór funkcjonuje w oparciu o rygorystyczny, sztywny, surowy, biurokratyczny ceremoniał. Czynności jej samej, posiłki, zachowania, wypowiedzi muszą spełniać wymogi rytuału, któremu poddany jest władca. Urzędnicy, kapłani, którzy są zresztą także tylko urzędnikami, a nie pośrednikami między człowiekiem a tym, co ponadludzkie, oraz słudzy, są ściśle zhierarchizowani, działają, poruszają się i mówią jak automaty, a raczej jak mumie. Mumia jest też towarzyszką królowej przy posiłku. Jej mężem był młodszy brat-dziecko – więc nie miała męża. Jest wszechwładna, a zarazem ubezwłasnowolniona. Bytuje w świecie umarłych i żywych, którzy są jak umarli. Dlatego fascynuje ją i pociąga każdy powiew życia, męskości, prawdziwego uczucia, dlatego wyróżnia Rycerza, jedynego z jej dworaków człowieka myślącego samodzielnie i działającego spontanicznie, dlatego sprowadza na swój dwór prostych ludzi, mających swoje sprawy, swoje troski, swoje miłości – ludzi żywych, autentycznych. Dlatego chłonie wiadomości o Cezarze, który jest gdzieś w pobliżu. Postanawia się z nim spotkać. Usuwa się z pałacu, aby przeprowadzić swój zamiar.

Pod jej nieobecność sztywny rytuał nagle pryska. Cały dwór, od najwyższych urzędników, aż do służby rzuca się do rozpasanego obżarstwa, nieumiarkowanego pijaństwa i do grabieży zastawy stołowej. Norwid ukazuje tu zakłamanie, obłudę, pustkę dworskiego rytuału, którego zwornikiem jest władca. Gdy go braknie, porządek przeradza się natychmiast w anarchię, dobry obyczaj w chamstwo, udawana cnota w występek.

Do takiego to Egiptu, lichego moralnie, rozprzężonego organizacyjnie, świeżo rozgrabionego przez samych Egipcjan wkraczają Rzymianie. Natychmiast zaprowadzają wojskowy porządek, aresztują pijanych, obejmują kontrolę. Do posprzątanej już sali biesiadnej wkracza Cezar i obejmuje rządy. Przyjmuje i zawstydza egipskich posłów. Zabiera się do cowieczornego dyktowania sprawozdań ze swych posunięć. Ta, z kolei, rzymska rutyna,

zostaje zakłócona: do pałacu powraca Kleopatra, która dociera do Cezara posługując się podstępem. Spotkanie zdobywcy z królową kraju podbitego, prędko przeradza się w dialog partnerski, niebawem we wzajemną fascynację, a w przeciągu kilku następnych chwil w miłość. Rodzi się wzajemność.

Ten pierwszy akt sztuki zatytułowany jest przez Norwida tak właśnie: „Wzajemność". Autor wyakcentował w tym tytule nagłe zawiązanie się wzajemnej miłości pomiędzy Kleopatrą a Cezarem. Tytuł to nieco mylący, bowiem statyczny, a jesteśmy tu przecież świadkami dynamicznie rozwijających się zdarzeń. Ukazują one Kleopatrę szukającej w Cezarze ucieczki od życia w strukturach i rytuałach egipskich, od siebie samej, jaką być musi, jako królowa. Można również przypuszczać, że i Cezar ucieka w związek z Kleopatrą chcąc się wyzwolić, choć na chwilę, z kieratu obowiązków konsula, wodza, a i męża, bo w Rzymie czeka na niego przecież żona.

Akt I oparty jest o ścisłą, klasyczną jedność miejsca. Akcja toczy się w komnacie jadalnej Kleopatry, którą później Cezar zamienia w swą główną kwaterę. Jedność czasu jest również zachowana, bowiem jedna scena następuje po drugiej bez żadnych przerw i obejmuje nie więcej niż dobę. Czas jest tu jednak w szczególny sposób skomprymowany i potraktowany nierealistycznie. Akcja rozpoczyna się o poranku (w porze śniadania), ale już przy jego końcu okazuje się, że zbliżyło się popołudnie i słońce zmierza ku zachodowi. Następująca po tym scena anarchii i rozkradania dworu toczy się już wieczorem. I już zaraz wkraczają Rzymianie – i to już noc. Nieco później, tej samej nocy, Kleopatra wkrada się do Cezara, a gdy rodzi się między nimi uczucie – już świta. To w sumie około 20 godzin – a przecież pomiędzy poszczególnymi odcinkami akcji (scenami) nie było żadnych przerw. Takie potraktowanie czasu nadaje akcji szczególną intensywność, a zarazem ją odrealnia.

Akt II *Kleopatry i Cezara* rozpoczyna się od obrazu Egiptu odmienionego przez rządy Rzymu. Zaraz potem Norwid buduje scenę wzajemnego oczarowania dwojga bohaterów, którzy wyznają sobie miłość, choć nie wprost, ale aluzją, parabolą, przemilczeniem; są najwyraźniej w stanie szczególnego uniesienia i szczęścia. Odpływają gdzieś w górę Nilu, aby uwolnić się od obecności dworu, sztabu. Po subtelnie wycieniowanej scenie miłosnej – kameralnej, intymnej, z udziałem tylko dwojga bohaterów, Norwid roztacza splendor scen masowych, wielkiej, wręcz operowej, inscenizacji uczty weselnej wydanej dla ludu, który został zaproszony aby świętować zaślubiny Kleopatry z młodszym bratem. Ale to tylko pusta ceremonia. Pana młoda nie bierze w niej w ogóle udziału. Akurat wypłynęła łodzią na przejażdżkę ze swoim rzeczywistym ukochanym.

Sceny „wesela królewskiego” mają dwie główne linie rozwojowe. Pierwsza ukazuje awans Hera. Kiedyś marny dworak, teraz wkradł się w łaski nowych władców, przechwala się swoją karierą. Jego czyny, oczywiście zmyślone, opiewają płatni poeci, a dawni przełożeni zabiegają o jego łaski. Druga, to apoteoza Egiptu, na którego cześć odbywa się świąteczny pochód, a jego przymioty, cudowności, tradycję i potęgę opiewa śpiewak-Harfiarz. Oba te ciągi scen mają charakter spektaklu, są pompatyczne, a przez autora potraktowane są z ironią. Jego zamiarem jest zdemaskowanie i ośmieszenie Hera, jego totumfackich i pochlebców oraz ukazanie pustki kryjącej się za deklaracjami o potędze Egiptu. Fałsz postępowania Hera i fałsz samouwielbienia Egiptu zderzony jest z prawdą dziewcząt i chłopców, którzy wyrażają w tonacji radosnej autentyczne uczucia, zaś pojawienie się Kornelii, wdowy po podstępnie zamordowanym przez Egipcjan Pompejuszu, wprowadza z kolei ton powagi i smutku.

Sztuczna wesołość ludowego festynu zostaje skontrastowana ze sceną „serio” (to ulubione wyrażenie Norwida) – sceną dramatycznego rozstania, pożegnania i ostatecznego wyznania wzajemnej miłości Kleopatry i Cezara. Rozstają się – bowiem ona postanowiła pozostać w Egipcie, poświęcić się dla swego ludu, przyjąć na siebie rolę małżonki dziecka – wszystko to po to, aby zapewnić trwanie dynastii, dotychczasowego porządku, ciągłości państwa. On zaś wdziewa zbroję wodza i – chciałoby się powiedzieć – maskę konsula. Zatwierdza małżeństwo Kleopatry z bratem. Wraca do Rzymu – dla dobra Rzymu. W ten sposób oboje, złączeni już na zawsze „miłością zupełną”, miłością „którra jest”, opuszczają siebie, wybierając to co, uznają za swój obowiązek, za miłość większą niż ich wzajemna miłość.

To, co jeszcze nastąpi w tym akcie tragedii jest już tylko konsekwencją tego, co już się wydarzyło. Norwid ukazuje poniżenie Kleopatry jako małżonki dziecka, porywy jej zranionego serca na każde wspomnienie Cezara, a wreszcie uderza ją gromem przepowiedni o gwałtownej śmierci jaka czeka Cezara. W tym momencie, oświeconym nagłym pojawieniem się komety, Kleopatra przeklina Rzym, który zabrał jej ukochanego, a teraz gotuje mu śmierć. Na tym kończy się akt II sztuki zatytułowany przez autora ironicznie: „Wesele-Królewskie”. Wesele? Raczej rozpacz, raczej „Rozstanie-Królewskie”, bowiem władców, którzy się kochali, ślub nigdy nie połączył, oni nie mieli wesela, ich miłość przekroczyła ludzki obyczaj i, zarazem, została ofiarowana wartościom wyższym niż uczucia, pragnienia, osobiste spełnienie tylko jednego człowieka. Potrafili się jednak po królewsku.

Akt II posiada, tak jak akt I, jedność miejsca. Rozgrywa się w jakiejś przestrzeni otwartej (akt I dział się we wnętrzu) – jest to przestrzeń wieloplanowa: taras z widokiem na morze, kolumnada prowadząca do portu, w głębi odcinek Nilu, czy też kanału, po którym miałyby przepływać łodzie, a po środku wielki plac, na którym są ustawiane, a potem likwidowane,

stoły do ludowej uczty weselnej. Sceny kameralne autor widzi gdzieś na przodzie sceny, blisko widza, a cały środek i głąb sceny chciałby od czasu do czasu zapełniać tłumem. Czas w tym akcie, podobnie jak w akcie I, jest pozornie ciągły i realistyczny, ograniczony do kilkunastu godzin, a w rzeczywistości skomprymowany i umowny: akcja zaczyna się w dzień, a w kolejnych scenach mamy popołudnie, zaraz potem wieczór i wreszcie głęboką noc.

Dyskusje na temat zakończenia *Kleopatry i Cezara* wywoływał brak zakończenia sztuki. Nie odnaleziono go nigdy. Wedle badań najsumienniejszych norwidologów, aktu tego Norwid nigdy nie napisał do końca, choć do pracy nad nim wracał latami, czego dowodem i śladem są szkice kilku scen, spisy scen planowanych i luźne notatki. Nie wydaje się przy tym, aby zakończenie to po prostu zaginęło, tak, jak wiele innych tekstów Norwida. Zarazem, owych szkiców, scen niedokończonych, czy dość luźno związanych z główną linią akcji jest stosunkowo dużo. Prowadzą w różne strony. Można przypuszczać, że gdyby Norwid dokończył jednak pracy nad sztuką to, najprawdopodobniej, sam by wyeliminował wiele z tych scen, po prostu by je zniszczył, jak czynił to nieraz dopracowując swe dzieła, nadając im formę ostateczną. Był przecież zawsze tak oszczędny w słowie, tak dbały o formę i strukturę swych utworów. Zapewne doprowadziłby też w III akcie, tak jak w poprzednich dwóch aktach, do ustanowienie klasycznej jedności miejsca i czasu.

Zauważmy przy tym, że to jeden ze sposób przeciwstawienia się przez Norwida Szekspirowi, który swego *Antoniusza i Kleopatrę* rozrywa na kilkadziesiąt epizodycznych scen, dziejących się w kilkunastu miejscach – w Aleksandrii, Rzymie, Syrii, Grecji, na polach bitew, nawet na okręcie. Akcja III aktu *Kleopatry i Cezara*, wypisana w zachowane fragmenty i ta, którą można w oparciu o nie zrekonstruować, może zostać rozegrana w oparciu o jedność czasu, acz, jak w poprzednich aktach skomprymowanego do granic umowności, oraz jedność miejsca – jest nim grobowiec Kleopatry. Potwierdza to notatka na temat planowanych scen III aktu. Znajduje się zapis autora: „Her i Marek Antoniusz oknem”. Zdaje się z niej wynikać, że Norwid rzeczywiście chciał zachować jedność miejsca także w III akcie, sprowadzając Antoniusza do grobowca Kleopatry, aby tam zginął. Choć niekoniecznie posługując się „oknem” – w inscenizacji można jednak rozegrać wszystkie sceny III zachowując jedność miejsca.

Adaptator przysposabiający tekst *Kleopatry* do prób w teatrze, ma więc do dyspozycji owe zachowane sceny III aktu, fragmenty, szkice i notatki autora. Musi wśród nich dokonać selekcji, której kryterium jest oczywiste: albo leżą one na głównej linii rozwoju zdarzeń, i wtedy należy je wykorzystać, albo też są tylko niezrealizowanym do końca projektem,

luźnym szkicem, dygresją – i nie posuwają naprzód zasadniczej akcji, a wtedy można z nich zrezygnować.

Zaś główny kierunek biegu akcji wyznaczają dwa poprzednie akty. Wynika z nich jasno, co w dalszym ciągu sztuki mogło się wydarzyć, co miało nastąpić. Otóż z dwóch poprzednich aktów wynika, że miłość Kleopatry i Cezara została wysublimowana w trwanie w miłości mimo, że w oddaleniu, mimo, że osobno. Bowiem, jak już wskazałem, ich miłość „jest" – a więc trwa niezależnie od okoliczności czasu i miejsca. Ten stan szczęśliwej miłości przecina morderstwo Cezara. Najpierw wyprorokowane przez jasnowidzącą Szecherę, a potem – pomiędzy aktem II i III – spełnione. Już w końcówce aktu II Kleopatra przysięga Rzymowi zemstę za zabicie Cezara. W III akcie ją spełnia.

Niezależnie więc od braków rękopisu, czy niedokończenia tekstu, jest oczywiste, że to jest właściwa akcja ostatniego aktu tragedii: Kleopatra mści się na Rzymie. Czyni to przy pomocy zgładzenia jego władcy, Antoniusza, który nie był uprzednio wrogiem Cezara, ale teraz personifikuje Rzym. Zarazem, już od początku tego aktu, Kleopatra przygotowuje swoją własną śmierć. Z jednej strony jej życie bez Cezara nie ma sensu, jej życie już nie „jest", nie jest pełnym życiem, z zarazem tylko śmierć może ją ponownie i już na wieczność połączyć z Cezarem. Z drugiej strony, jest to jej zemsta na Egipcie, który sponiewierał jej miłość.

Wedle tych kryteriów trzeba zaadaptować całość III aktu. Rekonstruując zaś samo zakończenie można sięgnąć do norwidowskich notatek, do jego innych tekstów, a także wziąć kilka zdań z końcowej sceny *Antoniusza i Kleopatry* Szekspira, z którym Norwid rywalizował, ale przecież uznawał jego wielkość. Takie zapożyczenie nie obniży tonu i nie zmiejszy wymiaru norwidowskiej tragedii.

Moją rekonstrukcję III akt *Kleopatry i Cezara,* wraz opracowaniem aktów poprzednich, uznał za właściwą i zgodną ze swoimi badaniami, najwyższy autorytet norwidowski, Juliusz W. Gmulicki. Sam przy tym zasugerował mi redakcję sceny finalnej – wejścia Oktawiana do grobowca Kleopatry. Profesor Gomulicki nie tylko zaakceptował moją redakcję tekstu sztuki, ale i niejako potwierdził to publicznie zaszczycając swą obecnością przedstawienie przygotowane wedle tego opracowania w Teatrze im. Osterwy w Lublinie, w 1968 r.

Poniżej omówię więc akt III *Kleopatry i Cezara* wedle tego właśnie opracowania, które stało się też podstawą tłumaczenia i obecnego wydania francuskiego.

Nie wydawało się przy tym celowe wciąganie czytelnika w dyskusje norwidologów i przedstawianie mu alternatywnych zakończeń, urwanych wątków, autorskich notatek, i, w konsekwencji, publikowanie dramatu niedokończonego. Zgromadzone przez polskich wydawców fragmenty są, oczywiście, godnym badania materiałem dla specjalistów i zostają

tu przytoczone osobno. Myślę natomiast, że oddajemy dobrą przysługę i Norwidowi, i czytelnikom, przedstawiając sztukę pełną, z akcją doprowadzoną do finału, zrekonstruowaną w najlepszej wierze i wedle najstaranniejszych badań.

Akt III *Kleopatry i Cezara* ma charakter epilogu poprzednich dwóch aktów. W początkowych scenach III aktu Kleopatra planuje swą zemstę, zbiera dane o Antoniuszu, ujawnia, ze już od dawna nim manipuluje i przysposabia go do roli ofiary udając przed nim miłość i zwodząc go. Norwid jest tutaj w – oczywiście świadomej – niezgodzie z relacjami historyków oraz ujęciami pisarzy: nie przyjmuje, że Kleopatra mogła się w Antoniuszu zakochać – nie mogła się zakochać ponownie, jeśli uprzednio kochała Cezara „miłością zupełną." Więc teraz tylko udaje miłość. Zarazem, jeśli całość tragedii ma mieć klasyczną jedność akcji – a wszystko wskazuje na taki zamysł Norwida – to ową jedność buduje miłość Kleopatry i Cezara, zaś jej związek z Antoniuszem nie stanowi nowego ogniwa w rozwoju akcji głównej, a jedynie wątek podrzędny, epizodyczny. Istotnie, w zachowanych scenach III aktu Kleopatra traktuje Antoniusza nie jako partnera – jak kiedyś Cezara – ale jak rekwizyt. Takie przedstawienie ich związku z jednej strony idealizuje i Kleopatrę, i Cezara, a z drugiej, karykaturuje Antoniusza. Tak to napisał Norwid.

Kleopatra, po śmierci Cezara, obrała sobie grobowiec za mieszkanie, a zarazem kwaterę główną. Tu planuje zakończyć życie i przejść do wieczności, tu przyjmuje Antoniusza, stąd też wysyła go na śmierć. To pierwszy element jej planu. Drugim jest zniszczenie Rzymu. Dokonuje tego rytualnie i magicznie: depcze, symbolizujące miasto na siedmiu wzgórzach, siedem górek piasku, które rozkazała usypać służącej. Misja zemsty na Rzymie zostaje w ten sposób wypełniona. Pozostaje jej czekać na wiadomość o zgonie Antoniusza.

Czytelnik dramatu, lub widz inscenizacji, dowie się o tym wcześniej niż Kleopatra. Przeczyta bowiem, lub ujrzy, scenę śmierci Antoniusza. Nakazuje on pchnąć się mieczem Herowi, którego ośmielił, upoważnił i przygotował do tego nadając mu rzymskie „kawalerstwo". Czyni to, aby nie zginąć z ręki Egipcjanina, ale Rzymiana. W ten sposób jednak egipski plebejusz i parweniusz staje się wykonawcą testamentu rzymskiego patrycjusza i wodza. Oto znowu norwidowska gorzka „ironia historii".

Działanie mechanizmu tej ironii nakazuje następnie, aby właśnie Her był tym, który przekazuje Kleopatrze wiadomość o śmierci Antoniusza. Zgodnie z norwidowską teorią i praktyką „przemilczenia" może tego dokonać bez słowa, zanosząc i okazując Kleopatrze skrwawiony miecz Antoniusza. Również bez słów, Ganimedion – zgodnie z projektami Norwida – przynosi Kleopatrze kosz, w którym ukryta jest żmija. Jej jadem zabija się

królowa. Wybiera ten sposób zadania sobie śmierci, bowiem wedle wierzeń egipskich zgon przez ukąszenie węża zapewniał nieśmiertelność.

Gdy Kleopatra już nie żyje, a Eroe sięga po kosz ze żmiją, aby pójść w ślady swej pani, pojawia się znów Her, który przyprowadza do grobowca nowego pana Rzymu, zwycięskiego Oktawiana. Obecność Hera jeszcze raz ujawnia „ironię historii": ten pijak, błazen, kłamca i samochwał, kiedyś egipski sługa, następnie entuzjasta Cezara, później towarzysz i zabójca Antoniusza, jest teraz członkiem świty Oktawiana. I ten wątek – wątek Hera – prowadzony przez Norwida konsekwentnie jak muzyczny kontrapunkt poprzez akcję I i II aktu oraz ocalałe fragmenty i szkice aktu III, doprowadzony zostaje w ten sposób do logicznego końca. Ostatnie słowo tragedii należy jednak do Oktawiana. Jest to (również wzięta z notatek Norwida) jego refleksja o Egipcjanach, którzy oglądali historię tak, jak kałuża odbija słońce. W tym lapidarnym stwierdzeniu jeszcze raz brzmi ironia: brud, ciemność, przyziemność i nieruchomość kałuży zderzone są z czystością, blaskiem i niezmierzoną wysokością nieba, po którym porusza się słońce. Po raz ostatni skonstruowana zostaje kosmiczna metafora i zarysowana akcja transgresji łącząca ziemię i niebo.

Kleopatra i Cezar na tle dramatu europejskiego

W czasie gdy Norwid tworzył swe dojrzałe sztuki teatralne w dramacie europejskim królowała „piecè bien faite" (Eugène Scribe, Georges Sardou i in.) oraz melodramat (August Kotzebue, Dion Boucicault, Joseph Jones i in.).

Przeciwstawiali się im już Skandynawowie wprowadzając głęboko psychologiczny realizm w sztukach współczesnych: Björnstjerne Björnson – *Młodzi małżonkowie* (*De nygifte*, 1865) i Henrik Ibsen – *Dom lalki* (*Et dukkenhjem*, 1879), oraz historyzm: August Strinberg – *Mistrz Olof* (*Mäster Olof,* 1872). Psychologizm, realizm i historyzm Norwida, łączyły go z tymi nowymi prądami. Były jednak dla niego tylko podstawą i odskocznią do budowania rzeczywistości poetyckiej, uniwersalnej, w czym wyprzedzał epokę. Z kolei, wprowadzając w swoich sztukach bardzo silny element symbolizmu, Norwid stał się prekursorem tego prądu, który miał się pojawić w późnych dramatach Ibsena, potem Paula Claudela, Antona Czechowa, Maurice Meaterlincka, Hugo von Hofmannsthala, Leonida Andrejewa i in. Również elementy groteski, które odnajdujemy u Norwida, jak na przykład posługiwanie się maskami w *Za kulisami* i mechanizacja ruchu postaci w *Kleoptarze i Cezarze* pojawiły się w ćwierć wieku później u Alfreda Jarry, a w pół wieku później u Brunona Jasieńskiego i Karela Čapka.

Podobnie, bardzo wcześnie w stosunku do rozwoju literatury i teatru w Europie, wprowadzał Norwid w swych dramatach elementy modernistyczne, takie jak poczucie kryzysu kultury i moralności, bunt przeciwko jednowymiarowemu realizmowi, kreowanie na bohatera swych sztuk postaci wielkiej jednostki, przywódcy, lub artysty „przeklętego" („artist maudi"), odrzuconego przez społeczeństwo. Z tych powodów, porównywany na gruncie poezji z Charlesem Baudlairem (słusznie przeprowadza się paralele pomiędzy *Vade-mecum* Norwida i *Kwiatami zła* Baudelaire'a), Norwid może zostać uznany za prekursora dramatopisarzy -modernistów – od Strindberga (w jego późniejszej twórczości), poprzez Stanisława Przybyszewskiego, Williama B. Yaetsa i innych, aż do Luigi Pirandella.

Nota bene: z Pirandellem (późniejszym o pół wieku) łączy też Norwida zamiłowanie do konstrukcji i chwytu „teatru w teatrze" będącego podstawą norwidowskiego *Aktora* i *Za kulisami*, a *Dziś wieczór improwizujemy, Sześciu postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* i *Każdy na swój sposób* Pirandella; konstrukcji „teatru w teatrze" uczyli się oni obaj, oczywiście, u Szekspira (*Hamlet*, *Sen nocy letniej*); wykorzystywali ją później (i po Norwidzie, i po Pirandellu) Stanisław Wyspiański w *Wyzwoleniu*,, Tadeusz Rittner w *Człowieku z budki suflera*, Jerzy Szaniawski w *Dwóch teatrach*, Tadeusz Różewicz w *Akcie przerywanym* i *Białym małżeństwie*, Sławomir Mrożek w *Zabawie* i *Vatzlawie*, John Osborne w *Music-hallu*, Jean Paul Sartre w *Keanie*, Jean Genet w *Murzynach* i inni.

Najważniejsze ogniwa tej nowoczesnej tradycji, u której początku odnajdujemy Norwida to sztuki poetyckie i symboliczne, a zarazem psychologiczne i mistyczne Paula Claudela; poetyckie, fantasmagoryczne, a zarazem wręcz reportażowe, obrazy rzeczywistości reżimu Bolszewików nakreślone przez Vladimira Majakowskiego; poetycki realizm i historyzm dramatów Thomasa S. Eliota; poetyckie i epickie, a zarazem dydaktyczne i filozoficzne dramaty Bertolta Brechta; poetycka i realistyczna, wizyjna dramaturgia Tadeusza Różewicza. Wszyscy wymienieni tu poeci, obok wierszy i poematów, pisali sztuki teatralne. Jest to więc cała plejada wielkich europejskich poetów-dramatopisarzy: Norwid, Claudel, Eliot, Majakowski, Brecht, Różewicz; na liście tej znajdują też Gabriele D'Annunzio, Christopher Fry, Georges Schéhadé, Ernest Bryll i inni poeci, którzy pisali dramaty. Łączy ich fundamentalne założenie twórcze: pisać dramaty zanurzone w rzeczywistości politycznej, społecznej, ideologicznej, wsłuchane w bieżące dyskusje filozoficzne i estetyczne, tworzyć postaci prawdziwe psychoficznie, charakterologicznie i duchowo, a zarazem odkrywać w tej złożonej rzeczywistości i w działaniach ludzi – poezję, wieczność, kosmos, absolut.

Kleopatra i Cezar **na tle teatru swej epoki**

Teatr Norwida to teatr poetycki. Już wskazaliśmy na poetycki charakter sztuk Norwida z punktu widzenia literatury. Zawierają one zarazem ogromną potencję poetyckich widowisk, a więc takich, w których wartości poetyckie budowane są nie tylko poetyckim słowem, ale również różnorodnymi środkami ściśle teatralnymi: działaniem postaci, rytmem, przestrzenią, obrazem, przedmiotem. Poezja – zarówno w znaczeniu literackim jak teatralnym – jest istotą teatru Norwida.

Teatr Norwida wyczytujemy z jego dramatów. Trzeba bowiem stale pamiętać, że autor nie ujrzał za życia żadnej ze swych sztuk na scenie, nie uczestniczył w ich inscenizowaniu. Tak więc, mówiąc o „teatrze Norwida", mówimy o teatralnej energii jego dramatów, o teatralnych możliwościach jakie otwierają, o autorskich wizjach i proponowanych przez Norwida rozwiązaniach.

W czasach kiedy Norwid pisał swe dramaty wygasała już inscenizacja romantyczna, która owocowała wielkimi widowiskami, zwłaszcza we Francji (Cirque Olimpique) i w Anglii. Wykorzystywano w nich skomplikowaną maszynerię, niezbędną do „zmian otwartych", do scen latania duchów po powietrzu (przy pomocy „flugów"), czy zapadania się umarłych w ziemię (co umożliwiały zapadnie). Około połowy XIX w. akcje dramatów coraz częściej przenosiły się do mieszczańskich saloników. Dekoracje malowane na płaskich kulach i horyzontach wypierał „pawilon". Jego trzy ściany, były początkowo jeszcze malowane, ale wkrótce zaczęły się w nich pojawiać prawdziwie, funkcjonalne drzwi i okna, a do wnętrz wnoszono stoły, krzesła, kredensy, fotele, półki z książkami, zawieszano lustra, świeczniki, obrazy i portiery. Dekoracja płaska została zastąpiona dekoracją przestrzenną, trójwymiarową. Rodził się realizm obyczajowy w inscenizacji. Gdy natomiast wystawiano wtedy Szekspira w Anglii, czy Schillera w Niemczech łączono znane i używane od dawna płaskie horyzonty i kulisy, z ciężkimi, trójwymiarowi podestami, schodami, przyporami. W ten sposób wykształcał się realizm historyczny. Zaczęto go stosować również dla inscenizacji oper. *Juliusz Cezar* przygotowany w teatrze w Meiningen i pokazany gościnnie w Brelinie (1874 r.) zwiastował zwycięstwo tego stylu.

Kleopatra i Cezar łączy w sobie oba te, panujące wtedy, style inscenizacji i praktyki sceniczne. Z jednej strony bowiem zawiera sceny kameralne, z udziałem tylko kilku postaci, a w kulminacyjnych momentach tylko dwóch – Kleopatry i Cezara. Te sceny są intymne, wymagają skupienia, sprzyja im stosunkowo mała przestrzeń jakiegoś wnętrza. Z drugiej strony, z rozmachem nakreślone są sceny zbiorowe, wręcz masowe, domagające się wielkich, otwartych przestrzeni. Całość sztuki oscyluje pomiędzy biegunami kameralnego realizmu

psychologicznego i obyczajowego, z jednej strony, i realistycznej obfitej inscenizacji historycznej z drugiej.

Zarazem, Norwid otwiera nad swymi inscenizacjami niebo – dosłownie i przenośnie. W *Za kulisami* chciałby zobaczyć na nim świt, *w Tyrteju* gwiazdy, *w Pierścieniu wielkiej damy* ognie sztuczne, w *Kleopatrze i Cezarze* kometę. Jest to zadanie dla teatru i jest to wskazówka interpretacyjna: inscenizacja winna unosić widza ponad rzeczywistość materialną, ponad ustawione na scenie dekoracje.

Norwid w teatrze

Wczesne sztuki Norwida (przypomnijmy: *Krakus, Wanda, Zwolon*), które dochowały się bez uszkodzeń, acz zawierają elementy piękne, głębokie i ekspresyjne, nie kusiły polskich reżyserów i wystawiano je bardzo rzadko.[13] Z pośród pełnospektaklowych, dojrzałych sztuk Norwida tylko *Pierścień wielkiej damy* zachował się w całości. Pozostałe – *Aktor, Za kulisami,* a także *Kleopatra i Cezar* – doszły do nas uszkodzone, zrujnowane. Odstręczały wysokim progiem konieczności rekonstrukcji literackiej, który trzeba było przekroczyć, aby móc zmierzać do przygotowania w oparciu o nie przedstawień. Jak wykazałem, omawiając rekonstrukcję III aktu *Kleopatry i Cezara,* jest to możliwe. A to toruje drogę ku teatrowi. Można rozpoczynać próby.

Podstawowym problemem reżyserskim w pracy nad Norwidem jest odnalezienie właściwej proporcji między realizmem i uniwersalizmem, między konkretem a symbolem, między dosłownością a poezją. Od właściwego i harmonijnego wyważenia tych proporcji zależy, czy powstanie widowisko „realistyczno-poetyckie", otwierające „niebieskie" perspektywy realistycznej akcji. Celem jest odnalezienie i wyartykułowanie w materii widowiska specyficznego „stylu norwidowskiego".

Aby go odnaleźć, reżyser musi zwracać szczególną uwagę na realizowanie działań i prowadzenie dialogu przez aktorów, tak, aby stale miały one owe dwa wymiary: realistyczno-psychologiczny i symboliczno-poetycki, aby sytuacje i obrazy sceniczne inspirowane przez autora oraz te, które tworzy reżyser, miały zarówno elementy międzyludzkiej bezpośredniej komunikacji, jak też transhistorycznej uniwersalizacji; aby dialogi oparte były zarówno o słowo jak i „przemilczenie"; aby słowo niosło zarówno treści i sensy, jak przekazywało rytmy i melodie mowy. Tu trzeba wskazać, że zrytmizowanej mowie towarzyszą zawsze w sztukach Norwida rytmy działań scenicznych oraz rytmy narzucane przez muzykę (np. „muzyka wioseł" okrętu Kleopatry) czy efekty dźwiękowe (np. kroki maszerujących oddziałów wojska rzymskiego).

Norwid dostarcza teatrowi bogatego materiału do inscenizacji i do gry aktorskiej. Wiadomo, że sam był doskonałym deklamatorem, mówcą, wykładowcą. Wielokrotnie wygłaszał publiczne odczyty. Był zapraszany do warszawskich, a potem paryskich salonów, aby czytać swoje poezje. Wywiązywał się z tego doskonale. Wielokrotnie słuchacze stwierdzali, że jego utwory w czytaniu trudne, nawet „ciemne" – w jego własnym wykonaniu stawały się krystalicznie „jasne", porażały swą treścią, porywały sposobem wypowiedzenia. Tak samo dzieje się, gdy tekst Norwida przekazuje aktor ze sceny. Zdania i okresy, piękne i kunsztowne literacko, ale często niełatwe i zawiłe – nabierają szczególnej energii, gdy wypowiadane są głośno, z odpowiednią interpretacją.

Dodam, że realizując wielokrotnie sztuki Norwida nie tylko w teatrze, ale i w telewizji, odnosiłem wrażenie, iż zbliżenie twarzy, możliwość najazdu na detal, oraz montaż zderzający plany bliskie i dalekie – są wymarzonymi wprost środkami, aby łączyć w jedną materię owe dwa podstawowe składniki norwidowskiego stylu: realizm i poezję, oraz posługiwać się postulowanymi przez niego „przemilczeniami", budować dramatyczne napięcia ze słów i bez słów – między słowami, samym obrazem, ruchem aktora i kamery, gestem, spojrzeniem.

Tak, jak znajdowali się wydawcy i filologowie, którzy przygotowywali teksty Norwida do druku, a potem uczeni, którzy je interpretowali, tak, stopniowo pojawiali się także reżyserzy, którzy wprowadzali jego sztuki na sceny. Upatrywali w nich wielkie wartości poetyckie i intelektualne oraz przeczuwali ich ogromną teatralną potencję. Najwcześniej o inscenizacji sztuki Norwida myślał Stanisław Wyspiański (1869-1907), „ojciec nowoczesnego teatru polskiego teatru" – poeta, malarz, dramatopisarz, scenograf i reżyser. Przeczytał on tekst *Kleopatry i Cezara* po raz pierwszy opublikowany właśnie wtedy, gdy ubiegał się o dyrekcję Teatru Miejskiego w Krakowie (w 1905 r.).[14] Włączył tragedię Norwida do planowanego repertuaru. Niestety, dyrekcji teatru nie otrzymał i sztuka nie została wystawiona. Następnym artystą teatru polskiego, który zachwycił się dramaturgią Norwida był Wilam Horzyca (1889-1959). W 1933 r. przygotował on pierwsze w ogóle przedstawienie sztuki Norwida. W Teatrze Miejskim we Lwowie wystawił *Kleopatrę* (pod takim tytułem), sam opracowując tekst dramaturgicznie.

Poza *Kleopatrą i Cezarem*, również *Aktor* i *Za kulisami – Tyrtej* wymagają skomplikowanych zabiegów adaptacyjnych, aby w ogóle można było je wystawić. Niewątpliwie dlatego też wystawiane były bardzo rzadko. Trud przygotowania prapremiery *Za kulisami – Tyrteja* podjął także Horzyca, wprowadzając tę sztukę na scenę w Toruniu w 1946 r., a następnie w Warszawie w 1959 r. Horzyca, niestrudzony propagator Norwida, dał również prapremierę *Miłości czystej u kąpieli morskich* w Warszawie w 1939 r. i powtórzył ją, jako „levé de ridau"

przed *Za kulisam* w 1959 r. w Warszawie. Natomiast prapremierę *Aktora* przygotowała Teresa Żukowska w Gdyni w 1959 r.

Pierścień wielkiej damy, jedyna pełnospektaklowa sztuka Norwida z dojrzałego okresu jego twórczości, która zachowała się bez uszkodzeń, nie przedstawia takich trudności jak dramaty zdefektowane. Mimo to, *Pierścień* także długo czekał na prapremierę. Przygotował ją w 1936 r. wielki artysta teatru, aktor, reżyser Juliusz Osterwa (1885-1947) w prowadzonej przez siebie Reducie w 1936 r. Sam wystąpił w roli Szeligi. Po wojnie, pierwsza przypomniała *Pierścień* Olga Koszutska w Kielcach, w Teatrze im. S. Żeromskiego prowadzonym przez małżeństwo aktorów, reżyserów i pedagogów Irenę Byrską (1901-1997) i Tadeusza Byrskiego (1906-1987). W latach 1960-tych odbyło się dalszych osiem premier tej sztuki.[15] W tym także czasie dramaty i inne teksty Norwida zaczęły się pojawiać również w telewizji.

***Kleopatra i Cezar* na scenach**

Wilam Horzyca opracował tekst *Kleopatry* we Lwowie w 1933 r. skracając nieco akt II

i kończąc akcję na śmierci Antoniusza. Wedle relacji historyków teatru i świadectw fotograficznych, było to widowisko hieratyczne i monumentalne, do czego przyczynił się scenograf Zbigniew Pronaszko (1888-1961), najwybitniejszy polski scenograf XX w., który posłużył się swym ulubionym stylem „monumentalnego kubizmu", opartym o wielkie bryły dekoracji i usztywnione kostiumy zamieniające postaci w ruchome rzeźby. Znakomite było w tym przedstawieniu aktorstwo protagonistów – Kleopatrę grała Irena Eichlerówna, wtedy wschodząca gwiazda polskiego teatru, a Cezara czołowy aktor scen lwowskich i warszawskich Tadeusz Białoszczyński.

Po latach, fragmenty *Kleopatry i Cezara* zostały włączone do scenariusza pt. *Dialogi miłości,* który przygotował Mieczysław Kotlarczyk (1908-1978) w swym Teatrze Rapsodycznym w Krakowie w 1947 r. Scenariusz objął sceny miłosne z *Pierścienia wielkiej damy, Za kulisami, Tryteja,* oraz *Kleopatry i Cezara.* To piękne, oparte o słowo widowisko, zrealizowane w oryginalnym „rapsodycznym" stylu, Kotlarczyk wznowił w 1960 r.

Pisarz Miron Białoszewski (1922-1983), który w latach 1955-1963 prowadził w Warszawie eksperymentalny Teatr Osobny, na zakończenie jego działania przygotował przedstawienie pt. *Ostatni program Teatru Osobnego – klasyczny* (1963). Scenariusz zawierał fragmenty *Kleopatry i Cezara.*

Następnego, po Horzycy, opracowania dramaturgicznego całości *Kleopatry i Cezara* podjął się piszący te słowa. Tekst – oparty o zasady już tutaj wcześniej omówione – został

przedstawiony publicznie w formie czytanej na specjalnym pokazie w Muzeum Archeologicznym w Toruniu (22 stycznia 1967) z Tatianą Pawłowską w roli Kleopatry i Piotrem Wysockim jako Cezarem.

Z kolejnym opracowaniem literackim dramatu wystąpił Kazimierz Dejmek (1922-2002) w Teatrze Narodowym w Warszawie (15 kwietnia 1967). W zasadzie wzorował się na egzemplarzu Horzycy; Dejmek był również autorem inscenizacji, a reżyserem Mieczysław Górkiewicz; w roli Kleopatry wystąpiła Maria Głowacka, a Cezara grał Zbigniew Zaczyk.

Moje opracowanie dramaturgiczne stało się podstawą przedstawienia *Kleopatry i Cezara*, tym razem w formie pełnego widowiska, które wyreżyserowałem na scenie Teatru im. J. Osterwy w Lublinie (12 grudnia 1968); dekoracje i kostiumy przygotował jeden z czołowych polskich scenografów, Otto Axer (1906-1983), który posłużył się wielkimi malowanymi płaszczyznami zawierającymi stylizowaną, egipską ornamentykę i przybierającymi różne pozycje; kostiumy miały krój i funkcje historyczne, ale były nierealistycznie podmalowywane. Kleopatrę grała Adela Zgrzybłowska, a Cezara Krystyn Wójcik. Przedstawienie to było następnie zaadaptowane do telewizji (w 1969 r.).

Jeszcze raz podjąłem pracę nad *Kleopatrą i Cezarem* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Tym razem widowisko zostało zrealizowane nie na scenie, ale w rzeczywistej architekturze średniowiecznego kościoła OO. Dominikanów. Nie było dekoracji. Akcja rozgrywała się w pustej przestrzeni centralnej, a widzowie usytuowani byli w ławach po dwóch bokach. Aktorzy występowali w kostiumach stylizowanych, zaznaczających tylku umownie oddalenie historyczne, zaprojektowanych przez Zofię de Inez Lewczuk. Kleopatrę grała Justyna Moszówna, a Cezara Zbigniew Górski.[16]

Teatralny testament Norwida...

Przez całe życie Cyprian Norwid dławił się samotnością. Większości swoich dzieł literackich nie ujrzał nigdy w druku. Żadnej ze swoich sztuk nie zobaczył na scenie. Pisał: „Za co?... co?... komu?... wziąłem SAMOTNIE JAK NIKT całą moją młodość przetuławszy... Co?... komu?.. kiedy?... nie dopuściłem — — nie domilczałem. Kto... tak samotnie czekał, i czeka, i milczy — jak ja?... kto?... pokażcie... kto?” [17] Doczekał się. Jego pisma zostały wydane, sztuki zrealizowane na scenach, zekranizowane.

Jest to praca która trwa i jest kontynuowana. Stawianie Norwida, dzięki przekładom, przed nowymi czytelnikami, granie ich dla nowych widzów teatralnych, jest rozbijaniem jego samotności, spełnianiem jego testamentu. Przekład *Kleopatry* na język francuski, to cegiełka w budowaniu Norwidowi teatru, dla którego pisał swoje dramaty.

A budowanie teatru Norwida w wyobraźni czytelnika, przed oczami widza, wydaje się szczególnie ważne w czasie, gdy teatr znajduje się pod tak wielką presją kultury masowej, gdy tak często ujmuje rzeczywistość jednowymiarowo, gdy tyle w nim niewybrednego gustu, gdy tak łatwo ulega pokusom zamieniania się w łatwą i pustą rozrywkę, posługiwania się blichtrem, zaspakajania najniższych instynktów, gdy karleje, bowiem odbierana mu jest poezja, tajemnica, metafizyka.

Z dramatów Norwida można czerpać moc w pracy nad przywracaniem teatrowi godności i piękna, wprowadzaniem go znowu na wysokie miejsce w Panteonie sztuki. Poetycki i realistyczny, uniwersalny i humanistyczny teatr Norwida okazuje się w tej pracy użyteczny, aktualny i współczesny. Może wręcz niezbędny.

Kazimierz Braun

Przypisy

1. Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1971. T. 1. s. 217.

2. Ibidem.

3. Zenon Przesmycki, pseud. Miriam wydał Norwida: *Pisma zebrane*, tomy 1-4, 1912, oraz *Wszsytkie pisma*, tomy 3, 4, 5, 6, 8,9, Warszawa, 1937-1938. Pośmiertnie, w jego redakcji wydano tom 7, przygotowany przez Przesmyckiego, jako *Pisma polityczne i filozoficzne*, Londyn, 1957.

4. Cyprian Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971. Tomów 11. Dodatkowo: Juliusz W. Gomulicki, *Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

5. Podstawowa bibliografia książek i artykułów na temat *Kleopatry i Cezara*:

Archemowiczowa Wanda, *O roli obrzędowości w „Kleopatrze”, „*Roczniki Humnanistyczne”, 1955, z. 1.
Archemowiczowa Wanda, *Nad rękopisem i tekstem „Kleopatry” Norwida.* „Pamiętnik Literacki”, 1958, z. 2.
Archemowiczowa Wanda, *Norwid o wojnie i tragedii.* „Zeszyty Naukowe KUL”, 1960, z. 2.
Braun Kazimierz, *Cypriana Norwida teatr bez teatru.* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1971.
Falkowski Zygmunt, *Rzecz o tragiźmie „Kleopatry” C.K. Norwida,* Wilno, 1932.
Inglot Mieczysław, *Dramatyczna funkcja pojęcia „całości” w utworach scenicznych Noriwida,* w: *„Całość” w twórczości Norwida.* Prace Wydziału Polonistyki UW, Warszawa 1992.
Klimalanka Anna, *„Kleopatra” Norwida we Lwowie w inscenizacjzi Horzycy (1933).* „Pamiętnik Teatralny”, 1974, z. 3-4.
Klimalanka Anna, *O teatralnym kształcie „Kleopatry i Ceazra” Cypriana Kamila Norwida,* „Roczniki Humanistyczne”, 1975, z. 1.
Sławińska Irena, *Reżyserska ręka Norwida,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
Świątek Sławomir, *Norwidowski teatr świata,* Wydawanictwo Łódzkie, Łódź, 1983.
Świątek Sławomir, *O tragedii Norwida,* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, 1975, z. 2.
Żwirkowska Elżbieta, *Tragedia kultur,* Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin, 1991.

6. Por. Braun Kazimierz, *Norwidowa część w „całości” Jana Pawła II,* „Ethos”, 2004, nr. 67-68.

7. Pełna lista utworów teatralnych Cypriana Norwida. Określenia rodzajów dramatycznych w cudzysłowach pochodzą od samego Norwida; podano też daty powstania. O istnieniu utworów zaginionych dowiadujemy się z listów autora i innych wzmianek.

1. *Dobry ludzie*, „komedia serio", fragment, 1840-41.
2. *Chwila myśli,* „fantazja", miniatura dramatyczna, 1841.
3. *Patkul,* „tragedia historyczna", 1843-1847 – utwór zaginiony.
4. *Wanda (I),* „nowela dramatyczna", 1847 – utwór zaginiony.
5. *Krakus I* (lub: *Krakus czyli wyścigi*), „misterium", ok.1847 – utwór zaginiony.
6. *Zwolon,* „monologia", 1848-1849
7. *Noc tysiączna druga*, „komedia w jednym akcie", 1850
8. *Wanda (II),* „misterium," tragedia historyczna, 1851
9. *Teatr bez teatru,* fragment, 1855.
10. *Krytyka,* „poema dramatyczne w jednej scenie", 1856.
11. *Auto-da-fé,* „komedia w jednym akcie i jednej scenie", ok. 1856.
12. *Słodycz,* „tragedia w jednej scenie", ok. 1857.
13. *Krakus, książę nieznany*, „misterium", tragedia historyczna, ok. 1861.
14. *Aktor (I),* „komedio-drama", cztery fragmenty, ok. 1862.
15. *Hrabina Palmyra,* „komedia serio", akt I bez zakończenia, ok. 1854.
16. *Aktor (II),* „komedia serio", „haute comèdie", bez zakończenia, ok 1864.
17. *Tyrtej – Za kulisami,* „tragedia fantastyczna", 1865-1866, nowa wersja: 1869.
18. *Kleopatra i Cezar,* „tragedia historyczna", 1870-1879.
19. *Pierścień wielkiej damy,* „tragedia biała", 1872.
20. *Miłość czysta u kąpieli morskich,* „komedia", 1874-1881.
21. „Dramat bez tytułu" – utwór zaginiony.

8. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, op.cit. T. 9, s. 403.

9. C. Norwid, *Pisma wszystkie*, op.cit. T. 6, s. 183.

10. O „przemilczeniu" Norwid napisał specjalny traktat, pt. *Milczenie*, w: *Pisma wszystkie*, op. cit. T. 6, s. 221-248. Specjalną demonstracją jego funkcjonowania są jego *Białe kwiaty,* w: *Pisma wszystkie*, op. cit. T. 6, s.187-200.

11. *[Podróż po Wystawie Powszechnej]* w liście do Joanny Kuczyńskiej, *Pisma wszystkie*, op.cit. T. 6, s. 203-208.

12. Nie byłoby możliwe w tym krótkim szkicu przedstawić katalog dzieł poświęconych Kleopatrze, ale, jak wiadomo ona sama, w związku z Cezarem, w związku z Angoniuszem, lub z nimi oboma była przedmiotem wielu powieści, dramatów, oper, a nawet baletów (np. *Kleopatra*, muzyka Paolo Giorza, choreografia Giuseppe Rota, Teatro della Scala, Mediolan, 1865) oraz malowideł – w czasach Norwida malowali ją m.in. Eugène Delacroix, Jean André Rixens. W XX wieku stała się bohaterką kilku filmów, które reżyserowali m.in. Cecil B. DeMilles (1934); Joseph L. Mankiewicz (1963), tu wystąpili Elisabeth Tylor, Rex Harrison jako Cezar i Richard Burton jako Antoniusz; Franc Roddam (1999), Lenor Valera grała Kleopatrę, Timothy Dalton Cezara.

13. Realizacje tych sztuk w teatrach zawodowych: *Krakus*: Teatr Miejski w Krakowie, 1908, Teatr Ateneum w Warszawie, 1970; *Wanda*: Placówka Żywego Słowa, Warszawa, 1928.

14. *Kleopatrę i Cezara,* pod tytułem *Kleopatra,* opublikował Zenon Przesmycki w czasopiśmie „Chimera" t. VIII, 1904, s. 62-208.

15. Fala realizacji *Pierścienia wielkiej damy* latach 1960-tych.
1962, Teatr Polski, Warszawa, reż. Kazimierz Braun.
1963, Teatr im. W. Siemaszkowej, Rzeszów, reż. Irena Perkowska.
1963, Teatr im. W. Bogusławskiego, Kalisz, reż. Tadeusz Kubalski.
1965, Teatr Polski, Wrocław, reż. Maria Straszewska.
1967, Teatr im. J. Słowackiego, reż. Jan Kulczyński.
1968, Teatr Nowy, Łódź, reż. Tadeusz Byrski.
1969, Teatr im. W. Horzycy, Toruń, reż. Zdzisław Dąbrowski
1970, Teatr Nowy, Poznań, reż. Olega Koszutska.

16. Widowiska Norwida w opracowaniu dramaturgicznym i reżyserii Kazimierza Brauna
1. *Pierścień wielkiej damy,* Teatr Polski, Warszawa, 1961.
2. *Aktor,* Teatr Telewizji, Warszawa, 1962.
3. *Pierścień wielkiej damy,* Teatr Telewizji, Warszawa, 1963.
4. *Aktor,* Teatr im. J. Osterwy, Lublin, 1965.
5. *Aktor,* Teatr Telewizji, Łódź, 1965.
6. *Za kulisami* (wraz z *Tyrtejem*), Teatr Telewizji, Warszawa, 1966.
7. *Kleopatra i Cezar,* Muzeum Archeologiczne, Toruń, 1967. (Przedstawienie w formie lektury).
8. *Kleopatra i Cezar,* Teatr im. J. Osterwy, Lublin, 1967.
9. *Kleopatra i Cezar,* Teatr Telewizji, Łódź, 1968.
10. *Piszę pamiętnik artysty,* scenariusz K. Brauna wg. C. Norwida, Teatr Telewizji, Warszawa, 1970.
11. *Za kulisami* (łącznie z *Tyrtejem*), Teatr im. J. Słowackiego, Kraków, 1970.
12. *Kleopatra i Cezar,* Teatr Współczesny, Wrocław, 1975. (W sali Muzeum Architektury).
13. *Miłość czysta u kąpieli morskich,* Teatr Telewizji, Wrocław, 1979.
14. *Pierścień wielkiej damy,* Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, Wrocław, 1983.

17. *Pisma wszystkie*, op. cit. T. 9, s. 290.

Kazimierz Braun

MARIA SKŁODOWSKA CURIE DOKONUJE WYBORU

Gdy pracowałem nad dramatem *Promieniowanie – rzecz o Marii Skłodowskiej Curie*, wczytywałem się w życiorysy naszej wielkiej rodaczki, uczyłem się chemii i fizyki, a przede wszystkim starałem się wyobrazić ją jako istotę żywą. Wmyślałem się w jej sposób myślenia. Wpatrywałem się w jej fotografie i starałem się je ożywiać wyobraźnią. Wyobrażałem sobie jej działania. Próbowałem usłyszeć jej głos. Wiele z tego znalazło się w *Promieniowaniu*. Wiele musiało zostać pominięte. Najwięcej pozostało nie rozszyfrowaną do końca zagadką, jakąś strefą cienistą, mroczną. Zadawałem jej wiele pytań. Znacznie więcej niż jej córka Ewa zadaje w mej sztuce matce. Niekiedy udzielała mi odpowiedzi. Niekiedy unikała ich.

Jeden zwłaszcza problem nie przestał mnie zastanawiać: jakie były kryteria jej wyborów. Bo wielokrotnie stawała przed wyborami. A były to wielokrotnie wybory dramatyczne. Często musiała wybierać między dwiema wartościami, nieraz stawała w sytuacji, w której wybór był bardzo trudny i skomplikowany, a jego kryteria nieostre.

Takich punktów zwrotnych w życiu Marii Skłodowskiej (1867-1934), a potem Marii Skłodowskiej Curie było wiele.

Wyjaśnijmy tu, że, oczywiście, najpierw nazywała się Maria Skłodowska, choć w rosyjskiej szkole do której chodziła (w Warszawie pod ruskim zaborem) musiała przy oficjalnych okazjach, na przykład przedstawiając się inspektorowi szkolnemu, dodać jeszcze „otczestwo", urobione od imienia ojca, musiała więc powiedzieć wtedy że nazywa się „Maria Władysławowna Skłodowska". Po wyjściu za mąż we Francji stała się Marią Curie Skłodowską, bo taki tam obyczaj, że nazwisko męża (gdy kobieta zachowuje także swoje panieńskie nazwisko) podaje się najpierw. Dla Polaków winna była pozostać Marią Skłodowską Curie i doprawdy nie rozumiem dlaczego przyjęto tę francuską formę w Polsce, na nawet w ten sposób nazwano w Lublinie uniwersytet („UMCS" – Uniwersytet im. Marii Curie Skłodowskiej). Natomiast gdy Francuzi chcieli niejako ją zawłaszczyć, odebrać jej polskie pochodzenie to mówili i pisali o niej tylko „Madame Curie"; gdy chcieli ją poniżyć mówili „Curie". Ale to tylko dygresja. Wracam do problemu jej wyborów.

Została do nich przygotowana w inteligenckim domu, w kochającej się rodzinie wielodzietnej, w warszawskim środowisku pozytywistycznym, w kraju pozbawionym wolności i wolność uznającym za wartość – dla narodu najwyższą. Jej wychowanie zaowocowało niezłomnym przywiązaniem do ojczyzny, pilnością w nauce, wdrożeniem do

ciężkiej pracy, zamiłowaniem do porządku, nawykiem dzielenia się, i to nie tym co zbywa, ale czego samemu się potrzebuje, postawą służby innym i brania za innych odpowiedzialności. To był jej posag domowy i posag polski: pracowitość, patriotyzm, obowiązkowość, wytrwałość, altruizm, głód wiedzy i szacunek dla wiedzy. I to był niezłomny fundament. Naturalnie – na fundamencie można zbudować dom, który pierwsze tornado zamieni w kupę szczap, albo też gmach nie poddający się żywiołom. Na tym fundamencie Maria Skłodowska Curie opierała swoje kolejne życiowe wybory. Gdy dziś patrzymy na jej życie i dzieła z oddalenia, to widać wyraźnie, że jej wszystkie wybory, acz krętą drogą, prowadziły stale i konsekwentnie w jednym kierunku: służby ludziom poprzez służbę nauce, wyzbywania się wszelkiego egoizmu i osobistego spalania się w pracy, opierania badań zarówno o najdalej posuniętą naukową ciekawość, precyzję i skrupulatność, jak i coraz jaśniejszego widzenia moralnego aspektu uprawiania nauki. Była to jej „wąska ścieżka" – jak takie bardzo trudne szlaki nazywa św. Jan od Krzyża.

Przed pierwszym wyborem stanęła po zdaniu matury (ze złotym medalem). Chciała się nadal kształcić. Ale w Warszawie władze rosyjskie nie dopuszczały na studia wyższe kobiet. Był to jeden z rosyjskich sposobów zapobiegania tworzeniu się polskich elit. Kobiety mogły więc studiować tylko za granicą, co było trudne i kosztowne. Maria pragnęła studiować na Sorbonie. Zdecydowała jednak dopomóc w podjęciu studiów w Paryżu swej starszej siostrze Bronisławie, a sama postanowiła pracować i pokrywać w ten sposób koszty wykształcenia siostry. Konsekwencją była praca nauczycielki domowej – przez cztery lata. Był to wybór wielkoduszny i altruistyczny. Po tych czterech latach przyszła kolej na nią – została studentką Sorbony. Wykorzystała szansę nauki do maksimum. Narzuciła sobie mordercze tempo: początek studiów w 1891, licencjat z fizyki w 1893, licencjat z matematyki w 1894. Pod koniec studiów poznała Francuza – uczonego fizyka, przy tym człowieka ujmującego i dobrego. Oświadczył się jej.

Stanęła przed drugim już w swoim życiu zasadniczym wyborem: wyjść za mąż za Francuza, pozostać we Francji, a przy tym kontynuować pracę naukową, może zmierzać do doktoratu i kariery uniwersyteckiej, albo wrócić do kraju, objąć, jak z dawna planowała, posadę nauczycielki fizyki w jednym z warszawskich gimnazjów, a także opiekować się starzejącym się ojcem, spłacając w ten sposób dług wdzięczności za lata jego wyrzeczeń, poświęceń i pracy ponad siły dla utrzymania dużej rodziny: państwo Skłodowscy mieli pięcioro dzieci. Gdy, siostra Marii, Zofia, a potem matka, Bronisława, zmarły – pan Skłodowski, nauczyciel i administrator szkolny o niewielkich zarobkach, sam zajmował się pozostałą czwórką. Maria odrzuciła propozycję małżeństwa z profesorem Piotrem Curie.

Wybrała powrót do kraju. Był to znów wybór wielkoduszny i altruistyczny, a przy tym patriotyczny.

Jednakże Piotr zaskoczył ją drugimi oświadczynami – listownymi. Napisał, że rzuci dla niej swą akademicką karierę, przeniesie się do Polski i będzie zarabiał uczeniem francuskiego. Postawiło to Marię przed koniecznością przewartościowania swego poprzedniego wyboru.

W *Promieniowaniu* Maria opowiada o tym: „Pozna≈am m□ ∫czyzn□... By≈ Francuzem. Fizykiem. Profesorem. Dobrze nam by≈o ze sob□... rozmawia□... o fizyce... pracować razem... Okazywa≈o si□ stopniowo, ∫e mamy podobne charaktery... Bo oboje byli∇my uparci, pracowici, dok≈adni. A to, co w nas by≈o ró∫ne, jako∇ si□ cudownie uzupe≈nia≈o. Ja by≈am przebojowa i pe≈na pomys≈ów. On by≈ nie∇mia≈y i skrupulatny. O∇wiadczy≈ mi si□. Powiedzia≈, ∫e nasz zwi□zek b□dzie jak chloryn sodowy, $NaClO_2$. – substancja, w której sprzeczne elementy pozostaj□ w sta≈ej, niezm□conej harmonii. Ale fakt, ∫e by≈ Francuzem wykluczy≈ dla mnie mo∫liwo∇□ po∇lubienia go. Bo to równa≈oby się pozostaniu z nim we Francji. Odmówi≈am. Powiedzia≈am mu dlaczego odmawiam: Musz□ wróci□ do Polski, zosta□ nauczycielk□, opiekowa□ si□ ojcem. <<A nauka?>> Zawo≈a≈. <<Nie z≈o∫□ idea≈ów na o≈tarzu nauki! Nie mo∫na z nauki robi□ bo∫ka>>. Zrani≈am go. Strasznie tego ∫a≈owa≈am. Zrozumia≈am, ∫e dla niego nauka by≈a nie bo∫kiem, ale Bogiem. Ale sta≈o si□. Wróci≈am do kraju. Po kilku tygodniach, on, ten Francuz, napisa≈ do mnie, ∫e zdecydowa≈ si□ porzuci□ swoj□ uniwersyteck□ karier□, jest gotów przyjecha□ do mnie do Polski, podj□□ prac□ nauczyciela j□zyka francuskiego, ach, napisa≈ nawet par□ zda│ po polsku, przyrzek≈ nauczy□ si□ polskiego, dla mnie... To by≈o niesamowite. Dla mnie? Porzuci□ swój kraj? Ale skoro on decyduje si□ porzuci□ swój kraj dla mnie, to czy ja nie mog□ porzuci□ mojego kraju – dla niego. A przy tym, on, przenosz□c si□ z Francji do Polski, musia≈by istotnie zaprzesta□ bada│, w ogóle przesta□ by□ uczonym. A ja, przenosz□c si□ z Polski do Francji, przeciwnie, mog≈abym znów podj□□ badania, s≈u∫y□ nauce, nawet lepiej ni∫ jako nauczycielka fizyki w Warszawie. Jego wyrzecznie by≈oby wi□ksze. Jak∫e straszn□ by≈am egoistk□! U∇wiadomi≈am sobie, ∫e mi≈o∇□ dwojga ludzi mo∫e by□ wi□ksza ni∫ mi≈o∇□ tego, czy innego kraju. Uczony s≈u∫y ca≈ej ludzko∇ci. Nie poci□ga to za sob□ rezygnacji z kraju pochodzenia. Mi≈o∇□ wszystkich ludzi nie wyklucza mi≈o∇ci jednego narodu. Wyjdę za niego! Przeniosę się do Francji!”

Małżeństwo ułożyło się dobrze, choć jego cieniem był ateizm Piotra, bolesny dla wychowanej po katolicku Marii, która choć już po śmierci matki odwróciła się od Kościoła, to jednak chciała wziąć ślub kościelny, chrzcić dzieci, wychowywać je religijne. Piotr na to nie pozwolił. Podporządkowała się. Przyjęła światopogląd męża za swój. To był jej kolejny wybór. Może ten jeden błędny?

Ich wspólna praca – ciężka ponad wyobrażenie – zaowocowała odkryciem Radu, przyniosła im obojgu (wspólnie z prof. Henri Bequerelem) nagrodę Nobla. To niebawem postawiło Marię i Piotra przed wielką próbą – przed dramatycznym wyborem. Fabryka przetwórstwa uranu w Buffalo w Stanach Zjednoczonych zaproponowała, że zakupi od nich patent na opracowaną przez małżonków metodę otrzymywania radu. Na stole leżały ogromne pieniądze. Państwo Curie odrzucili propozycję. Rad pozosta≈ w≈asno∇ci□ natury i ca≈ego rodzaju ludzkiego, a nie pary uczonych. O, ten wybór był doprawdy głęboko ideowy i głęboko moralny.

Gdy Piotr zginął w tragicznym wypadku ulicznym, Maria znów stanęła na rozdrożu, zabrakło jej bowiem nagle najlepszego współpracownika naukowego i napędzającej ją energii do wspólnej pracy we wspólnocie miłości. Była bliska załamania. Nosiła się z myślą rezygnacji z badań. Co wybrać? Za kryterum wyboru przyjęła dobro nauki, a zatem służby całej ludzkości. Kierowało ją też poczucie obowiązku i wierność ideałom dzielonym z mężem – mimo, że jego zabrakło. Wybrała kontynuację pracy.

Niebawem znów stanęła przed wyborem. Gdy zakochała się ponownie – w koledze z Sorbony, profesorze Pawle Langevin. Był on człowiekiem żonatym, miał czworo dzieci. Opinia publiczna potępiła Marię. Paweł nie dał jej oparcia, a może nawet, ratując swoją pozycję całą winę za powstały skandal zrzucił na nią. Odezwały się głosy, że „ta Curie" hańbi naukę francuską i samą Francję – niech się wynosi z Francji. W tym samym czasie – tak się jakoś złożyło – otrzymała swą drugą nagrodę Nobla. A zaraz potem Polską wysunęła wobec niej ofertę powrotu do kraju i objęcia kierownictwa laboratorium radoweg w Warszawie. Ten czas był dla niej szczególnie dramatyczny. Wybory skomplikowane.

W mojej sztuce Maria opowiada: „Przyjecha≈o kilku profesorów, Henryk Sienkiewicz... Prosił mnie o powrót do kraju. Warszawskie Towarzystwo Naukowe postanowi≈o za≈o ∫y□ laboratorium do bada│ nad promietwórczo∇ci□. Pragn□li, abym obj□≈a jego kierownictwo. Sienkiewicz wyg≈osi≈ do mnie mow□. Mistrz s≈owa. Mówi≈, o upadku polskiej nauki z powodu polityki zaborców, którzy nie dopuszczaj□ do rozwoju bada│, prze∇laduj□ co ∇wiatlejszych ludzi, ograniczaj□ dost□p na studia. W tej sytuacji – mówi≈ Sienkiewicz –

naród traci wiar□ w swoje zdolno∇ci twórcze, nadziej□ na lepsz□ przysz≈o∇□. Mój powrót przywróci≈by nadziej□, pozwoli≈by podnie∇□ g≈owy, da≈by ludziom poczucie si≈y. Nie móg≈ tego jasno sformu≈owa□, przecie∫ wraca≈ do Warszawy, wci□∫ pod rosyjskim knutem. Ale zrozumia≈am, co chcia≈ wyrazi□: ∫e mój powrót doda≈by równie∫ ducha rodakom w ich walce o wolno∇□. Jak ∫e mnie zaszczyci≈. Jak wielk□ wprowadzi≈ w moj□ dusz□ rozterk□. I ukaza≈ mi drog□ ucieczki... Pragn□≈am, o, jak bardzo pragn□≈am wyrwa□ si□ z Pary∫a i wróci□ do Warszawy. Mojej Warszawy... Polecie□ na skrzyd≈ach. Ale to by≈by odruch kobiecego serca – zranionego, sponiewieranego przez Pawła... I by≈by to zarazem odruch serca pe≈nego mi≈o∇ci do kraju, spe≈nienie patriotycznego obowi□zku. Obowi□zku! Zawsze w moim ∫yciu kierowa≈am si□ poczuciem obowi□zku. Wi□c kraj, ojczyzn□ taktowa≈am jako wielki obowi□zek. Dlatego moja rozterka by≈a tak g≈□boka. Serce rozdarte. Bo wielkim obowi□zkiem by≈a te∫ s≈u∫ba nauce. W Warszawie nie mog≈abym prowadzi□ takich bada│ jak w Pary∫u. Nie by≈o tam odpowiedniego laboratorium. I nie powsta≈oby szybko. A w Pary∫u w≈a∇nie rozpocz□to budow□ nowego, nowoczesnego laboratorium, ca≈ego instytutu imienia mego zmar≈ego m□∫a. Wedle jego projektu. Dla moich bada│. Latami z moim m□∫em pracowali∇my w okropnych warunkach i ani uniwersytet, ani rz□d francuski nie kwapi≈ si□ do ich poprawy. W≈a∇nie wtedy to mia≈o si□ zmieni□. Ju∫ za pó│no dla Piotra... Gdybym wyjecha≈a, budowa laboratorium zosta≈aby pewnie zaniechana. Setki uczonych nie zyska≈yby wspania≈ego warsztatu pracy. Rzesze pacjentów nie mog≈yby korzysta□ z nojnowocze∇niejszego leczenia. Nauka zosta≈aby pozbawiona nowych odkry□. Tak... Serce wypychało mnie z Francji i ciągnęło do kraju... Sercu kaza≈am zamilkn□□. Obowiązki podda≈am analizie. Dosz≈am do wniosku, ∫e moim najwa∫niejszym obowi□zkiem jest s≈u∫ba nauce. W Warszawie nie mog≈abym prowadzi□ takich bada│ jak w Pary∫u. Zostałam we Francji. Nieraz, w naszym ∫yciu pojawia si□ konflikt pomi□dzy sercem a rozumem. Trzeba wybiera□. Ale czasem to jest jeszcze bardziej skomplikowane. Gdy stajemy wobec wyboru dwóch mi≈o∇ci. Ja kocha≈am kraj i kocha≈am nauk□. Która mi≈o∇□ wi□ksza?”

Dokonała więc wtedy dwóch zasadniczych wyborów. Zrwała z ukochanym mężczyzną i zdecydowała poświęcić się całkowicie i bez reszty nauce. I znów przeważyło kryterium altruistyczne, wybrała wedle kryterium dobra ogółu i kierując się poczuciem obowiązku.

Nie wróciła do ukochanego kraju i pozostała we nienawistnej dla nej wtedy – ze względów osobistych – Francji. Wkrótce jednak musiała wybierać ponownie, gdy wybuchła

Wielka Wojna w 1914 roku. Mogła odsunąć się od linii frontu i kontynuować gdzieś w zaciszu badania. Mogła jednak stanąć do służby. Wybrała znów nie to, co było dla niej wygodniejsze, ale to, co było dobre dla innych. Postanowiła zrezygnować – na jakiś czas, ale przecież nikt nie wiedziała na jak długo – z badań naukowych i ofiarowała siebie, swój czas i skonstruowany przez siebie aparat roentgenowski na służbę przybranej ojczyzny. Już wkrótce w dziesiątkach francuskich szpitali wojskowych pojawiły się aparaty reontgenowskie wedle jej wzoru, a sama załadowała taką maszynę na ciężarówkę i, sama siadając za kierownicą, podjeżdżała pod linie frontu, aby setkami i tysiącami prześwietlać rannych żołnierzy, przynoszonych prosto z okopów, ratować im życie.

Po wojnie, kolejnym wyborem Marii Skłodowskiej Curie, wyborem dokonywanym zapewne na nowo każdego dnia, było kontynuowanie badań mimo narastającej choroby. Lekarze nie umieli jej zdiagnozować. Teraz już wiemy, że była to choroba popromienna. Skutek wielloetniego obcowania z radem.

I wreszcie ostatni wybór. Muszę wyjaśnić, że nie ma na ten temat dokumentów. To tylko moje domniemanie. Oparte jednak o wieletnie rozmowy z uczoną – rozmowy prowadzone w mojej wyobraźni. Otóż, musiała się ona dowiedzieć na początku lat 1930-tych, że jej odkrycia stały się punktem badań innych uczonych i mogą prowadzić do wynalazków, które mogą spowodować nieobliczalne katastrofy. Rad przyniósł ludzkości dobro. Te dalsze badania mogły sprowadzić nań nieszczęścia. Jak sądzę, Maria Skłodowska Curie rozpoznała te zagrożenia i postanowiła zrobić co w jej mocy, aby im zapobiec.

Temu ostatniemu wyborowi Marii Skłodowskiej Curie poświęciłem zakończenie mego *Promieniowania*:

„MARIA Przeczyta≈am niedawno w dzienniku niemieckiej Akademii Nauk komunikat doktora Otto Hahna. Znam go dobrze. To solidny uczony. Dowiód≈ on do∇wiadczalnie, ∫e atom uranu poddany dzia≈aniu neutronów rozpada si□, wyzwalaj□c wielk□ energi□ oraz wi□zki nowych neutronów, które z kolei s□ w stanie rozbija□ nast□pne j□dra atomu uranu. Nazwa≈ to <<reakcj□ j□drow□>>. To sprawa wielkiej wagi. Hahn idzie moim ∇ladem. Wraz z Piotrem Curie wykaza≈am, ∫e atomy nie s□ nieruchome, niezmienne – jak dot□d s□dzono. Rad, wedle naszych bada│, wysy≈a≈ czastki skrajnie ma≈e na≈adowane elektryczno∇ci□ ujemn□, a ich energia potencjalna stopniowo si□ rozprasza≈a. Jak do tego dochodzi≈o? W wyniku przekszta≈ce│ atomu. Pu∇cili∇my atomy w tan! Kolejne do∇wiadczenia Hahna b□d□ zapewne zmierza□ do obliczenia ilo∇ci wyzwalnej energii atomowej. Ju∫ obecnie jednak mo∫na przewidywa□, ∫e ta energia jest ogromna. Niewyobra∫alnie wi□ksza, od

wszelkich erupcji energii wywo≈ywanych sztucznie, jakie s□ dot□d znane. Stanowi to zagrożenie. Bardzo poważne. Piotr Curie mówił o tym już wtedy, gdy przyjmowali∇my Nobla. Wskaza≈ na dwa mo⌠liwe zastosowania radu: jako dobrodziejstwa i jako przekle│stwa dla ludzko∇ci. *Zwraca się do Ewy:* Czy masz gdzieś pod ręką przemówienie Piotra w Sztokholmie?

EWA: Poszukam... *Szuka w dokumentach.* Tak... Mam... Przemówienie doktora Curie wyg≈oszone dnia 6 czerwca 1905 roku na posiedzeniu specjalnym Szwedzkiej Akademii Nauk. Tak... Najpierw mowi≈ o skutkach odkrycia radu dla fizyki... tak... rewizja wielu podstawowych praw fizycznych... dla chemii... wkazanie na nowe │ród≈a promieniowania... dla meteorologii... wyt≈umaczenie wielu dot□d niezrozumia≈ych zjawisk... dla biologii... perspektywa leczenia raka... tak... Tutaj! <<Zwa⌠ywszy wszelkie, doprawdy niesko│czone i dzi∇ nie do ogarni□cia umys≈em, dobrodziejstwa radu, nale⌠y wyrazi□ tak⌠e obaw□, i⌠ w r□kach zbrodniczych rad stanie si□ narz□dziem bardzo niebezpiecznym, i – w zwi□zku z tym – zastanawia□ si□, czy poznawanie tajników natury przynosi po⌠ytek ludzko∇ci? Czy dojrza≈a ona do tego, by z nich korzysta□, czy te⌠ przeciwnie, ta wiedza jest dla niej szkodliwa? Znacz□cy jest tu przyk≈ad odkry□ Nobla: pot□⌠ne ∇rodki wybuchowe pozwoli≈y ludziom dokona□ prac wspania≈ych, lecz s□ one zarazem straszliwym narz□dziem zniszczenia w r□kach wielkich zbrodniarzy, którzy wci□gaj□ narody w wir wojen. Jestem jednym z tych, którzy – tak jak Nobel – s□dz□, ⌠e ludzko∇□ wi□cej dobra ni⌠ z≈a wyci□gnie z nowych odkry□>>. *Przerywa czytanie.* Ależ bez nitrogliceryny, a potem dynamitu Nobla nie by≈oby kolei transameryka│skiej i transsyberyjskiej, Kana≈u Suezkiego i Kana≈u Panamskiego, tuneli pod Alpami!

MARIA I nie by≈oby tych strasznych zniszcze│ jakie przynios≈a wielka wojna... Piotr to przewidzia≈... Nie raz my∇la≈am o tym, jad□c ku linii frontu z moim aparatem Roentgena, ogl□daj□c te kompletnie zrujnowane miasta... Gorzkie owoce noblowskiego dynamitu... A gdyby pociski, które obraca≈y te miasta w perzyn□ posiada≈y na dodatek moc wyzwalania reakcji j□drowej? Gdyby to by≈y pociski j□drowe?

EWA Pociski j□drowe?

MARIA To przecież my we dwoje z Piotrem zapoczątkowaliśmy tę reakcję łańcuchową odkryć, które prowadzą aż tu... Aż do otwarcia drogi ku nowej, przerażająco destruktywnej broni... Jest wielce prawdopodobne, że znajdą się szaleńcy, którzy zechcą po nią sięgnąć. Niemcy Hitlera... Rosyjscy komuniści Stalina. Na dodatek, Japo│czycy, którzy właśnie

podj□li podbój Chin. Wiadomo, że te wszystkie re∫imy maj□ uczonych na swych us≈ugach. A przecież, nauka nie mo∫e by□ podleg≈a dyrektywom rz□dów. Musi pozostawa□ niezale∫na. Inaczej, przestaje by□ nauk□.

EWA Czy ty wygłaszasz referat na jakiejś konferencji pacyfistycznej?

MARIA Nie przeszkadzaj... Zagrożenia nauki... Nauka jest zagrożona od zewnątrz. Jest zagrożona przez rządy, które pragną kontrolować badania, korzystać z nich. Ale jest i drugie zagrożenie. Od wewnątrz. Ono rodzi się w sumieniach uczonych. Obok pytań o zastosowanie odkry□ naukowych – czy maj□ s≈u∫y□ z≈u, czy dobru – pojawiają si□ pytania na temat samej moralno∇ci bada│ w pewnych dziedzinach. Tam mianowicie, gdzie wkraczaj□ one w podstawowe prawa natury i d□∫□ do ich zawieszenia, b□d│ zmiany. Tak. Nie wolno uprawiać nauki w oderwaniu od moralności. Moralność znaczy więcej niż intelekt! My∇la≈ ju∫ o tym Afred Nobel. My∇la≈ Piotr Curie. Nie wolno uprawiać nauki wbrew naturze. Tak. Nauka stoi na rozdrożu. Uczeni muszą dokonać wyboru. Tak. Trzeba z całą bezwzględnością wybrać: czy b□dziemy z natur□ wspó≈pracowa□, czy te∫ si□ jej sprzeciwimy. Czy nadal będziemy pojmować naturę jako mechanistyczn□ materi□, czy jako rozumn□ kreacj□. A jeśli to kreacja, to zakłada ona twórczość kreatora...Trzeba się zmierzyć się z problematyk□ samego sensu uprawiania nauki. I, by□ mo∫e, wskazać, ∫e badania maj□ swe granice. Ustawić znaki ostrzegawcze... [...] Trzeba broni□ nauki. Ewo, czy mogłabyś coś zanotować... Mam pewien pomysł...

EWA Tylko nie dyktuj mi wzorów chemicznych, bo się i tak pomylę.

MARIA Nie, to coś więcej niż chemia. Więc tak... To jest moja ostatnia wola...

EWA Ostatnia wola?

MARIA Należy zorganizować ∇wiatowy kongres uczonych w obronie nauki.

EWA *Notując:* ...kongres uczonych...

MARIA Światowy kongres uczonych w obronie nauki... Należy go zorganizować w Warszawie, z okazji otwarcia Instytutu Radowego. W 1935 roku. Czasu mało.Trzeba podj□□ dzia≈ania natychmiast. Odwagi. Program kongresu... Trzeba zada□ na nowo fundamentalne pytania. Czym jest materia? Jaki stosunek ≈□czy istnienie i kreacj□ istnienia?

EWA Nie tak szybko, błagam...

MARIA Jak podmiotowo∇□ badacza ma si□ do badanego przedmiotu? Co to jest etyczne uprawianie nauki? Czy wartości moralne okre∇lają pole bada│? Odwagi. *Zaczyna się spieszyć.* Trzeba na nowo przedyskutowa□ samo poj□cie prawdy. Ja wyg≈osz□ referat

wprowadzaj□cy. Odwagi. *Głos jej słabnie.* Tematem mojego wystąpienia będzie... *Przerywa.* Tematem mojego wystąpienia będzie... *Po chwili:* Jako∇ si□ nagle │le poczu≈am...

EWA Daj mi rękę. Zbadam ci puls. *Mierzy Marii puls. Przyk≈ada r□k□ do czo≈a.* Trzeba do lekarza. Ostrożnie... *Pomaga Marii wstać*. Powoli... Ta twoja niespożyta energia...

MARIA Energia promieniotwórcza?

EWA Twoja energia...

MARIA Może to to samo?

EWA Tak. Do lekarza...

MARIA A nie do Warszawy?

EWA Do Warszawy... *Wyprowadza Marię.*"

Jestem przekonany, że gdyby Maria Skłodowska Curie nie zmarła w 1934 roku, to stanęłaby w pierwszym szeregu uczonych sprzeciwiających się rozwijaniu badań nad energią jądrową. Już w jedenaście lat później doprowadziły one do wybuchów bomb atomowych nad Hiroshimą i Nagasaki, a dziś – w obliczu zbrojącego się w bomby atomowe Iranu – badania te stają się znów najpoważniejszym zagrożeniem dla całego rodzaju ludzkiego.

Jestem przekonany, że jeszcze za swego życia Maria Skłodowska Curie dokonała wyboru najszlachetniejszego, najmądrzejszego, najbardziej dojrzałego, a zarazem – dla uczonego – szczególnie bolesnego i trudnego: ustanowienia granicy badań. Tylko naprawdę wielki uczony i tylko naprawdę wielki człowiek może na taką decyzję się zdobyć. Takim uczonym i takim człowiekiem była Maria Skłodowska Curie.

Kazimierz Braun

Nota redakcyjna:

W tekście znajdują się cytaty ze sztuki Kazimierza Brauna pt. *Promieniowanie – rzecz o Marii Skłodowskiej Curie.* Została ona zrealizowana w Salonie Muzyki, Poezji i Teatru Polsko Kanadyjskiego Towarzystwa Muzycznego w Toronto, Kanada, premiera 10 lutego 2006 r., z udziałem Marii Nowotarskiej i Agaty Pilitowskiej; reżyserował autor; scenografia Joanny Dąbrowskiej. Tego samego dnia odbyła się premiera wersji angielskiej (nieco różnej) tej samej sztuki pt. *Radiation: the Story of Maria Skłodowska Curie* w Lancaster Opera Theatre House w Buffalo, USA w reżyserii Thomasa Kazmierczaka. Sztuka ta została również opublikowana w tomie dramatów Kazimierza Brauna pt. *Sztuki o Polakach* wydanym przez Wydawnictwo Norbertinum w Lublinie, 2006 r.

Kazimierz Braun

Teatralne świadectwa Romana Bransdstaettera

Referat wygłoszony na sesji *Roman Brandstaetter — życie w cieniu krzyża* w Tarnowie, 9 czerwca 2008 r.

Dobrze, że pamiętamy Romana Brandstaettera. Pamięć o przeszłości, to przecież fundament godnego życia w teraźniejszości, to pomoc w rozumnym planowaniu i budowaniu przyszłości. Tak jest w każdej dziedzinie życia, w każdej dziedzinie ludzkiej twórczości. Pamięć oparta jest na wiedzy, zawiera i przekazuje wiadomości. Każdy akt pamięci to ogniwo w procesie komunikacyjnym; łączy to, co było z tym, co jest; otwiera się na to, co będzie. Przypominając dziś to, co kiedyś napisał i uczynił Roman Brandstaetter, stwarzamy jemu warunki do nieustannego promieniowania, a nam samym umożliwiamy czerpanie z jego dzieła i życia; służymy tym, którzy już idą za nami, i przyjdą po nas. W wypadku Romana Brandstaettera (niestety, podobnych wypadków jest wiele) pamięć o nim ma także aspekt rewindykacji, bowiem był on latami w Polsce pod rządami komunistów celowo zapominamy, a jego twórczość marginalizowana. Mimo bardzo cennych prac uczonych[49]*, reżyserów, czy wydawców ta rewindykacja, nie jest zakończona. Jest nadal potrzebna.*

Ustalenia wstępne

W tytule mojej wypowiedzi znalazły się trzy człony: teatr, świadectwo, Brandstaetter. Są one, oczywiście, powiązane i będę o nich mówił właśnie jako o elementach jednego zjawiska. O teatrze, będę więc mówił zastanawiając się jak rozumiał go i uprawiał Roman Brandstaetter; o świadectwie — jak dawał je on w teatrze (w oparciu o te świadectwa, które dawał swym postępowaniem i w swoich innych dziełach); o nim samym z punktu widzenia tej części jego dzieła, którą ofiarował teatrowi, a więc twórcom teatru i widzom.

Jeśli chodzi o teatr, to odniesieniem i tradycją, w obrębie której tworzył Brandstaetter jest teatr kultury Zachodu, dobrze mu znany w całej swej historii od klasycznej Grecji, poprzez europejski średniowieczny moralitet, po współczesność. Podkreślenie, że chodzi tu o tradycję zachodnią jest potrzebne, bowiem na przykład inny wielki pisarz katolicki, Paul Claudel, zanurzony był zarówno w niej, jak w tradycji teatru dalekiego wschodu.

[49] Obfite wskazówki bibliograficzne zawierają artykuły zebrane w tomie *Na skrzyżowaniu kultur, tradycji, religii. Roman Brandstaetter (1906-1987).* Redakcja Paweł Plich. Biblos, Tarnów 2008.

Badając świadectwo Brandstaettera, trzeba będzie przyjąć trzy perspektywy: religijną, prawną i semiologiczną. Religijną, a zarazem moralistyczną — bowiem Brandstaetter tak właśnie traktował swoje świadectwo: jako akt wyznania wiary i jako czyn moralny. Prawną — bowiem rola i funkcja świadka oraz dawanego przezeń świadectwa (zeznania, oświadczenia) ma charakter kulturowy i tak też funkcjonowało świadectwo (świadectwa) dawane przez niego. Semiologiczną — dlatego, ze świadectwo jest zawsze ogniwem, elementem, komunikatem nadawanym i przyjmowanym w obrębie obiegu komunikacyjnego.

Gdy przyjdzie nam wiązać „teatr" i „świadectwo" z osobą Romana Brandstaettera, nie będziemy, naturalnie (byłoby to niemożliwe w krótkim referacie) odnosić się do całości jego życiorysu ani dzieła, ale raczej wydobędziemy z nich znaczące przykłady.

Mówię o „teatrze" Romana Brandstaettera, ale przecież nie był on artystą teatru, reżyserem, scenografem, czy aktorem. Był dramatopisarzem. Choć terminy „teatr" i „dramat" są często używane nieprecyzyjnie, zamiennie, a nawet myląco (francuscy wydawcy, na przykład, notorycznie tytułują „théâtre" zbiory dramatów jakiegoś autora), choć teatr i dramat mają wiele wspólnego, to przecież nie są tożsame. Dramat jest gatunkiem złożonym. Jest dziełem literackim, napisanym, stworzonym przy użyciu słów. Jest zarazem projektem widowiska teatralnego, którego najważniejszymi tworzywami i środkami wyrazowymi są działające postaci i akcja. Owe postaci często (bardzo często) mówią, posługują się słowami, ale mogą się także bez słów obejść, działając, posługując się spełnianiem uczynków, ruchem, gestem, itp. (tak jest w pantomimie i balecie). A przy tym teatr posługuje się kategoriami przestrzeni i czasu odmiennie niż dramat. W dramacie przestrzeń jest często opisana w didaskaliach, lub implikowana w dialogach. W teatrze przestrzeń istnieje fizycznie, jest dana bezpośrednio. W dramacie czas ustalany i mierzony jest przez autora. W teatrze jest czasem rzeczywistym, choć tak jak pojęcie czasu w ogóle, jest pewną konstrukcją intelektualną. O ile dramat, jako dzieło literackie, przeznaczony jest do czytania, a więc do indywidualnego z nim obcowania (tak jak wiersz, czy powieść), o tyle teatr jest ze swej istoty interakcją publiczną, społeczną: dwie grupy ludzi (aktorzy i widzowie) komunikują się ze sobą w obrębie artystycznie skonstruowanej struktury. Teatr stanowi osobny rodzaj sztuki, oparty, jak już przypomniałem, o działanie człowieka, o akcję; choć karmi się różnymi rodzajami sztuk: literaturą, malarstwem, rzeźbą, muzyką. Dramat, jako projekt widowiska, a potem jako jego ważny element, jest przeznaczony do pełnego zaistnienia dopiero w tej właśnie teatralnej, publicznej, interakcji społecznej.

Przeróżni autorzy w przeróżny sposób wyważali w obrębie dramatu jego „literackość" i jego „teatralność". Nie miejsce tu, aby zestawiać typologię tego zjawiska. Mówiąc jednak

o Brandstaetterze, w oparciu o znajomość jego dramatów, można stwierdzić, że udział elementu, powiem raczej, żywiołu, teatralnego w jego sztukach jest znaczny. Są one wszystkie wyrazistymi projektami widowisk. Zawierają ogromny potencjał teatralny. Domagają się wręcz teatru. Jeśli weźmie się również pod uwagę że pisarzowi ogromnie zależało mu na realizacjach teatralnych jego sztuk, to można ustalić, że pomiędzy „dramatem" Brandstaettera, a „teatrem" Brandstaettera istnieje bardzo silny związek wynikania, niejako przerastania jednego rodzaju sztuki w drugi.

Bardziej szczegółowe ustalenia dotyczące poszczególnych elementów triady (teatr —świadectwo—Brandstaetter) znajdą się w odpowiednich częściach mej wypowiedzi.

Roman Brandstaetter

O wielkich artystach mówię zawsze z wielką nieśmiałością. Wiem, że nie zdołam dotrzeć do istoty ich twórczości. Zawsze pozostanie poza wglądem badacza jakieś tajemnicze jądro indywidualności i oryginalności twórcy, jego talentu, rodzaju wrażliwości i duchowości. Jednak wmyślanie się w te dziedziny ubogaca. Warto się uczyć od mistrzów. W wypadku dzieła Romana Brandstaettera ogromnie pomaga śledzenie krok po kroku jego życia. Akurat tutaj przydaje się, pogardzana dziś przez wielu, biografistyka. Uświadommy więc sobie — w największym skrócie — te najważniejsze doświadczenia życiowe, a także czytelnicze, oraz meandry życiorysu, jakie stoją u podstaw jego twórczości dramatycznej, teatralnej.

Najpierw jest — i pozostanie niezmiennie ważny — wątek żydowski. Dzieciństwo w domu ortodoksyjnych Żydów w Tarnowie, praktyki religijne, nauka judaizmu oraz języków hebrajskiego i jidysz, czytanie i uczenie się na pamięć Biblii, oczywiście tylko ksiąg Starego Testamentu, po hebrajsku, ale także po polsku. Ten wątek żydowski rozwinął się do tego stopnia, że jako młody, a już dojrzały człowiek, Brandstaetter stał się działaczem syjonistycznym, publicystą współpracującym z „Miesięcznikiem Żydowskim". Potem, już w czasie II wojny światowej, przedostał się do Palestyny. Tam pogłębił znajomość Biblii, obyczaju i kultury żydowskiej, i poznał ziemię przodków. Pracując w nasłuchu radiowym był dobrze zorientowany w tym, co dzieje się na świecie. Przeczuł, a potem miał się dowiedzieć, że cała jego rodzina zginęła. Odczuwał poczucie winy: on uciekł przed zagładą i ocalił się, a oni przepadli. To przeżycie jeszcze silniej zidentyfikowało go ze swym narodem. Wątek żydowski był więc podstawowym składnikiem duchowego, religijnego, literackiego, i po prostu życiowego doświadczenia Branstaettera w ciągu pierwszych prawie czterdziestu lat życia. Co bardzo ważne: ten wątek, doświadczenie, wiedza, zanurzenie w pismach i kulturze

żydowskiej nie zostały odsunięte, ale trwały jako niezmienny fundament tego wszystkiego, co miał on stworzyć w drugiej części życia.

Bardzo wcześnie pojawił się wątek polski. Przecież jego dom i jego synagoga zanurzone były w kulturze, historii, obyczaju i duchowości polskiej, i to w mieście o starych polskich tradycjach, w latach jego młodości silnie zaangażowanym w polski ruch niepodległościowy. Jak wspominał, polszczyzny uczył się z Biblii w przekładzie Wujka. Potem była nauka w polskich szkołach, w tym zapoznawanie się z całą polską spuścizną literacką, traktowaną i przez nauczycieli, i przez kolegów-Polaków, jako skarbiec tradycji, depozyt ideałów i wzorzec piękna. Ta inicjacja była tak silna, że zaprowadziła go na studia polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim i zaowocowała rozpoczęciem pisania poezji — przecież po polsku. Wpisał się na listę polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia. Warstwa polska nabudowywała się więc niejako na fundamencie żydowskim. Stopniowo miała się rozrosnąć w wielki gmach, który uczynił Brandstaettera wielkim pisarzem polskim, mistrzem polszczyzny.

Także bardzo wcześnie, właśnie w wyniku stałego zanurzenia w kulturę polską, Brandstaetter stykał się z katolicyzmem: krzyż w klasie szkolnej, krzyż pokazany mu w kościele katolickim przez nianię i jej opowieści o Chrystusie, procesja Bożego Ciała, cały cykl świat kościelnych, choć przecież nie praktykowanych, to jednak obecnych w rytmie życia sąsiadów, szkoły, miasta, kraju. Ten wątek nabrał mocy, gdy w czasie wojny, w Jerozolimie, Brandstaetter natrafił nie tylko na ślady żydowskich królów i proroków, ale i Jezusa Chrystusa. Zaczął chodzić jego ścieżkami po całej Ziemi Świętej i rozważać jego życie. Zaczął czytać Nowy Testament. Doznał szczególnych przeżyć wewnętrznych. (Wspomina o nich w notatkach z tamtego czasu.) Trwający około czterech lat proces doprowadził go już po wojnie, w 1946 r., do przyjęcia chrztu i przejścia na katolicyzm. Wiedza została dopełniona wiarą. Od tego czasu Brandstaetter stał się świadomym, wręcz „sztandarowym” pisarzem katolickim. Ale nie zaprzeczył nigdy judaizmowi. Swoje wyznanie wiary w Dobrą Nowinę głoszoną przez Chrystusa opierał stale na wierze Abrahama, Mojżesza i ich następców.

Był jeszcze jeden wątek życia i dzieła Brandstaettera: europejski. Nabudowywał się on stopniowo ponad wątkami polskim i żydowskim. Na europejską formację pisarza składały się od młodości lektury; poznawanie języków klasycznych (greka, łacina) oraz zachodnich (niemiecki, francuski, potem angielski i włoski; dwuletni pobyt w Paryżu (1929-31); podróż do Grecji (1935); stopniowe rozmiłowywanie się w antyku i w ogóle kulturze śródziemnomorskiej; później wycieczki po Włoszech i wręcz zadomowienie się w tym kraju,

jego historii i krajobrazie. Jeszcze później jeździł na swoje zagraniczne premiery. To wszystko włączało go w kulturę i literaturę Zachodu. Przy czym, znów podkreślmy, nie odsuwało go to ani od judaizmu, ani od polskości.

Te wątki: żydowski, polski, europejski, oraz judaistyczny i katolicki, stanowią o ogromnym bogactwie i diapazonie jego dzieła. Stopniowo zaczęły się splatać, integrować. A każdy z nich był przeżywany głęboko, dramatycznie, radykalnie, i każdy pogłębiany. Żaden nie został odrzucony. Odwrotnie. Stary Testament osiągnął swoje spełnienie w Nowym, przy czym Brandstaetter nigdy nie zerwał z żydowską, biblijną tradycją. Zawsze się do niej odwoływał i z niej czerpał. Jego wiara praktykowana była z determinacją zarówno ortodoksyjnego Żyda, jak neofity katolika. Żydowskie korzenie umacniały jego miłość do swego narodu. Polskość, w tym polska historia, przeżywana była coraz żarliwiej. Gdy wracał do kraju w 1948 r. na granicy w Zebrzydowicach ukląkł i ucałował ziemię – ziemię ojczystą. Europejskość była naturalnym środowiskiem i perspektywą wolności, i osobistej i duchowej. Całe to różnorodne doświadczenie spożytkował w swojej twórczości. Właśnie ta różnorodność i tej różnorodności głębia i bogactwo, zdają się składać na fenomen Romana Brandstaettera.

Na każdym więc, z przypomnianych tu ostrych zakrętów, dramatycznych punktów zwrotnych, dokonywało się coś bardzo specyficznego: Roman Brandstaetter nie porzucał przeszłości, nie odcinał się od dotychczasowych doświadczeń, nie porzucał wyznawanej wiary, nie zrywał z dziedzictwem kultury, której był uczestnikiem, ale do dotychczas zebranego bogactwa dodawał nowe skarby. Na judaizmie zbudował swoje chrześcijaństwo, jeden Bóg Jahwe (Elohim) stał się dlań Bogiem jedynym w Trójcy Świętej; na Biblii, poznanej i przetrawionej zarówno w jidysz jak w polszczyźnie ks. Wujka, budował gmach swego polskiego pisarstwa; zarówno kulturę żydowską jak polską włączył w swoje doświadczenie ogólno-europejskie; wychodząc od poezji i publicystyki, i nie porzucając ich (zarówno w sensie posługiwania się poetycką wyobraźnią, jak też pewnym publicystycznym zacięciem moralisty i działacza) zwrócił się ku dramatowi. Były to wszystko procesy przemian poprzez otwieranie nowych horyzontów, bez zamykania już otwartych; poprzez korzystanie i ciągłe umacnianie tego, co było, w dążeniu do nowego; poprzez dodawanie nowych warstw, wymiarów i znaczeń do już odkrytych, stworzonych.

A to jest właśnie podstawowy mechanizm sztuki teatru: dodawanie nowych warstw, wymiarów i znaczeń do już istniejących. Przypatrzmy się aktorowi. To człowiek. Mężczyzna. Kobieta. W ciągu całego trwania widowiska teatralnego aktor, w swej osobowości i indywidualności pozostaje sobą, pozostaje człowiekiem. Tak też go my, widzowie, odbieramy. Ale aktor (zaznaczmy: w licznych, praktykowanych do dziś konwencjach teatru Zachodu), występując na scenie, „gra" postać — tworzy postać dramatu, staje się postacią sceniczną. Pozostaje sobą, ale staje się także postacią. Posługując się swoją psychiką i fizycznością buduje psychikę i fizyczność postaci, i w ten sposób komunikuje się z widzem. Jest to więc on/ona, aktor/aktorka, i jest to zarazem postać. Postać została niejako „dodana" do aktora, aktor został „wzbogacony" o postać. Ale w teatrze może stać się coś jeszcze bardziej zadziwiającego i tajemniczego: aktor-postać może stać się archetypem, symbolem, bytem uniwersalnym. Nie przestaje być aktorem, sobą (ja, *ego*), nie przestaje być postacią (on/ona, *id*), ale zarazem staje się bohaterem mitu, moralitetu, legendy, historii (każdy, *alterego*). Można ten proces nazwać paradoksalnie procesem „transformacji trwania". Bowiem to co jest, zostaje przechowane, trwa, ale zarazem zostaje odmienione, rozwinięte.

Aby zilustrować i wyjaśnić ten proces rozważmy przykład. Oto aktorka, niech to będzie Helene Weigel, Irena Eichlerówna, czy Maria Zbyszewska gra Matkę Courage w sztuce Bertolta Brechta[50]. To ta właśnie aktorka, ta kobieta — znamy jej imię i nazwisko, to wielka artystka, silna, specyficzna osobowość. I ona gra rolę Matki Courage. W dramacie Brechta Matka Courage traci na wojnie po kolei troje dzieci — syna, syna, córkę. Gdy znajduje martwą córkę, którą zresztą sama lekkomyślnie opuściła i naraziła na śmierć, szykuje ją do pochówku. Obmywa jej ciało, lamentuje nad nią. I w trakcie tej sceny bierze swą córkę na kolana. Czyni to takim ruchem i gestem, w takiej pozycji ciała, jak Matka Boża trzymająca na kolanach syna w słynnej rzeźbie Michała Anioła. *Pieta* to jedna z najbardziej rozpoznawalnych w kulturze Zachodu ikon. I jeśli reżyser pracując z aktorką tak właśnie zarysuje tę scenę, to Matka Courage stanie się na chwilę bolejącą Matką Bożą, a w rozszerzającym i wzbogacającym odniesieniu — każdą matką opłakującą dziecko.[51] Stanie się postacią uniwersalną, transhistoryczną, transkulturową, połączy doświadczeni e Marii z Nazaretu z doświadczeniem każdej matki opłakującej dziecko zabite

[50] Helene Weigel grała tę rolę w prapremierze *Matki Courage* w Berliner Ensemble (1949), Irena Eichlerówna w Teatrze Narodowym w Warszawie (1966), Maria Zbyszewska w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu (1977).

[51] Właśnie tak zainscenizowałem tę scenę w mojej realizacji *Matki Courage* w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu w 1976 r. z Marią Zbyszewską w roli tytułowej.

z niesprawiedliwego wyroku, poległe na wojnie, w powstaniu, zamordowane przez terrorystę, a i to zmarłe na jej rękach w szpitalu czy w domu. Tak dzieje się, tak może stać się w teatrze. Aktorka pozostała sobą, ale wzbogaciła się o postać, a owa postać rozrosła się w archetyp. Ten proces nazywam „transformacją trwania" – bowiem w jego obrębie elementy już obecne trwają, ale podlegają transformacji. Człowieczeństwo aktora/aktorki trwa przez cały czas dziania się teatralnego procesu, ale przekształca się w postać. Postać tworzona przez aktora/aktorkę również trwa w czasie całego widowiska, ale przekształca się (może się przekształcić) w archetyp, postać transhistoryczną i transterytorialną, w postać uniwersalną.

Tę zdolność, tę potencję powołania procesu „transformacji trwania" przez teatr rozpoznał Roman Brandstaetter. Nie wiem, czy stało się to instynktownie, czy świadomie — zapewne najpierw to pierwsze, potem również to drugie — w każdym razie jest uderzające, że to, co czynił w swym życiu i twórczości sam, co działo się z nim i w nim, jak ewaluował jego warsztat, to wszystko było w jakiś (bo nie prosty, nie bezpośredni) sposób paralelne, analogiczne do owego mechanizmu narastających, wzbogacających transformacji, przy zachowaniu dotychczas istniejącej substancji, jakie możliwe są w teatrze.

Tradycje, studia, lektury, przemyślenia oraz — dodajmy, bo to niezbędne, gdy mówimy o Romanie Brandstaetterze — jego modlitwa owocowały najpierw w poezji, potem w publicystyce i prozie, a wreszcie w dramacie, a także w przekładach m.in. Szekspira. Zanim proza — w arcydziele *Jezus z Nazaretu* — nie zdominowała całkowicie jego warsztatu w ostatniej fazie twórczości i życia, najczęstszym, najbardziej ulubionym rodzajem literackim, jak uprawiał, był właśnie dramat. Od samego początku był to dramat otwarty na teatr, oczekujący teatru, wręcz domagający się teatru.

Brandstaetter stosował we wszystkich swych dramatach mechanizm „transformacji trwania" Rozważmy dwa reprezentatywne przykłady. Najpierw *Upadek kamiennego domu*, bowiem sztuka ta była, i jest dotąd, grana w Tarnowie, a w Tarnowie prowadzimy ten dyskurs o Brandstaetterze[52]. Zastosujmy metodę analityczną jaka wyjaśniła nam działanie owego mechanizmu w *Matce Courage.*

Główną postać w *Upadku* gra (co oczywiste) aktor — na zmianę grają tę rolę Krzysztof Radkowski i Piotr Jędrzejek. Tak więc widz styka się po pierwsze z nim, z aktorem, z człowiekiem takim jaki on jest — młody, dynamiczny, ciekawy świata, zanurzony w kulturze początku XXI wieku. Ten aktor gra postać, która nosi w dramacie imię Marco. Jest on kompozytorem, Włochem. Osobowością nerwową, wrażliwą, delikatną. Ma talent, ma

[52] Roman Brandstaetter, *Upadek kamiennego domu,* Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie, reżyseria Kazimierz Braun. Premiera dnia 17 czerwca 2006 r.

niezwykłą, wręcz chorobliwie rozwiniętą wyobraźnię. Pięknie gra na fortepianie. Komponuje utwory symfoniczne. Jest przy tym ogromnie przywiązany do matki, a zraniony brakiem ojca. Jest skoncentrowany na swej twórczości aż do wysokiego stopnia egoizmu (co nieraz cechuje artystów, zanim ich sztuka i osobowość nie zostaną oczyszczone doświadczeniem, czy cierpieniem, zanim nie dojrzeją). Jest więc aktor, i jest więc postać. W widowisku ów aktor tworzy i komunikuje widzom ową postać. Rzecz dzieje się w końcu lat 1940. oraz w retrospekcjach z okresu II wojny światowej. Akcja rozwija się w ten sposób, że Marco zostaje poddany okrutnej i surowej próbie moralnej, staje w sytuacji wyboru między ochroną siebie, a ochroną drugiego człowieka; chodzi wręcz o życie: czy zachować swe życie, czy zaryzykować je, aby żył, a nie zginął, bliźni. Stopniowo uświadamiamy sobie, że Marco, to więcej niż postać jakiegoś kompozytora, to znacznie więcej niż ten jeden człowiek, który stanął przed ważnym wyborem. Rozumiemy, że reprezentuje on, symbolizuje i uosabia każdego człowieka w sytuacji wyboru, nawet już nie tylko moralnego (choć to w *Upadku kamiennego domu* płaszczyzna zasadnicza), ale każdego wyboru w sferze etyki, czy polityki, w świecie idei, czy wartości, na płaszczyźnie międzyludzkiej więzi, solidarności i miłości, lub ich braku. Ten wybór ma też aspekt popełnienia grzechu, lub też spełnienia uczynku miłosierdzia. Bowiem postępowanie Marco podlega również osądowi wedle prawa wypisanego na kamiennych tablicach dziesięciorga przykazań i tego, które Chrystus zawarł w Kazaniu na Górze w Galilei. Uczestnicząc w widowisku *Upadku kamiennego domu* obcujemy więc przez cały czas z aktorem-człowiekiem, komunikowana jest nam przez niego postać sceniczna, a postać ta — dzięki określonej strukturze zbudowanej przez dramatopisarza, dzięki odpowiedniej interpretacji reżysera, oraz dzięki użyciu odpowiednich środków wyrazowych przez aktora — przemienia się w „każdego”[53], w każdego człowieka w sytuacji trudnego, dramatycznego wyboru.

Podobny mechanizm „transformacji trwania” z ogromną wyrazistością wpisał Brandstaetter w dramat *Powrót syna marnotrawnego*. Jest to dramat o malarzu Rembrandcie van Rijn, o pisarzu Romanie Brandstaetterze, o każdym synu, który wrócił do domu, do ojca. Trzy płaszczyzny: opowieści ewangelicznej, biografii Rembrandta, oraz biografii autora splatają się i przenikają, dając podstawę do uogólnienia otwartego na losy każdego syna marnotrawnego. Osią scalającą te płaszczyzny oraz wspornikiem metafory jest tu obraz *Powrót syna marnotrawnego* Rembrandta, który sam nie tylko przeżył i niejako powtórzył los bohatera opowieści ewangelicznej, ale uświadomił jej analogię ze swoim życiem i dał temu

[53] Por. Moralitet *Everyman* lub *Jederman*.

wyraz na płótnie. Podobnie Brandstaetter przez pryzmat tej opowieści zrozumiał i przemyślał na nowo swój własny los. Inspiracja płynąca z obrazu holenderskiego mistrza jest w sztuce Brandstaettera szalenie silna, a zarazem ogromnie skomplikowana. Obraz bowiem zawiera wiele znaczeń, ma ogromną dynamikę i bogatą metaforykę. Utrwala (acz nie unieruchomia) w kształtach i barwach proces przemiany. W obrazie Rembrandta jest wolność odnaleziona przez oddanie się w niewolę; ślepota (prawie ślepota ojca) ukazana jako widzenie wewnętrzne, tym jaśniejsze; jest trwanie pewnej sytuacji i jej wieczna powtarzalność; jest choroba przemieniona w uzdrowienie; jest wreszcie obecny nie tylko ojciec, ale i matka: przedziwnym, genialnym zabiegiem malarskim Rembrandt namalował jedną rękę ojca jako rękę mężczyzny, a drugą jako rękę kobiety[54].

I znów, mówiąc o dramacie Brandstaettera *Powrót syna marnotrawnego* możemy wskazać na mechanizm „wzbogacającej przemiany": rolę tytułową w prapremierze krakowskiej[55] grał znakomity aktor Janusz Warnecki, to poziom pierwszy: aktor; Warnecki stworzył bogatą, wielowymiarową postać Rembrandta, to poziom drugi: postać; postać Rembrandta, tak jak ją napisał autor, tak jak ją grał aktor, stała się postacią uniwersalną, każdym synem marnotrawnym.

Ten sam mechanizm stosował Brandstaetter we wszystkich swych dramatach. Stanowiły trudne wyzwanie, a zarazem były wielką szansą dla teatrów. Nie wystawiano ich często i z powodu ich trudności, i z powodu trudności jakie piętrzyły władze PRL przed pisarzem, przed teatrami, zagradzając drogę na sceny Brandstaetterowi, podobnie zresztą jak i innym dramatopisarzom katolickim, licznym narodowym klasykom, współczesnym krytykom systemu komunistycznego. Nie możemy tu przedstawić szczegółowo historii inscenizacji sztuk Brandstaettera, ale oddajmy jednak sprawiedliwość tym teatrom, którym udało się sztuki Brandstaettera wystawić.

Roman Brandstaetter debiutował jako dramatopisarz *Powrotem syna marnotrawnego*. Wystawiono go w Starym Teatrze w Krakowie, połączonym wtedy (pod dyrekcją Bronisława Dąbrowskiego) z Teatrem im. J. Słowackiego w 1947 r. Było to wielkie widowisko w inscenizacji Janusza Warneckiego i scenografii Karola Frycza, który zaprojektował serię dekoracji bogatych, kolorowych, wzorowych na malarstwie Rembrandta. Rolę tytułową grał znakomicie sam Warnecki. W roli Saskii kreację stworzyła Marta Stebnicka. Debiutowała też w tym przedstawieniu w roli córki Rembrandta jako dziecko Maria Nowotarska, później

[54] Zawdzięczam wiele analizie Henri J. Nouwena zawartej w jego książce *The Return of the Prodigal Son*, Doubleday, New York, 1992.

[55] Roman Brandstaetter *Powrót syna marnotrawnego.* Stary Teatr w Krakowie, prapremiera 20 listopad 1947 r. Inscenizacja: Janusz Warnecki, scenografia: Karol Frycz

gwiazda Krakowa, a jeszcze później Toronto – grała córkę Rembrandta. To widowisko było wielkim teatralnym wydarzeniem W Starym Teatrze (na scenie Teatru Poezji, w sali zabranej zamkiętemu wtedy Teatrowi Rapsodycznemu) *Noce narodowe* wyreżyserował następnie w 1954 r. Roman Niewiarowicz. W Teatrze im. Słowackiego odbyły się prapremiery *Króla i aktora* (1952) i *Upadku kamiennego domu* w reżyserii i scenografii Iwo Galla (1958). *Kopernika* wystawił teatr w Toruniu (1953), *Dramat księżycowy* zagrano w Katowicach (1956), *Milczenie* w Teatrze Wybrzeże, na Scenie Kameralnej Sopocie (1956), *Króla i aktora* w Lublinie (1962). *Zmierzch demonów* w Bydgoszczy (1965). Brandstaettera wystawiał też Teatr im. Solskiego w Tarnowie, Teatr Ziemi Gdańskiej, Ziemi Łódzkiej, Teatr Polski w Bielsku-Białej, Teatr Ludowy w Nowej Hucie, Teatr Popularny w Warszawie, teatry Polski i Współczesny we Wrocławiu. Po latach przypomniał go znów Stary Teatr wystawiając *Milczenie* (1984). Zwróciły uwagę adaptacje opowiadania Brandstaettera pt. *Ja jestem Żyd z „Wesela”*: w Teatrze na Targówku adaptację Jana Krzyżanowskiego zainscenizował Andrzej Maria Marczewski; w Starym Teatrze w Krakowie swą własną adaptację wyreżyserował Tadeusz Malak, z brawurową rolą Jerzego Nowaka (1994). Dodatkowo, takie sztuki jak *Dzień gniewu* czy *Pokutnik z Osjaku* weszły do kanonu repertuaru scen seminaryjnych. Dramaty Brandstaettera grano również na scenach Austrii, Niemiec, Francji i gdzie indziej[56].

Wielokrotnie stosowany przez Brandstaettera mechanizmu „transformacji trwania”, który wpisywał w swoje dramaty znalazł doskonałe zastosowanie również w jego arcydziele prozy *Jezus z Nazarethu.* To zagadnienie nieco wykracza poza ramy, jakie wytyczyłem dla mego referatu, ale chciałbym go dotknąć, aby z jednej strony stworzyć sobie okazję do wyrażenia mego podziwu, zachwytu i najwyższego uznania dla dzieła życia Romana Brandstaettera, jakim jest ta powieść, a z drugiej strony, aby jeszcze raz, tym razem w materiale prozy, wskazać na dramatyczny mechanizm przemian tam funkcjonujący i podkreślić jego kluczową rolę w warsztacie twórczym pisarza.

Przypuszczam, że gdy Roman Brandstaetter postanowił wreszcie — wreszcie, bowiem taka potrzeba twórcza latami w nim narastała — napisać o Jezusie, którego spotkał i rozpoznał w Ziemi Świętej, który przemawiał do niego coraz głośniej i wyraziściej z kart Ewangelii, to był do tego wszechstronnie przygotowany. Był przygotowany dzięki znajomości, przeżyciu i przemodleniu Pisma Świętego Starego i Nowego Testamentu, dzięki poznaniu ziemi, po której stąpał Jezus, dzięki znajomości obyczaju i mowy Żydów, oraz

[56] O ile mi wiadomo nadal nie ma studium zestawiającego realizacje sceniczne sztuk Brandstaettera. Jest ono ogromnie potrzebne.

przetrawieniu całej tradycji chrześcijańskiej, którą tropił i w księgach pisarzy i filozofów, w ruinach Jerozolimy i Rzymu, w krajobrazach Asyżu, w budowlach chrześcijańskiej Europy. Był przygotowany właśnie poprzez opanowanie do mistrzostwa owego mechanizmu „tranformacji trwania", który uruchamiał w dramatach.

Jezus z Nazaretu — nie mogę się powstrzymać przed tą uwagą — jest, w moim przekonaniu, dziełem wielkim. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że jest najważniejszym dziełem literackim, jakie powstało w języku polskim w II połowie XX wieku. Może nawet w skali uniwersalnej? Była mowa o Noblu dla Brandstaettera za ten utwór. Jak najsłuszniej. Ta opowieść-powieść jest koronnym przykładem harmonijnego łączenia przez autora judaizmu z chrześcijaństwem, wiary Starego Testamentu z wiarą Nowego Testamentu. Tylko Brandstaetter mógł je napisać: Żyd i Polak; starozakonny i katolik; Europejczyk, a zarazem znawca Bliskiego Wschodu; autor utworów w jidysz i pisarz polski; poeta i myśliciel; realista i symbolista. W *Jezusie z Nazaretu* autor postawił sobie niemożliwy wydałoby się cel: przekazania czytelnikowi tajemnicy związku bóstwa z człowieczeństwem w osobie Chrystusa. Zrealizował go. Posłużył się metodą wyrażania niewyrażalnego przy pomocy wielowarstwowych metaforycznych paradoksów, łączących a zarazem przekraczających postaci, czasy i miejsca, osoby historii biblijnej i Ewangelii, boskie zawsze i wszędzie, z ludzkim tu i teraz. Metoda zastosowana przez Brandstaettera w *Jezusie z Nazaretu,* oparta jest o wyzwalanie tego samego mechanizmu jaki stosował jako dramatopisarz. W formie najbardziej wyrazistej widać to w opisach cudów. Przywołajmy trzy cytaty (z pośród bardzo wielu możliwych)[57].

„Miram (…) odwróciła się ku drzwiom i chciała wybiec przed dom, ale nie mogła uczynić kroku. Stała nieruchoma, osłupiała i nagle ujrzała w sobie jakieś światło, ale nie było to światło słoneczne ani światło księżycowe, ani światło lampy oliwnej, ani w ogóle nie było żadnym światłem, gdyż nie było podobne do żadnego światła, i było tylko tym, czym nie było, i tym, czym nie będzie, lecz tym czym Jest. Więc widziała w sobie, jak Ten, który Jest, szedł ku niej z odległo-bliskiej przestrzeni, nieograniczony żadną granicą (…) albowiem sam w sobie był granicą (…) i tak idąc ku niej właściwie nie szedł (…) i tak stojąc w jej wnętrzu równocześnie kształtował się przed jej oczami jako Wysłannik…" Pisarz wyraża tu niewyrażalne: światło zarazem jest i nie jest, a raczej Jest; ten który Jest, a jest nieograniczony, idzie ku Miriam i zarazem stoi w jej wnętrzu; jest on tym, który Jest, i jest zarazem swym własnym Wysłannikiem. Następuje wzbogacająca przemiana, to co jest

[57] Posługuję się: Roman Brandstaetter *Jezus z Nazarethu*, Wydawnictwo „M", Kraków, 2005. Cytaty podano ze stron: tom I, 64, tom III, 44, tom III, 141-142.

nie przestaje być, trwa, ale zarazem staje się czymś więcej, kimś więcej. Ktoś kto Jest, nie przestaje być, ale zarazem jego bycie zmienia się i przeistacza.

„…Jezus (…) zachowując swoją doskonałą cielesność, zaczął się odcieleśniać; Człowieczeństwem zwrócony do swego wnętrza, a Boskością na zewnątrz, zawsze cielesny i widzialny w swoim cielesnym odcieleśnieniu, wyzwolony z ciążenia, a mimo to ciążący, postąpił krok naprzód i pod nogami poczuł niewzruszoną, nieustępliwie twardą jak kamienna posadzka płynność śmiertelnych wód, i zdążał przed siebie na przekór ciążeniu swej cielesności, zwróconej do wnętrza…" W tym obrazie-zdarzeniu jest doskonale cielesny Jezus-człowiek, który tej cielesności nie traci, ale zarazem odcieleśnia się; wyzwala z ciążenia, choć nadal ciąży; swoja Boskością wiąże płynną wodę w twardą posadzkę. Jezus nie przestaje być w pełni człowiekiem, jednak jest w pełni Bogiem, panem żywiołów. Woda nie przestaje być wodą, ale zastyga w kamień.

„Jezus modlił się, otaczał się zewsząd swoją modlitwą jak chmurą, która z początku szczelnie go okrywała, potem poczęła rzednąć, rozcieńczać się, aż wreszcie całkowicie rozpłynęła się i odsłoniła niewidzialne światło, Or, w kształcie Jezusowej Postaci (…) I oto w ciemnościach nocnych, na środku usypiska, Jezus wynurzył się ciałem ze swojego ciała i istniał w ciele poza swoim ciałem, jeden i ten sam w jednym i tym samym ciele, i świecił przeraźliwie olśniewającym Praświatłem, które wychodząc z jego wnętrza było jego wnętrzem, a zarazem płaszczem okrywającym Jego wnętrze." Powtórzmy za autorem: Jezus wynurzył się ze swojego ciała – i istniał w ciele poza swoim ciałem i świecił światłem, które było jego wnętrzem – a zarazem okrywało go jak płaszcz. To ten sam mechanizm: Jezus jest sobą, istnieje w ciele, a zarazem istnieje poza swoim ciałem, przemieniony.

Świadectwo Romana Brandstaettera

Świadectwo ma zazwyczaj formę dokumentu pisanego. Są także świadectwa zawarte w przedmiotach kultury materialnej — te przyjmują funkcje „dowodów". Są świadectwa dawne ustnie i w postaci określonych uczynków, działań. Najdobitniejszym świadectwem tego jak „Bóg umiłował świat" była śmierć Jego Syna na krzyżu, a Ten, który dał to świadectwo, dał je poprzez swoją śmierć[58]. Świadek to ten, który daje świadectwo, świadczy — przed ludźmi, przed Bogiem. Świadectwo dane ludziom ma z reguły charakter publiczny — jakiś ogół dowiaduje się tego, co wie tylko świadek. Świadectwo dane Bogu może być złożone w głębi serca, ale już świadectwo o Bogu, wyznanie wiary, jest z reguły

[58] Por. 1 Kor 11, 23-26.

świadectwem publicznym, danym innym. Dlatego to ludzie dający szczególne świadectwo pieczętowane krwią — świadectwo swej wiary w Boga, świadectwo miłości do niego, od wczesnych wieków chrześcijaństwa nazywani byli właśnie, i po prostu, „świadkami" (świadek po grecku: martyr.) Świadek, który oddał życie za wiarę w Boga, oddał życie Bogu, był więc utożsamiony z męczennikiem. Warto też przypomnieć, że obok świadectwa krwi, a więc „czerwonego męczeństwa", mówi się czasem o świadectwie „białego męczeństwa", a więc o męczeństwie życia wiarą i znoszenia cierpień, w tym chorób, oraz prześladowań za wiarę, które jednak nie zakończyło się gwałtowną śmiercią świadka. Mówiło się o „czerwonym męczeństwie" Jana Pawła II, gdy trysnęła zeń krew od kul zamachowca, a potem o jego wieloletnim „białym męczeństwie" kontynuowania posługi mimo narastającej strasznej choroby. Wobec ludzi odznaczających się cnotami heroicznymi stosowany jest też termin „wyznawca", który Kościół oficjalnie im nadaje. W dawnych wiekach ten tytuł, „wyznawca", był nadawany niejako spontanicznie ludziom szczególnie cnotliwym, którzy wyznawali Chrystusa publicznie w mowie i pismach[59].

Roman Braundstetter był wyznawcą w tym dawnym znaczeniu: wyznawał Chrystusa w swych pismach. Wyznawca bowiem, najogólniej, to ten, kto uznaje jakąś prawdę, głosi ją publicznie i postępuje wedle niej. Brandstaetter wyznawał swoimi uczynkami i swoimi pismami prawdę — Jezusa Chrystusa[60]. A wyznanie jest zarazem świadectwem.

Świadectwo rozpatrywane z punku widzenia semiologii jest kulturowym aktem komunikacyjnym: coś zostaje przekazane, zakomunikowane, wyznane komuś. Podobnie świadek jest żywym ogniwem obiegu komunikacyjnego: przekazuje on jakąś wiadomość, wiedzę, informację innym — sądowi, opinii publicznej, grupie przyjaciół, czy choćby tylko jednej osobie.

Roman Brandstaetter w ciągu swego życia dawał świadectwo zarówno swoim życiem, jak twórczością. Świadectwo dawane życiem było w jego wypadku szczególne, bowiem jako Żyd, który przyjął katolicyzm (sam nie mówił nigdy o swym „nawróceniu") został poddany zwyczajowym restrykcjom swego środowiska i narodu (został uznany za „umarłego"). Zarazem, jako katolik, był stale podejrzewany tak o nieautentyczność swej wiary, jak i o koniunkturalność swych decyzji. W warunkach życia w Polsce pod rządami komunistów, jako Żyd-katolik, był przedmiotem szczególnych szykan. Jak wiadomo, nie pozwolono mu nawet przed wiele lat mieszkać tam gdzie chciał. Dawał jednak jasne świadectwo praktykami

[59] Wg. *The Catholic Encyclopedia*, hasło Confessor, www.newadvent.org/cathen/
[60] Por. J 14, 6.

religijnymi. Pamiętam go, gdy na millenijnej procesji po wałach jasnogórskich w 1966 r. prowadził pod rękę ks. Prymasa Stefana Wyszyńskiego niosącego monstrancję.

Przypuszczam, że potrzeba publicznego świadczenia, opartego przy tym o stałe (prywatne) praktyki religijne, zrodziła się w nim w procesie (jak wiadomo był to proces, a nie tylko jeden moment) dojrzewania do przyjęcia Jezusa Chrystusa za Pana. Ten proces rozpoczął się przecież w Ziemi Świętej, gdzie Pan Jezus publicznie nauczał, głosił publicznie dobrą nowinę o Królestwie Bożym. Za świadomym przyjęciem etosu świadka Dobrej Nowiny w życiu osobistym, poszła, niewątpliwie równie świadoma, decyzja świadczenia w twórczości. Decyzja ta ugruntowywała się w następnym, włoskim, okresie życia pisarza, kiedy to czytał z ruin Rzymu historię pierwszych chrześcijan i kiedy w Asyżu i okolicach, deptał te same ścieżki co święty Franciszek. *Kroniki Asyżu* oraz *Teatr świętego Franciszka,* to nie jedyne dowody przyjęcia takiej postawy.

Owocowała ona dalszymi dramatami. A dramat, jak już przypomnieliśmy, jest przeznaczony do wystawiania publicznego, jest więc zatem świadectwem publicznym. W twórczości Romana Brandstaettera dramat zajmuje dlatego miejsce szczególne. Jest wpisany, jak sądzę, w świadomie wybrany jego etos i los świadka. I był nim. Ponosił tego konsekwencje.

Taka postawa i taki wybór artysty nie były w historii dramatu i teatru, rzadkie. (Choć stają się coraz rzadsze). Z historii dramatu chrześcijańskiego można wydobyć znaczącą listę pisarzy-świadków Chrystusa: Horsvita, autorzy, najczęściej anonimowi, średniowiecznych sztuk pasyjnych, moralitetów i mirakli, Szekspir (niezależnie od tego czy był katolikiem, jak wskazuje wielu badaczy), autorzy, również w większości anonimowi, dramatów przeznaczonych na sceny jezuitów czy pijarów w całej Europie, Pedro Calderon i Lope de Vega, Paul Claudel i Henri de Montherlant, Thomas S. Eliot i Christopher Fry, Jerzy Zawieyski i Karol Wojtyła, wielu dramatopisarzy południowo-amerykańskich, i wielu innych. Podobnie, można zestawić (zapewne znacznie krótszy…) wykaz artystów teatru o podobnej postawie i dorobku: Jacques Copeau, Jean-Louis Barrault, Juliusz Osterwa, Wilam Horzyca, Mieczysław Kotlarczyk, Leszek Mądzik, liczni twórcy „teatru kościelnego" w Polsce w okresie stanu wojennego lat 1980., oraz, podobnie jak w wypadku dramatu, wielu artystów Ameryki Południowej. Roman Brandstaetter wpisał się na listę dramatopisarzy, świadków Chrystusa. Jest nadal, a przynajmniej może być, inspiratorem twórców teatru.

Mówiąc o dawaniu świadectwa, i w dramacie, i w teatrze, chciałbym – pod koniec tej refleksji o Romanie Brandstaetterze – opowiedzieć pewną moją własną, osobistą przygodę. Chodzi także o danie świadectwa. Otóż, w roku 1987, gdy już mieszkałem i pracowałem

w Ameryce, otrzymałem miły list od reżysera i zarazem profesora Bethel College w Saint Paul, w stanie Minnesota, Jeffery Millera, który natrafił na tekst mojej adaptacji *Dżumy* sporządzony w oparciu o powieść Alberta Camusa, oraz o *Dziennik roku zarazy* Daniela Defoe[61] i pytał mnie o zgodę na jej realizację. Zgody udzieliłem z radością. Odbyliśmy kilka roboczych rozmów przez telefon. Po paru miesiącach przyszło zaproszenie na premierę[62].

Ale w wyznaczony terminie premiery nie mogłem pojechać, więc umówiliśmy się z profesorem Millerem, że przyjadę na jedną z końcowych prób, obejrzę ją, podzielę się uwagami, spotkam się z zespołem. Tak się też stało. Profesor Miller był bardzo gościnny, interesował się polskim teatrem, wypytywał przy kolacji o moją — niedawno przerwaną w kraju — pracę. Ja od niego dowiedziałem się wiele o jego pracy, a także o tym, że uczelnia, na której wydziale teatralnym przygotował *Dżumę,* jest wyznaniowa, baptystyczna. (To było jeszcze przed epoką Internetu, z którego dowiedziałbym się łatwo tego wszystkiego jeszcze przez przyjazdem). Nieco mnie to zaskoczyło, bo wcześniej, w rozmowach telefonicznych o tym nie mówił. Nazajutrz pokazał mi miasto i uniwersytet, a potem zabrał mnie na wieczorną próbę. Znalazłem się w dużej, dobrze wyposażonej sala z przestrzenią zmienną, obejrzałem też sale prób, gdzie, zgodnie z moim scenariuszem, miały być rozgrywane różne sceny widowiska[63]. Aktorzy schodzili się na próbę. Reżyser przedstawiał mnie każdemu z nich, a ich mnie. A ja cały czas — od poprzedniego wieczoru — myślałem: Jak też ten amerykański reżyser-baptysa i jego zespół odczytali tę w istocie polską opowieść o niezłomności, inspirowaną bezpośrednio głównie przez Camusa, ale przecież pośrednio przez Słowackiego z jego *Księciem niezłomnym*? Jak oni — ludzie żyjący w wolnym kraju — zrealizowali ten projekt widowiska zanurzonego w polskiej tradycji moralnego, intelektualnego i politycznego oporu wobec zniewolenia? Co zrozumieli i co będą w stanie przekazać z tego materiału stworzonego przecież w Polsce katolickiej?

Gdy już wszyscy się zebrali (punktualnie!), reżyser wstał i powiedział: „Jak zawsze, najpierw się przed próbą pomodlimy. W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego…" Dał świadectwo.

Zrobiło mi się nagle jakoś bezpiecznie i dobrze. Zarazem, pomyślałem z pewną zazdrością, że pracując w Polsce w państwowych teatrach i państwowych szkołach teatralnych, w oficjalnie komunistycznej i ateistycznej Polsce, nigdy tak próby przecież nie

---

[61] Tekst ten został opublikowany w języku angielskim: *The Plague (Dżuma),* a play and mise-en-scène by Kazimierz Braun based on the motifs from Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year* and Albert Camus' *La Peste*. „The Drama Review" Volume 30, Number 3 (T. 111) Fall 1986.

[62] Amerykańska premiera *Dżumy* wg. mego tekstu i inscenizacji odbyła się w Bethel College (Obecenie Bethel University), St. Paul, Minnesota, dnia 14 października 1987 r. Reżyserował Jeffrey S. Miller.

[63] Przedstawienie grane było w głównej sali teatru, w kilku salach dodatkowych oraz w korytarzach.

zaczynałem; nawet nie przyszło mi nigdy do głowy, aby rozpocząć próbę głośną, publiczną modlitwą. A ten reżyser, z całą swobodą i oczywistością, rozpoczął próbę od modlitwy.

Opowiedziałem o tym zdarzeniu, bo ma ono ścisły związek z Romanem Brandstaetterem. W oficjalnie komunistycznej i ateistycznej Polsce, dawał on bowiem swoim pisarstwem teatralnym i w ogóle całą twórczością, publiczne świadectwo wiary.

Zreasumujmy...

Życie i twórczość Romana Brandstaettera było wielofazowym procesem wzbogacania wiary, warsztatu literackiego, horyzontów kulturowych. Za każdym razem nie odrzucał, nie zapominał, nie wyrzekał się tego kim był dotąd, co i jak pisał dotąd, ale na fundamencie tego kim był i co tworzył, nabudowywał nowe piętra wielkiego gmachu swojej sztuki.

Zarówno w życiu jak w twórczości Brandstaettera obecny był mechanizm, który jest podstawą sztuki teatru — jest nim wielowarstwowy proces narastania znaczeń, mnożenia poziomów komunikowania sceny z widownią. Bowiem w teatrze aktor/człowiek spotyka się z widzem — tworzy postać — ta postać przemienia się (a przynajmniej ma potencję przemiany) w archetyp, postać uniwersalną, transhistoryczną i transterytorialną. Nazwałem ten proces „transformacją trwania". Parafrazując Romana Brandstaettera można go także nazwać „dynamicznym trwaniem", „narastającym trwaniem", czy też „trwaniem-przemianą"

Świadectwa Romana Brandstaettera miały charakter publiczny, zarówno w postępowaniu jak w twórczości. Świadomie dążył do jak najbardziej publicznego, powszechnego świadczenia o swojej wierze, kulturze, wartościach, o Dobrej Nowinie. Był świadkiem Jezusa Chrystusa.

Kazimierz Braun

Kazimierz Braun

PAMIĘĆ TEATRU – TEATR PAMIĘCI

„Je me souviens" („Pamiętam") głosi tablica rejestracyja każdego samochodu w Quebecu. Dobrze jest mówić o pamięci w tak sprzyjającym środowisku. Jestem specjalistą w dziedzinach praktyki i historii teatru, i moje uwagi będą się odnosiły do teatru. Jednakże, zanim zajmę się teatrem, winien jestem dokonać pewnych ustaleń wstępnych. Nie chcę przy tym wchodzić na tereny specjalistów-teoretyków, muszę jednak zdefiniowiać pewne terminy, którymi posłużę się w dalszym ciągu tej wypowiedzi.

1. PAMIĘĆ I TOŻSAMOŚĆ

Pamięć włącza mnie w strumień mojego własnego życia, włącza mnie w historię makrokosmosu: narodu, kultury, religii; i mikrokosmosu: mojej rodziny, grupy zawodowej, mego miejsca pracy, parafii. Pamięć pozwala mi odnaleźć swoje miejsce na mapie, jak urządzenie GPS (Global Positioning System) i miejsce na historycznym wykresie czasowym, dostarcza bowiem punktów odniesienia. Pamięć łączy to, co było, z tym, co jest. Uzdalnia wychylić się w to, co będzie.

Pamięć jest określoną ludzką zdolnością odbierania informacji, kodowania doświadczeń, przyjmowania uczuć i otrzymywania wszelkiego typu sygnałów; jest zdolnością ich zapamiętywania. Gdy tego typu informacje zostają raz wprowadzone do pamięci – jesteśmy zodolni je zatrzymać i przechować. Świadomym aktem woli, lub dzięki przyjęciu wewnętrznego lub zewnętrznego sygnału możemy z kolei odnaleźć i wydobyć te informacje, przekazać je, uczynić z nich użytek. Pamięć, zatem, jest procesem, który ma trzy zasadnicze fazy: (1) rozpoznawanie i wydobywanie; (2) ukazywanie i przekazywanie; (3) przyjmowanie i wykorzystywanie.

Rozpoznawanie i wydobywanie. Pamięć wyprawia się na archeologiczne wyprawy badawcze, otwiera zakurzone foliały, odnajduje zapomniane skarbce. Pozwala nam wrócić w to co było, co się zdarzyło, co wiedzieliśmy i słyszeli. Czasem do jakichś wiadomości trzeba docierać z trudem we własnej pamięci, czasem, aby coś „odpomnieć" (jak pięknie mówił Cyprian Norwid) trzeba się posłużyć bibioteką, archiwum, muzeum. Do pokładów czy źródeł pamięci może być daleko, wyprawy do nich są nieraz trudne, wymagają wysiłku. Ale są przecież wydarzenia niedawne, postaci, które dopiero co odeszły, lub są nawet jeszcze wśród nas. Powrót co nich, kontakt z nimi wymaga tylko decyzji woli.

Ukazywanie i przekazywanie. Po znalezieniu i wydobyciu skarbu pamięć ukazuje go i przekazuje, tak jak wystawia się z dumą w muzeum na widok publiczny znaleziony gdzieś na strychu obraz dawnego mistrza, czy też, gdy publikuje się w oprawie głośnej kampanii reklamowej odkryty w jakimś sztambuchu wiersz wpisany tam przed laty przez wielkiego poetę. Przeszłość nadaje w ten sposób sygnały do teraźniejszości. Przekazywanie pamięci może dokonywać się w glorii i rozgłosie, na przykład w postaci publicznego widowiska. Przekazywanie pamięci może być też działaniem tajnym, trudnym, niebezpiecznym.

Opowiem tu prawdziwą historię należącą zarazem do mojej legendy rodzinnej. W 1913 roku moja matka, jako mała dziewczynka, podróżowała pociągiem z Krakowa do Kielc. W tamtym czasie podróż z polskiego Krakowa do polskich Kielc była podróżą z Austrii do Rosji, państwa dwóch zaborców Polski (trzecim były Niemcy). Przed dojazdem do granicy, jej ojciec, a mój dziadek, włożył książkę, *Dziady* Adama Mickiewicza do jej koszyczka z prowiantem i butelką herbaty, gdzieś na spód, wyjaśniając bardzo poważnie co to za książka i dlaczego trzeba ją ukryć. W tamtym bowiem czasie, chociaż Mickiewicz był wydawany i wystawiany w teatrach w Polsce po zaborem austirackim, jego książki był nadal surowo zakazane na ziemiach polskich rządzonych przez Rosjan. Matka żywo zapamiętała to zdarzenie. Była podniecona i dumna, że szmugluje nielegalną literaturę przez granicę. Rosysjcy celnicy nie wpadli na pomysł zrewidowania koszyczka dziewczynki. Książka została szczęśliwie przeszmuglowana. Matka przeczytała ją zaraz po przyjeździe do domu.

Przyjmowanie i wykorzystywanie. To decydujący etap działania procesu pamięci. Informacje i wiedza o przeszłości, dawne obyczaje, tradycje, wierzenia, idee i wartości są już dostępne, w zasięgu ręki i myśli, gotowe, aby uczestniczyć w życiu współczesnym. Już zosały przypomniane, wydobyte, udostępnione. A teraz pojawiają się pytania: Czy zostaną przyjęte? Czy ci, którzy mają do nich dostęp, przyjmą je i wykorzystają w kształtowaniu swoich decyzji, postępowania? Czy posługując się pamięcią o przeszłości, utrzegą się błędów, które popełniali ich przodkowie? Czy spożytkują ich doświadczenia?

Pamięć ma więc funkcje komunikacyjne: łączenia, spajania, jednoczenia; a także zdolności komunikacyjne: odbierania i nadawania sygnałów.

Bez pamięci natomiast wszelkie struktury się walą, a jednostki stają się samotne, dryfują bez kierunku, podatne na manipulację, propagandę, łatwiej przyjmują kłamstwo, nie są zdolne rozeznawać prawdy. Wiedzą o tym reżimy totalitarne, aby skutecznie rządzić społeczeństwami odbierają ludziom pamięć. Jest ona palona w orwellowskim piecu. Bez pamięci człowiek staje się kulką miotającą się bezradnie w japońskim automacie do gry.

Dowiodły tego losy i postępowanie nie tylko mas rządzonych przez dyktatorów, ale i biografie wielu intelektualistów. Bez pamięci naród staje pyłkiem na wietrze historii. Amerykański historyk Daniel Boorstin napisał kiedyś: „planowanie przyszłości bez wiedzy o przeszłości jest jak sadzenie ciętych kwiatów." (Wg. George Will, *Knowledge of History a Must.* www.postwritesgroup.com/wil.htm)

Pamięć może więc być kośćem wszelkich instytucji społecznych i politycznych, rodzin i narodów, świadomie kształtujących swe życie i postępowanie jednostek. Narody o silnej pamięci zdecydowanie kroczą w przyszłość. Jednostki o silnej pamięci zmierzają prosto do wytkniętych sobie celów. Istotnie, tylko pamięć skąd przychodzę, umożliwia mi rozeznanie kim jestem. A to z kolei uzadlnia mnie do wyboru dalszej drogi.

A przy tym tylko pamięć gwarantuje tożsamość. Tak właśnie, *Pamięć i tożsamość,* zatytułował swą ostatnią książkę Jan Paweł II, wskazując, na nierozdzielny związek tożsamości z pamięcią. Społeczeństwa, plemiona, narody, i – doprawdy – wszelkie grupy ludzkie identyfikują się posługując się pamięcią. Materia pamięci grup ludzkich utkana jest pieśni i opowieści. Pamięć jest funamentem literatury i innych rodzajów sztuki. Jest zakodowana w nazwach miast i ulic. Przybiera kształty pomników. Wszycy zbieramy „pamiątki." Teatr również posługuje się pamięcią.

2. TEATRALIZACJA I TEATR

Pamięć może być przekazywana przez widowiska. Wszelkie widowiska można podzielić na dwie zasadnicze kategorie: widowisk społecznych, a więc (a) **teatralizacji** życia, oraz (b) **teatru**, jako specyficznej formy sztuki.

Teatralizacja jest to stosowanie teatralnych ∇rodków wyrazowych w ró⌠nych dziedzinach ⌠ycia; teatralizacja jest – zarazem – dodanym, widowiskowym, wizualnym, aktorskim i dramatycznym aspektem ró⌠nego rodzaju dzia≈a│ spo≈ecznych. (Zamiast terminem „teatralizacja" można się posługać teminem „performatywność", ale jako człowiek teatru wolę „teatralizację.") Teatralizacja była używana od wieków i wszędzie w przeróżnych dziedzinach życia społecznego. Wymienię niektóre z tych dziedzin podając tylko nieliczne przykłady:

- Religia: liturgia, procesje, sakramenty, wizyty pasterskie.
- Życie rodzinne: narodziny, zaślubiny, pogrzeby, imieniny, urodziny.
- Życie społeczne: święto matki, święto ojca, „Walentynki," jubileusze.
- Życie akademickie: inauguracje i zakończenia roku, nadawanie tytułów honorowych.

- Wojskowość: „demonstracje siły,” parady, posługiwanie się mundurem.
- Polityka: kampanie wyborcze, obrady parlamentu, dyplomacja, manifestacje uliczne.
- Rolnictwo: siewy, dożynki, winobrania.
- Przemysł: inauguracje mostów, dróg, budynków.
- Handel: wystawy sklepowe, pokazy mody, salony samochodowe, reklamy.
- Sport: widowiskowa „oprawa”zawodów, rytały zachowań i stroje sportowców i kibiców.
- Kalendarz: święto wiosny, Noc Świętojańska, Nowy Rok.

Przykładów byłaby nieskończona ilość. Od wieków teatralizację stosowano jako ∇rodek i aspekt komunikacji spo≈ecznej, a więc – z punktu widzenia tych rozważań – przechowywania i przekazywania pamięci. Już Szekspir zadumał się nad teatralizacją: "∠wiat jest teatrem, aktorami ludzie..." (*Jak wam si□ podoba*, Akt II, scena 6).

We wspó≈czesnej kulturze teatralizacja wyst□puje nadal, a nawet z narastającą intensywnością, we wszelkich dziedzinach ∫ycia. Teatralizacja przemienia ∫ycie, prac□ i dzia≈anie jednostek oraz przeró∫nych grup, instytucji, czy organizacji w nieustaj□cy spektakl. Zaciera ona granice pomi□dzy rzeczywisto∇ci□ istniej□c□ a postulowan□, pomi□dzy prawd□ a fikcj□, pomiędzy przeszłością a przyszłością. Jej nadmiar rozk≈ada jednak kultur□. O ile w dawnych epokach i kulturach teatralizacja była na usługach pamięci, o tyle dzisiaj niekiedy uczestniczy w jej niszczeniu. Zachowała jednak zdolności komunikowania, a więc pamiętania.

Teatr jest procesem międzyludzkim nacechowanym estetycznie. Oparty jest o komunikację. Każde widowisko jest przekazem (komunikatem), który łączy aktorów (nadawców) z widzami (odbiorcami) – i odwrotnie. Każde przedstawienie klasycznej dramaturgii, każde odniesienie do przeszłości (w tekście, obrazie scenicznym, kostiumie, geście) czerpie z pamięci i funkcjonuje jako mechanizm przekazu pamięci. Jako instytucja społeczna, teatr włączony jest w historię, a zatem i w ten sposób uczestniczy w przechowywaniu pamięci o tym, co przeszłe i w kształtowaniu tego, co przyszłe. Teatr dysponuje więc podstawowymi funkcjami pamięci: jest w stanie pamięć przechowywać, ukazywać, przekazywać, wykorzystywać pamięć.

Granice pomiędzy teatralizacją a teatrem bywały i bywają zacierane. Teatralizacja zdarzenia społecznego osiąga strukturę i spełnia przesłanki konstytutywne dla widowiska teatralnego na przykład, gdy wielosegmentowa uroczystość otwarcia Igrzysk Olimpijskich, a więc zdarzenie społeczne, w którym biorą udział: sportowcy, „oficjele”, widzowie na stadionie i widzowie

przy telewizorach, zawiera, jako jeden z segmentów, widowisko *sensu stricto*: inscenizację wykonywaną przez aktorów, śpiewaków, tancerzy, muzyków – rozegraną według ścisłego scenariusza, zawierającą dialogi, pieśni, tańce, muzykę, efekty wizualne itp. Odwrotnie, widowisko teatralne może tracić swoje granice i „rozpływa się" niejako w rzeczywistości społecznej, gdy w czasie przedstawienia ulicznego, zwłaszcza rozgrywanego w przestrzeni nie wyznaczonej ściśle, aktorzy swym zachowaniem i kostiumem indentyfikują się z widzami, którzy są przy tym najczęściej po prostu przypadkowymi przechodniami

Pomiędzy teatralizacją życia społecznego a sztuką teatru istnieje jednak granica, nawet, gdy jest ona trudno uchwytna. Wyznaczają ją funkcje, wartości i struktury danego widowiska.

Z punktu widzenia funkcji, w teatralizacji życia dominuje funkcja komunikacyjna. Właśnie po to, aby ją wzmacniać, czynić bardziej intensywną i wyrazistą stosowane są przeróżne środki teatralne, które mają aspekt estetyczny. W teatrze natomiast na czoło wysuwa się funkcja artystyczna, choć komunikacja pozostaje fundamentem każdego widowiska.

Z punktu widzenia wartości, teatralizacja preferuje i realizuje wartości utylitarne – suktecznośc (np. kampanii wyborczej), szybkość (np. obiegu informacji), wydajność (im jakaś reklama zręczniej zachęca do kupna jakiegoś produktu – tym więcej zarabia jego producent). Natomiast teatr na pierwszym miejscu stawia zawsze wartości duchowe i estetyczne.

Z punktu widzenia struktury, teatralizacja życia jest pewnym aspektem wszelkich działań społecznych, wprowadzanym do nich w różych sytuacjach przez różne osoby i różne grupy. Jest elementem dodanym. Teatralizacja sama nie posiada własnej, osobnej struktury. Może być tylko „strukturą w strukturze," tak jak jakaś scena w dramacie jest „teatrem w teatrze" (najbardziej znany przykład do przedstawienie dane przez wędrowynych aktorów w *Hamlecie.*) Na przykład teatralizacja zgromadzenia jakiejś partii politycznej (znane „konwencje" partyjne w USA, które wyłaniają kandydata na prezydenta) jest pewnym dodanym jej elementem, jedną z operacji sztabu kierowniczego owego zgromadzenia. Natomiast teatr jest zawsze osobną instytucją (choćby małą, ubogą, nietrwałą), której głównym celem jest przygotowywanie i granie przedstawień.

Ogólnie, można powiedzieć, że teatralizacja jest niejako szeroko rozlana po całym życiu społecznym, natomiast teatr wyłania się z tego życia tam i wtedy, gdy w widowisku zaczynają dominować wartości estetyczne i jest ono wytworem osobnej istytucji. I teatralizacja i teatr zdają się mieć szczególne zdolności służenia pamięci.

3. TEATR I PAMIĘĆ

Teatr (a także teatralizacja) i pamięć mają wiele wspólnego: oparte są o proces komunikacyjny. Potrafią przypomninać, przechowywać, wydobywać informacje i posługiwać się nimi. Pamięć to proces komunikacyjny, który łączy przeszłe z teraźniejszym, to zatem „pamiętanie," a więc czynność, działanie zachodzące w czasie. Podobnie jak pamiętanie, teatralna gra jest procesem. I ona też zawsze zachodzi w czasie – widowisko oparte jest o rozwijącą się w czasie akcję.

Z punktu widzenia sztuki – powtóżmy – każde widowisko dramatu klasycznego, każde odniesienie się do przeszłości na scenie (w tekście, obrazie, kostiumie, geście itp.) uruchamia komunikacyjny proces pamięciowy. Z punktu widzenia społecznego, teatr jako instytucja jest zanurzony w historii, jest jej uczestnikiem, może o niej pamiętać i może o niej świadczyć. Teatr może więc być nośnikiem pamięci – w najróżniejszy sposób, na wielu różnych poziomach.

Widowisko jest w stanie uruchamiać mechanizmy pamięci na poziomie wysublimowanej metafory. Jean-Louis Barrault zainscenizował *Atłasowy trzewiczek* Paul Claudela, w Comedie Française w 1943 roku, a więc pod okupacją niemiecką, w warunkach surowej cenzury i niewoli – przekazał w ten sposób nie tyle opowieść o hiszpańskich renesansowych podbojach zaoceanicznych i o wielkiej miłości dwojga „wiecznych kochanków," co raczej podtrzymał pamięć o wielkiej, wolnej literaturze francuskiej, o nieujarzmionej energii twórczej wyobraźni, o wolności ludzkiego ducha.

Widowisko może także przekazywać pamięć o przeszłości i przy jej pomocy kształtować przyszłość niejako explicite, gdy przekaz taki jest dany w sposób oczywisty. Taki mechanizm uruchomił Lawrence Olivier przygotowując film (oparty o jego wcześniejszą pracę teatralną) według *Henryka V* Szekspira w 1944 roku. Przypomniał o wielkim zwycięstwie wojennym Anglików, i to na kontynencie europejskim, w momencie, gdy Anglia (wraz w całą koalicją antyhitlerowską) przygotowywała się do inwazji Europy, walcząc o jej wyzwolenie z pod władzy Niemiec. W obu wypadkach, odświeżenie pamięci o narodowej przeszłości służyło umocnienieniu narodu w dniach próby i zmobilizowaniu go do walki o lepsze – godne przeszłości – jutro. W obu wypadkach zadziałał mechanizm pamięci.

Możemy więc stwierdzić, że teatr (a także teatralność) z jednej strony i pamięć z drugiej, są nie tylko porównywalne – są symetryczne. I jedno i drugie zjawisko oparte jest o proces komunikacyjny. I jedno i drugie może przypomniać, przechowywać pamięć, wydobywać, przekazywać i używać jej. Pamięć może wzbogacać i uszlachetniać teatr. Teatr może być stróżem, nosicielem i heroldem pamięci. Teatr jest, istotnie, w szczególny sposób

przygotowany i uzdolniony do służenia pamięci. Teatr posługiwał się tymi zdolnościami i umiejęgnościami na wiele sposobów w ciągu swej historii. Jeśli wyzbywał się pamięci, lub był jej pozbawiany – karlał, degenerował się, stawał się płytki i jednowymiarowy. Przedstawienie bez pamięci staje się wiązką nieskoordynowanych impulsów, z których jedne docierają do widza a inne celują w pustkę. Odwrotnie, teatr posługujący się pamięcią, oparty o przeszłość i wychylający się w przyszłość, mógł zawsze stawiać się bogaty, wielowymiarowy, pełen znaczeń.

Teatr posługiwał się pamięcią w bardzo różny sposób na przestrzeni wieków. (To samo można powiedzieć o teatralizacji w dalszych rozważaniach skupimy się jednak na teatrze.)

3. PAMIĘĆ TEATRU

Pamięć teatru to jego zdolność uobecniania przeszłości, ukazywania głębi, powiązań i odniesień rozgrywających się w widowisku zdarzeń, wydobywania i przekazywania widzowi ukrytych doświadczeń aktora działającego na scenie, budowania metafor, które łączą przeszłe i uniwersalne, z doraźnym i bezpośrednim. Widowisko moje ujawniać swą pamięć:

- W warstwie działania postaci, jej zachowania, ruchu, gestu, a także mowy.
- W warstwie wizualnej, gdy dekoracja stanowi reprodukcję jakiejś przestrzeni, albo odwrotnie, gdy widowisko wykorzystuje jakąś przestrzeń rzeczywistą o konotacjach historycznych (widowisko w kościele, w rzeczywistej architekturze, czy plenerze), albo też odwołuje się do jakiegoś określonego stylu malarstwa, gdy kostium i rekwizyt odnoszą do określonego czasu.
- W warstwie tekstowej, zwłaszcza, gdy kanwą przedstawienia jest jakiś dramat klasyczny.

Teatr „pamięta” na wiele sposóbow. Wymienię je przykładowo, dodając krótkie objaśnienia, świadomy, że to materiał tyleż ogromny, co domagający się obszerniejszego przedstawienia.

Teatr pamięci religijnej. Klasyczy teatr grecki i jego tragedie (inaczej się sprawa miała z komediami) jest przykładem przechowywania w widowiskach i przekazywania widzom pamięci o religijnych podstawach i odniesieniach ich współczesnego losu. Tragedie Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa miały za podstawę mityczne wydarzenia konstytuujące światopogląd religijny Greków. Znamienna jest przy tym zapisana w greckich tragediach ewolucja: od pełnego podporządkwania losu człowieka woli bogów u Ajschylosa, poprzez nawiązanie przez niego dialogu, a nawet sporu („agon”) z bogami u Sofoklesa, aż do szukania wyłącznie ludzkiej racjonalizacji zdarzeń historycznych i uczynków ludzi w Eurypidesa. Tak,

czy inaczej, we wszystkie tragedie wpisana była pamięć o religijnym wymiarze losu człowieka, czy podległego bogom, czy równego im, czy też wytwarzającego ich swoją wyobraźnią i wolą.

Podobnie, średniowieczny teatr europejski, zrodzony z potrzeby udoskonalania ewangelizacji, miał od samego początku, a następnie przez około pięć wieków, charakter teatru pamięci o religijnym wymiarze życia człowieka. W niezliczonych widowiskach pasyjnych (od X w.) i bożonarodzeniowych (od XIII w.), w misteriach, miraklach i moralitetach przypominano historię zbawienia, sięgano do Biblii, aprokryfów i żywotów świętych, tworzono moralistyczne opowieści, w których aktorzy pouczali widzów, aby pamiętali o Bogu, o sądzie, o karze piekielnej i o nagrodzie niebieskiej za czyny złe i dobre – jak w *Każdym*, najpopularniejszym i spisanym w wielu językach moralitecie, w którym Każdy uświadamia sobie, że tylko jego Dobre Uczynki (upersonifikowane w akcji) zdole są zaprowadzić go do nieba.

Teatr pamięci kulturowej. Na początku tych rozważań wskazałem na związek pamięci z tożsamością. Świadomość tego związku wydaje się szczególnie silna w kulturze Japonii, przenikniętej pamięcią o przeszłości – gwartantującą wyrazistą tożsamość i owocującą silnym poczuciem odrębności. Różne formy teatru japońskiego od swych narodzin przetrwały w kształtach mało-co naruszonych. Religijny i tragiczny teatr No, powstały w XIV w. w wyniku przekształcenia się ceremonii buddyjskich w widowiska o określonej estetyce, trwa do dziś. Posługuje się wciąż tą samą przestrzenią wywodzącą się z architektury świątyni buddyjskiej (pamięta więc także swoje religijne korzenie,) opowiada te same co kiedyś starożytne mity, wykorzystuje niezmienne strukutry widowisk, układy ruchu postaci i sposoby mówinia, przechowuje te same konwencje sceniczne, posługuje się tymi samymi maskami.

Gdy miałem zaszczyt spotkać po przedstawieniu No w Tokio, w 1981 roku, mistrza Hideo Kanze, pokazał mi on w swej garderobie białą maskę, w której przed chwilą występował na scenie. Powiedział: „Ta maska używana jest w naszym rodzie aktorskim od początku XV wieku.”

Podobnie, formy teatralne Kabuki i Bunraku (obie pochodzące z XVII w.) przechowały do dziś swe style i środki wyrazowe w kształtach właściwie niezmienionych.

Innym przykładem pamięci kulturowej teatru jest widowisko operowe. Ukształtowane w ciągu XVII w. na włoskich dworach, prędko spopularyzowane we Francji, a potem w całej Europie, trwa, w obrębie całej kultury Zachodu, w swej zasadniczej strukturze, aż do dziś. Zmieniają się jego kształty inscenizacyjne – inaczej wyglądało widowisko operowe

przygotowane przez Richarda Wagnera w Bayreuth, inaczej chciał je widzieć Adoplhe Appia, a inaczej wystawiał opery Walter Falsenstein, a jeszcze inaczej robi to dziś Robert Wilson. Klasyczne utwory operowe, w sensie muzyki i libretta, trwają jednak i uczestniczą u podtrzymywaniu ciągłości kultury Zachodu. (Gdy Peter Sellars zabiera się do „dekonstruowania" Mozarta włącza się do nurtu „teatru pozbawionego pamięci" – o tym później.)

Teatr pamięci narodowej. Poczynając od wczesnego Renesansu społeczeństwa Europy, a od końca XVIII w. również jej amerykańskich kolonii, uświadamiały sobie stopniowo swoją tożsamość i narodową oraz jej związek z odrębnością państwową. W tym złożonym kontekście należy widzieć i można rozumieć zjawisko powstawania teatrów narodowych. Jak wiadomo, pierwszy „teatr narodowy" powstał we Francji. Była to instytucja o charakterze teatru zarówno całego narodu, jak i całego państwa. Ludwik XIX nadał taki status Comedie Française w 1680. Drugi teatrem narodowym o takim charakterze został powołany w Polsce (1765). W latach 1770. teatry narodowe powstały w Danii (1772) Szwecji (1773), Austrii (1776). W podobnym czasie w kilku państwach niemieckich (pamiętajmy o ówczesnym rozdrobnienieniu politycznym Niemiec), powoływano teatry aspirujące do ogólnego reprezentowania i budowania teatru niemieckiego: w Gotha (1775), Mannheim (1779), Berlinie (1786), Weimarze (1791). Następna fala teatrów narodowych pojawiła się w Europie w II połowie XIX w., kiedy to ich tworzenie było wyrazem narastających aspiracji wolnościowych poszczególnych narodów dążących do manifestowania swej tożsamości i odrębności. Teatry narodowe powstały m.in. w Chorwacji, w Zagrzebiu (1861), w Serbii, w Belgradzie (1868), w Finlandii, w Helsinkach (1872), w Rumunii, w Bukareszcie (1875), w Czechach, w Pradze (1881), na Węgrzech, w Budapeszcie (1884), w Norwegii, w Oslo (1899). Proces ustanawiania teatrów narodowych trwał w XX wieku. Grecja stworzyła go w 1938 r., Brazylia w 1967. W drugiej połowie XX w. podobna fala przetoczyła się przez Afrykę, gdzie europejskie kolonie przekształcały się w suwerenne państwa. Wiele z nich uznało powołanie teatru narodowego za ważny symbol niepodległości. Tak stało się w Senegalu (1965), oraz w Kenii, Sudanie, Ugandzie, Tanzanii, Maroko i in. Teatry narodowe – z zastanawiającym opóźnieniem, którego tutaj nie będę analizował – powołano i wybudowano także w Wielkiej Brytanii (1963), Kanadzie (1969).

To długa lista – nie podałem jej w całości. Teatry narodowe to wszystko teatry narodowej pamięci. Tworzono je celem oczyszczania i umocniania tej pamięci, jej pielęgnowania i przekazywania współczesnym, przenoszenia jej w następne pokolenia. Teatry narodowe powstawały zawsze w momencie wyrazistego, często dramatycznego – jak to było

w wypadku narodów zniewolonych, a do wolności dążących – uświadamiania sobie przez jakiś naród swojej tożsamości. Odwoływały się do narodowej historii i tradycji. Ich pierwotnym i najważniejszym celem było wystawianie sztuk rodzimych – w swoim narodowym języku, przypominających narodową historię, wyrażających narodowe aspiracje. Były instytucjami całego narodu – symbolami jego trwania w historii oraz jedności w danym jej momencie. Budowano dla nich reprezentacyjne siedziby – symbole mocy i wspaniałości kultury narodowej.

Teatr rekonstrukcji pamięci. Historia teatru zna wiele przykładów aktywnego udziału teatru w procesie przypominania sobie przez społeczeństwa zdarzeń minionych i zapomnianych, wspomagających bieżący rozwój i wzrost. W okresie Renensansu Europa „przypomniała" sobie niejako swoją kulturową i cywilizacyjną przeszłość, wróciła do swych korzeni wrośniętych głęboko w kulturę starożytnej Grecji, w cywilizację Rzymu. Od tej przeszłości dzieliły Europę wieki niepamięci – nie była ona znana przez barbarzyńskich najeźdźców, a chrześciajańscy teologowie i filozofowie, aż do czasów św. Tomasza, odsuwali ją. Narosła jednak świadomość jej wartości wzbogacającej kształtującą się nową Europę. Nastąpił powrót do korzeni – „renesans", „nowe narodzenie." Renesansowy teatr humanistów był aktywnym uczestnikiem odnajdywaniania starych tragedii i komedii (złaszcza Sofoklesa i Terencjusza), oraz uczonych ksiąg (jak *O Architekturze* Witruwiusza), czerpania wzorców z klasyki (liczne dzieła Jacoba Lochera, *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego), a wreszcie odszukiwania przestrzeni dawnych widowisk i rekonstruowania jej („Scena Terencjuszowa," Teatro Olimpico w Vicenzy) co, acz nie prostą drogą, doprowadziło do powstania sceny pudełkowej, dominującej przez cztery wieki formy architektury teatralnej.

Tak zwany „Renesans Irlandzki" – ruch umysłowy i artystyczny towarzyszący walce politycznej o niepodległość Irlandii w końcu XIX i na początku XX w. – zaowocował szczególnie intensywnie w teatrze i dramacie. Był to ruch rekonstruowania narodowej pamięci, zatartej przez wieki panowania brytyjskiego i brytyjskich prześladowań. William B. Yeats, Lady Augusta Gregory, później John M. Synge, i inni zapaleńcy powołali Stowarzyszenie Irlandzkiego Teatru Narodowego (1903), które już w rok później (1904) dopowadziło do powstania irlandzkiego Teatru Narodowego, The Abbey Theater (Nota bene: pod rządami Anglików nie mógł on zostać nazwany Teatrem Narodowym, ale przyjął po prostu nazwę ulicy przy której był położony – przypomina się historia polskiego Teatru Narodowego, który po zgnieceniu Powstania Listopadowego 1830 r. przez Rosjan został przemianowany na Teatr Rozmaitości.). The Abbey wystawiał sztuki oparte o odnajdowane

w zakurzonych foliałach epizody z historii Irlandii, o staroirlandzkie mity i legendy. Rekonstuował, odbudowywał narodową pamięć.

Teatr pamięci nobilitowanej. Posługując się pamięcią o swej kulturowej przeszłości, teatr jest w stanie tę przeszłość interpretować na nowo, ujawniać jej rzeczywisty sens i wartość dla życia współczesnego. Tak stało się w Nigerii, w latach jej dążenia do niepodległości, a potem umacniania młodego państwa. Od końcowych dekad XIX w. do połowy XX w., to jest do początku procesu dekolonizacji, w Nigerii, a także w innych europejskich koloniach w Afryce, życie teatralne miało zamknięty obieg, było tworzone przez kolonistów dla kolonistów. Wzbogacały je niekiedy wizyty zespołów europejskich. Widownię złożoną z europejczyków zasilali nieliczni członkowie tubylczych elit. Plemienna, bardzo intensywna teatralizacja była przez jednych i drugich zaliczana do kultury „niskiej." Nigeryjscy młodzi dramatopisarze i reżyserzy – Hubert Ogunde, Wole Soyinka, Koli Ogumoli, Duro Lapido i inni – w swej twórczości posługiwali się początkowo wzorcami europejskimi. Jednakże stopniowo zaczęli włączać do swoich sztuk i widowisk środki i konwencje rodem z rodzimej teatralizacji. W rezultacie przyczynili się do ukształtowania tzw. „Opery Yoruba," która z czasem rozrosła się w dominującą formę teatru nigeryjskiego, praktykowaną przez zespoły stacjonarne i objazdowe. Akcje „Oper Yoruba" wykorzystują starożytne legendy i mity, adaptują sztuki zachodnie, oraz czerpią z wydarzeń współczesnych. O ile struktury i narracje dramatyczne wzorowane są na dramacie europejskim, to środki wyrazowe widowiska obejmują tradycyjne rytuały, tańce i śpiewy plemienia Yoruba. W ten sposób elementy plemiennej teatralizacji, uznawanej przez europejskich kolonistów i przez same elity afrykańskie za przejawy kultury „niskej," „ludowej," „prymitywnej" – zostały niejako nobilitowane, włączone jako pełnoprawny, a nawet wiodący, element w widowiska należące do współczesnej kultury „wysokiej."

Teatr manipulacji pamięcią. Posługując się terminologią psychologii można by tutaj mówić o „pamięci wybiórczej" lub „pamięci selektywnej," która uzdalnia jednostkę czy grupę do zapamiętywania tylko tego, co wiąże się z jej obecnymi potrzebami i dążeniami, oraz zapominania tego, co z nimi sprzeczne. Tego typu pamięć nie jest jednak obojętna psychologicznie, politycznie, czy etycznie – oparta jest bowiem najczęściej na świadomej decyzji i wyborze: co pamiętać, a czego nie pamiętać. Można ją więc nazwać po prostu i dosadnie „pamięcią manipulowaną."

Historia przynosi niezliczone przykłady manipulowania pamięcią w najrozmaitszych dziedzinach życia. Najoczywistrzych przykładów dostarcza historia propagandy. Pozostając na naszym polu, na polu historii teatru, można wskazać również bardzo wiele przykładów

manipulowania pamięcią w widowiskach. Większość z nich pochodzi z niedawnej historii XX w.

Manipulowania pamięcią na masową skalę dokonywały w podobnym czasie bliźniacze rezimy totalitarne w Niemczech i Związku Sowieckim. Posługiwały się one zarówno skrajnie wyolbrzymioną teatralizacją jak teatrem. Teatralizacja objęła marsze, defilady, parady, wiece i zgromadzenia z udziałem tysięcy w kostiumach/uniformach, z bronią, flagami, tranparentami i pochodniami, rozgrywających rytuały uwiebienia przywódcy, czy nienawiści wroga (klasowego czy zewnętrznego) przy dźwiękach orkiestr, w burzy skandowanych okrzyków. Z pamięci wydobywano obrazy zwycięstw, potęgi. Widowiska teatralne również manipulowały pamięcią. Repertuary i stylistyka przedstawień zostały poddane surowej selekcji. Dozwolone i zalecane były sztuki, oraz opery, ukazujące siłę narodowego ducha (w Niemczech) czy też nieuchronne zwycięstwo rewolucji (w Sowietach). Zabroniono natomiast większości światowej klasyki i współczesnych sztuk zagranicznych. W Niemczech obowiązujący styl widowisk mazywano „Volkrealismus" (realizm ludowy), w Sowietach – „Socrealizm" (realizm socjalistyczny). W ich manierze – a były bardzo do siebie podobne – wystawiano tworzone na zamówienie współczesne sztuki propagandowe, oraz wybrane dramaty dawne, zwłaszczając je niejako dla celów doraźnej propagandy. Sposób wystawiania Wagnera, ulubionego kompozytora Hitlera, a zatem szczególnie lansowanego przez jego minstra propagandy, Geobelsa, historyk teatru nazwał „Nazyfikacją Wagnera" („Nazification of Wagner" — Eric Levi, *Opera in the Nazi Period.* W: *Theatre Under the Nazis*, ed. John London, Manchester: Manchester University Press, 2000, s. 141). Zapewne sposób realizacji, na przykład, Mussorgskiego w Związku Sowieckim w tym samym czasie możnaby nazwać „Sowietyzacją Mussorgskiego."

Innym przykładem manipulacji pamięcią przez teatr był okres tzw. „Rewolucji kulturalnej" w Chinach (1956-1978). Rewolucja ta miała zmieść, zniszczyć, unicestwić „starą" kulturę Chin cesarskich, a potem burżuazyjnych i zastąpić ją „nową" kulturą marksistowsko-maoistowską. Jak wiadomo, dominującą formą teatru chińskiego była od końca XVIII w. „Opera Pekińska" widowisko powstałe z połączenia się różnych tradycji teatru w Chinach, sięgających co najmniej VIII w., oparte o akrobatyczny i taneczny ruch aktorów w kolorowych, symbolicznych kostiumach i takiejż charakteryzacji, specyficzny śpiew, muzykę i liczne nierealistyczne konwencje sceniczne (jak np. jazda konna na biczu, posługiwanie się sztandarami dla symbolizowania przestrzeni, zjawisk natury, grup ludzi). Jej libretta opowiadały legendy i starożytne historie z udziałem duchów, władców, sprzedajnych sędziów, czy nieszczęśliwych kochanków. Rewolucja kulturalna zawłaszczyła Operę

Pekińską, a zarazem radykalnie ją odmieniła. Posługując się jej konwencjami, tworzono i wystawiano sztuki na „tematy rewolucyjne," takie jak „budownictwo komunistyczne," „wojny antyimperialistyczne," „zwycięstwa towarzysza Mao", których bohaterami byli teraz żołnierze, kolejarze, hutnicy, chłopi. Manipulacja polegała tu na wykorzystaniu tradycyjnej formy teatralnej – która stanowiła niejako kod genetyczny teatru chińskiego – dla doraźnych celów propagandowych. Z formy tradycyjnej Opery Pekińskiej usunięto jednak pamięć o przeszłości, zastępując ją fałszywą wiedzą o teraźniejszości.

5. TEATR PAMIĘCI

Teatr polski rozpatrywany z punktu widzenia naszego tematu okazuje się być na przestrzeni ostatnich dwóch wieków (z okładem) teatrem pamięci. Miał on taki charakter w okresach niewoli, w których podtrzymywanie pamięci było główną funkcją widowisk – zarówno w okresie zaborów Polski przez Rosjan, Niemców i Autryjaków (1795-1918), jak w okresie okupacji Niemieckiej i Sowieckiej (1939-1945) i pod rządami komunistów (1945-1989). W warunkach niewoli, narzucania obcych wzorów, obyczajów i języków, Polacy starali się zachować swą tożsamość poprzez przechowywanie pamięci o wolnej Polsce, o suwerennym państwie, o wartościach narodowych, o wierze, tradycji, obyczaju, języku. Również w okresie niepodległości (1918-1939) posługiwanie się pamięcią było fundamentem pracy nad odbudową kraju i scaleniem różnych jego dzielnic przez 123 lata poddawanym wpływom kulturowym trzech różnych zaborców.

W okresie zaborów wytworzyła się w Polsce cała **kultura pamięci**: różnorodne obiegi komunikacyjne, które podtrzymywały narodową pamięć, przechowywały ją i przekazywały kolejnym pokoleniom. Teatr był jej ważnym elementem, mimo, iż był radykalnie ograniczany w repertuarze, odcinany od swoich korzeni, ściśle cenzurowany w zakresie nie tylko przedstawianych tekstów, ale i środków wyrazowych: cenzura rosyjska zakazywała na przykład ukazywania polskiego uniformu wojskowego na scenie. W kulturę pamięci wpisywały się wszystkie przedstawienia grane w czasie okupacji, oraz znakomita większość widowisk teatru w okresie komunistycznego zniewolenia. Kulturę pamięci tworzyły również wybitne przedstawienia okresu międzywojennej niepodległości. Różne aspekty odtwarzania, przechowywania i przekazywania pamięci przez teatr w wielu widowiskach łączyły się ze sobą. Można jednak wskazać na szczególne, dominujące rodzaje pamięci teatru polskiego. Z niezliczonej ilości przykładów wybiorę kilka.

Pamięć wiary. Na tym polu, najważniejszą misję pełnił – oczywiście – Kościół Katolicki. Różnego typu obrzędy i święta religijne cechowała silna teatralizacja. Była ona

bodaj najbliższa teatrowi w urządzanych w kościołach w Wielki Piątek „grobach" Chrystusa. Miały one zazwyczaj bogatą „scenografię" (grób, otaczająca okolica górska, Jerozolima w oddali), często zawierały symbole narodowe, wprowadzane zwłaszcza w okresie stanu wojennego lat 1980. Z teatralizacji liturgii i paraliturgii wyłaniały się także skromne widowiska teatru amatorskiego – *Jasełka* czy też *Szopki*, inscenizowane w kościołach, grane również przez grupy wędrowne w okresie Bożego Narodzenia. Te widowiska dały z kolei podstawę całym dramatom, jak *Betlejem Polskie* Lucjana Rydla, czy scenariuszom, jak *Pastorałka* Leona Schillera, wystawianym w teatrach zawodowych. *Betlejem Polskie* grane było jeszcze pod zaborami. *Pastorałka* – weszła na sceny w wolnej Polsce w okresie międzywojennym, później (po roku 1956), wystawiana w kraju rządzonym przez komunistów propagujących ateizm i marksizm, funkcjonowała jako przekaz i świadectwo wiary, podtrzymywała pamięć o tym, że Polska była i jest krajem katolickim. Pamięć wiary przekazywana była, lub przemycana przez sieci cenzury, także w innych sztukach i przedstawienianch granych w teatrach zawowodych, a także przez te –
nieliczne – teatry, które na wierze budowały swe prace – jak Teatr Rapsodyczny, Teatr Akademicki KUL-u, Teatr KIK-u w Warszawie, Scena Plastyczna. Była również silnym nurtem w widowiskach kościelnych czasu stanu wojennego.

Pamięć histori. Pod zaborami, pod okupacjami, pod rządami komunistów – wiedza o historii Polski była manipulowana, pewne jej rozdziały i bohaterowie w ogóle wykreślani i z podręczników i w ogóle z wszelkich publikacji, obejmowani zapisami cenzuralnymi. W dziedzinie teatru cały dekadami, zarówno w XIX jak XX wieku, zakazy eliminowały dramaty, które przechowywały pamięć o narodowej historii. Najwyraźniejszy jest tu przykład *Dziadów* Adama Mickiewicza. Zakazane przez cenzury teatralne wszystkich trzech zaborców od czasów napisania (w latach 1820. i 1830.) przez cały wiek XIX, weszły na scenę po raz pierwszy dopiero w 1901 r. W niepodległym dwudziestoleciu inscenizacje *Dziadów* były zawsze podniosłymi celebracjami narodowego ducha i historii. Zakazane przez reżim komunistyczny, ukazały się na scenie ponownie dopiero w 1955 r. W latach następnych, wystawiane zawsze wbrew trudnościom piętrzonym przez partyjnych nadzorców, stanowiły za każdym razem szczególną okazję do historycznej, a także ideologicznej, refleksji, niosły bowiem nieugaszoną tęsknotę za wolnością. Wybuchową wręcz energię miały *Dziady* wystawione w ponurych dniach stanu wojennego 1982 r. Przypominały o pogłębionym zniewoleniu narodu i o jego, tym bardziej dramatycznym, pragnieniu wolności.

Dziady były dziełem wielkim, uniwersalnym, poetyckim. Pamięć historii kraju teatr podtrzymywał również w sztukach i widowiskach niższego logu, ściśle historycznych, które

opowiadły o jakichś ważnych historycznych zdarzeniach, przedstawiały historycznych bohaterów. Powstała na przykład cała seria sztuk o Tadeuszu Kościuszce, z najbardziej popularną, *Kościuszko pod Racławicami* Władysława Anczyca, zakazywaną pod zaborem rosyjskim, ale wystawianą wielokrotnie pod zaborem austryjackim. W stanie wojenym lat 1980. pojawiły się natomiast sztuki o Lechu Wałęsie, które wystawiano tajnie w teatrach domowych.

Pamięć języka. Zaborcy (w XIX w.) i okupanci (w XX w.) rugowali język polski z życia oficjalnego – z urzędów, sądów, a także ze szkolnictwa (z wyjątkiem nauczania najniższego). W tej sytuacji każde przedstawienie teatralne grane w publiczne w języku polskim w XIX w. pod zaborami, a tajnie, pod okupacjami w XX w., było samo w sobie obroną języka, obroną samej istoty narodowej tożsamości. Przenieśmy się na chwilę w lata 1940. na ulicę Krakowa pod okupacją niemiecką. Idziemy na tajne przedstawienie Teatru Rapsodycznego ulicą, gdzie na słupach ogłoszeniowych przylepiono obwieszczenia w języku niemieckim, gdzie wiatr przewiewa rynsztokiem płachty zadrukowanych po niemiecku gazet, mijamy niemieckie patrole w obcych mundurach, słyszymy niemiecką mowę, gdzieś nad nami jest Wawel, siedziba królów polskich, teraz zajmowana przez niemieckiego gubernatora. Pukamy, posługując się umówionym kodem. Wchodzimy do mrocznego salonu, w którym wita nas uważnymi, przyjaznymi spojrzeniami grono około dwudziestu, czy trzydziestu znajomych. I już po chwili słyszymy przepiękne, dźwięczne, zrytmizowane poetyckie frazy *Pana Tadeusza* – w cudownej, czystej polszczyźnie. Oto pamięć języka!

Nie mogę tu nie opowiedzieć pewnego zdarzenia. Niedawno zmarły Papież Jan Paweł II, wtedy młody Karol Wojtyła, recytował kiedyś poezję w takim właśnie podziemym widowisku. W czasie jednego z występów, w czasie jego recytacji, zza okien odezwał się nagle hałaśliwy głos nadawanego przez uliczne głośniki niemieckiego obwieszczenia, zagłuszając aktora. Wojtyła nie przerwał. Nie zwracając zupełnie uwagi na hałas, kontynuował recytację.

Pamięć obyczaju i tradycji. A oto Warszawa, rok 1794. Rosjanie okupują stolicę, wcieloną do Rosji traktatem rozbiorowym z 1793 roku. Polacy nie poddają się, szykują powstanie, do którego w gromadzi siły w Galicji Tadeusz Kosciuszko. Spiskowcy coraz energicznej działają także w Warszawie. Jednym z nich jest Wojciech Bogusławski, dyrektor Teatru Narodowego. 1 marca 1794 r. wystawia on swoją nową sztukę, *Krakowiacy i Górale.* Jej akcja dzieje się w wolnej Polsce. Jej metarią są polskie tradycje i obyczaje. W jednej ze scen brzmi piosneczka: „Serce nie sługa, nie zna co to pany," przerobiona *ad hoc* na „Polak nie sługa, nie zna co to pany!" Publiczność jest ekstazie. Tak, „Polak nie sługa" – nie chce znać obcego

panowania! Po trzech przedstawieniach władze rosyjskie zdejmują sztukę z afisza. 24 marca Kościuszko ogłasza Insurekcję na Rynku w Krakowie. 17 kwietnia powstanie wybucha w Warszawie. Bogusławski wznawia *Krakowiaków i Górali.* Znów brzmi „Polak nie sługa!"

Gdy po przegranym powstaniu nastąpił trzeci rozbiór Polski (1795), gdy załamywały się kolejne zrywy niepodległościowe, a każda wzmianka o wolnej Polsce była w teatrze zabraniana, samo ukazywanie się na scenie postaci rodem z wolnej Polski podtrzymywało pamięć o niepodległości, przekazywało ją kolejnym pokoleniom. Aleksander Fredro, tworząc w warunkach niewoli, nie odnosił się wprost do zdarzeń historycznych. Każde jednak przedstawienie jego komedii, zwłaszcza *Zemsty*, było przypomnieniem narodowego obyczaju i narodowej tradycji, narodowego stroju, gestu, nawet rekwizytu nacechowanego pamięcią: „Pani Barska" to szabla, która błyska w dłoni Cześnika. Sprytnie wyślizgując się cenzorom, Fredro przypomina o patriotycznej Konfederacji Barskiej, podtrzymuje pamieć o przeszłości.

Pamięć wartości. Dramaty i ich realizacje przechowywały pamięć o wartościach drogich dla wszystkich, szczególnie pożądanych. Jedną z nich była wartość ofiary. Powstało wiele sztuk, które uczyły wartości ofiary. Najbardziej znaczącą wśród nich był *Książę Niezłomny* Juliusza Słowackiego. Ta opowieść (oparta o sztukę Pedro Calderóna) o wartości ofiary z życia za wiarę, – w realizacjach polskich, stawała się również opowieścią o wartości ofiary za ojczyznę. Juliusz Osterwa wystawił *Księcia Niezłomnego* w 1917 r. w Kijowie, na wygnaniu, gdy wciąż trwała wojna, w czasie gdy ofiara dla kraju była szczególnie pożądana i potrzebna. Zaraz potem, po powrocie do kraju, Osterwa rozpoczął swą pracę także od *Księcia Niezłomnego* (Warszawa, 1918), a następnie wystawił go w 1926 r. w Wilnie i grał w objeździe Reduty setki razy na terenie całego kraju. Uczył i nakazywał pamiętać – pamiętać, że ofiarność – w warunkach odzyskanej wolności – jest nadal wartością cenną, wręcz niezbędną.

Pamięć ideałów. Nade wszystko teatr polski przechowywał pamięć o wolności. Przypomniał w ten sposób jej wagę, głosił jej potrzebę, niezbywalne do niej prawo. Czynił tak pod zaborami, pod okupacjami, pod obcymi rządami – włączając się w ruchy niepodległościowe i walkę o wolność.

Teatr głosił wolność metaforą, gdy nie mógł mówić wprost, i wprost, gdy tylko było to możliwe. *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego jest tu klasycznym przykładem. To sztuka o dążeniu do wyzwolenia na wielu poziomach: ludzki duch dąży do wyzwolenia ze zła i grzechu, artysta stara się wyzwolić z okowów starych konwencji, teatr szuka nowych środków wyrazowych, naród dąży do wyzwolenia politycznego. *Wyzwolenie* wystawiane pod zaborami (od 1903 r.), było potężną metaforą polityczną. *Wyzwolenie* grane

w dwudziestoleciu międzywojennym odnosiło się zwłaszcza do wyzwolicielskiej pracy ludzkiego ducha. *Wyzwolenie* grane pod komunizmem (od 1957 r., bo wczesniej było zakazane) miało znów znaczenie polityczne, mówiło o konieczności wyzwolenia z niewoli.

6. TEATR BEZ PAMIĘCI

Są więc, i były, wielkie okresy histori teatru, i wielkie obszary życia teatralnego, kiedy i gdzie teatr był nośnikiem, skrabcem, i przekazicielem pamięci. Historia teatru zna jednak także całe okresy, bądź prądy artystyczne, w których teatr tracił pamięć.

Teatrem pozbawionym pamięci był teatr starożytnego Rzymu. Jak wiadomo, Rzym podbiwszy Grecję wziął wiele z jej kultury. Wśród łupów był i teatr: struktury dramatyczne, architektura, konwencje. Ale wszystko to zostało przejęte tylko jako puste formy, bez napełniających je w Grecji treści, bez pamięci właśnie. Wszystkie elementy dramatu i teatru greckiego przeniesione do Rzymu zostały niejako zdegradowane, pomniejszone. W dziedzinie dramatu, Rzymianie w ogóle nie dotarli jakby do greckiej tragedii – religijnej, kosmicznej, humanistycznej, podniosłej, poetyckiej. Przejęli tyko komedię, i to w jej wydaniu obyczajownym, epoki tzw. „komedii średniej" i „komedii nowej," bo nie sięgnęli już do zjadliwego, rozpolitykowanego, obrazobórczego Arystofanesa. Zadowolili się Menandrem i jego szkołą. Adaptując przy tym greckie komedie podmieniali nazwy miejscowości i imiona postaci, „romanizując" je, zapominając o ich greckim pochodzeniu. W dziedzinie przestrzeni zmiejszyli skalę architektury teatru, a zatem i skalę widowisk. Ogromna grecka przestrzeń otwarta, z orchestrą otoczoną z trzech stron przez widzów, została zgnieciona, widzowie rzymscy opanowali najpierw pół orchestry, a potem jej całość, konfrontując się bezpośrednio z aktorami. W teatrze rzymskim, znacznie mniejszym niż grecki, już niepotrzebne były zatem maski, koturny, hieratyczne ruchy wielkich postaci w usztywnionych kostiumach. Podmienono je na realistyczny ruch, obsceniczny gest, akrobatykę, nagość. W dziedzinie społecznego funkcjonowania teatru, grecka celebracja wspólnoty, w której obywatele komunikowali się z obywatelami, wolni byli bowiem i aktorzy i widzowie (który mogli także wprowadzać do teatru także swych niewolników) – została zamieniona na usługi świadczone pod przymusem i za pieniądze przez niewolników swoim panom. W Rzymie bowiem aktorzy-niewolnicy grali dla ludzi wolnych. Widowiska, które w Grecji miały charakter uroczystości religijnej (w tragedii), a niekiedy zgromadzenia politycznego (w komedii), w Rzymie stały się czasem rozrywki, i tylko rozrywki, i to stopniowo coraz bardziej okrutnej, wulgarnej.

Teatrem bez pamięci był – programowo – teatr Futurystów. Nastawiony tylko na przyszłość, zrywał z przeszłością, z wszelkim „passeizmem." Zapewne dlatego (choć

zapewne nie tylko dla tego) dał się tak łatwo wynaturzyć i ogłupić: włoscy Futuryści gloryfikowali walkę, a więc w logicznej konsekwencji Wielką Wojnę (I wojnę światową), potem wielu z nich związało się z ruchem faszystowskim, by wreszcie opowiedzieć się po niesłusznej stronie, gdy wybuchła II wojna światowa.

Teatrem bez pamięci zdają się być współczesne widowiska postmodernistyczne, w których związki pomiędzy wydarzeniami, czy też poszczególnymi środkami wyrazowymi (najwyraźniejszym przykładem jest sztuka „multimedialna") zostają zerwane. Funkcjonują obok siebie, w całkowitym, „demokratycznym" równouprawnieniu, bez hierarchii, bez korzeni, bez pamięci. Dzieła posmodernistyczne w dramacie i teatrze cechują: brak spójności i linearności, posługiwanie się różnorodnymi formami kultowymi, zderzanie i mieszanie rodzajów sztuk i stylów, tak w rozumieniu historycznym jak estetycznym. Posmodernizm sankcjonuje oboczne, równouprawnione, równoczesne posługiwanie się rozmaitymi stylami, środkami, technikami w obrębie jednego dzieła. Kwestionuje i wyśmiewa, pojęcie „ciągłości." Zapomina o tradycji lub ją cynicznie niszczy. Nawet gdy bierze teksty (częściej zresztą tylko ich fragmenty), style i środki z przeszłości, to wyrywa je z kontekstu, przedstawia je osobno, na tej samej płaszczyźnie. Pamięć kulturową zastępuje trocinami pamięci.

Również ogromna dziedzina rozrywki zda się przynależeć do kategorii „teatru bez pamięci." Odnosi się to zarówno do teatru jak teatralizacji, a także do określonych stylów życia, wedle których rozrywka jest wartością najbardziej pożądaną. „Przemysł rozrywkowy" (funkcjonujący zarówno w skali globalnej jak w skalach lokalnych) dostarcza rozrywki w postaci widowisk, parków rozrywki, ułatwionej turystyki, zawodów sportowych itd. itp. Zazwyczaj mają one na celu dostarczyć zapomnienia o codziennych troskach i napięciach – choć na tygodniową wycieczkę statkiem, choć na week-end w Disneylandzie, choć na trzy godziny przedstawienia na Broadway'u. Nie jesteśmy w stanie poświęcić tu więcej czasu na rozważanie problemów rozrywki, ale – ogólnie rzecz biorąc – wydaje się ona wrogiem pamięci.

7. PODSUMOWANIE

Sumując te rozważania o „pamięci teatru" i „teatrze pamięci," a także o „teatrze niepamięci," możemy powiedzieć, że teatr (oraz teatralizacja) i pamięć mają wiele wspólnego, ale że są niejako symetryczne, są dla siebie lustrami, co więcej są dla siebie źródłami energii. Oba zjawiska oparte są bowiem o proces komunkacji. Innymi słowy: proces komunkacyjny jest fundamentem zarówno pamięci, jak teatru. Pamięć jest procesem wydobywania,

przenoszenia, ujawniania informacji, obrazów, uczuć, wartości, idei i w ogóle każdego ludzkiego doświadczenia. Teatr jest zas procesem opartym o akcję zachodzącą w czasie. Teatralna akcja jest pośrednikiem i przekaźnikiem ludzkiego doświadczenia.

Teatr jest zatem specjalnie predestynowany do tego aby używać pamięci i służyć pamięci. I, istotnie, teatr posługiwał się tymi zdolnościami na przestrzeni wieków swej historii. Gdy wyrzekał się pamięci – degenerował się. Posługiwanie się pamięcią i służba pamięci zawsze go wzbogacały i uszlachetniały.

Kazimierz Braun

Post scriptum do tekstu polskiego:

Tak jak teatr może służyć pamięci, tak pamięć może służyć teatrowi. I właśnie dziś pamięć wydaje się szczególnie teatrowi potrzebna. Pamiętając bowiem o spustoszeniach dokonanych na obszarze pamięci przez komunizm, świadomi postomodernistycznej pogardy dla pamięci, oraz zagrożenia pamięci ze strony „kultury rozrywki," możemy lepiej rozumieć współczesne przemiany kultury, a zwłaszcza to, że jesteśmy świadkami radykalnego przewartościowywania narodowych tradycji, wartości, ideałów, lub wręcz ich odrzucania. Dokonuje się to poprzez manipulowanie pamięcią, albo przez otwarty atak na pamięć. Pamiętanie czym był teatr w Polsce dawniej i niedawno może dopomóc w formułowaniu czym teatr mógłby być, i więcej: czym teatr powinien być, aby spełniać – napewno inaczej w zmienionej rzeczywistości – takie zadania jakie wypełniał kiedyś i tak, tak jak kiedyś, służyć społeczeństwu, narodowi, nam wszystkim.

K.B.

W Y W I A D Y

CZASU JUTRZENNEGO JÓZEFA CZECHOWICZA W TEATRZE IM. J. OSTERWY W LUBLINIE PREMIERA 27 WRZEŚNIA 1970 ROKU

Odpowiedzi na pytania Justyny Kucharzak zapisane dnia 30 marca 2006 r.

1. *Panie Profesorze, skąd wziął się pomysł wystawienia Czechowicza? Nie jest on - nawet współcześnie - autorem, po którego reżyserzy chętnie sięgają. Można wręcz powiedzieć, że dramaty Czechowicza zupełnie nie są wystawiane.*

Jednym z ważnych punktów mojego programu artystycznego, a także programu w dziedzinie społecznego funkcjonowania teatru, od czasu gdy objąłem kierownictwo artystyczne Teatru im. J. Osterwy w Lublinie (1 kwietnia 1967 r.) było stałe poszerzanie i różnicowanie oferty repertuarowej i stylistycznej teatru oraz mnożenie płaszczyzn kontaktu z publicznością, z różnymi środowiskami. Dokonywaliśmy tego na różne sposoby, m.in. poprzez wystawianie nowych, albo nieznanych dotąd w Lublinie sztuk, posługiwanie się nowymi stylistykami w przedstawieniach, sprowadzanie wybitnych reżyserów i utalentowanych aktorów, kontakty ze środowiskami artystycznymi i akademickimi, ze środowiskami teatru amatorskiego, ze szkołami – z nauczycielami i uczniami. W ramach tych prac zorganizowaliśmy między innymi *Teatr przy stoliku* – który był witryną najnowszej dramaturgii oraz uruchomiliśmy drugą scenę teatru — małą scenę. Nazwaliśmy ją „Reduta 70" nawiązując zarówno do tradycji istniejącej tam już kiedyś małej sceny, jak też do Reduty Juliusza Osterwy – patrona teatru. Pierwszą premierą Reduty 70 był *Śmieszny staruszek* Różewicza w reżyserii Helmuta Kajzara (premiera 10 maja 1970 r.). Na tej scenie wystawialiśmy sztuki kameralne, wymagające bliskiego, intymnego, osobistego kontaktu aktora z widzem.

To jedna przesłanka, która umożliwiła realizację *Czasu jutrzennego* – bo to właśnie sztuka kameralna, o bardzo delikatnej materii. Nie sprawdziła by się grana na dużej scenie dla setek widzów. Domagała się małej, zacisznej przestrzeni. I oto od wiosny 1970 r. taką przestrzeń już mieliśmy. Maria Bechczyc Rudnicka (wtedy nestorka polskiej krytyki tatralnej, która z reguły bardzo wrażliwie pisała o teatrze) oceniła tę przestrzeń jako „wymarzoną" dla *Czasu*

jutrzennego: „Niewielka przestrzeń elipsoidalna „Reduty 70” z miniaturową kolistą areną w centrum, otulona miękkimi popielatymi kotarami, okazała się wymarzonym miejscem dla teatru poety” (Maria Bechczyc Rudnicka, *Uchylanie masek,* Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1974, s. 300).

Innym, ważnym punktem mego programu – wynikającym z tego pierwszego — było integrowanie teatru z miejscowym środowiskiem literackim. Teatr dzieje się tu i teraz. Zawsze sądziłem, że teatr to zjawisko lokalne, że robi się go po pierwsze dla ludzi „stąd”, dla konkretnych ludzi, dla danego miasta, dla określonej grupy społecznej. Jeśli taka praca, bardzo silnie związana z jakimś jednym, konkretnym miejscem i środowiskiem, osiąga szerszy rezonans, zaczyna interesować, przyciągać ludzi z zewnątrz, z kraju, ze świata, jeśli powstają potrzeby pokazywania je gdzieś indziej – to dobrze, to dowodzi energii promieniotwórczego centrum. Ale to centrum musi być właśnie bardzo silnie osadzone w rzeczywistości geograficznej, społecznej, artystycznej, duchowej, w której dany teatr pracuje, tworzy na codzień. Sądziłem więc, że w takiej pracy trzeba sięgać po siły miejscowe.

Pragnąc wiązać pracę lubelskiego teatru z Lublinem dążyłem do związania z teatrem miejscowego środowiska literackiego. Trzeba było zacząć u źródła. Dla lubelskiej literatury takim źródłem był Józef Czechowicz. Dlatego postanowiłem wystawić *Czasu jutrzennego* – a więc wystawić w Lublinie sztukę autorstwa lublinianina. Czechowicz tu mieszkał i tworzył, tu zginął od bomby we wrześniu 1939 r. Należał do lubelskiej legendy i do literackiego skarbca Lublina. Ta sztuka i to przedstawienie w sposób szczególny akcentowało otwarcie Teatru Osterwy na swoje miasto i moje własne otwarcie na Lublin, chęć jak najsilniejszego się z nim związania.

Trzeba tu odrazu dodać, że Czechowicz to było pierwsze otwarcie, to był początek drogi, która miała być kontynuowana latami. Po zapoczątkowaniu jej, po ogłoszeniu jakby, że ten lubelski teatr chce grać sztuki autorów lubelskich, starałem się namawiać innych – żyjących, tworzących – lubelskich pisarzy do współpracy z teatrem. Najpierw nawiązałem kontakt z pisarzem i dziennikarzem radiowym Zbigniewem Stepkiem. Był to człowiek utalentowany, dobry i miły, a przy tym o niecodziennych zainteresowaniach i silnym charakterze: był alpinistą; wkrótce potem zginął w Himalajach. Otóż namówiłem go na napisanie scenariusza o Romanie Polańskim, ustaliliśmy tytuł *240 mil od Doliny śmierci.* Połączone siły „komitetu” (KW PZPR), administracji, cenzury i ubecji nie dopuściły do realizacji scenariusza Stepka. Później jednak udało mi się uzyskać teksty i wystawić utwory dramatyczne miejscowych pisarzy Mirosława Dereckiego, *Sprawa Majora Hubala,* (o Henryku Dobrzańskim) oraz Stanisława Wremczuka, *Syn słońca* (o Mikołaju Koperniku).

W ten sposób Czechowicz zapoczątkował tę linię naszego repertuaru – wystawiania autorów lubelskich. I patronował jej. Jak wiele innych wątków mojej pracy w Lublinie, ledwo rozpoczętych, i ten został przerwany, gdy okazało się, że nie ma w Lublinie dla mnie miejsca – ale to inna historia. Nie będę jej tutaj opowiadał.

2. *Dlaczego wybrał Pan Profesor właśnie „Czasu jutrzennego", jednoaktówkę którą wystawił w 1938 roku Horzyca?*

Czasu jutrzennego to chyba najpełniejszy, dla mnie najlepszy, dramat Czechowicza. Zarazem, inspiracja Horzycy była dla mnie także bardzo ważna. Wilama Horzycę szanowałem ogromnie. Miałem szczęście poznać go osobiście jako student reżyserii w Warszawie w 1959 r. Był jednym z najwybitniejszych polskich inscenizatorów przed wojną, a po wojnie, w warunkach zniewolenia, reprezentował najlepsze tradycje teatru Polski niepodległej, nie splamił się współpracą z komunistami, trwał jako „Książę Niezłomny" – szykanowany, krytykowany, wreszcie „odstawiony na boczny tor", by dopiero pod koniec życia objąć dyrekcję Teatru Narodowego. Horzyca był dla mnie wzorem artysty, myśliciela, patrioty. To także i jemu (bo nie tylko jemu) zawdzięczałem zainteresowanie Norwidem, choć moje ujęcia sztuk Norwida były – z największym szacunkiem – polemiczne wobec ujęć Horzycy. Otóż, fakt, ze Horzyca, twórca obdarzony wielkim smakiem i wyczuciem literackim, a zarazem reżyser bardzo świadomie budujący polski repertuar narodowy, wziął na warsztat ten właśnie utwór Czechowicza stanowił dla mnie wielką zachętę, ważną wskazówkę.

3. *Czy tekst literacki był dla Pana Profesora w pracy nad spektaklem „partyturą" czy raczej oryginałem, który został przełożony na język teatru?*

Tekst *Czasu jutrzennego* uzupełniłem o fragmenty *Poematu o mieście Lublinie,* jeszcze ściślej łącząc i sztukę, i autora, z jego – i wtedy moim – miastem. Wiersze były śpiewane, do pięknej muzyki Jacka Popiołka, który sam akompaniował aktorom na pianinie. Tekst, który skomponowałem z tych dwóch elementów był zapewne, jak Pani mówi, „partyturą". Praktycznie można go nazwać albo adaptacją, albo scenariuszem. Zarazem, był inspiracją dla mnie samego jako reżysera i dla aktorów w czasie pracy nad *Czasu jutrzennego* na próbach. Nie przekładaliśmy zatem wprost „oryginału" dramatu na język teatru. Raczej, w oparciu o przygotowany przeze mnie tekst, który był bardzo delikatną materią literacką, tworzyliśmy na próbach naszą własną materię teatralną – złożoną z działań, kontaktów, emocji, czynności, i, oczywiście, ze słów poety.

4. *Jeżeli istnieje wyobraźnia teatralna jako swoiste odczuwanie teatru, jego przestrzeni i specyficznych znaków, to czy wg Pana Profesora Czechowicz posiadał taką wyobraźnię?*

Nie sadzę. Wszystkie utwory dramatyczne Czechowicza to teksty bardzo „literackie". Chyba były pisane raczej z myślą o czytelniku, może i o falach radiowych, a nie o deskach scenicznych. Czy się nie mylę, że Czechowicz współpracował z radiem? – Nie mogę w tej chwili tego sprawdzić pisząc do Pani z Ameryki. Po latach podobny był przypadek Zbigniewa Herberta – wielkiego poety, który napisał także parę słuchowisk radiowych. Słuchane – były nośne, mądre, subtelne, poetyckie. Ale widziałem próby wystawiania ich w teatrze – zawsze nieudane, zawsze materia teatru okazywała się dla nich za ciężka, jakby rwała pajęczynę. Wprawdzie w *Czasu jutrzennego* Czechowicz posługuje się niby techniką dramatopisarza – są tam dialogi i didaskalia, efekty dźwiękowe i oświetleniowe, ale zarazem autor łatwo porzuca teatralną maszynerię, teatralne uwarunkowania i pozwala swojej wyobraźni poetyckiej na całkowicie swobodny lot. Didaskalia budują jakieś nierealne obrazy, przekraczają jakąkolwiek rzeczywistość sceny – jak wtedy gdy autor każe Marii „wypłynąć z pokoju i unosić się ponad ziemią". I nie tylko wtedy. Takie didaskalia wprowadzał już przecież Słowacki w *Kordianie,* gdy kazał „zstępować widomie" tysiącom szatanów, tak czynili przeliczni poeci-dramatopisarze. Więc nie wytykam przecież Czechowiczowi poetyckiego, nieskrępowanego lotu wyobraźni.

Nie zarzucam mu, z drugiej strony, braku dosłownej, „ciężkiej", realistycznej wyobraźni teatralnej, która ograniczona jest sceną pudełkową, uwzględnia kulisy, wskazuje na konkretne przedmioty i meble oraz czynności. Było wielu dramatopisarzy o tego typu wyobraźni – bardzo wielu bardzo złych dramatopisarzy; także dobrych, jak G.B. Shaw.

Mówię natomiast o tym, że, jak sądzę, nie miał Czechowicz tej specyficznej wyobraźni teatralnej, która posługuje się jako głównym tworzywem zdarzeniami – dramatycznymi zdarzeniami, opartymi i niesionym przez konflikty, starcia, spory postaci. Ponieważ materia teatralna zawsze utkana jest ze zdarzeń, które łącznie tworzą akcję, więc też rzeczywista wyobraźnia teatralna to taka, która tworzy, powołuje zdarzenia. Tego typu wyobraźnia ukierunkowana jest na działania – nie na słowa.

Oczywiście, działając postaci mówią, spierają się przy pomocy słów, słowami wyrażają myśli, przeżycia, uczucia, stany duszy. Ale mówią — w działaniu. A działając — nie zawsze potrzebują mówić. Aby ten problem wyjaśnić można by przywołać teorię „przemilczenia" Cypriana Norwida. „Przemilczenie" było dla niego specjalną kategorią – i literacką, i dramaturgiczną. Posługiwał się nim jako stałym elementem swego warsztatu pisarskiego

i jako sposobem oddziaływania na czytelnika książki, czy – potencjalnego – widza dramatu. „Przemilczenie” uważał wręcz za „część mowy”, opuszczaną, jak szydził, przez uczonych „gramatyków”. „Przemilczenie” traktował jako pełnoprawny, równoprawny element dialogu, monologu, narracji. „Przemilczenie”, zawieszone niejako pomiędzy słowami, niesie bowiem samo dramatyczne przesłanie, wyraża, nie wyrażone słowem, myśli, uczucia, pragnienia, akty woli. Norwid wskazywał, że w poezji sens osiąga bezdenną, bo nie ograniczoną niczym, głębię, a metafora najwyższy lot właśnie wtedy, gdy pozostają niejako otwarte, nie domówione, nie spointowane, właśnie – przemilczane. Sądził też, że i w dramacie najpotężniej przemawia nie słowo, a działanie, samo spojrzenie, pauza między wypowiedziami.

Wydaje mi się, że Czechowicz ogromnie cenił walor przemilczenia, niedopowiedzenia, otwarcia – nieograniczonego lotu wyobraźni. W jego poezji wiele jest „przemilczeń.” Znajdujemy je także w dramatach – są tam „przemilczenia”, tajemnice, wizje, jakieś niejasne otwarcia. Ale, zarazem, niewiele w nich dramatycznych zdarzeń dziejących się „tu i teraz”. Są, są – ale niewiele ich... Wydaje się, że Czechowicz pisząc dramaty, pozostawał jakby na gruncie literatury, a nie stawał się konstruktorem zdarzeń, nie odmieniał swego warsztatu, nie uruchamiał żywiołu teatralnego „dziania się”.

Można na to zagadnienie spojrzeć z jeszcze innego punktu widzenia: dramat jest gatunkiem pośrednim, albo też podwójnym. Jest utworem literackim, bo przecież jest napisany. Z tego punktu widzenia jego materią jest język, słowa. Ale jest też dramat utworem teatralnym, projektem widowiska, potencją widowiska. Z tego punktu widzenia jego materią są zdarzenia, działania postaci, akcja. Różni dramatopisarze różnie te dwa podstawowe elementy odmierzają, różnie je łączą. Ale aby dramat był dramatem, a więc aby był zarazem utworem literackim i projektem widowiska, ten drugi, teatralny element musi mieć swoistą energię, musi być nośny. Otóż w dramatycznych utworach, czy raczej próbach dramatycznych, Czechowicza jest chyba ciągle znacznie więcej literatury niż teatru. Przypuszczam więc, że miał Czechowicz raczej wyobraźnię pisarską, muzyczną, malarską, ale nie teatralną. Nie czuł zdarzeń, nie pasjonowała go akcja – a to jest rdzeń teatru.

5. *Czas w tym dramacie biegnie w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Jak rozwiązał Pan Profesor problem przedstawienia tych trzech płaszczyzn czasowych?*

Tak, można odnaleźć te trzy płaszczyzny w materii literackiej *Czasu jutrzennego*. W materii teatralnej to był jeden czas: życia, które było zarazem snem, marzeniem, wspomnieniem i przeczuciem. I była to jedna, poetycka materia teatralna.

Aby to wyjaśnić trzeba opowiedzieć o inscenizacji. Już przypomniałem, że sztuka grana była na małej scenie Teatru im. Osterwy w Lublinie, Reduta 70. Wewnątrz tej małej sali można było kształtować przestrzeń do każdego przedstawienia inaczej. Dla *Czasu jutrzennego* postanowiłem urządzić centralny, arenowy teren gry (niewielka to była arena), z publicznością otaczającą ze wszystkich stron tę arenę. Były cztery rzędy krzeseł – na podłodze i na trzech amfiteartalnie ułożonych podestach. W trzech miejsca pierścienia widzów były przerwy: jedna niezbędna dla dojścia widzów do ich krzeseł; druga, najszersza, prowadząca pochylnią do symbolicznie urządzonego „domu" Marii i Jana na niewysokim pomoście, z jej obu stron były jasne zasłony; trzecia, niewielka, gdzie usytuowany był na małym pomoście pianista. Nie było żadnych realistycznych elementów przestrzeni – realistycznych dekoracji. Tylko symboliczne, syntetyczne drzewko z metalowymi listkami. Jakby przeniesione tu przez scenografa Jerzego Torończyka z wiersza innego pety: „Co ci zawieszę / na gałęzi drzewa / przez które przeszła / żelazna ulewa" – to Tadeusz Różewicz. W akcji używane były dwa najważniejsze przedmioty – dwa szale – biały i czarny. Biały był symbolem życia i miłości, Maria zamieniała go w dziecko. Czarny symbolizował śmierć. W pewnym momencie przemieniał się w zabitego małego dobosza. Jan i Maria ubrani byli symbolicznie: on całkowicie na biało, ona w suknię w żywe kwiaty, oboje boso. Natomiast oficerowie i żołnierze byli w przedwojennych polskich mundurach, mieli hełmy.

Centralny teren gry był napełniony ziemią – suchą, piaszczystą, głęboką na jakieś 20 centymetrów (był do tego celu zbudowany jakby talerz, z dnem i wysokimi na te 20 centymetrów brzegami, które nie pozwalały ziemi wysypywać się.) Stopy aktorów zapadały się w ziemi. To narzucało określony rodzaj chodu. To zarazem sprowadzało całą akcję niejako na ziemię, na polską ziemię, dawało poezji fundament prawdziwy, a zarazem niezwykły – niezwykłe było granie przedstawienia teatralnego nie na „deskach sceny" ale na prawdziwej ziemi.

Było to wzięte z Czechowicza. Jak zawsze w mojej pracy, starałem się wczytać w tekst, z niego czerpać inspiracje. Otóż w *Czasu jutrzennego* są akcje kopania w ziemi, podejmowania garści ziemi, grzebania w ziemi, kopania dołka by można słyszeć, „jak Polska gra", „jak tam grają". Stąd właśnie ta ziemia jako główny element przestrzeni.

Wszystkie płaszczyzny *Czasu jutrzennego* były elementami jednej materii, zarazem, akcja była wielowymiarowa. Zawierała: żywe, autentyczne, elementarne uczucia i relacje międzyludzkie; śpiew, który odrealniał zdarzenia; symboliczne i umowne czynności; w wielu miejscach akcję posuwały na przód same tylko czynności, ruch bezsłowny (które jedna z recenzentek nazwała pantomimą, ale to nie była pantomima jako taka, która jest

specyficzną, osobną sztuką, ale właśnie bezsłowny, skomponowany ruch); a przy tym często związek ruchu i słowa były rozluźniane, czy wręcz rozrywane, co tworzyło rzeczywistość ponad realną. Myślę, że taki wybór środków wyrazowych i taki styl widowiska były wierne – na głębokim poziomie – Czechowiczowi.

Łącznie, przedstawienie posłużyło się stylistyką „nowego teatru poetyckiego" – jak go nazwałem i jak go uprawiałem, zanim nie wyłonił się kolejny horyzont – „teatr wspólnoty". (Przypominam kilka moich wypowiedzi o nowym teatrze poetyckim z tamtego czasu: *Kazimierza Brauna nowy teatr poetycki,* rozmowa z I. Kamińskim, „Kamena" 1970, nr. 24; *O nowy teatr poetycki,* rozmowa z M. Brzostowiecką, „Tygodnik Kulturalny" 1970, nr. 27; *Norwid i nowy teatr poetycki,* rozmowa z J. Klisiem, „Za i Przeciw" 1971 nr. 40. K. Braun, *Notatki o Różewiczu i o nowym teatrze poetyckim,* „Życie literackie" 1973 nr. 1; także: E. Morawiec, *Kazimierza Brauna nowy teatr poetycki,* „Życie literackie" 1971 nr.20.)

„Nowy teatr poetycki" pojawiał się w sztukach Tadeusza Różewicza, a także Mirona Białoszewskiego, Ernesta Brylla, Helmuta Kajzara, w widowiskach Drugiej Reformy Teatru – w Polsce i na świecie.

„Nowy teatr poetycki" porzucał zarówno „stary teatr poetycki" oparty głównie o słowo, jak i teatr realistyczny z jego psychologizmem w traktowaniu postaci, z jego dosłownością w budowaniu przestrzeni. Porzucał lub unieważniał teatr sceny pudełkowej, teatr ścisłego podziału na scenę i widownię. Posługiwał się zdarzeniami, ale tworzył rzeczywistość teatralną ponad dosłowną, ponad realną, utkaną z teatralnych znaków, metaforyczną, wielowymiarową, swobodnie posługiwał się przestrzenią, budował nowe relacje między aktorami i widzami. I w takim teatrze *Czasu jutrzennego* mogło ukazać wszystkie swoje walory. Stylistyka „nowego teatru poetyckiego" okazała się kluczem do poetyckiego dramatu Czechowicza. Otworzyła *Czasu jutrzennego* zarówno dla aktorów, jak dla widzów. Aktorów wyposażyła w nośne środki wyrazowe. Widzów wprowadziła do domu poezji Czechowicza. Równocześnie, przedstawienie *Czasu jutrzennego* w Reducie 70 okazało się wręcz modelowym przykładem „nowego teatru poetyckiego".

Przypominając lubelskie *Czasu jutrzennego* z 1970 roku, trzeba także przypomnieć, że Czechowicz był zarówno „katastrofistą", który jakoś przeczuwał grożące światu straszliwe katastrofy, jak też poetą głęboko zanurzonym w życiu, przyjaznym ludziom. Warto ten motyw podkreślić. Zacytuję tu fragment recenzji Marii Bechczyc Rudnickiej: „Poeta, który w zakończeniu *Bez nieba* kazał pisać na murze przed trumną skazańca NIE ZABIJAJ, całą swoją istotą sprzeciwiał się wojnie. Ten sprzeciw w *Czasie jutrzennym* potrafił Kazimierz Braun ukazać z przejmującą wymową dzięki pomysłowym, a w pełni uprawnionym zabiegom

reżyserskim." (*Uchylanie masek*, s. 286). W latach 1970-tych żyliśmy znowu, czy też ciągle, w zagrożeniu: było to zagrożenie globalne – wojną atomową, i było to zagrożenie lokalne, polskie — przedłużającą się niewolą: groziła nam utrata nadziei. (I dziś, światowa wojna z terroryzmem z dnia na dzień potęguje atmosferę zagrożenia.) Czechowicz przeczuwał niejasno wojnę i swym pisarstwem starał się mobilizować siły dobra, które byłyby zdolne tej jakiejś nadchodzącej katastrofie zapobiec. Dlatego, w zakończeniu *Czasu jutrzennego* otwierał perspektywę nadziei – mówi Jan: „Żono moja, żonko, może za naszym domem coś więcej jest, nie tylko dno rozpaczy?" W mojej inscenizacji zasugerowałem niejako co może stanowić tę perspektywę: szczęśliwa, kochająca się rodzina.

6. *Jaki klucz doboru obsady Pan Profesor zastosował?*

Mieliśmy już wtedy w Teatrze Osterwy bardzo dobry młody zespół, aktorów prosto po szkołach teatralnych, lub po niedługim stażu w teatrach. To była wspaniała grupa. W *Czasu jutrzennego* grali jej członkowie. (Opisał ją Mierosław Derecki (w artykule *Młoda „stajnia" Kazimierza Brauna.* Gazeta Wyborcza, Lublin, 6 lutego 1998). Obsada *Czasu jutrzennego* to byli aktorzy należący do tej grupy. Proces sprowadzania do Lublina młodych aktorów, który wdrożyłem od mojego pierwszego pełnego sezonu w Teatrze Osterwy (1967/68), doprowadził w sezonie 1970/71 do zgromadzenia się w Lublinie właśnie całej tej dużej grupy młodzieży – fenomenalnie zdolnej, umiejętnej, chłonnej, zachłanie ciekawej świata i nowego teatru. Otóż w obsadzie *Czasu jutrzennego* byli sami młodzi aktorzy. Marię i Jana grali Ewa Kania i Zbigniew Górski, Józef Onyszkiewicz Kapitana, Jerzy Krasuń Porucznika, Żołnierzy – Henryk Sobiechart i Piotra Suchora. To niewielki zespół – ale jakby wydobyty ze tej znacznie większej grupy młodych aktorów, reprezentatywny dla niej, ogromnie żarliwy, oddychający poezją. Ta fala miała następnie, już bardzo niedługo, wypiętrzyć się w przedstawieniach wieloobsadych, w których ten młody zespół w pełni rozbłysnął, osiągnął ogromną siłę wyrazu, fascynował widza – były to *Kto ty jesteś* Ernesta Brylla (premiera 22 listopada 1970) i *Przenikanie* wg. Różewicza (premiera 28 marca 1971). Więc taki był kulcz, a raczej klucze obsadowe: młodość, wrażliwość, umiejętność zarówno dzielenia się ogromną energią, jak przekazywania subtelnej poezji.

7. *Czy dramat Czechowicza w realizacji scenicznej sprawiał jakieś kłopoty? (np. w 1938r. narzekano na niezrozumienie ról przez aktorów.)*

Nie. Ci młodzi aktorzy, z którymi pracowałem czuli się w poetyckiej materii dramatu i w poetyckiej materii widowiska u siebie w domu. Oczywiście, była to trudna praca.

Wymagająca uwagi, delikatności, skupienia. Wiele na próbach improwizowaliśmy. Wiele było rozmów. Ale od początku wiedzieliśmy co chcemy zrobić, jakich będziemy używać środków wyrazowych, gdzie zmierzamy. I osiągnęliśmy cel.

8. *Przedwojenny "Wieczór jednoaktówek" był dla Czechowicza ogromną porażką, którą bardzo przeżył. Jak wspomina Pan Profesor odbiór swojego spektaklu?*

Ten spektakl należy do albumu moich najpiękniejszych teatralnych wspomnień. Radowali się nim i aktorzy, i widzowie. Miał bardzo dobry odbiór, a w tym bardzo dobre recenzje. Krytyka potraktowała ten spektakl jako ważne wydarzenie teatralne. Tu trzeba wyjaśnić, że materia, treść, obrazy i przesłanie *Czasu jutrzennego* poruszały głębokie struny duszy, przedstawienie było wypowiedzią na podstawowe problemy egzystencjalne, ale była to wypowiedź niejako szeptem – poetycka, metaforyczna, liryczna i nostalgiczna — te dawne polskie mundury, ten stary Lublin, piękni, zakochani w sobie młodzi małżonkowie, okrucieństwo śmierci dziecka, nadzieja... Przedstawienie przekazywało wartości: piękna, dobra, miłości, nadziei. Wyrażało uczucia autentyczne, świeże, osobiste.

Ale przecież wszystko to było materią przedstawienia granego w kontekście ówczesnej sytuacji w Polsce: kultury fałszu, fasadowości w życiu publicznym, zakłamania w prasie telewizji, niesprawiedliwości w życiu społecznym, zniewolenia narodu. Ten kontrast był oczywisty, ale w wypadku *Czasu jutrzennego* funkcjonował pośrednio, był rozpoznawalny na głębokim poziomie, dostępny dla widzów wrażliwych i myślących. Mieliśmy takich... Jednak bezpośrednio, ani opowieść, ani środki wyrazowe widowiska nie nasuwały wprost skojarzeń z bieżącą sytuacją kraju. Nie raziły nadzorców i cenzorów.

Więc też nie uruchomiono przy tej okazji kakofonii sterowanych negatywnych recenzji pisanych przez „dyżurnych", reżimowych krytyków, ani lawiny donosów i anonimów, które miały już niebawem, po premierze *Kto ty jesteś,* po *Przenikaniu,* po moim *Życiu w mojej dłoni,* zacząć nam psuć pracę. Nic takiego się nie stało. *Czasu jutrzennego* emanowało jakimś spokojem i roztaczało kręgami spokój. W sposób czysty i piękny zdało się zapowiadać to, co następuje po czasie jutrzennym w wiosenne dni: czysty i piękny dzień.

9. *Co, Pana Profesora zdaniem, wpływa na brak zainteresowania reżyserów teatralnych dramatami Czechowicza?*

Może właśnie ta ich czystość i piękno? Bo tylu reżyserów lubuje się teraz w brzydocie, pokazuje na scenach obrzydlistwa, posługuje się w widowiskach brukowym językiem... To zupełnie inny świat, niż ten, który kreuje Czechowicz. Wielu reżyserów oddaliło się od

tego świata gdzieś bardzo daleko. Wielu w ogóle neguje jego istnienie. Ale świat poezji, piękna, dobroci przecież istnieje.

10. *Czechowicz „dojrzewał" do teatru. Dramaty stanowił poniekąd kulminację twórczości, przerwanej tragiczną śmiercią. Czy teatr kiedyś „dojrzeje" do Czechowicza?*

Zapewne Czechowicz dojrzewał do teatru, ale był to chyba proces ledwie rozpoczęty. Nie sądzę, żeby w pełni dojrzał do teatru. Nie stworzył dojrzałych dzieł teatralnych. Te teksty dramatyczne, które napisał, to był dopiero początek drogi. Tak, już wstąpił na tę drogę. Wiele wskazuje na to, że ta droga mogła go zawieść aż do stworzenia ważnych, dojrzałych dzieł dramatycznych. Bo, zwłaszcza w *Czasu jutrzennego,* są już tego zapowiedzi. Ale ta droga została przerwana – wraz z jego życiem.

Zarazem, mam wrażenie, że Czechowicz pisał w opozycji do teatru jaki widział dokoła siebie. W wielkich widowiskach dominował wtedy teatr inscenizacji, teatr wielkiej, gwałtownej, wybuchowej, romantycznej poezji Mickiewicza, którą do wrzenia doprowadzał Leon Schiller w swoich realizacjach *Dziadów*. *Nota bene* Czechowicz mógł widzieć *Dziady* Schillera, także *Dziady* wystawione w Lublinie w 1926 roku przez Stanisławę Wysocką, która krótko kierowała tu teatrem. Sama zagrała wstrząsająco rolę Pani Rollison. (Uważny biograf Czechowicza może napewno ustalić, czy widział on rzeczywiście te przedstawienia i jak je przeżył.) Był to też czas potężnej, muzycznej i mistycznej poezji Słowackiego, którą przetwarzał w ogromne, porywające narodowe misterium w *Księciu niezłomnym* Juliusz Osterwa. Był to czas subtelnego psychologizmu w dramatach Jerzego Szaniawskiego i czas płaskiego realizmu w niezliczonych przedstawieniach komediowych, farsowych, które grane były po całej Polsce, docierały także do Lublina. We wszystkich tych stylistykach, kategoriach widowisk i rodzajach dramatu Czechowicz się nie mieścił. To zresztą jest jednym z wyjaśnień, dlaczego *Czasu jutrzennego* w Teatrze Nowym w Warszawie w 1939 r. nie mogło się udać. Inscenizował je Horzyca we współpracy z Andrzejem Pronaszką – a obaj byli przecież twórcami polskiego narodowego teatru monumentalnego; na dodatek Horzyca dobrał sobie do pomocy reżyserskiej Aleksandra Zelwerowicza, aktora i reżysera o warsztacie psychologicznym. Ani monumentalizm, ani psychologizm nie mogły otworzyć *Czasu jutrzennego.*

Takiego teatru, dla którego pisał Czechowicz, jeszcze wtedy nie było. Jakoś go przeczuwał, jakoś go sam tworzył. Nasze przedstawienie *Czasu jutrzennego* w 1970 r. było możliwe bowiem taki teatr już się rodził, a był nim „nowy teatr poetycki”, który dysponował środkami zdolnymi zmierzyć się Czechowiczem.

Czechowicz zaistniał tym przedstawieniu jako dramatopisarz – zapewne po raz pierwszy. Czy może się to zdarzyć ponownie? Byłoby to dowodem, że teatr zaczyna składać na nowo i sklejać skorupy na jakie rozpada się dzisiaj tyle przedstawień, byłoby to znakiem nadziei. Mam taką nadzieję.

Kazimierz Braun

Refleksje i odpowiedzi na pytania Anny Matusiak

na temat realizacji sztuki Tadeusza Różewicza

***Stara kobieta wysiaduje* w Telewizji Wrocław w 1976 r.**

Zanotowane w dniach 1-5 stycznia 2008 r.

Moje doświadczenie reżysera telewizyjnego

To co powiem, będzie oparte o moje własne doświadczenie reżysera kilkunastu widowisk Teatru Telewizji zrealizowanych w Polsce, oraz, oczywiście, widza najróżniejszych audycji telewizyjnych oglądanych w różnych krajach świata. Byłem związany z tv przez dwadzieścia jeden lat (1962-1983).

W tym czasie telewizja przeszła ogromną przemianę. Bowiem pierwsze moje widowiska, w latach 1962-1970, były transmitowane na żywo ze studia na antenę. Według załączonego *Wykazu Inscenizacji* (na końcu tego dokumentu) są to pozycje 1,2, a potem 4-8. Pozycja numer 3, *Pierścień wielkiej damy,* to była transmisja bezpośrednia ze sceny teatralnej dokonana przy pomocy wozu transmisyjnego.

Pozycja nr. 9, *Żaglowce, białe żaglowce,* była przykładem przemiany jaka zaczęła się dokonywać. Przedstawienie zostało przygotowane dla „żywej" transmisji. Jednakże istniała już wtedy możliwość zarejestrowania całości widowiska – ale bez montażu – i nadania go z magnetowidu, a więc nie „na żywo." Emisja wyznaczona była na poniedziałek 9 kwietnia 1970 r. o godz. 20.00, jak zwykle. Tegoż dnia rano wyznaczona została ostatnia próba kamerowa, to jest zagranie całości przedstawienia i podjęcie próby zarejestrowania go – zarejestrowania w całości. Gdyby rejestracja się udała – wieczorem bylibyśmy wolni i mogli oglądać widowisko w domach. Gdyby się nie udała – wieczorem trzeba by grać „na żywo." Nastąpiła ogromna mobilizacja aktorów i całej ekipy. Całość została zagrana doskonale, tylko z jednym błędem technicznym (spóźniła się raz z ujęciem kamera). Obejrzeliśmy zapis widowiska. Uznaliśmy, że zagranie jeszcze raz wieczorem nie gwarantuje, że nie przydarzyłby się jakiś inny błąd oraz nie jest wcale pewne czy aktorsko przedstawienie będzie lepsze. A ta wersja jest bardzo dobra – i aktorsko, i technicznie, poza tym jednym błędem. Więc poszliśmy do domów, a przedstawienie zostało nadane z magnetowidu.

Poczynając od 1971 r. nagrywało się poszczególne sceny, a w wyjątkowych wypadkach, poszczególne ujęcia i całość była montowana. Wmontowywało się również pojawiające się wtedy po raz pierwszy „dokrętki" filmowe (robione kamerami telewizyjnymi, a później, coraz częściej, filmowymi.) Część pierwsza *Starej kobiety* była nagrywana w studio, a część druga w plenerze, w obu wypadkach nagrywane były poszczególne sceny. Potem te sceny zostały zmontowane w odpowiedniej kolejności. Pozycje 10-17 mego wykazu inscenizacji to już wszystko widowiska nagrywane scenami i następnie montowane.

Dzięki reżyserowaniu w Teatrze Telewizji w Warszawie miałem możność pracować z najlepszymi polskim aktorami. I tak, np. w *Aktorze* główną rolę grał Zbigniew Zapasiewicz, w *Za kulisami* Aleksandra Śląska i Leszek Herdegen, w *Żaglowcach...* Tadeusz Fijewski, Stanisław Zaczyk, Kazimierz Opaliński, Kazimierz Rudzki, w *Dwóch teatrach* miałem plejadę gwiazd: Gustaw Holoubek (w roli głównej), Irena Eichlerówna, Aleksandra Śląska, Zofia Kucówna, Henryk Borowski, Tadeusz Borowski, w *Marii Stuart* Grażyna Barszczewska i inni.

Warto wspomnieć, że po ukończeniu Wydziału Reżyserskiego w PWST Warszawa w 1962 r., uczyłem się sam nadal reżyserii teatralnej — przez całe życie. Tak też sam starałem się uczyć reżyserii telewizyjnej. M.in. odbyłem trzy krótkie staże w studiach w Paryżu, Rzymie i Londynie.

Defnicje i ustalenie ogólne

Będziemy tu mówili o „teatrze telewizji," porównując go do teatru oraz odróżniając go od teatru, a także od filmu. Trzeba więc wprowadzić definicje: teatru, teatru telewizji, filmu, a także dramatu i dramatu telewizyjnego (posługuje się Pani takim terminem).

Teatr

Robocza definicja teatru, którą się zawsze posługuję brzmi: „teatr jest to proces międzyludzki ukształtowany artystycznie." Ten proces międzyludzki zachodzi pomiędzy aktorami a widzami.

Żywa, bezpośrednia, międzyludzka interakcyjność teatru jest jego podstawą. Zarazem interakcja ta otrzymuje cechy sztuki, strukturę artystyczną. Wartości ludzkie napełniają się wartościami estetycznymi. Interakcja może być w teatrze zwrotna, bowiem, o ile najczęściej „nadawcami" komunikatów w tym procesie są aktorzy, to widzowie, mają także zawsze (przynajmniej potencjalnie) możność „nadawania" komunikatów do aktorów (cisza, oklaski, okrzyki.) Sama wspólna obecność aktorów i widzów w tym samym czasie i miejscu stanowi

o możliwości zaistnienia owego artystycznego procesu międzyludzkiego. Przedstawienie jest komunikatem, który łączy nadawców z odbiorcami.

Teatr telewizji grany i emitowany „na żywo”

Jest to zasadniczo widowisko teatralne, w którym aktorzy zwracają się do widzów potencjalnych, w rzeczywistości nieobecnych, jednakże wyobrażonych. Brak jest jednak bezpośredniej interakcji aktorów i widzów.

Mimo to, aktorzy działają tak jakby taką możliwość mieli — i rzeczywiście, grając „na żywo” zwracają się do widza w tym samym czasie, w którym widzowie obserwują ich i słuchają. Aktorów i widzów łączy zatem czas. Dzieli ich natomiast przestrzeń.

W „żywym” teatrze tv aktor „gra do widza” (podczas gdy w filmie aktor „gra do kamery”). W czasach „żywego” teatru tv, aktor przenosił do studia te same środki wyrazowe, techniki i sposoby, którymi posługiwał się na scenie, mobilizował i przekazywał takie same energie i napięcia, co w czasie widowiska teatralnego.

Dodatkowo, nieuchronne błędy w realizacji (aktorskie i techniczne), paradoksalnie, uwiarygodniały widowisko. Było więc ono bliskie teatrowi. Część widzów wiedziała o tym „żywym” charakterze teatru tv, a część nie, ale i ta druga część odbierała przecież nieświadomie ową „żywość”, spontaniczność.

W centrum „żywego” teatru tv stał sam aktor — najczęściej w zbliżeniu, czy też planie amerykańskim, aktor myślący, czujący, i pięknie mówiący. Aktor był głównym, najczęściej jedynym, ośrodkiem zainteresowania. Nie konkurowały z nim plenery, plany ogólne (rzadkie w teatrze tv), długie i skomplikowane jazdy kamery, ani stała ruchomość kamery – co charakteryzuje film.

Od strony technicznej, widowiska „żywego” teatru tv musiały być zagrane w ciągłości. Aktorzy musieli przygotować całą rolę (nie tylko jakiś „kawałek” do sceny, czy ujęcia). Należało zbudować wszystkie dekoracje i ustawić je w taki sposób, aby zarówno aktorzy mogli przechodzić z planu na plan, jak też, aby można było przesuwać z planu na plan kamery. Wymagało to bardzo dokładnego planowania przestrzennego i logistycznego spektaklu. (Tego m.in. nauczyłem się w czasie stażu w tv w Londynie w 1965 r.)

Konieczność zagrania całości spektaklu wzmagała też napięcie na planie – aby zagrać jak najlepiej, przecież ten jeden jedyny raz, daną scenę i cały spektakl, zdążyć z planu na plan, aby nie splątały się łącza kamer. Nie było możliwości powtórek, „dubli”, korekt. To napięcie w studio — napięcie aktorów, realizatorów i operatorów kamer, w ogóle wszystkich — w jakiś tajemniczy, a jednak realny sposób, udzielało się zapewne i widzom.

W okresie przejściowym (lata ok. 1970-1980) gdy już rejestrowało się całe widowiska, a następnie poszczególne sceny, nadal należało zagrać stosunkowo długi odcinek akcji bez przerywania, co nadal upodabniało teatr tv do teatru.

W „żywym" teatrze tv był też na planie sufler – jak w teatrze. Ale jego pomoc była ograniczona, bowiem w teatrze sufler jest zawsze bliżej aktora niż widza, więc może nie być przez widza słyszany, a w studio odległość i aktora, i suflera, od mikrofonu była z reguły podobna. Więc sufler był właściwie mało użyteczny. Napięcie i wysiłek aktora związane z pamięciowym odtworzeniem tekstu były bardzo duże także i dlatego, że ilość prób w teatrze tv była znacznie mniejsza niż w teatrze. W sytuacji, gdy przedstawienie nagrywane było w ciągłości i całości (a nie w poszczególnych scenach czy ujęciach), aktor musiał nauczyć się często wiele tekstu.

Tu chętnie opowiem – prawdziwą – anegdotę związaną z koniecznością pamięciowego opanowania dłuższych partii tekstu przez aktora. W przedstawieniu *Żaglowce, białe żaglowce* akcja oparta jest o zjazd uczniów jakiejś klasy po trzydziestu bodaj latach. Są liczne retrospekcje, mieszają się czasy akcji. Występuje tam m.in. stary nauczyciel. Obsadziłem w tej roli wybitnego, wiekowego już aktora Kazimierza Opalińskiego. Był on już rzeczywiście bardzo stary i właściwie nie był zdolny nauczyć się tekstu na pamięć. Wiedziałem o tym. Mimo to obsadziłem go i zaraz na samym początku prób zaproponowałem mu aby – jak to nauczyciel – posługiwał się małym „dzienniczkiem" z nazwiskami uczniów, których przepytywał, wywoływał do odpowiedzi i aby wpisał sobie weń wszystkie swoje kwestie. A więc, aby praktyczne czytał swoje kwestie z dzienniczka. Kazimierz Opaliński przyjął z wdzięcznością moją propozycję. Zagrał bezbłędnie. Wypowiedział czysto wszystkie swoje kwestie. Nikt z widzów nie zorientował się, że nie mówił tekstu z pamięci.

Film

Z definicji, film to sztuka obrazów (bez dźwięku lub z dźwiękiem) wywołujących wrażenie życia. Ale to tylko wrażenie. To nie życie rzeczywiste – jak w teatrze. W filmie żywi ludzie nie komunikują się z żywymi ludźmi. Jedni, aktorzy, rejestrują swoje życie (zachowania, przeżycia, czynności, ruch, mowę itd.) na jakimś przekaźniku (taśma, płyta, „czip"), a drudzy, widzowie, odtwarzają tę rejestrację, będąc osobno, gdzie indziej, w innym czasie. Jest to więc ontycznie odmienny od teatru rodzaj sztuki.

Elementem wspólnym jest aktor (wykonawca, performer). Ale w teatrze aktor, jak powiedziano wyżej, komunikuje się z widzem bezpośrednio w jednym czasie i miejscu, a w filmie komunikacja ta jest pośrednia, przy pomocy jakiejś techniki, jakichś urządzeń. (Nie możemy rozbudować naszej rozmowy w kierunku estetyki sztuki filmowej.)

Dramat

Dramat jest gatunkiem pośrednim: jest zapisany słowem — i z tego powodu należy do literatury. Jego głównymi elementami jest dziejąca się akcja oraz działające postaci ludzi — i z tego powodu należy do teatru.

Słowa w dramacie (z reguły) wykorzystane są do zapisania dialogów postaci oraz opisów działań, sytuacji, przestrzeni („didaskalia”).

Teatr Telewizji w Polsce w latach ok. 1960-1980

Teatr telewizji, tak jak był praktykowany w Polsce w tym czasie kiedy w nim reżyserowałem, był estetycznie i społecznie gatunkiem szczególnym, pośrednim pomiędzy teatrem a filmem, bliższym jednak ciągle teatrowi.

Trzeba też szczególnie mocno podkreślić, że teatr tv, w przeważającej liczbie swym przedstawień, należał do „sztuki wysokiej,” a więc sztuki o silnym, dominującym elemencie wartości estetycznych, a także literackich (w tym poetyckich). Ten termin — „sztuka wysoka” (zresztą, jak wiadomo, dyskusyjny) — jest tu użyteczny, wskazuje bowiem, że materiałem widowisk teatru tv były najczęściej najwybitniejsze dramaty klasyczne i współczesne oraz, że podawane one były w formie estetycznie wyrafinowanej. Do tej samej kategorii w programach telewizyjnych należały transmisje z koncertów, niekiedy sprawozdania z wystaw malarstwa. Właśnie teatr tv był więc w telewizji wręcz bastionem „sztuki wysokiej.” Jako taki odgrywał ogromną rolę w kształtowaniu duchowości swych widzów, w edukowaniu ich, w formowaniu ich gustów. (Trzeba przy okazji przypomnieć, że rozrywka nie zajmowała wtedy tak ogromnej części „czasu antenowego” jak dzisiaj.)

Przemiany teatru tv dokonały się na dwóch płaszczyznach, zresztą na wzajem uwarunkowanych.

Przemiany estetyczne i warsztatowe

W punkcie wyjścia teatr tv był tworzony i emitowany wyłącznie „na żywo.” Ten okres trwał przeszło dziesięć lat, od początków tv w polsce, w połowie lat 1950. do końca lat 1960. Jak już wskazałem, teatr tv był wtedy niejako emanacją teatru i dzielił z nim wiele cech wspólnych. Potem nastąpił długi okres pośredni, w latach ok. 1970-1980, gdy następowała przemiana: widowiska teatru tv zaczęły być rejestrowane i montowane, pojawiały się „dokrętki filmowe,” coraz częściej używano kamer filmowych. W tym okresie przejściowym teatr tv najpierw był jeszcze stosunkowo blisko teatru, a potem stopniowo przesuwał się w kierunku filmu. Jednakże, po pierwsze, warunki pracy (w tym ilość prób i dni zdjęciowych)

teatru tv były znacznie gorsze niż w filmie; po drugie, od strony warsztatowej i technicznej, teatr tv dysponował nieporównanie mniejszymi możliwościami niż film; po trzecie, budżety produkcji widowiska teatru tv były znacznie niższe niż filmie. W konsekwencji, teatr tv stawał się filmem, ale filmem kiepskim, tanim w produkcji i ubogim w środki wyrazowe. Teatr tv zaczął tracić charakter „sztuki wysokiej."

Przemiany socjologiczne i organizacyjne

Już od lat 1950. Teatr Telewizji to był „Teatr Poniedziałkowy" – był nadawany zawsze w poniedziałek o godz. 20.00. Na przestrzeni lat wyrobił sobie stałą publiczność, złożoną zwłaszcza z dwóch grup – ludzi zainteresowanych tą formą szczególnie, oraz tych, którzy oglądali go, niejako z inercji, po prostu, nie było nic (lub potem niewiele) innego w telewizji o tej porze — więc oglądało się teatr tv. Ustanowiło to silne przymierze, związek wielomilionowej widowni z teatrem tv. Wytworzyło nawyki, które (jak wiadomo) stają się z czasem „drugą naturą" człowieka. Gdy zaczęto zmieniać godziny, a potem i dni nadawania teatru tv, stracił on swoją stałą widownię, a w konsekwencji jego „oglądalność" zmniejszyła się radykalnie. Przestał być nawykiem i stracił charakter szczególny. Zaczął być przesuwany, jak niepotrzebny mebel. Nie miał już swego wybranego i niezmiennego miejsca ani w programie tv, ani w tygodniowym planie życia, pracy, zajęć widza.

Przemiany percepcyjne i strukturalne

W pierwszym okresie historii polskiego Teatru Telewizji w obsadach znajdowali się prawie wyłącznie czołowi aktorzy warszawscy, w tym znani z filmów. Wytwarzało to na widowni w całym kraju (także nawet w Warszawie) swoisty snobizm, który był czynnikiem pozytywnym, skupiał bowiem uwagę widzów na teatrze tv. Bowiem ludzie, którzy nigdy w życiu nie byli w teatrze, mogli gościć warszawskie gwiazdy co tydzień w swoich domach.

W latach 1960. pojawiły się próby włączenia do teatru tv terenowych ośrodków telewizyjnych i terenowych teatrów. Jako Teatr Poniedziałkowy zaczęto pokazywać przedstawienia zrealizowane nie w Warszawie, ale w ośrodkach regionalnych. Należały one ciągle do rzadkości, a jeśli już były przygotowywane, to przez reżyserów wyspecjalizowanych w telewizji (do których ja sam należałem). Kilka moich przedstawień zrealizowanych w Teatrze im. Osterwy w Lublinie zostało przeniesionych do telewizji, po adaptacji w studio telewizyjnym w Łodzi. Szerszy udział teatrów terenowych w Teatrze Telewizji zapoczątkowano w 1964 r. organizując Festiwal Teatrów w Telewizji. Do festiwalu zapraszano wybrane widowiska z teatrów pozawarszawskich i te widowiska były adaptowane w regionalnych studiach telewizyjnych. Festiwal trwał zresztą bodaj tylko dwa, czy trzy lata, bo się „nie sprawdził" – miał małą „oglądalność."

W latach 1970. przedstawień przygotowanych w ośrodkach regionalnych zaczęło przybywać. Pokazywali się w nich znakomici aktorzy (nie gorsi od warszawskich), między innymi z Wrocławia (Maria Zbyszewska, Igor Przegrodzki), z Krakowa (Leszek Herdegen, Teresa Budzisz-Krzyżanowska), z Gdańska (Halina Winiarska, Henryk Bista), ale jednak snobistyczna otoczka wokół Teatru Telewizji związana z obsadami złożonymi z gwiazd warszawskich rozwiewała się stopniowo. Gdy obsady złożone z aktorów z różnych ośrodków stały się normą – teatr tv zaczął stracił nimb wyjątkowości, tę właśnie snobistyczną otoczkę, która czyniła go czymś specjalnym.

Drugim, bardzo ważnym elementem społecznej percepcji teatru tv, był jego charakter artystyczny i — poza wyjątkami — dystansowanie się wobec propagandy politycznej, która przenikała większość programów; w ogóle telewizja traktowana była przez reżim jako ważny, może nawet naczelny środek indoktrynacji i kontroli społeczeństwa. W tym kontekście, teatr tv był swoistą oazą, nie tylko sztuki wysokiej, ale i sztuki niezależnej, a każdym razie odmiennej od otaczającego ją kontekstu innych programów. Tylko ściśle selekcjonowane przez cenzurę filmy zachodnie odbierane były podobnie jak teatr tv.

Upadek Teatru Telewizji w stanie wojennym lat 1980.

Stan wojenny lat 1980. spowodował (poza innymi ogromnymi szkodami i stratami) upadek Teatru Telewizji.

Jak wiadomo środowisko teatralne, do którego dołączyli również pisarze, uczeni, wirtuozi i inni twórcy, odpowiedziało na wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. bojkotem masowych środków przekazu, w tym, oczywiście, telewizji. Brałem aktywny, a nawet przywódczy udział w bojkocie. Bojkot był szczególnie widoczny w Teatrze Telewizji. Nie było bowiem możliwe produkowanie nowych przedstawień. Teatr Telewizji „łatał" swoje poniedziałki pokazując stare widowiska, nie ogłaszając przy tym daty ich realizacji, stwarzając w ten sposób pozór, że to obecnie wyprodukowane przedstawienia, że ich twórcy i grający w nich aktorzy zrezygnowali z bojkotu. Była to kłamliwa propagandowa manipulacja. Ponieważ społeczeństwo traktowało wszystkie środki masowego przekładu nieufnie (znane było hasło „prasa kłamie") więc kłamstwo to miało „krótkie nogi."

Bojkot masowych środków przekazu miał bardzo duże znaczenie moralne dla zaatakowanego społeczeństwa. Podtrzymywał ducha oporu. Władze starały się złamać bojkot groźbami, a także przekupstwami kierowanymi zwłaszcza do znanych reżyserów i aktorów, których w ten sposób starano się ściągnąć do telewizji. Tylko bardzo nieliczni poddali się presji gróźb, pokusie ogromnego honorarium, czy też po prostu wykonali „partyjne polecenie" (jako członkowie PZPR).

Bojkot trwał. W jego czasie widzowie zaczynali się już powoli odzwyczajać od telewizyjnego Teatru Poniedziałkowego. Wtedy ze swoim pomysłem na przełamanie bojkotu wystąpił Kazimierz Dejmek, ówcześnie dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie. Był on najaktywniejszym w środowisku teatralnym poplecznikiem junty partyjno-wojskowej gen. Jaruzelskiego. Dejmek zaproponował aby władze nakazały wszystkim teatrom w trybie administracyjnym pokazywanie swych przedstawień w telewizji — aby występowały w tv przymusowo! Pomysł Dejmka podchwycił ówczesny wicepremier Mieczysław Rakowski i rzeczywiście wydał takie zarządzenie. Wiele teatrów wymigiwało się na różne sposoby, ale inne, nawet ochoczo, w telewizji wystąpiły, co środowisko teatralne osądziło negatywnie. W rezultacie pokazano w telewizji kilka, czy nawet kilkanaście bardzo słabych, źle granych, źle przygotowanych przedstawień z teatrów terenowych. Odsunęły one od Teatru Telewizji resztki widzów. Gdy bojkot został przez środowisko teatralne zakończony i zaczęto produkować nowe przedstawienia, publiczność — nie mająca zaufania do reżimowej telewizji w ogóle — nie zapewniła Teatrowi Telewizji nawet jakiej takiej oglądalności.

Przemiany lat 1990.

Po zmianie ustroju w 1989 r., telewizję w Polsce dotknęły radykalne przemiany — nie miejsce tu, aby je przedstawiać i analizować. Z punktu widzenia teatru tv trzeba jednak wymienić dwa zjawiska. Po pierwsze, nastąpiła dywersyfikacja obok telewizji państwowej, pojawili się nowi, prywatni nadawcy, nowe stacje i kanały. Ogromna większość czasu antenowego została poświęcona różnego typu rozrywce. Teatr Telewizji ze swoim etosem „sztuki wysokiej," zamiłowany w trudnym dramacie, stał się anachronizmem i w ogóle nie znalazł miejsca w tym systemie. Po drugie, to telewizji w ogóle, a tym do telewizji państwowej, wkroczyła komercja. Łatwo było nowym szefom państwowej tv zmarginalizowany już Teatr Telewizji dalej marginalizować. Proces ten trwał w ciągu lat 1990. Mimo prób podniesienia jakości i podreperowania reputacji, Teatr Telewizji nigdy już nie zajął w świadomości zbiorowej takiego miejsca jakie miał mniej więcej w latach 1960 -1980.

Ogólnie o widowisku *Starej kobiety* w Teatrze Telewizji

Przystępując do pracy nad *Starą kobietą* Tadeusza Różewicza miałem już za sobą wiele reżyserii jego sztuk, w tym przeniesienie do telewizji mojej realizacji teatralnej *Aktu przerywanego.* Uważałem Różewicza za najwybitniejszego polskiego dramatopisarza owego czasu. Jego dramaty łączyły w sobie poezję i realizm, co było mi ogromnie bliskie. Tak się składało, że jednak nie miałem wcześniej okazji, czy też możliwości, przygotować jakąś jego

sztukę specjalnie dla telewizji. Gdy, po moim przeniesieniu się do Wrocławia, otwarła się taka możliwość we wrocławskim ośrodku tv natychmiast zaproponowałem *Starą kobietę*. Były trzy podstawowe motywy tego wyboru.

Po pierwsze, była to wielka sztuka tego wielkiego poety-dramatopisarza, którą już znałem i przepracowałem dogłębnie w czasie pracy nad realizacją teatralną (w Lublinie, w 1973 r.) Pragnąłem opracować ją dla szerokiej widowni telewizyjnej.

Po drugie, *Stara kobieta* to sztuka poetycka, uniwersalna (dlatego później była tak dobrze rozumiana w realizacji w Dublinie, w 1983 r.), metaforyczne opisująca i diagnozująca współczesną zachodnią cywilizację, jako już bezpłodną, ale wciąż tęskniącą za nowym życiem, nową twórczością, odrodzeniem. Postać wykreowana przez Różewicza, Stara Kobieta, jest mądra mądrością doświadczenia spełnień i wzlotów, cierpienia i żałoby; marzy o nowym życiu, „wysiaduje" je, broni go, ale – w samym dramacie – nie jest w stanie nowego życia zrodzić. Sądziłem, że ten pesymistyczny obraz zawierają jednak promień nadziei i (podobnie jak w opracowaniu teatralnym) pragnąłem go ukazać. Symbolem jaki niósł tę nadzieję było dziecko, mały chłopczyk – poczęty mimo wszystko i urodzony, choć może tylko w marzeniu. Wprowadziłem postać chłopczyka w białym płaszczyku w finale realizacji teatralnej. W finale realizacji telewizyjnej pojawiał się on również: biegł od słońca, jakby prześwietlony słońcem, więc jakoby sam będąc słońcem, ku swej matce i ku widzom.

Ten symbol mojego telewizyjnego widowiska bardzo trafnie rozszyfrowała Hanna Święcicka, pisząc: „Nie jestem jakoś przygotowana do odbioru tego typu twórczości, jaką prezentuje Tadeusz Różewicz, ale przecież słucham go uważnie. *Stara kobieta wysiaduje* czytana kiedyś w „Dialogu" nie została doczytana do końca, ale zafascynowała mnie w reżyserii telewizyjnej pana Brauna. Nie wiem, czy to był pomysł reżyserski [tak, był to pomysł reżyserski – K.B.], czy tak było w tekście, ale gdy na końcu męczącego acz wstrząsającego spektaklu idzie do nas przez góry śmieci promienny, goły zupełnie chłopczyk, doznałam olśnienia. Ależ oczywiście, że to On, Nowe Życie, Malec z Nazaretu. Słowo, które się stało!" (Hanna Święcicka, *Jest ktoś,* PAX, Warszawa, 1978, str. 158.)

Po trzecie, sztuka Różewicza zawierała metaforycznie, symbolicznie i aluzyjnie diagnozę sytuacji w Polsce w tamtych latach: konflikt pomiędzy fasadą życia a ukrytymi nurtami, między pozorami demokracji, a rzeczywistością państwa totalitarnego, między kłamstwem „propagandy sukcesu" a codziennym życiem społeczeństwa w kraju zacofanym, a raczej utrzymywanym sztucznie w zacofaniu. Ten konflikt, to rozdarcie, tę sprzeczność można było ukazać przy pomocy samego obrazu: część pierwsza widowiska rozgrywała się w poczekalni. W mojej interpretacji była to poczekalnia na jakimś lotnisku — nowoczesna, czysta, wręcz

antyseptyczna. I tej właśnie poczekalni groziło zasypanie śmieciami. Rzeczywiście, tę, tak czystą poczekalnię zasypywały śmieci, co więcej, burzyły ją, zgniatały, ujawniając jej kruchość – i okazywało się (w II części widowiska), że ta czysta i nowoczesna poczekalnia stała na śmietnisku. Druga część widowiska rozgrywała się już właśnie tylko na gruzach owej poczekalni i na ogromnym, od horyzontu do horyzontu, śmietnisku. Było ono (zgodnie z didaskalium autora) także polem bitwy, plażą, cmentarzem. W ten sposób ów kontrast pozoru i rzeczywistości był zakodowany w samym obrazie i przemawiał – jak wiem – z ogromną siłą.

Odpowiedzi na Pani pytania

1. Czy teatr tv jest w stanie dać dramatowi pełnię artystycznej i rodzajowej egzystencji? Czy może to zrobić tylko teatr żywy? Mam świadomość, że to odwieczny spór. Znam argumenty przeciwników i zwolenników każdego zdania na ten temat. Nawet te sprzeczne często wydają się być przekonujące, ale chciałabym poznać zdanie Pana — zwłaszcza, że miał Pan szansę reżyserować na obu tych scenach.

Pytanie Pani dotyczy funkcjonowania dramatu w teatrze oraz w telewizji. Nie zapominajmy przy tym, o tym zasadniczym rozróżnieniu, jakie wprowadziłem wyżej, pomiędzy teatrem tv przekazywanym na żywo, a tym, który jest produktem typu filmowego.

Oto moja odpowiedź: Nie, nie sądzę, że dramat może osiągnąć „pełnię artystycznej i rodzajowej egzystencji" (jak Pani mówi) tylko w realizacji teatralnej, a więc jako materia interakcji między sceną a widownią.

Sądzę, że po zastosowaniu odpowiednich zabiegów adaptacyjnych i posłużeniu się właściwymi dla danego tworzywa środkami oraz technikami przekazu, dramat może osiągnąć „pełnię artystycznej i rodzajowej egzystencji" również jako widowisko telewizyjne. Dowodzą tego niezliczone przykłady widowisk telewizyjnych (zarówno „żywych", jak rejestrowanych) opartych o dramaty, tak klasyczne, jak współczesne. Dowodów dostarcza też moja własna praktyka.

Weźmy jako przykład *Dwa teatry* Szaniawskiego. Uważam je za jeden z najwybitniejszych dramatów polskich napisanych po II wojnie światowej. Wystawiałem go dwukrotnie w teatrze (Teatr Polski, Warszawa, 1963 i Teatr im. Horzycy, Toruń 1967) i oba razy powstawały żywe

przedstawienia, w których realizacja ukazywała problemy i subtelności, oraz wizyjność i symbolikę tego dramatu.

Następnie zaś zrealizowałem *Dwa teatry* w Teatrze Telewizji i dramat Szaniawskiego rozbłysnął także wielkim blaskiem. Stało się tak dzięki aktorom (wspominałem już o znakomitej obsadzie tego przedstawienia), ale również dzięki zastosowanym, czysto telewizyjnym środkom wyrazowym. Podam jeden przykład: w III akcie sztuki Dyrektor Teatru Małe Zwierciadło śni, że odwiedził go Dyrektor Teatru Snów. Dialoguje z nim. W realizacjach teatralnych te dwie postaci, oczywiście, gra zawsze dwóch aktorów, tak było i w moich przedstawieniach. Natomiast w telewizji, korzystając ze zdobyczy techniki, można było tę scenę przedstawić jako wewnętrzny spór, który Dyrektor Teatru Małe Zwierciadło toczy sam ze sobą, co było zapewne odkrywczą, a zarazem głęboką, interpretacją tej sceny w dramacie Szaniawskiego. Taka interpretacja możliwa była w telewizji. Tak też ta scena została pokazana w moim widowisku telewizyjnym: Gustaw Holoubek dialogował sam ze sobą – jako Dyrektor Teatru Teatru Małe Zwierciadło był w swoim gabinecie, a jako Dyrektor Teatru Snów siedział na widowni swego teatru.

2. Wiadomo, że teatr tv to zdecydowanie bardziej sztuka gestu, mimiki- detalu, aniżeli teatr żywy. Czy w związku z tym dobór aktorów różni się w zależności od tego, czy podejmuje się Pan reżyserować teatr tv, czy teatr „żywy”? Z drugiej strony Maria Zbyszewska zagrała rolę Starej Kobiety dwukrotnie... Co zadecydowało o tym wyborze?

Jak rozumiem, wskazuje Pani na posługiwanie się w teatrze tv często, bodaj najczęściej, zbliżeniem, a także detalem. To prawda.

To są środki niedostępne teatrowi, w którym widzimy zawsze aktora na scenie, widzimy jego całą postać. Naturalnie mimika, gest, rekwizyt mogą być w teatrze niejako zbliżane dzięki grze aktora, dzięki jego ruchowi, przy pomocy światła itd., ale zbliżenie telewizyjne (oraz filmowe), najazd na twarz, usta, oko, rękę, na detal kostiumu, czy dekoracji posiada ogromną dynamikę. Zbliżenie jest zawsze w jakiś sposób znaczące. I jest to typowy środek wyrazowy teatru tv.

Czy świadomość tego wpływa w jakiś sposób na obsadanie poszczególnych postaci? Nie, nie sądzę. Obsadza się tak, aby zapewnić danej roli – poprzez odpowiedniego aktora – pełnię życia, oraz maksimum ekspresji i wyrazu.

Fakt, że Maria Zbyszewska grała już Starą Kobietę nie miał dla mnie znaczenia. Proszę przy tym pamiętać, że w inscenizacji Jerzego Jarockiego trzy aktorki grały tę jedną rolę, a Zbyszewska była tylko jedną z nich. Ważne było, że w czasie gdy robiłem obsadę, Maria Zbyszewska, była niewątpliwie najbardziej predestynowana do tej roli ze wszystkich aktorek wrocławskich, a zapewne także w skali kraju. Posiadała odpowiedni warsztat, wiek, warunki, a przede wszystkim ten rodzaj aktorstwa, który był tu potrzebny: połączenie mądrości i doświadczenia z matczynym ciepłem, pewnej surowości z poczuciem humoru.

3. Jak reżyser wyznacza płynną granicę między osobowością sceniczną a personalną aktora? (wiem, że w teatrze prawdziwym postać dramatu góruje nad postacią aktorską, a w tv jest dokładnie odwrotnie).

Pyta Pani o relacje pomiędzy postacią a aktorem (jako człowiekiem jakim on jest w rzeczywistości), czy tak? Te relacje mogą się kształtować bardzo różnie zarówno w teatrze jak w telewizji i nie sądzę, aby regułą było „górowanie" postaci nad aktorem w teatrze, a aktora nad postacią w telewizji.

Jeśli chodzi o teatr, to aktor o silnej osobowości (zwłaszcza znany aktor) bardzo często wykorzystuje tylko postać (rolę) do „grania siebie." Pozostaje sobą w okolicznościach swej postaci, posługując się jej działaniami, tekstem, itp. Bywa też, z drugiej strony, że aktor w teatrze ukrywa się niejako za postacią, wykorzystując do tego ruch, sposób mówienia, a także kostium, charakteryzację, perukę itp. (Ale nie możemy tu wchodzić w historię i teorię różnych metod czy szkół aktorskich, co zresztą mogłoby by być przydane.)

Podobnie jak w teatrze może dziać się w teatrze tv. Aktor może eksponować sam siebie – a będąc znaną gwiazdą, czasem wręcz nie może lub nie potrafi nie eksponować sam siebie. Może też starać się „ukryć" poza rolą. Z jedną wszakże ważną różnicą: jak już ustaliliśmy, zbliżenie i detal możemy uznać za typowe środki telewizyjne — otóż zbliżenie demaskuje nadmierną charakteryzację, zarost, w ogóle środki zewnętrzne. Zatem aktor występujący w telewizji, nawet gdyby chciał, to nie może się w pełni ukryć za postacią, zwłaszcza za jej zewnętrznością. Zatem, istotnie, dominuje jego osobowość, w tym jego aparycja. Nie znaczy to jednak, że w telewizji, aktor nie może eksponować postaci – napewno może i czyni to często.

4. Czym zastąpić w teatrze tv nastrój, klimat, rodzaj odświętnej czynności, jaką jest samo wybieranie się do teatru? Obcowanie z tv pozbawione jest przecież cech odświętności, a podobno tylko w takiej atmosferze rodzi się przeżycie artystyczne.

Ma Pani rację – oglądanie tv jest zazwyczaj wtopione w strumień życiowych czynności, nie stwarza nastroju wyjątkowego, odświętnego. Czym to zastąpić? Zapewne nie da się tego w całości wyrównać. Choć w dobrych czasach teatru tv swoista odświętność wynikała z nadawania widowisk zawsze tego samego dnia tygodnia i o tej samej porze, (wspominałem już o tym), oraz poprzedzania przedstawień wstępami, które były niejako uwerturą do samej akcji. Stwarzało to sytuację rytuału. Gdy dni i godziny zaczęły być przypadkowe, ten element odpadł. Najwyraźniej „decydenci telewizyjni" nie rozumieli potrzeby podtrzymywania takiego rytuału. (Zresztą, nie rozumieli też w ogóle wagi i społecznego znaczenia Teatru Telewizji.)

5. Na czym polega przekształcanie dramatu w tzw. "dramat telewizyjny"?

Nie wiem, czy jest (czy było) coś takiego jak „dramat telewizyjny". Każdy dramat można zaadaptować do telewizji, a więc uczynić go „dramatem telewizyjnym." Zresztą dostosowanie dramatu dla potrzeb widowiska telewizyjnego z reguły zaczynało się od prostego zabiegu skrócenia go – czas widowiska był z góry określony, spektakl musiał mieścić się w 50, 60, 90, czy 120 minutach. (Chyba bardzo rzadko były to inne czasy.)
O ile wiem, dramatopisarze stosunkowo rzadko pisali dramaty ze specjalnym przeznaczeniem do telewizji, choć np. *Żaglowce, białe żaglowce* Abramowa-Newerlego tak właśnie były napisane.
Materiał dla teatru tv powstawał też w wyniku zaadaptowania powieści, noweli, czy dokumentów. Moje widowisko wg. *Popiołów* było tego przykładem. Takich przykładów można, oczywiście, znaleźć bardzo dużo w historii teatru tv. Przy adaptowaniu prozy pisało się zresztą nie tyle „dramat telewizyjny", co „scenariusz telewizyjny," który uwzględniał z góry środki techniczne jakie będą stały do dyspozycji. (Podobnie jak scenariusz filmowy uwzględnia środki wyrazowe, techniczne, efekty itp. które można uzyskać w filmie.)

6. Czy wybór konkretnego kadru, wybranej treści oglądowej spośród innych jest w jakimś stopniu narzuceniem interpretacji utworu? Co decyduje o tym wyborze?

Naturalnie, że kadrowanie to dokonywanie wyborów, a zatem interpretacja. Odwracając to twierdzenie, można powiedzieć, że interpretacja w tv dokonywana jest w dużej mierze przy pomocy świadomego, odpowiedniego kadrowania. Oczywiście, interpretacja danego utworu zawarta jest po pierwsze w opracowaniu tekstu, po drugie w grze aktorów, a po trzecie w kadrowaniu. Dochodzi też światło, muzyka, efekty.

7. W jaki sposób dobierał Pan ekipę? Czy ceni Pan wyżej doskonałą znajomość warsztatu pracy, czy równie ważna jest dla Pana wrażliwość artystyczna? Krótko mówiąc - realizator, czy operator ma być świetnym rzemieślnikiem, czy również znawcą podejmowanego tematu?

Pracując w telewizji w Warszawie, Łodzi, Wrocławiu miałem wpływ na dobór scenografa i realizatora telewizyjnego, choć musiało to być uzgodnione. Zresztą, realizatorów poszczególne ośrodki nie miały wielu do wyboru. Co do ekipy innych specjalistów – desygnowała ich produkcja.
Podsuwa Pani dwa kryteria: sprawność warsztatowa lub wrażliwość artystyczna. To ważne kryteria i dobrze, jeśli oba te walory idą w parze, ale pamięć mówi mi, że kierowałem się raczej możliwością dobrego „dogadywania się", rozumienia się, obopólnej chęci aby współpraca była efektywna, no, i sprawna, bez zbędnych dyskusji. Tu, proszę wziąć pod uwagę, że w całym procesie pracy nad przedstawieniem tv ogromną rolę odgrywał czas. Zawsze było go za mało. Zawsze trzeba się było spieszyć. Więc też kryterium szybkiego i dobrego porozumiewania było bardzo ważne.

8. Czy zgadza się Pan ze słowami J. Trzynadlowskiego: „Teatr tv to nie jedynie kopia poetyki teatru prawdziwego. Teatr tv formułuje własne wartości estetyczne." Jakie to wartości?

Prawda, że teatr tv to nie kopia teatru („prawdziwego"), choć wiele wartości typowo teatralnych było (jest) w teatrze tv obecnych: aktor — człowiek ukazujący swe bogactwo duchowe, biologiczne, fizyczne; obraz — skomponowany malarsko, z wkomponowaną weń postacią ludzką; słowo — celne, mądre, treściwe, poetyckie; dźwięk — zarówno muzyka, jak też dźwięk uczestniczący w akcji. Teatr tv posługuje się więc wartościami teatralnym, a zarazem może te wartości modyfikować, przekształcać, rozwijać, jedne może usuwać w cień, a inne amplifikować.

Sądzę, że można to krótko ująć w ten sposób: teatr tv formułuje (tworzy, przekazuje) zasadniczo te same wartości co teatr, ale zarazem ma możliwość ich modyfikowania i przekształcania.

W teatrze tv człowiek-aktor, zwłaszcza ukazany w zbliżeniu może posłużyć się wyrazem, w zasadzie nieprzekazywalnym ze sceny. Obraz w małym kadrze ekranu może być celowo, ekspresyjnie, „gęsto" zakomponowany, co nie jest możliwe na scenie teatralnej, która zawsze operuje wielkim obrazem całej sceny, przy czym na scenie kompozycja wizualna zawsze może posługiwać się głębią, wieloma planami, a na ekranie tv obraz jest w zasadzie płaski, a więc musi posługiwać się innymi technikami malarskimi. Słowo w teatrze w zasadzie zawsze musi być przekazywane z pewnym natężeniem głośności. W teatrze tv dostępny jest większy diapazon, włącznie z najlżejszym szeptem, a nawet „głośnym myśleniem" (Wargi aktora są nieruchome, ale słyszymy tekst).

Wielką wartością teatru jest możliwość i umiejętność opowiedzenia pewnej historii. To samo potrafi teatr tv, przy czym najczęściej opowiada te (lub te same) historie w sposób bardziej osobisty, są to jakby bardziej historie ludzi, i do tego, dzieją się one bardziej w ich wnętrzach, niż pomiędzy nimi, w obiegu konfliktów między postaciami. Opowiedzenie pewnej historii w teatrze tv było w ogóle skoncentrowane na człowieku. Obywało się bez pościgów samochodowych, eksplozji, wybuchów, strzelanin – co było i jest domeną kina. Obywało się też bez dosłownego seksu i bez okrutnej przemocy, co tak jest częste obecnie — wkroczyło do filmu, telewizji i również do teatru.

W szczególności, teatr tv może tworzyć i przekazywać specyficzne wartości estetyczne w dziedzinie montażu i rytmu. Oczywiście, w teatrze dramatopisarze, reżyserzy, aktorzy, a także scenografowie i kompozytorzy posługują się kategoriami montażu i rytmu. Jednakże montaż telewizyjny, choćby niewyszukany technicznie (co charakteryzowało „żywy" teatr tv) może być bardziej ekspresyjny niż w teatrze. To samo dotyczy rytmu.

9. Często odmawia się teatrowi tv miano sztuki, ze względu na mocną ingerencję techniki. Jak zwalczyć piętno maszyny, by odczuwane było jednak piętno artysty?

Jeśli ową „techniką," „maszyną" posługuje się artysta – to nie ma takiego niebezpieczeństwa. Jeśli posługuje się nią tylko „technik", „rzemieślnik," który na dodatek skupia się na owej technice, na możliwościach, na efektach technicznych, to istotnie widowisko nie osiąga wyrazu artystycznego, nie funkcjonuje na poziomie sztuki.

Tak zresztą dzieje się w każdym rodzaju twórczości. Każdy prawdziwy artysta, posługuje się swoim warsztatem (swoją „maszyną”) ze swobodą i sprawnością, wznosi się ponad poziom techniki, powala widzowi, słuchaczowi o niej w ogóle zampomnieć. Bodaj najwyraźniej widać to w sztuce wielkich wirtuozów-muzyków. Są mistrzami techniki gry na swoich instrumentach, ale dając koncert, tą techniką tylko się posługują w swoich interpretacjach, w tworzeniu piękna.

10. Jak w skrócie formalnym (mały ekran) i czasowym (czas, który widz poświęci) przedstawić całe zagadnienie, zwrócić się do wyobraźni, do emocji, do smaku estetycznego widza?

Od strony świadomego twórcy taki skrót, czy ograniczenie nie stanowi przeszkody w stworzeniu dzieła. Jeśli dzieło to jest pełne energii, to zatrzyma uwagę widza tak długo jak potrzeba. Ale faktem jest, że kulturowe i praktyczne uwarunkowania odbioru wymykają się z pod kontroli twórcy, choć powinien on o nich wiedzieć i jakoś je uwzględniać.

11. Jak ograniczenie przestrzeni ogranicza ruch kamer, pęta reżysera, przytłacza aktora?

Dawniej (gdzieś do lat 1980.) możliwości ruchu kamer były ograniczone. Kamery nie były ruchliwe. Były ciężkie, duże, posługiwały się grubymi łączami. Więc też ich ruch trzeba było dokładnie planować. Nie pamiętam jednak aby mnie to „pętało” – bo to po prostu była kwestia przygotowania przestawienia (przez reżysera i przez realizatora, a także scenografia) od strony logistycznej. Dla większych widowisk wymagających wielu planów, które trzeba było grać („zgrywać”) w jednym ciągu, bez przerwy, budowało się wielufunkcjyjne dekoracje, w których ruch kamer, w tym ich przejazdy z planu na plan, był z góry zaplanowany, wypróbowany w czasie prób kamerowych. Nie pamiętam też, aby aktorzy stosunkowo małą ruchomość kamer odczuwali jako przytłaczającą. Aktorzy przychodzili do studia telewizyjnego najczęściej z teatru, przynosząc przywyczajenia grania na scenie dla widza. Aktorzy z doświadczeniem filmowym, gdzie kamera była zasadniczo zawsze w ruchu, też mieli za sobą, jako doświadczenie podstawowe, pracę w teatrze. Więc w poszczególnych sytuacjach wiedzieli gdzie jest „widownia” (to znaczy kamera) i grali „dla” tej widowni.

12. Na czym polega różnica między opracowywaniem redakcyjnym i reżyserskim tekstu dramatycznego na potrzeby teatru tv, a tym samym dla teatru żywego?

Nie jestem pewien czego dotyczy Pani pytanie. Jako reżyser zawsze sam opracowywałem swój egzemplarz. Rozmowy z kierownikiem literackim w teatrze, czy redaktorem w tv mogły być inspirujące, ale tylko w znaczeniu ogólnym, nie dotyczyły szczegółów mego opracowania egzemplarza.

13. Czy istnieją wyznaczniki sceny telewizyjnej i dramaturgii telewizyjnej?

Mówiąc o „wyznacznikach" ma Pani na myśli kryteria wyboru, prawda? A zatem chodzi o kryteria wyboru materiału dla teatru tv. To bardzo ciekawe pytanie.
Najważniejsze były kryteria artystyczne, filozoficzne, intelektualne. A więc kryteria literackiej jakiegoś tekstu oraz jakości artystycznej jakiegoś projektu widowiska. Tak jak w teatrze, kryterium była też możliwość znalezienia dobrej obsady aktorskiej.
W zasadzie mieliśmy przy tym luksus nie oglądania się na „oglądalność". Teatr Poniedziałkowy miał swoja widownię i można było tam wystawiać rzeczy trudne. Dowód rzeczowy: moje widowiska sztuk Norwida, moje widowisko o Norwidzie pt. *Piszę pamiętnik artysty*, czy też właśnie różewiczowska *Stara kobieta.*
Mówiąc o telewizji w państwie totalitarnym, o telewizji funkcjonującej w systemie komunistycznym (opartym o rządy jednej partii – komunistycznej), o telewizji państwowej tamtego czasu (innej nie było) – trzeba także wziąć pod uwagę istnienie cenzury.
W telewizji było ona trzy-stopniowa:
(1) Cenzurę stosowały same redakcje wg. wytycznych „z góry", konkretnie z Wydziału Propagandy i Prasy KC PZPR.
(2) Każdy egzemplarz czy scenariusz był kontrolowany (czytany, odrzucany, czy zatwierdzany) przez urząd cenzury; każda ostatnia próba przedstawienia teatru tv była oglądana przez cenzora; każdy gotowy spektakl przechodził „kolaudację", w której uczestniczył, obok innych osób, cenzor.
(3) W telewizji w Warszawie w osobnym pokoiku siedział stale (przez cały czas nadawania programu) specjalny urzędnik i oglądał program ogólnopolski; tak samo działo się w wypadku programów lokalnych. Ten urzędnik miał prawo (i nałożony nań obowiązek!) przerwać („zdjąć z anteny") program, który uznałby za niebezpieczny dla partii i rządu, nieprawomyślny, gdyby np. w jakimś wywiadzie robionym na żywo (co było bardzo rzadkie),

ktoś zaczął mówić coś „nieprawomyślnego.” Taki cenzor miał miał na biurku przełącznik, którym mógł w jednej chwili przerwać każdą emisję. Obraz znikał. Dźwięk milkł. Pojawiała się „kasza.” Nie korzystano z tego często. Ale my, pracujący w telewizji, wiedzieliśmy o tym. Można było próbować cenzurę przechytrzyć, jakoś objeść, ale trzeba było się liczyć z jej istnieniem. Po prostu, bez aprobaty cenzury nic nie mogło pójść na antenę. (Mówię o tym dziś ze smutkiem i goryczą.)

14. Co z ochroną praw autorskich i prawem do nienaruszalności wewnętrznej dzieła? Czy zdecydowałby się Pan na zmianę kolejności niektórych scen i całkowitą zmianę zakończenia, gdyby nie konsultacje z Tadeuszem Różewiczem? Oczywiście mam świadomość, że adaptacja telewizyjna dzieła literackiego jest dziełem autonomicznym i nie można wymagać od niej całkowitej zgodności z tekstem literackim. Po lekturze książki „Rozdarta kurtyna” wiem też, że wprowadzenie w scenie finałowej małego chłopca miało przynieść nadzieję.

Autor adaptacji utworu „chronionego” musiał uzgadniać z autorem dzieła podstawowego swoje opracowanie. Ale były to raczej zabiegi kurtuazyjne. Nie pamiętam, nie słyszałem o wypadku sprzeciwu autora jakiegoś współczesnego dramatu wobec przygotowanej przez reżysera, czy scenarzystę wersji jego dzieła. Natomiast w wypadku klasyki taki problem w ogóle nie istniał. W wypadku *Starej kobiety* scenariusz telewizyjny (opracowanie dramatu) napisałem sam. Będąc w tamtych latach w stałym kontakcie z Tadeuszem Różewiczem, omawiałem go z nim.

15. Czy Pana zdaniem tv zubaża tekst, niszcząc trochę jego walor artystyczny w toku przekazu, czy przeciwnie - rozwija chociażby smak widza, który np. nie ma innej szansy na kontakt z teatrem?

To są dwa pytania... Scenariusz tv, widowisko tv oparte o jakiś tekst może go zubożyć, może go wzbogacić... To zależy od opracowania... Myślę, że nie ma tu reguły...
A smak widza? Napewno obcowanie z teatrem tv było dla wielu widzów swego rodzaju inicjacją, zachętą, aby pójść (zacząć chodzić) do teatru – ale przecież na ogromny obszarach kraju teatru („żywego”) nie było. Więc samo obcowanie z teatrem tv, z dobrą, wartościową dramaturgią, z najwyższej klasy aktorstwem, także napewno rozwijało widzów duchowo i intelektualnie, rozwijało ich smak.

16. Jak poradził Pan sobie ze śmieciami, prawdziwym kurzem? Czy naturalność, a nie teatralność tych rekwizytów była zamierzona?

Śmieci wsypują się do poczekalni w końcu I części sztuki/widowiska – tę część realizowaliśmy w studio, były to więc śmieci sztuczne, studyjne, „czyste". Natomiast cała II część rozgrywana była na prawdziwym śmietnisku – na ogromnym wysypisku śmieci pod Wrocławiem. Tam przeniesiono ze studia elementy dekoracji i w pewnych miejscach dodano trochę śmieci „czystych," aby aktorzy (np. w scenie wojny) nie babrali się w prawdziwych, brudnych, cuchnących śmieciach. Ale zasadniczo cała akcja II części grana była na śmieciach jakie były, zatem na śmieciach prawdziwych. (Prawdę mówiąc ogromnie cuchnących. Dobrze, że pracowaliśmy na jesieni. Trudno sobie wyobrazić jaki byłby zapach latem. Ale i tak pracowaliśmy w maseczkach na ustach i nosach.) Naturalnie, że „naturalność" prawdziwych śmieci była zamierzona!

16. W didaskaliach Różewicz często podkreśla kolorystykę. Przykłada do niej ogromną wagę. "Stara kobieta" to wersja -z konieczności- czarno- biała. Czy brak możliwości realizacji w kolorze był problemem?

To prawda, że Różewicz „widzi w kolorach," „pisze w kolorach." Ale w tamtym czasie nie posługiwaliśmy się jeszcze kolorem w polskiej tv. Więc nie powstał problem wyboru. Widz też przyjmował widowiska tv w tonacji czarno-białej jako w pełni oczywiste.

17. Czy miał Pan problem z wyrzuceniem niektórych treści z dramatu Różewicza podczas przystosowywania dzieła do telewizyjnych środków wyrazu ? Był to obowiązek, czy treści te wydały się Panu zbędna dla zrozumienia całości?

Nigdy nie pracowałem nad adaptacją tekstu (prozy, czy dramatu) zastanawiając się nad „wyrzuceniem" tego czy tamtego... To by była postawa „negatywna." Myślałem „pozytywnie" — co chcę powiedzieć, na czym skupić uwagę swoją i widza. Scenariusz był pisany wedle przyjętych zasad, ustalonych z góry wyborów, wytkniętej linii rozwoju akcji. Trzeba było też z góry uwzględnienić czasu, w którym musiało się zmieścić widowisko. Więc pewne sceny, zdarzenia, dialogi były niezbędne, a inne można było pominąć.

18. Na jakie odejście od tekstu może sobie pozwolić reżyser?

Na takie, jakie jest koniecznie... Tu warto by porozmawiać o tym kim był reżyser w teatrze XX w. i jak reżyseria ewoluowała. Bo przecież reżyserami w teatrze tv w Polsce stali się po pierwsze reżyserzy teatralni; byłem jednym z nich. Reżyserzy filmowi przygotowywali przedstawienia teatr tv znacznie rzadziej. (Historia reżyserii filmowej to osobne zagadnienie i nie możemy go tu omawiać.)

Pomówmy jednak chwilę, skrótowo, o przemianach reżyserii w XX w. Wielka Reforma Teatru (Pierwsza Reforma Teatru) wypromowała reżysera na pozycję naczelną, wręcz dyktatorską. Reżyser Wielkiej Reformy był właściwym i suwerennym twórcą całości dzieła teatralnego. Niektóre jego elementy sam tworzył, a o innych decydował. Ja należałem do Drugiej Reformy Teatru (z całą jej specyfiką – o której trudno tu mówić). Druga Reforma przejęła wiele od Pierwszej oraz wprowadziła nowe sposoby tworzenia teatru, wypracowała nowe style itd. (Polecałbym tu Pani moją książkę *Druga Reforma Teatru*). W Drugiej Reformie reżyser z dyktatora przemienił się w przewodnika, nie narzucał z góry rozwiązań, ale starł się je wypracowywać wraz ze wszystkimi uczestnikami twórczego procesu. Pozostał jednak przywódcą. Pozostał – jeśli potrafił sprostać tej sytuacji – najwyższym autorytetem. Sam podejmował zasadnicze decyzje. Oczywiście, musiał się właściwych decyzji dopracowywać, radził się mądrych ludzi, ale ostatecznie brał na siebie całą, pełną odpowiedzialność za spektakl. Tak działo się w teatrze, i tak też działo się w teatrze tv w jego najlepszym okresie. Więc nie powstawało w ogóle takie pytanie: na jakie „odejście" może sobie pozwolić reżyser. Sam reżyser decydował o tym jak daleko może pójść, a w tym, jak daleko może odejść od tekstu.

Tak też i ja pracowałem. Przyjmowałem jednak przy tym zawsze postawę pokory wobec autora. Starałem się czerpać z niego, uczyć się od niego, uważnie analizować jego utwór. Jeśli to było możliwe – jak wypadku Różewicza – radzić się autora. Dopiero w oparciu o dokładną analizę jakiegoś dramatu i po skonfrontowaniu jej z autorem (powtórzę – jeśli to było możliwe) formułowałem swój projekt widowiska.

Wiem, że i dawniej, i zwłaszcza ostatnio, pojawiają się przedstawienia teatralne, a także przedstawienia teatru tv, w których reżyserzy nie tylko odchodzą gdzieś daleko od autorskiego tekstu, ale lekceważą go, deprecjonują, przewracają go do góry nogami. Rzadko w ten sposób powstają wartościowe dzieła.

19. Jarosław Szymkiewicz twierdzi, że prawdziwy teatr tv skończył się, gdy zaczęto utrwalać programy teatralne przed emisję. To- Pana zdaniem- prawda? Miło wspomina Pan teatry tv reżyserowane „na żywo”?

Jarosław Szymkiewicz, latami związany z telewizją, wiedział co mówił. To prawda. Choć nie stało się tak jednego dnia, nie ma jakiejś ostrej granicy. To był raczej proces przemian. Ale gdy ostatecznie rejestracja, nagrywanie scen, ujęć, a potem montowanie objęły całość widowisk, gdy teatr tv przemienił się w kiepski, tani, ubogi, prymitywny film (już o tym mówiłem) – wtedy teatr tv „skończył się”...

Wspominam tamten okres grania „na żywo” bardzo dobrze... To była właśnie „żywa” praca, „żywe” aktorstwo, „żywy” był też odbiór.

Jest tu i inna sprawa. Teatr to sztuka ulotna. Widowisko umiera każdego wieczora. Jeśli nie jest powtórzone – umiera bezpowrotnie, jak człowiek. Teatr tv (nierejestrowany) też umierał. Jak teatr. To też ustanawiało przymierze między tymi dwoma formami. I stanowiło o pewnej godności teatru tv – takiej jaka przysługiwała teatrowi.

Nie ma już mojego przedstawienia *Piszę pamiętnik artysty.* Umarło. Umarła też wielka rola Norwida zagrana w tym przedstawieniu przez Leszka Herdegena. Nie tylko dlatego, że Herdegen umarł, ale dlatego, że nie została zarejestrowana. Umarła. Tak jak umarła jego wspaniała rola w *Za kulisami,* które przygotowaliśmy niewiele lat później w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie.

Widowisko „żywego” teatru tv żyło tylko tę godzinę, czy półtorej. I umierało. Jak teatr. Ta śmiertelność w jakiś szczególny sposób splatała teatr tv z teatrem.

20. Jak określiłby Pan scenografię w „Starej kobiecie”. To: konwencja, umowność, odzwierciedlenie rzeczywistości, czy stylizacja?

Z podanych przez Panią do wyboru możliwości tylko „odzwierciedlenie rzeczywistości” jakoś mi pasuje. Ale nie do końca. Bo do I części zbudowałem (scenograf zbudował – wedle naszych ustaleń) dekorację. Była ona realistyczna, a nawet surrealistyczna w swej czystości, technicznej sprawności, funkcjonalności. Była konstrukcją i odzwierciedlała pewną rzeczywistość – wybujałej, sztucznej, bezdusznej cywilizacji. Ale II część to była już realna rzeczywistość – ogromne, prawdziwe śmietnisko. Z pewnymi tylko „dodatkami” dekoracji.

21. Jak pracowało się Panu z Cezarym Łagiewskim?

Bardzo dobrze. Cezary Łagiewski to umiejętny i doświadczony realizator. Jego udział w sprawnym przeprowadzeniu nagrań, zarówno w studio jak w plenerze był ogromny. Doskonale porozumiewał się z całą ekipą techniczną, umiejętnie współpracował z aktorami.

22. Cezary Łagiewski powiedział mi: „(...) wraz z pojawieniem się sztuki montażu i rozwojem techniki umarł teatr tv" Zgadza się Pan z jego zdaniem? A jeśli TAK - dlaczego dosyć „prymitywna" jeszcze technika sprzed 30 laty potrafiła zachować „serce teatru tv"?

Dlatego, że technika ta przekazywała „żywe" działania aktorów, w rzeczywistym czasie. Posługując się Pani sformułowaniem, można powiedzieć, że w teatrze tv biło serce „żywego", „ prawdziwego" teatru.

23. Czy ma Pan w pamięci jakieś szczególne wspomnienia związane z pracą nad właśnie tym spektaklem?

To była dobra praca. Miałem doskonałą obsadę – Pani to wie: Maria Zbyszewska, Zbigniew Górski, Igor Przegrodzki, Paweł Nowisz, i wszyscy inni. Ale może trzy wspomnienia szczególne:
Wzruszającym wspomnieniem — zapisanym na taśmie — był udział w tym przedstawieniu mego syna Grzegorza, jako statysty, członka dużej grupy pasażerów na lotnisku. Był wtedy jeszcze chłopcem, a dziś sam jest reżyserem filmowym.
Drugie wspomnienie, to zimno w czasie pracy w plenerze nad II częścią widowiska. Gdy nagrywaliśmy sceny na śmietnisku (trwało to kilka dni) — było doprawdy bardzo zimno. Pracowałem w kurtce, czapce. Aktorzy zaś musieli być na nagrania w swych kostiumach – było mi bardzo przykro, że tak marzną. Naturalnie w przerwać pracy okrywali się płaszczami, kocami. Raz wojsko, poproszone przez Kierownika Produkcji, Krzysztofa Tenerowicza, znakomitego fachowca, przywiozło na plan ogromny kocioł plowej kuchni pełen gorącej grochówki. To była najlepsza grochówka jaką jadłem w życiu.
Trzecie, bardzo dramatyczne wspomnienie. W jednej ze scen w plenerze, Zbyszek Górski, miał wybiec z ruin poczekalni na wojnę — taki był sens i wyraz jego działania. Tu trzeba przypomnieć, że Górski był aktorem o ogromnej umiejętności improwizowania, miał wielkie doświadczenie w improwizowaniu i ja często się na tej jego umiejętności opierałem. Nie

wyznaczyliśmy więc dokładnie jego drogi – miał zaimprowizować tę scenę. Ustaliliśmy tylko, że wybiegnie w przestrzeń śmietniska, przedzierając się przez połamane szczątki dekoracje. Nagranie. Zbyszek biegnie, improwizując, kluczy wśród dekoracji, natyka się na szklane drzwi. Uderza w nie. Szkło pęka. Efekt jest piorunujący. On biegnie dalej. Tuż za nim spadają ogromne kawały szkła. Biegnie dalej, gdzieś w horyzont. Udało się. Ale to było bardzo niebezpieczne. Szkło mogło go pokaleczyć. Uważam za swój błąd, że dopuściłem do jego uderzenia w szklane drzwi. To było zbyt ryzykowne. Powinienem był nie pozwolić mu improwizować drogi ruchu, ale dokładnie ją wytyczyć. Na szczęście nic mu się nie stało. Ale ja do dziś sobie to wyrzucam i do dziś czuję ten skurcz trwogi, gdy on uderza o te szklane drzwi, i szkło pęka.

24. Jak może Pan określić różnice miedzy pracą reżyserską nad „Starą kobietą" w Teatrze im. Osterwy w Lublinie (1973 r.), w Teatrze Telewizji we Wrocławiu (1976r.) i w Project Art Center Theatre w Dublinie w Irlandii (1983 r.)? Mam świadomość, że odpowiedź na to jedno pytanie mogłaby stanowić książkę, ale proszę o takie zasadnicze różnice, które w pierwszej chwili przychodzą Panu do głowy.

Tak, to mogłaby być książka. Więc tylko w skrócie. Najpierw zacytuję, krótką notę o tych trzech przedstawieniach zawartą w mojej książce *Listy na Babilon. Pisma przypomniane i odszukane* (Kontekst, Poznań, 2007, str. 211):

„Realizacja w Lublinie by≈a eksperymentem, w którym poszczególne elementy dramatu zostały wykorzystane niejako osobno, różne części widowiska grane by≈y w różnych miejscach teatru: na parterze sali głównej, w której obszerny podest eliminować podział na scenę i widownię, tworzył przestrzeń jednolitą, wykorzystywaną wspólnie przez aktorów i widzów; na teatralnym podwórzu; na przyteatralnej ulicy; w sali prób. Akcje umierania i rodzenia, przemocy i przyjaźni, wojny i opłakiwania ofiar, by≈y oparte na fragmentach sztuki i wyimprowizowane przez aktorów. Bardzo daleko zawiodły mnie i świetny już wtedy zespół lubelski, prowadzony przez Zbigniewa Górskiego, inspiracja wydobyte z tekstu. Może za daleko od autora? Realizacja telewizyjna we Wrocławiu, z wielką rolą Marii Zbyszewskiej, by≈a mu natomiast ściśle wierna, choć nie pozbawiona nowych otwarć, jak zwłaszcza to końcowe: po śmierci dorosłego syna powraca on jednak do matki, na jej wołanie, jako dziecko: biegnie ku niej od strony zachodzącego słońca. Reżyserując *Starą kobietę* w Irlandii

miałem szczęście pracować z jedną z najwybitniejszych aktorek tego kraju, Joan O'Hara; za rolę Starej Kobiety otrzyma≈a ona nagrodę „aktorki roku” w Irlandii.”

Stara kobieta w Lublinie to było przedstawienie w poetyce wypracowywanego wtedy przeze mnie „teatru wspólnoty” – zawierało i wykorzystywało jego typowe elementy, takie jak: rozgrywanie akcji we wspólnych dla aktorów i widzów przestrzeniach (tych przestrzeni było kilka wewnątrz teatru i w miejskim plenerze), interakcja aktorów i widzów, improwizacja jako metoda pracy na próbach oraz improwizacja wykorzystywana w każdym poszczególnym przedstawieniu, mozaikowa, impresyjna struktura całej akcji, budowanie metafor samym tylko ruchem, itd.

Proszę zwrócić uwagę, że istnieje dobry, teatrologiczny opis przedstawienia lubelskiego dokonany przez Krzysztofa Sielickiego („Dialog” 1975 nr. 3).

Stara kobieta w Irlandii wykorzystywała te doświadczenia, ale w inny sposób. Akcja toczyła się po kolei w trzech przestrzeniach. Prolog grany był na ulicy przed teatrem. Część pierwsza usytuowana była w obszernym pomieszczeniu galerii sztuki stanowiącym foyer teatru, w którym widzowie otaczali aktorów z trzech stron, byli przy tym bardzo blisko aktorów. Część druga była grana w teatrze posiadającym przestrzeń zmienną – główny teren gry był po środku, ale były też dodatkowe, mniejsze tereny gry w różnych punktach sali, a widzowie byli niejako rozsiani po całym wnętrzu w małych grupach, a więc tereny gry i obserwacji były wymieszane; był to „environmental theatre”— rzeczywiście, przy pomocy scenografa, zbudowałem „environment” – zgodnie z didaskalium autora było to pobojowisko-cmentarz, jego centralnym elementem był rozbity, a raczej wbity w ziemię, więc częściowo zniszczony samolot (był to prawdziwy samolot, który teatr zdobył z jakiegoś muzeum wojennego), były tam też liczne, potłuczone telewizory, no, i mnóstwo różnych śmieci, wśród których usytuowana była „plaża”, „cmentarz,” „zakład fryzjerski,” oraz „gniazdo” Starej Kobiety.

Stara kobieta została w Irlandii bardzo wysoko oceniona przez publiczność i prasę. Pisano: „Przedstawienie *Starej kobiety* to dwie godziny łańcucha obrazów i wizji, pełnych wyobraźni i prowokujących. [...] Zespół jest wspaniale zdyscyplinowany. Na jego czele Joan O’Hara daje zapierający dech popis aktorski. Jest wspaniała. Skala jej środków i tworzonych nastrojów jest budzi najwyższy podziw.” („Irish Independent” 29 września 1983). “Braun wyreżyserował to przedstawienie z niezwykłą energią, zadziwiającą pomysłowością i ogromnym wyczuciem poezji. [...] Jego teatr jest zarazem realistyczny jak poetycki. [...]*Stara kobieta wysiaduje* to bogate, porywające i wzruszające dzieło teatralne.” („Sunday Tribune” 2 października 1983.)

Ogólnie, obie realizacje teatralne były niejako „dalej” od napisanej przez Różewicza sztuki. Realizacja tv, paradoksalnie, była „bliżej” — paradoksalnie, bo przecież środki wyrazowe w niej zastosowane były odmienne od tych, jakie dla teatru planował autor.

25. Czy woli Pan reżyserować teatry telewizji, czy teatry na scenie?

Zdecydowanie wolę teatr. Praca w teatrze tv dała mi jednak dodatkowe, wzbogacające mnie jako reżysera doświadczenia, które sobie bardzo cenię. Dała mi niezwykłe przeżycia, zapisała się silnie w moich wspomnieniach.

26. Jak dzisiaj zrealizowałby Pan „Starą kobietę...” w Telewizji Wrocław?

Bardzo chętnie zrealizowałbym znów jakieś widowisko w tv Wrocław. Czy *Starą kobietę?* Myślę, że tamto ujęcie z 1975 r. (próby i nagrania odbyły się w 1975 r. – emisja w 1976) było trafne i w pełni artystycznie udane. Nie można by go próbować odtwarzać. Trzeba by sztukę przeczytać na nowo, w nowych, odmiennych warunkach kulturowych, cywilizacyjnych, politycznych, na nowo zastanowić się nad obsadą, na nowo zaprojektować całość.

27. Statystyki dotyczące Teatru TV są zatrważające. Dlaczego Teatr TV upada? Jak możemy temu zapobiec?

Dlaczego teatr tv upada? Wskazywaliśmy już w tej rozmowie na kilka przyczyn. Powtórzmy:

- Teatr tv upodobnił się do filmu, ale jest to z reguły film „gorszy”— estetycznie, praktycznie, technicznie. W porównaniu do „prawdziwego” filmu fabularnego, teatr tv dysponuje z zasadny nieporównanie niższym budżetem, krótszym czasem przygotowania, w ogóle nieporównanie gorszymi warunkami technicznymi i finansowymi.
- Teatr tv stracił ambicję sytuowania się w rejonie „sztuki wysokiej”, rozwijania życia duchowego widzów, kształtowania ich dobrego smaku. Obniżył też poziom literacki, a nawet poziom aktorski. (Powstrzymam się od podania przykładów, ale oglądałem żenująco grane przedstawienia polskiego teatru tv w ostatnich latach).
- Teatr tv stracił swój charakter programu wyjątkowego, odświętnego, rytualnego, bo stracił stałe miejsce w „ramówce” telewizyjnej.

- Teatr tv przestał pełnić głęboko rozumiane funkcje edukacyjne, moralistyczne, wychowawcze, które pełnił swego czasu. Te funkcje pseudo-artyści traktują jako niegodne ich artyzmu, a urzędnicy państwowej telewizji w ogóle nie rozumieją potrzeby ich pełnienia przez telewizję.
- Teatr tv utracił szacunek jakim darzyli go artyści i widzowie.

Wystarczy tych przyczyn...

A jak temu zapobiec?

- Taktując teatr tv jako pole tworzenia „sztuki wysokiej" oraz instrument szeroko rozumianej edukacji narodowej.
- Odbudowując jego wyjątkowość, rytualność, odświętność.
- Wykorzystując stare dobre doświadczenia i nowe możliwości.
- Ustawiając wyżej „poprzeczkę" wobec tekstów, realizatorów, aktorów, a także widzów.
- Jeśli teatr tv ma korzystać z estetyki i techniki filmu, to należy mu zapewnić odpowiednie do tego podstawy produkcyjne i organizacyjne, porównywalne z filmem.

WYKAZ INSCENIZACJI TELEWIZYJNYCH KAZIMIERZA BRAUNA

Podano w kolejności: autor, tytuł, ew. opracowanie tekstu, miejscowość realizacji, data, inne dodatkowe informacje

1. Wacław Perzyński, *Sezon*, Teatr Telewizji, Warszawa, 7 lipca 1962. Pierwsza moja reżyseria w telewizji.
2. Cyprian Norwid, *Aktor*, opracowanie tekstu K. Braun, Teatr Telewizji, Warszawa, 17 grudnia 1963.
3. Cyprian Norwid, *Pierścień wielkiej damy,* Teatr Telewizji, Warszawa, 20 września 1963. Przeniesienie z Teatru Kameralnego w Warszawie.
4. Lucjan Rydel, *Zaczarowane koło,* Teatr Telewizji, Łódź, 14 lipca 1964. Przeniesienie z Teatru im. Osterwy, Lublin. Nagroda za reżyserię na Festiwalu Teatrów w Telewizji.

5. Cyprian Norwid, *Aktor,* opracowanie tekstu K. Braun, Teatr Telewizji, Łódź, 3 września 1965. Przeniesienie z Teatru im. Osterwy w Lublinie. Nagroda za reżyserię na Festiwalu Teatrów w Telewizji.

6. Cyprian Norwid, *Za kulisami*, układ tekstu K. Braun, Teatr Telewizji, Warszawa, 10 października 1966.

7. Cyprian Norwid, *Kleopatra i Cezar,* opracowanie tekstu K. Braun, Teatr Telewizji, Łódź, 8 września 1968. Przeniesienie z Teatru im. Osterwy w Lublinie.

8. Kazimierz Braun wg. Cypriana Norwida, *Piszę pamiętnik artysty,* Teatr Telewizji, Warszawa, 9 marca 1970

9 Jarosław Abramow-Newerly, *Żaglowce, białe żaglowce,* Teatr Telewizji, Warszawa, 9 kwietnia 1970. Prapremiera sztuki napisanej specjalnie dla Teatru Telewizji.

10. Tadeusz Różewicz, *Akt przerywany,* opracowanie tekstu K. Braun, Teatr Telewizji, Łódź, 31 sierpnia 1970. Przeniesienie z Teatru im. Osterwy w Lublinie.

11. Stefan Żeromski, *Popioły,* adaptacja K. Braun, Teatr Telewizji, Warszawa, 3 maja 1971.

12. Jerzy S. Sito, *Mów z nią domowym rymem,* Teatr Telewizji, Warszawa, 16 czerwca 1971. Scenariusz specjalnie napisany dla Teatru Telewizji.

13. Jerzy Szaniawski, *Dwa teatry,* Teatr Telewizji, Warszawa, 17 stycznia 1972.

14. Juliusz Słowacki, *Maria Stuart,* Teatr Telewizji, Warszawa, 4 września 1974.

15. Tadeusz Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje,* opracowanie tekstu K. Braun, Teatr Telewizji, Wrocław, 17 maja 1976.

16. Cyprian Norwid, *Miłość czysta u kąpieli morskich,* Teatr Telewizji, Wrocław, 20 maja 1979.

17. Cyprian Norwid, *Pierścień wielkiej damy,* PWST Wrocław, 22 maja 1983. I Akt dramatu zrealizowany w studio TV Wrocław i pokazywany na ekranie jako I Akt widowiska w gmachu PWST; akt II grano w sali prób, akt III w ogrodzie.

Z Kazimierzem Braunem o Tymoteuszu Karpowiczu rozmawia Joanna Roszak

Joanna Roszak: Pytanie 1. [Trzeba poprawić datę prapremiery *Kiedy przychodzi anioł.* Data właściwa: 30.XII.1978.]

Kazimierz Braun:

Jednym z najważniejszych punktów programu mojej pracy w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu...

JR:

Przypomnę, żę kierował Pan nim w latach 1975-1984...

KB:

Tak... Chętnie wracam myślą w tamten czas... Tak... jednym z najważniejszych punktów programu mojej pracy we Współczesnym było jak najsilniejsze związanie teatru z wrocławskim środowiskiem literackim, artystycznym, naukowym, szkolnym, w ogóle z miejscową glebą. Wynikało z tego m.in. wystawianie sztuk czy adaptacji autorów wrocławskich, a także zapraszanie do współpracy wrocławskich reżyserów, scenografów, kompozytorów. Zaraz na początku wprowadziłem do repertuaru adaptację prozy Henryka Worcella, a następnie scenariusz „teatru faktu" *Rzecz o zagładzie miasta* (rzecz o zagładzie Wrocławia w 1945 r.) Wiesława Wodeckiego. Później zamawiałem adaptacje u Zbigniewa Kubikowskiego, Mieczysława Orskiego, Wiesława Saniewskiego. Wszyscy oni byli wrocławianami, zawiązywaliśmy współpracę, przyjaźnie. Najważniejsze, że wrocławianinem był Tadeusz Różewicz. Już wcześniej reżyserowałem jego sztuki i miałem to kontynuować we Wrocławiu. Ale był i drugi wybitny dramatopisarz wrocławski, Tymoteusz Karpowicz. Nie zastałem go w mieście. Poprzednio nie miałem nigdy okazji go poznać. Ale znałem wszystkie jego sztuki. I jego też chciałem wystawiać — i jako wrocławianina, i jako „wielkiego nieobecnego." Był bowiem za granicą i był w kraju jakby zapomniany. Starałem się takich twórców przywracać krajowi i tych zapomnianych i tych zakazanych. Są na to dowody – później wystawiałem Hłaskę, Zawieyskiego, Konwickiego, montaż Miłosza – ale nie o nich teraz mowa – teraz mówimy o Karpowiczu. Bardzo szybko natrafiłem na dwie przeszkody. Po pierwsze, okazało się, że Karpowicz jest bardzo niechętnie widziany przez

„instancje," które zatwierdzały repertuary teatrów. Nie był to chyba ścisły „zapis," ale pomysł wystawienia jakiejś sztuki Karpowicza natrafił na sprzeciw peerelowskich nadzorców od kultury. Nieraz trwało długo zanim taki sprzeciw udało się przełamać. Czasem nie udawało się to w ogóle. Więc Karpowicz nie mógł być wystawiony zaraz, ale znalazł się na liście autorów, o których rozpocząłem starania. Była jednak i druga przeszkoda. W niektórych rozmowach prowadzonych we Wrocławiu odczułem – niejasno, w półsłówkach, aluzjach i napomknieniach — że jakoś nie było atmosfery, aby Karpowicza przypomniać. Jakaś była wokół niego mgła. Właściwie nigdy nie udało mi się przez nią przedrzeć. Mgła... jak nad jakąś stojącą wodą... a nawet pojawiały się w niej jakieś mielizny... Mówię o tym niejasno – ale też sprawa ta pozostała dla mnie niejasna, aż do dziś. Wracam jednak do moich starań o wystawienie Karpowicza we Wrocławiu w połowie lat 1970. Podjąłem je, ale były trudne. Znalazłem jednak wspaniałego sprzymierzeńca w osobie Andrzeja Falkiewicza, który był kierownikiem literackim w Teatrze Współczesnym i moim nieocenionym, najważniejszym doradcą. Otóż właśnie Andrzej pośredniczył w moich – na razie listownych -- pierwszych kontaktach z Karpowiczem. Postanowiliśmy zacząć skromnie, *Jego małą dziewczynką* (1977), a potem zagrać ambitnie – wystawić nowy, nie znany w kraju dramat, *Kiedy przychodzi anioł* (1978). Uzyskałem od autora egzemplarz, jakoś przeszmuglowany z Chicago do kraju. Pozwolenie władz udało się, acz z trudem, uzyskać. Sztucznie narzucone „zapomnienie" Tymoteusza Karpowicza zostało przełamane. Jednak recepcja obu tych przedstawień, zarówno we wrocławskim środowisku, jak i przez oficjalną krytykę, była jakaś, powiedziałbym, głucha. Przedstawienia nie zyskały uznania w oczach recenzentów, albo w ogóle zostały przemilczane. Przeforsowałem mimo to włączenie *Kiedy przychodzi anioł* do programu Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu na wiosnę 1979 r. Tymoteusz „zaistniał" na forum ogólnopolskim, ale znów, jury (pod przewodnictwem „głęboko partyjnego" Jerzego Krasowskiego) sztuki w ogóle nie zauważyło, a nikt z recenzentów nie wyraził radości z jego powrotu na scenę. Sam Tymoteusz jednak bardzo się radował z tych premier. Miałem się o tym przekonać, gdy w rok później poznaliśmy się osobiście. Zanotowałem w moim amerykańskim notatniku: „Tymoteusz czekał na mnie na dworcu kolejki Oak Park na przedmieściu Chicago. W ten wiosenny dzień 1980 roku zobaczyliśmy się po raz pierwszy. [...] Powitał mnie — pamiętam — z natychmiastową serdecznością, braterską przyjaźnią, radosną otwartością, wielkoduszną szczerością, staropolską gościnnością. Potem gościł mnie wiele razy, gdy przyjeżdżałem do Chicago. Zapraszał mnie na wykłady i konferencje, które organizował. Wprowadził mnie w polskie

środowisko intelektualne i artystyczne Chicago oraz w środowiska Polonijne. Wiele było potem rozmów, listów, spotkań."

JR Pytanie nr. 2

KB Tymoteusz wypowiedział te słowa w 1962 roku, tak? Napewno nie powiedziałby ich dziesięć lat później, bo wrocławski Teatr Współczesny wystawił po kolei jego pięć sztuk: *Wszędzie są studnie* (1960), *Dziwny pasażer* (1964), *Zielone rękawice* (1967), *Przerwa w podróży* (1968), *Charon od świtu do świtu* (1972). Złożyły się one na jeden z najciekawszych wątków polskiego życia teatralnego tamtych lat. Wszystkie wyreżyserował umiejętnie Andrzej Witkowski, w tamtych latach dyrektor Teatru Współczesnego. Więc Tymoteusz miał wtedy tam bezpieczną przystań, miał reżysera, który go dobrze rozumiał i często wprowadzał na scenę. Wystawiając po pięcioletniej przerwie jego sztukę, nawiązałem tylko do tej tradycji. Pod moją dyrekcją Teatr Współczesny stał się „domem Różewicza" (*Białe małżeństwo, Odejście głodomora, Przyrost naturalny, Pułapka*), ale było przecież w nim dość miejsca i dla Helmuta Kazara (*Villa dei misteri, Samoobrona, Obora*) i byłoby też ważne miejsce dla Tymoteusza Karpowicza. Zapewne, gdyby był w kraju, we Wrocławiu, to miałbym do niego bliżej i łatwiejszy byłby dostęp do jego nowych sztuk. Tu trzeba wyjaśnić, że – podobne jak z poezją, podobnie jak w wywiadami – Tymoteusz bardzo niechętnie dawał do czytania swoje nowe utwory, niechętnie publikował. Był perfekcjonistą. Stale jeszcze dopracowywał, jeszcze poprawiał swoje teksty.

JR Pytanie nr. 3

KB Karpowicz świadomie przenosił do dramatu swoje poetyckie odkrycia. Dialogi w jego sztukach były ścisłe i precyzyjne, a zarazem metaforyczne. Łączyły realistyczną obserwację życia i słownictwa określonych postaci, z logiką snu, lirykę i tajemnicę ze sformalizowaną i surową strukturą. Zarazem, przynajmniej w moim „czytaniu," struktury te były tak surowe, że nieraz wchodziły w konflikt z żywą materią życia postaci. Jednak jego sztuki były, po prostu, ciekawe, zawierały niespodziewane zwroty akcji, niespodzianki, efekty sceniczne.

JR Pytanie nr. 4

KB Posiada Pani ogromną wiedzę na temat Karpowicza. Bardzo celnie przywołuje Pani jego słowa, cytuje Pani także bezbłędnie wypowiedzi, które pozwalają się do niego zbliżyć... Czy Karpowicz jest w swych dramatach niebezpieczny? Nie myślałem o tym nigdy w ten sposób, ale może właśnie tak jest... Niebezpieczny dla kogo, dla aktora, dla reżysera? Mówimy tu o dramatach, przeznaczonych przecież do grania, więc nie dodaję do tej listy czytelnika. Rozważmy to po kolei. Z punktu widzenia aktora można by określić to niebezpieczeństwo jako przerost myślenia postaci nad ich uczuciami, przerost mówienia nad działaniem.

Dla aktora to jest trudność do pokonania, ale wymaga szczególnych zabiegów warsztatowych, aby uwiarygodnić procesy myślenia, uczynić własnym specyficzny język postaci itp. Jeśli zaś chodzi o reżysera, to niebezpieczeństwem byłoby pójście za samymi słowami dialogu, za ich warstwą zwierzchnią, bez dogrzebywania się do subtelnych podtekstów, bez sięgania bardzo głęboko, aby ustalać motywacje działań postaci. Przypuszczam, że mówiliśmy o czymś takim, choć innymi słowami, na próbach *Kiedy przychodzi anioł*. Inną trudnością jest iście romantyczna wyobraźnia Karpowicza. Gdy Słowacki pisze, jakby od niechcenia, że „czterdzieści tysięcy szatanów zstępuje widomie", to z jednej strony wie, że maszyneria paryskich teatrów jego czasu umożliwia zstępowanie postaci z wysokości przy pomocy „flugów" (choć może nie czterdziestu tysięcy na raz...), a z drugiej strony, po prostu nie przejmuje się realiami technicznego funkcjonowania sceny. Gdy Karpowicz domaga się latania aniołów (w *Kiedy przychodzi anioł*) to stawia reżysera w poważnym kłopocie. W teatrze wszystko jest możliwe, jest to kraina cudów, ale istnieje niebezpieczeństwo, że zastosowane rozwiązanie techniczne może jednak nie być adekwatne to tego swobodnego lotu wyobraźni jakim posługuje się i jaki postuluje poeta-dramatopisarz.

JR Pytanie nr. 5

KB Leśmian... Poezja niemożliwa... Dramat niemożliwy... Może najpierw o Leśmianie. Był jednym z mistrzów Karpowicza. Myślę, że się nie pomylę stawiając hipotezę, że było tych mistrzów trzech: Norwid, Leśmian, Przyboś. Można nawet nieco ściślej powiedzieć, że od Norwida Karpowicz się uczył i, tak, można tak powiedzieć, rywalizował z nim, starał się, idąc jego szlakiem, pójść, i dojść, dalej. Przybosia cenił. Leśmiana kochał. Znał go na wylot. Napisał o nim doktorat. Zorganizował konferencję naukową jemu poświęconą w Chicago w 1987 r. Zresztą było tych konferencji zaprojektowanych, zorganizowanych i – w dużej mierze – zafundowanych przez Karpowicza (a jego środki były mniej niż skromne) trzy, poświęconych właśnie tym trzem najbliższym: Norwid (1983), Leśmian (1987), Przyboś (1992).

Z okazji konferencji leśmianowskiej Tymoteusz napisał scenariusz widowiska pt. *Dziejba leśna, rzecz o miłości i śmierci,* skomponowany z miniatury dramatycznej Leśmiana (pod tym właśnie tytułem: *Dziejba leśna*) i szeregu jego wierszy, dodając własne ich parafrazy oraz wizje sceniczne, niejako zwielokrotniając leśmianowskie echa. W zamieszczonym w programie do tego przedstawienia *Streszczeniu* Karpowicz napisał: „Mnich Makry (Leśmian nazywał go świętym), któremu stale towarzyszy dwóch pogańskich czarnoksiężników Azaradel i Amazarak, jest zafascynowany fenomenami śmierci i miłości. Stawia on sobie hamletyczne pytanie, co w życiu jest ważniejsze: Thanatos czy Amor. [...]

Makary, dociekający prawdy o śmierci i miłości, spotyka trzy piękne dziewczęta, które są śmierciami. Ale mnich nie wie o tym. Wybiera jedną z nich jako swoją oblubienicę i poślubia ją (orszak weselny.) Od tej chwili Śmierć jest jego Dziewczyną (życiem) a Dziewczyna – śmiercią. Realizuje się, po Leśmianowsku, dialektyka istnienia, za Heraklitem oparta na jedności sprzecznych elementów. *Veni Creator* jest początkiem *Requiescat in pacem*. Teraz orszak ślubny, bardzo pogański (Dziewczyna jest poganką a więc Śmiercią pogańską) wkracza w przestrzenie obu pamięci: Śmierci-Dziewczyny i Makarego, i wszystko co dzieje się dalej jest rekonstrukcją przyszłych dziejów obu postaci, wszystkich wcieleń, stanowi, na dobrą sprawę, swoistą historię dziejów miłości kobiety i mężczyzny wszystkich czasów, od pogaństwa po chrześcijaństwo, wszystkich kontynentów." Myślę, że ten fragment bardzo wiele mówi o sposobie czytania Leśmiana przez Karpowicza i o nim samym. Jest tu miłość i śmierć, pogaństwo i chrześcijaństwo, jedność sprzeczności i dążenie do uogólnienia obejmującego całą ludzkość, wszystkie czasy i wszystkie kontynenty. Tymoteusz powierzył mi zainscenizowanie tego scenariusza i opiekę reżyserską nad realizacją. Było to dowodem zaufania, a zarazem ogromnym wyzwaniem. Bardzo było trudno przełożyć poetyckie, uniwersalne wizje obu poetów, Leśmiana i Karpowicza, na sceniczne działania aktorów, na dziejące się obrazy.

JR Pytanie 6

KB: Są to dramaty sceniczne. Trudno (tak jak było w *Dziejbie leśnej*) przekładać ich teksty pisane na widowiska oparte o akcję. Ale jest to zaplanowane przez autora i jest to dostępne dla reżysera. Myślę, że zwłaszcza obecnie, gdy posługujemy się w teatrze coraz częściej i swobodniej środkami elektronicznymi, przed inscenizacjami sztuk Karpowicza otwierają się nowe możliwości. Oczywiście, żywy człowiek-aktor pozostaje, i musi pozostawać w centrum teatru (gdy tak się nie dzieje teatr zanika), ale inscenizacja, w pośród której aktor działa, może go przytłaczać i może go uskrzydlać. Marzę o tym aby zainscenizować jeszcze raz *Kiedy przychodzi anioł* posługując się tymi nowymi środkami.

JR Pytanie 7

KB Na liście moich prac reżyserskich wiele jest dramatów poetyckich: Norwid, Wyspiański, Różewicz; a także Romantycy: Mickiewicz, Słowacki; a także Joyce, Brecht, i oczywiście Szekspir. Sztuki Karpowicza mają własne, niepowtarzalne piętno, ale zarazem należą do tej wielkiej grupy sztuk poetyckich, w których poezja dominuje, ale zawsze jakoś koegzystują, zderzają się, albo przenikają się na wzajem elementy symbolizmu i realizmu, metafory i dosłowności, uogólnienia i konkretu, choć autorzy różnie dawkują poezję, różnie wyważają poszczególne składniki swoich sekretnych naparów... Praca nad dramatem poetyckim stanowi

szczególne wyzwanie, wymaga delikatności i precyzji, umiejętności wyważania owych składników. Jest zarazem szczególnie pociągająca. Zawsze, z powodu żywej obecności aktora, jest obecny w teatrze element realizmu, biologii, dosłowności, zarazem, dramat poetycki porywa to wszystko na obłoki...

JR Pytanie 8 [Trzeba uściślić – że była to rozmowa w kontekście *Oleanny* Mameta, a nie mojej sztuki... Moja była reżyseria...]

KB Norwid już pojawił się w naszej rozmowie. Warto do niego wrócić, bowiem w twórczości Karpowicza natrafiamy na szczególne z nim związki. Jest coś takiego jak Norwidowe promieniowanie w poezji Karpowicza. Zarazem, Karpowicz, niewątpliwie świadomie, tak jak Norwid, starał się słowem docierać do rzeczywistości wyższej, „niebieskiej," niewyrażalnej słowem, a jednak jakoś słowem otwieranej. I starał się iść jeszcze dalej niż Norwid, w „dawaniu rzeczy odpowiedniego słowa." Łączył słowa w prawie-że antysemantyczne wiązki, rozciągał do granic napięcia metafory, zderzał obrazy z ogromną gwałtownością i często wręcz okrucieństwem.

O Norwidzie rozmawialiśmy wiele, a także korespondowaliśmy, gdy Tymoteusz postanowił zorganizować konferencję Norwidowi poświęconą na wiosnę 1983 r. Była to wielka praca. Tymoteusz pisał o Norwidzie w prasie w Chicago, a następnie zbierał pieniądze na koszty planowanej konferencji, prowadząc 46 audycji radiowych (dokładnie tyle ich było), w których czytał wiersze Norwida dedykując je sponsorom nadsyłającym skromne datki. Zaplanował siedemnaście referatów, zapraszając do ich wygłoszenia uczonych z Ameryki (Barbara Olszer, Ludwik Krzyżanowski, Stanisław Barańczak), z Europy (Rolf Fieguth ze Szwajcarii, Goeroge Gomori z Anglii) i, naturalnie, z Polski. Byłem w grupie siedmiu osób zaproszonych z kraju. Nie pamiętam wszystkich nazwisk, ale byli w tym zespole profesorowie Irena Sławińska i Stefan Sawicki z KUL-u, Zofia Trojanowiczowa z Poznania, Aleksander Gieysztor z Warszawy. Jednakże władze PRL-u w ostatniej chwili odebrały nam paszporty. Była to, zapewne, represja junty Jaruzelskiego i Rakowskiego (on przecież nadzorował wtedy kulturę) za godną postawę Karpowicza w dniach stanu wojennego, za jego artykuły i audycje radiowe wyrażające protest, a zarazem solidarność z prześladowanymi. Z jednej strony była to jeszcze jedna szkoda wyrządzona polskiej kulturze przez rządy „ciemniaków," z drugiej, paradoksalnie, ta arogancka decyzja rządców PRL-u „nagłośniła" konferencję i spopularyzowała Norwida, bowiem prasa amerykańska, łącznie z „New York Times," publikowała nie tylko liczne protesty ale i merytoryczne artykuły o Norwidzie. Konferencja przyniosła ważne wyniki badawcze oraz cenne owoce popularyzatorskie. Referaty uczestników krajowych, wysłane wcześniej pocztą, zostały na konferencji

odczytane. Niestety, z braku funduszy, Karpowiczowi nie udało się opublikować materiałów z konferencji. Pozostały one rozproszone. Mój referat, w nieco innej formie, został wykorzystany na Norwidowskiej Sesji Naukowej w Jeleniej Górze i opublikowany w tomie pt. *"Dramat życia prawdę wyrabiający"* (Ossolineum, 1985). Zainspirowany przez Karpowicza, rozważałem w nim m.in. „norwidowskie kategorie wolności" wpisane w jego dramaty. Istotnie, cała konferencja, tak zaprogramowana przez Karpowicza, koncentrowała się wokół problematyki „kategorii wolności" w ujmowaniu przez Norwida historii, narodu, etyki, pracy, piękna i miłości, oraz w jego posługiwaniu się mową i milczeniem.

Problematyka wolności w ujęciu Norwida fascynowała Karpowicza. Wprowadza ona w owo niezwykłe napięcie intelektualne istniejące stale między nim a Norwidem, w mechanizmy twórczego korzystania przez Karpowicza z Norwida i w jego swoistą rywalizację z wielkim poprzednikiem. Norwid swoje pojmowanie wolności opierał na głębokiej wierze. Czerpał je m.in. ze św. Jakuba, który napisał: „Mówcie i czyńcie tak, jak ludzie, którzy będą sądzeni na podstawie Prawa wolności" (Jk 2, 12). Można zaryzykować hipotezę (wymagałaby ona dokładnego sprawdzenia), że Karpowicz docierał do św. Jakuba, i w ogóle do Pisma Świętego, poprzez Norwida. Św. Jakub pisze dalej w tym samym liście, że ów sąd na podstawie Prawa wolności będzie „nieubłagany dla tego, który nie czynił miłosierdzia: miłosierdzie odnosi triumf nad sądem." Te słowa wydają się rdzeniem norwidowskiej filozofii człowieka – istoty wolnej w swoich wyborach i wolnością tą uzdolnionej do czynienia miłosierdzia, do czynienia dobra, uzdolnionej, a więcej zobowiązanej, do twórczości. To właśnie zobowiązanie do twórczości sam Karpowicz pojmował z absolutną powagą – jako powołanie, wręcz nakaz. To prowadziło go do bezwględnego imperatywu uprawiania poezji jako czystej twórczości (Norwid powiedziałby „stwórczości"), nie obciążonej żadnymi serwitutami kulturowymi, do kategorycznego perfekcjonizmu, do radykalnego nowatorstwa. Norwidowskie „Teatr ile wiemy jest atrium spraw niebieskich" dla Karpowicza znaczyło uprawianie twórczości jako prowadzenia czytelnika (widza – w dramatach) ku niebu, ku rejonom ponad codziennym, ponad materialnym, ponad językowym.

Konferencja norwidowska w Chicago w 1983 r. zaowocowała również scenariuszem pt. *Norwid* przygotowanym przez Karpowicza i przez niego zrealizowanym. Wprowadził w nim na scenę postać samego Norwida (grał go Stan Borys), Marii Kalergis, Marii Trębickiej, Chopina oraz dwie postaci symboliczne wywiedzione z polskiej historii i sztuki – Stańczyka i Chochoła. Wykorzystał poezję, prozę i listy Norwida, swoje przemyślenia o nim, wiersz *Grudzień* Adama Zagajewskiego przenoszący niejako Norwida w czas

Solidarności. Ukazał los poety niezrozumianego i niedocenionego za życia, niewątpliwie identyfikując się z tym losem. Pokazał też Norwida „za grobem zwycięstwo.” Tymoteusz Karpowicz, „późny wnuk” Cypriana Norwida przyczyniał się do tego zwycięstwa. Przed „późnymi wnukami” Karpowicza stoi teraz zadanie doprowadzenia do jego zwycięstwa „za grobem.”

JR Pytanie nr. 9

KB Karpowicz miał niewątpliwie bolesną świadomość, że teatr jest sztuką niejako „zabrudzoną,” że zanim uda mu się przenieść widza w rejony niebieskie, poetyckie to długo musi brnąć w błocie, „pocąc się i stękając” (to cytat z Szekspira), że obciążony jest biologią, psychologią, emocjami człowieka. Poezja natomiast może od pierwszych zgłosek wiersza być „czysta,” może wyrażać wolność i być sama wolnym lotem. Zarazem, Karpowicza niewątpliwie fascynowała ta niezwykła zdolność teatru: ukazywania procesu przeistaczania tego, co zmysłowe w to, co duchowe, przemieniania brudu w czystszą „ponad śnieg” czystość, rozbijania starych skorup i wykluwania się nowego życia, ukazywania perspektywy zmartwychwstania. Nie wyczuwałem nigdy u Karpowicza pretensji do teatru, że kłamie. Wydawało mi się raczej, że sam, jako dramatopisarz zmagający się z tworzywem dramatu, będącego przecież zaczynem teatru, świadomie i z pasją podejmował ów trud oczyszczania materii dramaturgicznej z kłamstwa, dążenia ku prawdzie.

JR Pytanie nr. 10

KB Nie. Tymoteusz miał świadomość, że jest nowatorem, że wyprzedza, że często nie jest rozumiany, doceniany. Napewno, bardzo zwyczajnie, bolało go to. Ale nigdy się nie skarżył. Był stale nastawiony na przyszłość, na to, co ma jeszcze do zrobienia, do napisania, do poprawienia w tym, co już napisał. Zapamiętałem go jako człowieka dobrego, życzliwego, skromnego, a także człowieka wewnętrznej pasji i żaru, a zarazem pełnego humoru. Była w nim niecierpliwość i aktywność. Zapewne zmieniło to się wszystko dopiero w ostatnich miesiącach jego życia, doprawdy smutnych, samotnych, tragicznych.

JR Pytanie nr. 11

KB Pyta Pani o Amerykę i Karpowicza, o Karpowicza w Ameryce, a także o analogie między amerykańskim losem Norwida i Karpowicza. Podobnie jak Norwid, Karpowicz nie wybrał Ameryki, znalazł się w niej dzięki zbiegowi różnych okoliczności. (Miłosz pisze o tym doświadczeniu emigracyjnym: „Nie wybierałem Kalifornii, była mi dana.”) Karpowiczowi Ameryka także w jakiś sposób została dana. Przyjął ją, po pierwsze, jako kraj wolności, odsuwając się jeszcze dalej niż poprzednio w Niemczech (Niemczech Zachodnich) od kraju zniewolenego, Polski. Dzięki pracowitości, uporowi, talentowi pedagogicznemu doszedł do

stanowiska profesora na amerykańskim uniwersytecie, University of Illinois at Chicago (Uniwersytet Stanu Illinois w Chicago), a była to długa i trudna droga. Pracował, jako polonista, na Wydziale Języków i Literatur Słowiańskich i Bałtyckich. Poświęcał masę czasu i energii wykładom, do których się zawsze dokładnie przygotowywał, prowadzeniu magistrantów i doktorantów, których prace skrupulatnie czytał, poprawiał. Nie stał się Amerykaninem, nie „zamerykanizował" się ani trochę. Był stale zanurzony w tradycję, kulturę, literaturę polską. Pisał po polsku – wyłącznie, nie zajmując się nawet przekładami swoich własnych utworów, „nie dbając" właściwie o przekłady swoich wierszy. Zamiast tego przekładał Norwida i patronował jego przekładaniu. Niewiele w ogóle pisał po angielsku. Nie chłonął Ameryki. Nie badał literatury amerykańskiej. Nie stał się piewcą ani Ameryki, ani polskiego Chicago, jak na przykład, Adam Lizakowski. Nie wchodził w amerykańskie „układy." Znał, oczywiście, środowisko polonijne, to on, pamiętam, przedstawił mnie Prezesowi Kongresu Polonii Amerykańskiej, wielkiej pamięci Alojzemu Mażewskiemu, z którym nawiązałem od tego czasu współpracę. Ale sam nie angażował się w działania polonijnych organizacji – poza jednym bodaj wypadkiem szczególnym – gdy w Polsce wprowadzony został stan wojenny. Wtedy nie tylko pisał i mówił – gniewnie a mądrze – ale i uczestniczył w organizowaniu pomocy dla kraju, dla więzionych, o czym mało ludzi zresztą wiedziało, a nikt bodaj mu za to nigdy nie podziękował. Zawsze śledził rozwój wypadków w kraju. Wymienialiśmy na ten temat często uwagi. W liście z dnia 20 listopada 1991 r. napisał do mnie: „Jeśli chodzi o sprawy narodu polskiego, o to, co on „wyprawia" obecnie – dominuje we mnie jedno uczucie: zdumienie, że tak skarlał, śpiewając o wielkości." Politykę amerykańską znał, ale nie przejmował się bieżącymi sporami, aferami, wyborami, mądrze rozumiejąc, że nie chwieją one fundamentami systemu tego wolnego, demokratycznego kraju. Nie sądzę więc, aby fakt, że mieszkał w Ameryce przez tak wiele lat (łącznie około 30) zaważył bezpośrednio na jego twórczości. Przypomnijmy, że w roku akademickim 1973/74 uczestniczył w specjalnym programie dla pisarzy na Uniwersity of Iwa, w latach 1974-76 był „Profesorem gościem" („Visiting Professor") w University of Illinois w Chicago, by po dwuletniej przerwie, kiedy to wykładał w Niemczech, w Monachium i Regensburgu, wrócić na ten uniwersytet na stanowisko profesora (w 1978 r.). Te krótkie informacje biograficzne kryją w sobie ogromną pracę i wielkie męstwo; wpisane jest w nie pokonywanie kolejnych barier (w tym, oczywiście, językowych), przełamywanie trudności, znoszenie upokorzeń (nieuchronnie dotykających każdego imigranta), rozbijanie się o niezrozumienie, uczenie się życia codziennego w nowym kraju...

A jego życie w Oak Park... Jego dom... Latami mieszkał samotnie... Potem przyjechała wreszcie z kraju Maryla... Długie lata jej choroby oboje znosili dzielnie, jej udziałem były cierpienia fizyczne, a on cierpiał nie mniej, całą swoją wrażliwością... Pielęgnował Marylę... woził do lekarzy i do szpitali... Zaniedbując swoje zdrowie... Gdy odeszła, osunął się w samotność... Trudno o tym mówić... A ich dom... Zapisałem kiedyś wspomnienie o nim. Kiedyś je opublikowałem w Ameryce. Niedawno jego część przesłałem do „Odry". Gdyby chciała Pani ten tekst przytoczyć, to trzeb aby uzyskać na to zgodę od Redaktora Naczelnego „Odry" pana Mieczysława Orskiego, bo on ma do niego pierwszeństwo, a mnie ogromnie zależy na tym, aby moje wspomnienie o Tymoteuszu ukazało się przede wszystkim w „moim" Wrocławiu. Proszę przeczytać i ocenić, czy się Pani ten fragment „nada."

„Wysoki, siwy, postawny, mocno zbudowany mężczyzna wychodzi na ganek swego domu. Trzy pękate, solidne kolumny podtrzymują daszek i wyznaczają obszerną, drewnianą werandę. Poranne słońce. Ostre światło. Mężczyzna patrzy z ganku w głąb puszczy. Widzi polsko-litewską-białoruską knieję, gęstwinę, głuszę. Gdzieś daleko jest jezioro. Nazywa się Michigan. Nie Trockie. Miejscowość zaś nazywa się Dębowy Park, choć tutejsi mówią Oak Park. Ale słowo „oak" nie zmienia istoty dębu. „Dąb zawsze kroczy twardym krokiem." Więc przed gankiem jest, albo go nie ma, dębowy gęsty las, i jest, albo jej nie ma, uliczka pełna podobnych do siebie domków z małymi ogródkami. Cicho. Tylko co chwila nadlatuje ze zgrzytem nad dom samolot podchodzący do lądowania na jednym z pasów lotniska imienia porucznika O'Hare, bohaterskiego pilota U.S. Navy, poległego na Pacyfiku w 1943 roku.

Oak Park to cichy zakątek. Ale przy tym kierunku wiatru samoloty pojawiają się nad domem co dwie i pół minuty. Lecą nisko, są więc prawie dwie minuty ciszy, potem wybucha zgrzyt, narasta, szybko się oddala, cisza wraca. Na wiele mil stąd samoloty ustawiają się w powietrzu w kolejce do lądowania. Gdy spojrzy się z ganku w niebo wieczorem, widać ruchome, drgające gwiazdy, jedna za drugą, coraz dalej i coraz wyżej. Ta najbliższa gwałtownie ogromnieje. Rozłamuje się na dwa, trzy promienie reflektorów. Obrasta hałasem. Masa zgrzytającego żelastwa przelatuje nad głową. Gdy się odlatuje z lotniska O'Hare, samolot odciągnięty od „rękawa," włącza się do długiej kolejki maszyn na drodze dojazdowej do głównych pasów startowych. Powoli przesuwa się do przodu. Przed nami jeszcze siedem, osiem, może dziesięć kadłubów, DC9, za nim mały dwusilnikowy odrzutowiec, zapewne prywatny, sześć wielkich jumbo, TWA, Panam, USAir, American, United, British Ariways, Lufthansa, za nami dalsze maszyny, widać je na zakręcie, Japoński JAL, irlandzki Air Lingus, Aeromexico, kolejka rośnie. Właśnie kapitan mówi: „Dostaliśmy osiemnasty numer do

startu," więc są jeszcze inne drogi dojazdowe i inne kolejki samolotów. Kolejki pasażerów we wnętrzu dworca lotniczego. Pięćdziesiąt stanowisk obsługi jednej tylko linii, może sto. Sto kolejek ludzi z walizami. Kilkaset wyjść do samolotów. Przepełnione poczekalnie, ludzie siedzą na dywanach, nie starczyło foteli. Kolejka samolotów na ziemi do startu. Kolejka samolotów nad gankiem do lądowania. Zgrzyt w uszach, w mózgu. Maszyny z Ameryki, Australii, Europy, Azji, ze wszystkich lotnisk świata. Zgrzyt. Wszystkie zapełnione do ostatniego miejsca, luki bagażowe zapchane walizami, składanymi wózkami dziecinnymi, pudłami z instrumentami, zgrzyt.

Pisał do trzeciej rano, do bladego, długiego wiosennego świtu, pisał w narastającym gorącu ostrego majowego słońca. Wstał po trzech godzinach snu. Prysznic. Kawa. Mocna. Teraz, o siódmej, wyszliśmy na ganek.

— Trzeba dokończyć kopania ziemi przed domem. Muszę wymienić całą trawę. Już posadzone są nowe krzewy i nowe drzewa przed gankiem. Musiałem ściąć dwie stare sosny. Wdała się jakaś choroba. Uschły. Widzisz te pnie? Nie karczowałem. Zostawiłem. Bo jakież piękne te słoje. Teraz kolej na kwiaty. Nagle przybliżyło się lato. Jak te godziny lecą. Każdego dnia ich za mało. I każdy dzień coraz szybciej. Chodźmy teraz do ogrodu.

— Popatrz, te złote maliny. Tak, to są maliny. Nie, jeszcze nie całkiem dojrzałe. Spróbuj jednak, rzadka odmiana, nie znana dotąd w tych stronach. Sprowadziłem z katalogu. Słodkie już prawie. Porównaj z tymi malinami malinowymi, obok. Ogromne. Już gotowe. Spróbuj. Dobre, co? Ale te złote jeszcze lepsze. Gdy dojrzałe. Nie miałem czasu zebrać tych malinowych. Napraszają się. Muszę to zrobić dziś, do wieczora. Do soboty, no, może do następnej, muszę zrobić korektę tomu poezji. Nie ruszona od miesięcy. Muszę wreszcie odesłać. Inaczej wypadnę z planu wydawniczego. Już tyle razy. Zgrzyt samolotu. Te żółte pomidory są bezkwasowe. Prawie słodkie. Też żółte. Jak te żółte maliny. Taka struktura barw tego ogrodu. Po dwóch krańcach żółć. „Po zamknięciu oczu otwierają się najpiękniejsze kolory." A tu, w środku, są jagody, ciemno-granatowe i poziomki, ciemno-amarantowe. Tak, te wielkie krzewy to jagody. Będą jeszcze większe. Za parę lat — na chłopa. Owoce mają jak śliwki. Zgrzyt. A to magnolia. Szaleństwo białych, bordowo-podpalonych świeczników. W tym roku się pospieszyła. Pierwszy kwiat wydała jeszcze w śniegu. Taka pilna. To wino. Tak, to jest dzikie, takie jak na ganku. Zostawiłem trochę, dekoracyjnie. Korzenie tego dzikiego wina sięgały aż do płotu. Ono się rozrasta tyleż wzwyż, co w głąb. Ryje ziemię. Wysysa soki innym. Trzeba je było ukrócić. Ale tamto, pnące się teraz po ścianie, jest szlachetne. Musiałem obrać cały dom z tych dzikich winorośli, cegła kruszała. Zgrzyt. To szlachetne nie będzie tak gęste, choć też pójdzie w górę. A we wrześniu jest tu jak

w perfumerii. Program sesji norwidowskiej muszę złożyć do końca miesiąca. Norwida trzeba tu popychać. Przyjedziesz, prawda? I sami jesteśmy tak wiele mu winni. Ty także. Ja. Wielu. Zgrzyt. Nawet ci, którzy się do tego nie przyznają. Nawet ci, co o tym nie wiedzą. On nas stale dopełnia. Boli. Ale to dobry ból. Na razie mam sto dolarów dotacji na tę konferencję. Dołożę moje honorarium, należne mi jako organizatorowi. Wciąż szukam innych źródeł.

─ Czemu to robię? To ważne dla Polskiej kultury. To jest obowiązek. Wiesz, „Wielki, zbiorowy obowiązek." A poza tym — pamiętasz — „Takie są moje obyczaje." Tak trzeba. Tutaj był, za poprzednich właścicieli, jakiś dziki parking. Beton. Kamienie. Zamówiłem u znajomego ślusarza ten łom. Sam to wszystko rozbiłem. [Tą jedną ręką?] Były trzy ciężarówki gruzu, brukowców, żwiru. Przywiozłem pięćset worków ziemi. I widzisz tę sałatę? Chyba w poprzednim wcieleniu byłem królikiem. Tak ją lubię. Tu marchew. Tu cebula. Tam buraki. Zgrzyt. Brzoskwinie będą jesienią. Nie jadłeś takich. Trzeba wywarzyć proporcje między kwaśnością a alkalicznością gleby. Kupiłem apart pomiarowy. Cudo.

─ Wracając do Heideggera, o którym mówiliśmy przy śniadaniu. „Sein zum Tode." Być ku śmierci. Bardzo celne. Bardzo. Uświadomienie sobie śmierci jako formy bytu. Ustanowienie związku między byciem życia, a umieraniem jako byciem. Zgrzyt. Teraz chodźmy do kwiatów. I do drzew ozdobnych. Nie, nie „ozdobnych," to nie jest właściwe sformułowanie. Może one nie mają ozdabiać, to jest funkcjonować poza sobą, być dla czego innego poza byciem sobą? Może nieistotnie są ich relacje z tym, co poza nimi? Może one są tylko po to, aby być? *Sein.* Być. W sobie. Być w swoim pięknie. Tu jest jarzębina z Polski, to brzoza z Polski. Nie było łatwo sprowadzić. Uparłem się. W środku czarna, austriacka sosna. Zakupiona tutaj. A przed gankiem, widziałeś, dwie dzikie róże. Pozwoliłem sobie na to, choć to jakby za łatwe: biała i czerwona. Łatwe? Nie. To raczej dodatkowy ciężar, tutaj. Niosę. A tu, z boku, spogląda na nie róża pustynna. Róża Saronu. Wielka rzadkość. Zgrzyt. Muszę przyciąć półki na książki. Są już deski i listwy na ścianach biblioteki. Ich przykręcenie zajęło sporo czasu. Książki ciągle, w większości, w pakach i stertach. Już tyle lat.

Pisarz. Ma bardzo dużo książek. Do rozpakowania. Do napisania. Wiele rozpoczętych wierszy, dramatów, esejów, artykułów, referatów. Wiele już ukończonych, ale niedopracowanych, więc jeszcze nie doskonałych. A tylko doskonałość jest do przyjęcia. Musi także przygotować wykłady na uniwersytet i tezy na najbliższe seminarium doktoranckie, skorygować ostatnią porcję prac magistrantów. A to wszystko z absolutną perfekcją. Ze sprawdzeniem i umotywowaniem każdej poprawki, każdej uwagi, opinii, informacji. Źródła muszą być zgromadzone w sposób wyczerpujący. Przypisy i bibliografie uporządkowane z krańcową precyzją. I ta korekta tomu poezji. Praca, która trwa od lat i nie

widać jej końca. Bo wciąż narasta. W teczkach, z wykaligrafowanymi na nich tytułami, są notatki do kilkunastu, może kilkudziesięciu dramatów. Są już właściwie obmyślone.

— Struktury twoich dramatów mają żelazną logikę. Dialogi są wartkie. Postaci wyraziste. Treści filozoficzne wyłożone z porażającą inteligencją, a zarazem z zachwycającą lekkością. Zaskoczenia, niespodzianki, zwroty akcji, pointy rozplanowane bezbłędnie...

— Przechwalasz mnie. Nie chcę tego słuchać. Ale masz rację, trzeba to zebrać, powykańczać, przepisać na maszynie [nie jest łatwo, gdy się ma dyspozycji tylko pięć palców], lub podyktować, przygotować do druku, czy do wysyłki do jakiegoś teatru. Jakiego? Zgrzyt samolotu.

— Przekłady? Swoich własnych wierszy? Ja nie mam na to czasu. Ja muszę wiersze pisać, a nie przekładać już napisane.

— Zadbać o siebie? Ja muszę dbać o Norwida, o Leśmiana, o polonistykę na moim uniwersytecie, o asystentów, studentów.

— Czas? Brak czasu. Sen? Brak snu. Nie da się go zupełnie wyeliminować, ale to czysta strata czasu, właśnie. Trzeba pilnie spasować drzwi wejściowe, które się spaczyły i naprawić zamek, bo przesunęła się zapadka. Czeka program Konferencji Norwidowskiej, już ci mówiłem, referat na sesję Polskiego Instytutu Sztuk i Nauk, wypowiedź na zjeździe Kongresu Polonii Amerykańskiej. Korespondencja. Listy. Dziennie trzeba ich wypchnąć chociaż kilka. A tyle jest ciągle zaległych. I jak odpisać temu wydawcy, na kolejny monit, że od lat nie było czasu, aby dokończyć korekty nowego tomu poezji? Zgrzyt. Wracajmy na ganek. Tutaj trzeba płot podmalować. I przydałoby się wymienić zmurszałą deskę w podłodze werandy. Prawdę mówiąc te wszystkie trzy kolumny ganku nadawałby się do wymiany. Trzeba zamówić belki. Wymodelować. Wymieniać kolejno, żeby się daszek nie zawalił. Najpierw środkową.

Gospodarz tego domu jest samotnym głębokim myślicielem, samotnym znakomitym pisarzem, samotnym zamiłowanym budowniczym, samotnym umiejętnym ogrodnikiem. Jeszcze raz patrzy z ganku gdzieś w dal i w głąb, między twardo kroczące dęby, zanim wróci do stołu, na którym maszyna do pisania, kartoteki, fiszki, notatki, pióra, ołówki, różnokolorowe kredki (którymi podkreśla interesujące go zdania w książkach i artykułach), książki (i książki dookoła, na wszystkich ścianach pracowni), kartki zapisane i kartki do zapisania. Słońce jest dzisiaj ostre. Wiatr ciepły. Choć jeszcze wczoraj od jeziora wiało mrozem. Ale tutaj to rzecz zwyczajna. Takie nagłe zamiany pogody. To klimat dla ludzi twardych i odpornych. Może dlatego Chicago jest największym polskim miastem na świecie? Może dlatego właśnie tam mieszka [dziś trzeba napisać: mieszkał] Tymoteusz Karpowicz?”

JR Dziękuję bardzo za rozmowę, za to wspomnienie o Tymoteuszu Karpowiczu.

Teatr wspólnoty widzę ogromny

Z profesorem Kazimierzem Braunem, o sztuce, Ameryce, poezji i emocjach, rozmawia Jolanta Ciosek

- Spotykamy się w Krakowie przy okazji polskiej premiery Pańskiego dramatu o Tamarze Łempickiej. Jak zastaje Pan nasze miasto po latach nieobecności?

- Z Polski wyjechałem co prawda osiemnaście lat temu, ale odwiedzam ją dość regularnie.Kraków jest coraz piękniejszy i to jest powodem mojej radości, ale z przykrością stwierdzam, że teraz o wiele dotkliwiej odczuwam tu różne „brudy". Brudy w życiu publicznym i codziennym, a także pogłębiającą się biedę. Po dłuższym niewidzeniu – ostrzej widać. Dostrzegam też napięcie, nawet rodzaj nienawiści pomiędzy ludźmi, ugrupowaniami politycznymi, intelektualnymi. Pogłębiającą się dezintegrację polskiego społeczeństwa. I to również wśród elit kulturalnych, artystycznych, które izolują się od społeczeństwa. Skoncentrowane są na sobie i na pazernym wydzieraniu kawałków przestrzeni życiowej, czy dóbr materialnych.

- Więcej smutku Pan zastał wśród rodaków?

- Więcej niż poprzednio.

- Zechce Pan wrócić do tego przełomowego momentu, gdy usunięto Pana, człowieka ze znaczącym dorobkiem reżyserskim, pisarskim i pedagogicznym usunięto z dyrekcji Teatru Współczesnego we Wrocławiu?

- Wszystkie prace zostały gwałtownie przerwane, a pamięć o nich systematycznie niszczona. I choć powrót do tego czasu jest dla mnie przykry, to jednak trzeba o tym opowiedzieć, bo do dziś nie ma na ten temat jasnej informacji. Wówczas skrzętnie ją ukrywano.

- Przypomnijmy zatem, co było bezpośrednią przyczyną usunięcia Pana z teatru?

- Zawsze byłem w niezgodzie z w PRL-em i z reżimem komunistycznym. A jednocześnie uczciwie pracowałem w teatrze. Oczywiście musiałem iść na kompromisy, ale też wyznaczyłem sobie ścisłą ich granicę, której nigdy nie przekroczyłem. I tak, jak nigdy nie podpisałem żadnego dokumentu, którego mógłbym się wstydzić, tak też nie pozwoliłem, aby mi uniemożliwiono praktykowanie wiary. Oczywiście moje przekonania miały swoje odzwierciedlenie ideowe w przedstawieniach, stąd też latami trwały moje utarczki z cenzurą i z politycznymi nadzorcami.

- To był niewątpliwie trudny czas, ale jednak praca była możliwa?

- W okresie stanu wojennego stawała się coraz mniej możliwa. Bo przecież nadal robiłem, pisałem i mówiłem to, co uważałem za słuszne, właściwe. Do tego, w sposób naturalny, doszła moja działalność opozycyjna. Przysłowiową kropką nad „i" była moja realizacja „Dżumy" Camusa. Ten spektakl był artystyczną diagnozą stanu wojennego, toteż podjęto wiele działań, aby nie dopuścić do premiery. Fakt, że udało mi się do niej doprowadzić był moim ostatnim, pyrrusowym zwycięstwem. Kolejno doszły: konflikty o ZASP i ZLP – odmówiłem wstąpienia do nowych, reżimowych związków, a także mój bojkot mediów. Efekt był taki, że 4 lipCA 1984 r. wyrzucono mnie z Teatru Współczesnego. Zespół rozpadł się, wiele osób odeszło na znak protestu. Ta moralna solidarność dawała wtedy nadzieję na to, że ludzie potrafią być wierni przyjaźniom i zasadom.

- Stracił Pan pracę nie tylko w teatrze.

Wladze zablokowaly nadana mi juz na Uniwersytecie Wroclawskim profesure i zakazaly uniwersytetwi zatrudnienie mnie na etacie. Niebawem okazalo sie, ze zostane usuniety z PWST we Wroclawiu, gdzie prowadziłem zajecia.

- **Jednakze w 1992 roku przyznano panu, ten zablokowany w 1989 tytul profesora „belwederskiego."**

- Tak. To byla wielka radosc i wielkie wyroznienie. I znak przemian w kraju.

- Ale wówczas, w 1985 roku, wskutek tych gorzkich rozczarowań podjął Pan decyzję o emigracji do Stanów Zjednoczonych.

- Nie emigrowałem, lecz wyjechałem do pracy, gdyż w Polsce mi ją uniemożliwiono. Z roku na rok docierało do mnie, że nie mam do czego wracać. Oznajmił mi to nawet, prosto w oczy, pewien emisariusz z Polski, prominentny człowiek teatru.

- O kim Pan mówi?

- Nadal jeszcze bez nazwisk...Na szczęście okazało się, że mogę za Oceanem kontynuować swoje prace reżyserskie i uniwersyteckie, a także pisać, jak pisałem. Po paru latach objąłem stanowisko profesora na dobrym, amerykańskim uniwersytecie, które piastuję do dziś. Pragnę jednak podkreślić, że wielokrotnie deklarowałem, iż jestem stale gotów do pracy w Polsce. Zawsze korzystam z niezwykle cennych dla mnie zaproszeń, takich jak te ostatnie, czyli na wykłady w Studium Zarządzania Kulturą na UJ.

- Jednakże głównym powodem Pańskiego obecnego przyjazdu do Polski jest praca reżyserska w tarnowskim teatrze.

- Reżyseruję tam sztukę „Europa", autorstwa Jerzego Brauna, mojego stryja, tarnowianina. Tu muszę wspomnieć o moich tarnowskich korzeniach. Dzieci moich

dziadków: najstarszy, Kazimierz – po nim noszę imię, zginął w 1920 roku w czasie wojny z bolszewikami, drugi z kolei, Jerzy, Jadwiga, z meza Domańska, aktorka, kierownik teatru II Korpusu i mój ojciec – Juliusz – wszyscy chodzili do szkół w Tarnowie. To w Tarnowie właśnie stryj Jerzy – poeta, filozof, działacz polityczny, doradca na Soborze Watykańskim II, napisał znaną harcerską piosenkę „Płonie ognisko i szumią knieje". W Tarnowie przetrwała pamięć o mojej rodzinie, czego dowodem były ubiegłoroczne uroczystości nadania tarnowskiemu Gimnazjum Nr. 4 imienia Jerzego Brauna. To były wzruszające dla mnie chwile. Wówczas też zrodzil sie pomysl wystawienia w Tarnowie jego sztuki.

- I tak oto, dwóch panów Braunów spotka się na tarnowskiej scenie im. Ludwika Solskiego...

- Nawet trzech, bo mój dziadek, Karol Braun, był w Tarnowie „Sokołem." A jego siedzibę zajmuje teraz tamtejszy teatr. Wierze, że duch dziadka Karola sprzyja mi na probach.

- W wolnych od prób chwilach miał Pan wykłady w Krakowie. Czego uczył Pan naszych studentów?

- Rozważaliśmy problem teatralizacji życia społecznego – to jedna z dziedzin, którą się zajmuję. W naszym życiu codziennym: rodzinnym, religijnym, sportowym, politycznym można dostrzec wiele elementów teatralnych – uczę je. I dostrzegać, co w zyciu spolecznym jest autentyczne, a co sztuczne.

- Chyba wszyscy mamy skłonność do inscenizowania naszego życia?

- Ona jest niezbędna, ale zawsze należy zadawać sobie pytanie o jej granice.

- Czy te tematy rozważa Pan również z amerykańskimi studentami na uniwersytecie w Buffalo?

- Od czasu do czasu. Moją specjalnością jest uczenie reżyserii, czym zajmowałem się również w Polsce, takze i w krakowskiej PWST. W ciagu lat wypracowałem własną metodę uczenia rezyserii. Zawalem ja w ksiazce „Wprowadzenie do rezyserii," ktora ukazala sie w kraju, a potem w obszernym podreczniuku wydanym po angielsku. Jest w nim wiele o polskich rezyserach. Ucze takze historii teatru, a takze aktorstwa -- poprzez przygotywanie przedstawien dyplomowych.

- Jako wieloletni pedagog uczący w Polsce i w Stanach Zjednoczonych może Pan ocenić poziom zainteresowań studentów. Czym się różnią, a w czym są podobni?

- W gruncie rzeczy wile się nie różnią. Systemy i metody nauczania są zupełnie inne, ale rezultaty podobne: z tych szkół, zarówno polskich, jak amerykańskich wychodzą dobrze przygotowani zawodowcy. I tu i tam jest wielu młodych ludzi opętanych teatrem i w nim upatrujących swoje powołanie.

- W kraju, od początku transformacji, coraz głośniej rozbrzmiewa dyskusja wokół teatru: czy ma on mieć charakter misyjny, czy też musi dostosować się do potrzeb rynku? Pytam o to właśnie Pana, jako znaczącego reżysera tekstów Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, a jednocześnie twórcę od pewnego czasu związanego z amerykańskim przemysłem teatralnym.

- Myślę, że praca w teatrze jest specjalnym zadaniem to
- specjalna służba społeczna. Teatr jest misją, bo jest dziedziną sztuki. A ta nie istnieje bez świadomości powołania, które wymaga wyrzeczeń i trudnych wyborów. Z drugiej zaś strony sztuka winna opierać się o warsztat. Ideałem jest integracja tych elementów. Niestety, ostatnio coraz częściej obserwujemy twórców skupionych wyłącznie na samych sobie. To najczesciej przynosi efekty manieryczne. W ich pracach brak i wartosci i rzemiosla. Reżyserię widzę jako proces przygotowania do spotkania aktorów z widzami, wzajemnego obdarowywania się – w swietle sztuki. Teatr winien być otwarty na widza, a jego zadaniem winno być powoływanie wspólnoty, która przekazuje sobie wartości. Kiedys wydalem ksiazke pod tytulem „ Teatr Wspolnoty.”

- Czy to myślenie wywodzi Pan od Adolphe`a Appi i jego wizji „katedry teatru”?

- Oczywiście. Katedry, która ma główną nawę, wiele kaplic, fresków, witraży, obrazów i figur, a budowana była latami, nawarstwiały się w niej style. Ale też od Juliusza Osterwy, który pierwszy mówił o aktorze jako ofiarniku, a widzu jako świadku ofiary. On powoływał potezne wydarzenia wspólnotowe. Daze do tekie teatru.

- Chyba szczególnie potrzebny w dobie zaniku komunikacji między ludźmi?

- A także w dobie cywilizacyjnego naporu. Bo przecież kultura, w swojej istocie, to jest komunikacja: międzyludzka, bezpośrednia, osobowa. W przeciwieństwie do cywilizacji, która jest komunikacją za pomocą pośredników: techniki i narzędzi zblizajacych, ale i odsuwających człowieka od człowieka. Dlatego napór cywilizacji często działa przeciwko kulturze, czyli w istocie przeciwko bezpośredniemu komunikowaniu się ludzi pomiędzy sobą. I stąd, w tym świecie narastającej cywilizacji, widzenie teatru, jako elementarnego procesu kulturowego jest tak ważne.

- Czy tak rozumina komunikacja z czytelnikami jest panska nanowsza ksiazka wydana w Polsce, „Ptak na szczudlach i inne opowiadania amerykanskie”?

- Nie mogło być inaczej, bo ta książka zawiera moje amerykańskie doświadczenia. Opowiada właśnie o moich zwiazkach zarówno z Polakami jak i Amerykanami. Została

napisana po polsku, bo psychicznie i duchowo nigdy nie czułem się emigrantem. Etykietka emigranta jest mi przyklejana, a ja wciąż ją zrywam. Ta książka jest wynikiem życia z Polakami w Ameryce, wśród Amerykanów, tamtejszej cywilizacji, kltury i natury. Wspaniałej natury. Ameryka ma wiele oblicz i cech, a jej najwspanialszym obliczem jest przyroda.

- Czy mam rozumieć, że pięknie, łatwo i szczęśliwie żyje tam się Panu?

- Zawsze trudno. Szczególnie w materii duchowej. Ale Kościół Katolicki jest wszędzie duchowym domem dla wierzacych imigrantow.

- Odczuwa Pan samotność?

- Ci, którzy chcą zachować duchową, kulturową i rodzinną łączność z krajem, w konsekwencji nie mogą i nie chcą wyzbywać się samotności. Natomiast ci, którzy nurzają się po uszy w życiu amerykańskim, a takich jest niemało, programowo wyrzucają z siebie polski język i polskie nostalgie. Ja się polskości nigdy nie wyrzekłem, tak samo jak nie wyrzekłem się polskiego teatru.

- CZy antidotum jest sa Panskie amerykanskie realizacje sztuk polskich?

- Reżyseruję zarówno sztuki Witkiewicza, Mrożka, Różewicza, Głowackiego, jak i Szekspira, Saroynana, Pintera, Ionesco, czy Du rrenmatta. Od lat ubiegam się o wystawienie „Operetki", ale dla amerykańskich producentów Gombrowicz jest zbyt skomplikowanym, europejskim intelektualistą. Reżyserowałem w bardzo dobrych, profesjonalnych teatrach amerykańskich, a także przygotowywałem przedstawienia dyplomowe ze studentami. Moje sięganie po polski dramat bierze się z przekonania, iż to dramat swietny. Zarazem spelniam w ten sposob swoje obowiazki wobec Polski.

- Czy wśród amerykańskiej społeczności istnieje potrzeba teatru, który w Polsce coraz częściej staje się, matecznikiem elit, istniejącym na marginesie życia publicznego?

- W Ameryce jest wiele typów teatrów, które nie mają ze sobą wiele wspólnego. Natomiast wszystkie mają swoją liczną publiczność. Tylko na Broadwayu, rocznie ogląda przedstawienia ok. dziesięć milionów widzów.

- Można powiedzieć, że Pański amerykański spektakl „Tamara Ł", prezentowany w Krakowie, z Marią Nowotarską, wieloletnią aktorką teatru im. Słowackiego, obecnie mieszkającą w Kanadzie oraz z jej córką Agatą Pilitowską, również z Kanady – przygotowali artyści emigracyjni. Za Oceanem jest co najmniej kilka znakomitości aktorskich, choćby wspomnieć Jadwigę Barańską,czy Barbarę Krafftównę. Nie myślał Pan o skrzyknięciu wszystkich i stworzenia trwalszego zjawiska niż incydentalne przedsięwzięcie?

- To nie jest możliwe z powodu odległości jaka nas dzieli. Z Marysią było łatwiej, gdyż mieszka stosunkowo blisko – po drugiej stronie jeziora Ontario. Dlatego mogliśmy pozwolić sobie na próby raz u niej w domu, potem znów u mnie czy na uniwersytecie. I dzięki temu powstały też nasze inne przedstawienia oparte o moje teksty: „Rzecz o Modrzejewskiej" i „American dreams."

- Czy podczas swojego osiemnastoletniego pobytu w Ameryce zaobserwował Pan istotne zmiany wśród tamtejszej Polonii?

- Wciaz naplywaja z kraju do Ameryka wspaniali ludzie. Ale wiele zmian idzie też w niedobrym kierunku. Przede wszystkim obserwuję proces gwałtownego amerykanizowania się Polonii. Szczególnie wśród tzw. „Polaków z loterii," (którzy wygrali wizy pobytowe) istnieje tendencja do odrywania się od polskich korzeni. Wielu z nich lekkomyslnie traci jezyk ojczysty, odrywa sie od chrześcijańskich korzeni. Upadaja polskie parafie, zamykane sa tradycyjnie polskie kościoły, tak zasluzone dla przechowywania polskości. Również nauki Ojca Świętego, jego podróże, nie wzbudzają żywego zainteresowania. To są bardzo bolesne zjawiska.

- To jak Pan, ze swoim hołdowaniem dla polskiej tradycji, kultury, wartościom, czuje się w tym coraz bardziej, jak rozumiem, obcym środowisku?

- Staram się być otwartym na ludzi takich, jakimi są. I staram się być im potrzebny. Obecnie doszły mi nowe zajęcia, gdyż zostałem Prezesem Polskiej Fundacji Kulturalnej, która uczestniczy w organizowaniu wielu działań polonijnych.

- Pańska aktywność zawodowa i społeczna godna jest pozazdroszczenia. Czy to jest Pańskie lekarstwo na nostalgię?

- To jest to, co przez małe „s" nazywa się służbą społeczną.

- A jeszcze nie wspomnieliśmy o wielu Pańskich książkach i wierszach, które czytał Pan niedawno w Krakowie.

- Wiersze, to bardzo skromny dzial mojej twórczości. Jeśli pojawia się temat, uczucie czy refleksja, o których nie potrzeba napisac calej ksiazki – to wówczas piszę wiersz.

- W ogrodzie, na tarasie czy w ulubionym fotelu?

Mniej romantycznie – po prostu pisze na komputerze. Wiersze są mi potrzebne, bo pozwalają dopracować czy sformułować myśl. Mają charakter raczej intelektualny, a nie emocjonalny.

- Powściąga Pan swoje emocje?

- Trzeba umieć się nimi posługiwać. Moja mama uzywala określenia: „dziecko się rozcudowało". Emocjom, od czasu do czasu trzeba pozwolić się „rozcudować".

- A jednak w książce, będącej wywiadem – rzeką przeprowadzonym z Panem przez Stanisława Beresia, a pod znaczącym tytułem „Rozdarta kurtyna” nie „rozcudował” Pan emocji, choć opowieść kończy się wstrzasajacym wspomnieniem Pańskich ostatnich dni spędzonych we wrocławskim teatrze. Czy tę kurtynę udało się wreszcie zreperować?

- Jak do tej pory nikt jej nie zeszył. Nawet nie sfastrygował.

Z KAZIMIERZEM BRAUNEM O SALONIE MUZYKI, POEZJI I TEATRU
ROZMAWIA JOANNA SOKOŁOWSKA-GWIZDKA

Poznanie Marii Nowotarskiej – *Pierwszy dzień wolności* Kruczkowskiego. Z udziału w sztuce nie był Pan zadowolony. A jak wyglądała praca z aktorami, jaka aktorką była wówczas młodziutka Maria Nowotarska?

Tak, po raz pierwszy spotkałem się z Marią Nowotarską na pierwszej próbie *Pierwszego dnia wolności* Kruczkowskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie w zimie 1960 r. W sali prób, gdzieś na jednym z wyższych pięter gmachu, siedzieliśmy przy dużym stole. U jego szczytu: dyrektor Bronisław Dąbrowski, Erwin Axer – reżyser przedstawienia i dyrektor Teatru Współczesnego w Warszawie, a obok niego ja, jego asystent i student reżyserii w warszawskiej PWST. Po pozostałych bokach stołu – aktorzy, inspicjent, sufler. Wśród aktorów byli grający główne role: Krzysztof Chamiec i Halina Zaczek; widziałem twarze stare: Włodzimierz Macherski i Marian Jastrzębski; zaglądałem w twarze młode: Jerzy Bączek i Maria Nowotarska. Jednym z najmłodszych w tej sali byłem ja. Nikogo z tych ludzi wcześniej nie poznałem osobiście, choć niektórych pamiętałem ze sceny. Atmosfera była napięta. Wyczuwało się jakąś niechęć. Wiedziałem skąd się brała. Mieliśmy pracować nad bardzo złą sztuką, bardzo nielubianego autora. W ramach jakichś układów i zobowiązań Axer zrobił niedawno temu *Pierwszy dzień wolności* w swoim Teatrze Współczesnym w Warszawie. Byłem tam jego asystentem. Później, również w ramach jakichś – nieznanych mi zupełnie – układów, Axer został poproszony o „przeniesienie" swej inscenizacji do Krakowa. A ponieważ nie miał na to czasu, powierzył to zadanie mnie, swemu asystentowi. Dla mnie, przecież jeszcze studenta reżyserii, było zadanie tyleż zaszczytne – „przenosić" inscenizację mistrza do innego teatru, co ogromnie przykre – pracować nad sztuką nienawistnego mi autora.

Nienawistnego? Trzeba to wyjaśnić, bo to określa szczególną sytuację i czas, w którym pracowałem po raz pierwszy z Marią. Otóż z Leonem Kruczkowskim zetknąłem się osobiście siedem lat wcześniej. Gdy w listopadzie 1953 r. mój ojciec, Juliusz, skazany w procesie politycznym, został zwolniony z więzienia „na roczny urlop" z gruźlicą (zapewne władze nie chciały, aby zmarł w więzieniu), natychmiast rozpoczął starania o uwolnienie swego brata, a mego stryja, Jerzego, który siedział z wyrokiem dożywocia, skazany także, jak mój ojciec, po prostu, za to że był przywódcą niepodległościowego podziemia. Ojciec, sam formalnie

więzień, tyle-że „urlopowany”, dobijał się do drzwi władców PRL, chcąc nieść pomoc swemu bratu-więźniowi. Ojciec miał taki zwyczaj, czy też metodę wychowawczą, że brał mnie, chłopca przecież, na różne ważne rozmowy i wizyty. W ten sposób, jeszcze przed aresztowaniem ojca w 1948 r., zostałem kiedyś przedstawiony ks. Prymasowi Wyszyńskiemu. W parę tygodni po wyjściu z więzienia, zabierając mnie, ojciec pojechał do Warszawy, do Leona Kruczkowskiego. Był on bowiem dobrym znajomym i ojca, i stryja, sprzed wojny. Stryj drukował Kruczkowskiego w swojej „Gazecie Literackiej” w Krakowie. Po wojnie Kruczkowski był posłem do KRN, a potem do Sejmu, wiceministrem kultury, prezesem Związku Literatów Polskich, laureatem nagród państwowych i, otrzymanej akurat na jesieni 1953 r., nagrody leninowskiej za „utrwalanie pokoju między narodami”. Później miał jeszcze zostać członkiem KC PZPR i członkiem Rady Państwa. Absolutne szczyty kariery dla drugorzędnego literata. Potęga władzy. Więc Kruczkowski był na szczycie władzy, ojciec był „urlopowanym” więźniem, a stryj Jerzy po prostu więźniem – trzej koledzy z przedwojennego Krakowa. Jeden z nich był dygnitarzem „władzy ludowej”, a dwaj „worgami ludu.” W czasie krótkiej rozmowy w jakimś ogromnym salonie – jednak ojca przyjął, nie wiem, jak ojciec do tego doprowadził – Kruczkowski bardzo się spieszył. Chodził nerwowo po salonie. Krzątał się. Poprawiał jakieś wazony. Rozkładał ręce. Nie pamiętam samej rozmowy, tylko to rozkładanie rąk. Nic nie zrobił. (Wspominałem o tym w książce *Rozdarta kurtyna,* dialog ze Stanisławem Beresiem, Aneks, Londyn, 1993, str. 30). Ojciec, wiele lat cieżko chory, doczekał na wolności „odwilży”, a potem rehabilitacji. Stryj został zwolniony w parę lat później od ojca, w ramach „Października 1956”, i też został zrehabilitowany. Choć obaj byli nada prześladowani.

A po tym wszystkim, na jesieni 1959 r. ja, syn i bratanek tych „wrogów ludu”, a wtedy student reżyserii, zostałem asystentem w pracy nad sztuką Kruczkowskiego *Pierwszy dzień wolności* w Teatrze Współczesnym w Warszawie. Odczuwałem to jako zniewagę i upokorzenie. Próby były nerwowe, bo sztuka była słaba. Axer otrzymał ją jako zaufany. Nie wiem, czy chciał ją robić, czy musiał. To była niby „rzecz o granicach wolności”. Ale dyskusja o wolności zawieszona jest w tej sztuce próżni. Dla autora nie istnieje w ogóle fakt, że akurat w tym samym czasie, kiedy toczy się akcja *Pierwszego dnia wolności,* Polska nie osiąga wolności, tylko przechodzi z pod niewoli niemieckiej pod niewolę sowiecką. Choć jedni polscy oficerowie wydchodzą z oflagów niemieckich, to inni polscy oficerowie, Akowcy, są przez Sowietów masowo rozstrzeliwani, wsadzani do więzień, wywożeni w głąb Rosji. Był jakiś straszliwy fałsz w tym niby swobodnym dyskutowaniu o wolności – w kraju zniewolonym, pozbawionym wolności. Byli też w tej sztuce „dobrzy Niemcy” (jak

w *Niemcach* tego samego autora) i to oni byli w niej poszkodowani, a nie Polacy. Nie mogłem się pogodzić z tym cynicznym, kłamliwym brakiem historycznej perspektywy w dramacie, z brakiem związku z rzeczywistym losem narodu.

I teraz właśnie siedzieliśmy w tej sali Teatru im. Słowackiego znów na pierwszej próbie czytanej *Pierwszego dnia wolności* i ja znowu miałem być asystentem, a nawet „reżyserem-asytentem" (tak potem napisano na afiszu) i to ja miałem „przenieść" inscenizację warszawską do Krakowa. Axer wygłosił reżyserskie *exposé.* Aktorzy, mrucząc pod nosem przeczytali egzemplarz. Zaraz po próbie odprowadziłem Axera na dworzec.

Na następną próbę przyszedłem już sam. Po raz pierwszy siedziałem tak sam na przeciw zespołu aktorskiego. Wyczuwałem, że niechęć aktorów wobec tej pracy zogniskowała się teraz na mnie. To ja przekazywałem uwagi Axera zapamiętane z Teatru Współczesnego. To ja potem prowadziłem próby sytuacyjne. Czułem się fatalnie. Próby szły jak po grudzie. Aktorzy, w większości, pracowali niechętnie. Ustawili się na „nie" wobec tej całej pracy, choć do mnie ustosunkowali się różnie. Grający główną rolę Krzysztof Chamiec, gwiazda teatru, po prostu mną pomiatał. Ciepły i bezpośredni Andrzej Kruczyński, a także przemiły i wrażliwy Roman Stankiewicz, starali się mi „ojcować." Inni zachowywali grzeczną rezerwę. Tylko Maria Nowotarska, najmłodsza w obsadzie, okazywała mi serdeczność, zawsze witała mnie z uśmiechem. Najwyraźniej rozumiała moją trudną sytuację i starała się mnie podtrzymać na duchu. Sama próbowała z entuzjazmem. Słuchała moich uwag z napiętą uwagą. Starała się wykonywać polecenia najdokładniej. W całym tym moim trudnym reżyserskim doświadczeniu właśnie ją zapamiętałem jako promień światła w mroku.

Współpraca z Marią Nowotarską w *Za kulisami*. Dlaczego obsadził Pan tę aktorkę w głównej roli obok Leszka Herdegena?

Minęło dziesięć lat. Już od dawna byłem samodzielnym reżyserem. Prowadziłem Teatr im. Osterwy w Lublinie. Jednym z moich ulubionych autorów był Cyprian Norwid. Wystawiałem jego sztuki w teatrach i w telewizji, w tym, najwybitniejszą z nich, *Za kulisami* w warszawskiej telewizji w 1966 r. Ale pragnąłem zmierzyć się z tym dziełem ponownie, na wielkiej scenie, w teatrze dysponującym dużym, wyrównanym zespołem aktorskim. „Dogadałem się" na ten temat z Bronisławem Dąbrowskim, który niezmiennie dyrektorował w krakowskim Teatrze im. Słowackiego. Rozmawialiśmy o obsadzie. *Za kulisami* to sztuka złożona z dwóch członów (znakomity badacz twórczości Norwida, Julisz Wiktor Gomulicki, nazywał ją „dyptykiem") – część scen to jakby starożytna tragedia, pt. *Tyrtej,* a druga część

to akcja dziejąca się około roku 1865 r. w czasie Powstania Listopadowego na sceni i za kulisami, a także na scenie Teatru Rozmaitości w Warszawie, stąd tytuł całości: *Za kulisami.* Oba wątki – starożytny i współczesny (współczesny – z punktu widzenia autora) – składają się na poetycką, metaforyczną całość. Jest to opowieść o bezduszności europejskich społeczeństw drugiej połowy XIX wieku, o zatracaniu przez nie kontaktu ze światem wartości wyższych, o odrzucaniu wybitnych, zdolnych, twórczych jednostek. (*Nota bene* to wszystko ogromnie aktualne problemy.) Aby podkreślić i wydobyć nierozerwalny związek obu wątków, obu ciągów akcj (starożytnego i współczesnego) postanowiłem obsadzić tymi samymi aktorami wszystkie role w obu częściach widowiska. Jakby ustawiając lustra, lub też, w wielu wypadkach krzywe zwierciadła, poszczególnym postaciom. Postać współczesna miała się niejako przeglądać w postaci antycznej. Każdy z aktorów miał zatem grać postać „antyczną" w *Tyrteju* oraz postać „współczesną" w *Za kulisami*, ukazując ich związek, paralele. Były to wszystko bardzo trudne zadania aktorskie. Najwybitniejszym aktorem Teatru im. Słowackiego był wtedy Leszek Herdegen, artysta wrażliwy, dysponujący znakomitą techniką i pięknym, głębokim głosem, postawny mężczyzna, a na dodatek, w życiu poza-scenicznym, poeta. Wymarzony aktor do roli poety – poetą jest Tyrtej w części antycznej i poetą jest Ommegitt w części współczesnej *Za kulisami*. Jego partnerką jest Eginea (w częsci „antycznej") i skontrastowana z nią Lia (w części „współczesnej"). Eginea to norwidowska „kobieta zupełna", zdolna do wielkiej miłości i do krańcowych poświęceń, liryczna, a zarazem obdarzona potężną wolą. Lia natomiast jest dziewiętnastowieczną „wielką damą" – damą światową, piękną, okrutną, cyniczną. Jedna aktorka miała zagrać obie te role w jednym przedstawieniu –zresztą niejako przemiennie, bo sceny w udziałem tych dwóch postaci przeplatają się. Szukając obsady, oglądałem na bieżąco wiele przedstawień w Teatrze im. Słowackiego, wracałem pamięcią do prób *Pierwszego dnia wolności.* Na przestrzeni dziesięciu lat jakie upłynęły Maria Nowotarska stopniowo wyrastała na czołową aktorkę zespołu. Była piękna, miała ogromny urok, dużą siłę wyrazu, promieniowała jakąś niezwykłą energią. A przy tym, pamiętałem, to była właśnie ta jedna właściwie aktorka w całej obsadzie *Pierwszego dnia wolności*, która naprawdę paliła się stale do pracy i chciała ze mną pracować. Poprosiłem dyrektora Dąbrowskiego o obsadzenie jej w tej głównej roli kobiecej w *Za kulisami,* a raczej w dwóch rolach: Eginei i Lii. Na próbach pracowała ciężko i ze swoim, niesłabnącym nigdy, zapałem. Wywiązała się ze swego zadania świetnie. Stworzyła dwie postaci, bogate, głębokie psychologiczne, zróżnicowane w środkach: emocjonalną i szlachetną Eginę oraz zimną i wyrachowaną Lię. Była nie tylko godną partnerką Herdegena, ale po prostu oboje stanowili wielką parę wielką protagonistów tego widowiska. Cała, bardzo

liczna obsada pracowała – tym razem – wzorowo, z zaangażowaniem. Jakiż kontrast z tym, czego doświadczyłem przed laty w tym samym teatrze. I ja byłem kimś innym. I materiał był zupełnie inny – porywający, trudny, ale jakiż piękny. Powstało przedstawienie poetyckie, wizyjne, a zarazem doskonale grane. Maria miała ogromny wkład w sukces. Takie było nasze drugie spotkanie.

Spotkanie po latach na amerykańskim kontynencie, jak do tego doszło?

Minęło następnych około dwadzieścia lat. Już byłem w Ameryce. Już pracowałem na uniwerystecie w Buffalo. Przeczytałem w nowojorskim „Nowym Dzienniku" (a może w jego dodatku kulturalnym, „Przegląd Polski") wywiad z Marią Nowotarską przeprowadzony przez jej kuzynkę Różę Nowotarską, wnikliwą eseistkę. Z tego wywiadu dowiedziałem się, że Maria jest też na tym kontynencie, w Toronto. Mówiąc o swojej pracy w kraju wspomiała i mnie. Więc pamiętała. I ja ją pamiętałem, oczywiście. Odszukałem jej telefon. Odszukałem ją. Rozmawialiśmy. Oboje byliśmy jakoś strasznie uradowani, że jesteśmy tak blisko siebie. Bo przecież to tylko o miedzę, a raczej tylko przez jezioro, jezioro Ontario. Wypytywaliśmy się na wzajem co robimy. Ona już realizowała program rozwinięcia polskiej sceny w Kanadzie. Ja reżyserowałem i pisałem, oraz uczyłem w Stanach Zjednoczonych. Mówiliśmy, że dobrze by było jakoś połączyć nasze wysiłki, jakoś się stowarzyszyć, współpracować. Z tej rozmowy wynikła bardzo konktretna forma takiej możliwej współpracy. Opowiedziałem bowiem Marii o mojej sztuce (monodramie) o Helenie Modrzejewskiej. Napisałem tę rzecz w 1987 r. po wizycie w domu Heleny Modrzejewskiej w Kalifornii. Prapremiera polska odbyła się w Starym Teatrze w Krakowie w 1989 r. W roli Pani Heleny wystąpiła Anna Polony, reżyserował Jan Maciejowski. Potem ja są reżyserowałem tę sztukę w Irlandii, w Dublinie w 1990 r. Panią Helenę grała (po angielsku) Teresa Sawicka, znana w Irlandii z roli Anny Livii w pokazywanym tam kiedyś moim przedstawieniu wg. Jamesa Joyce'a, zrealizowanym przeze mnie w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Marię bardzo zainteresował tekst o Modrzejewskiej. A ja pomyślałem, że właśnie Maria Nowotarska, wielka aktorka polska, teraz na emigracji, byłaby doskonała w roli wielkiej polskiej aktorki -emigrantki, Heleny Modrzejewskiej. Maria poprosiła mnie o egzemplarz. Wysłałem natychmiast. Niebawem zadzwoniła deklarując szczere zainteresowanie moim tekstem. Już niebawem pracowała nad tą rolą. Reżyserował Jerzy Kopczewski. Zostałem zaproszony na jedną z końcowych prób. Rola Marii zrobiła na mnie wielkie, jak najlepsze wrażenie. Nie zgłosiłem żadnych zastrzeżeń. Tylko dziękowałem Marii, reżyserowi, wszystkim

realizatorom. Przyjechałem na premierę. Jakież wzruszenie. Maria w roli Heleny była znakomita. Jej rola była bogata, złożona, głęboka psychologicznie, drobiazgowo opracowana w ruchu, o zróżnicowanych nastrojach i rytmach. Maria mówiła przy tym pięknie wiersze, które pojawiają się w tekście. Stylowo, z delikatnym dystansem, grała cytowane przeze mnie słynne role Modrzejewskiej: Adrianny Lecouvreur i Lady Makbet. Maria objechała potem z tym przedstawieniem całą Kanadę, całe Stany Zjednoczone, a na dodatek grała *Panią Helenę* w Warszawie, Paryżu, Wiedniu i jeszcze w wielu miejscach, a wreszcie w Krakowie, na jubileuszu 100-lecia Teatru im. Słowackiego, jej teatru, w 1993 r. Fotografia Marii wśród morza kwiatów, na scenie jej macierzystego teatru, w roli Heleny Modrzejewskiej, radosnej, uśmiechniętej, należy do moich najpiękniejszych teatralnych pamiątek.

Jaka była geneza kolejnych sztuk? (*American Dreams, Tamara L., , Promieniowanie*). Czy fakt, że Maria i Agata będą grały daną postać ma wpływ na jej konstrukcję?

Po sztuce o Modrzejewskiej wiedzieliśmy oboje, że w jakiś sposób jesteśmy sobie na wzajem potrzebni. Że – z punktu widzenia naszej teatralnej pracy – nasze ponowne spotkanie było wręcz opatrznościowe. Ona miała niedaleko – tuż za jeziorem – zawodowego reżysera, któremu ufała, oraz autora tekstu, który okazał się dla niej użytecznym tworzywem. Ja zaś, miałem znów gdzieś blisko, po latach oddalenia od teatru polskiego, zawodową, wybitną polską aktorkę. Na dodatek, okazało się też, że nie tylko jedną, bo w Toronto mieszkała również córka Marii – Agata, też polska aktorka, też po renomowanej, krakowskiej szkole aktorskiej. Było więc oczywiste, właściwie konieczne, planowanie mojej reżyserii w sztukach z ich udziałem. Zarazem, potrzebne były właśnie te sztuki – sztuki dla nich dwóch. Namawialiśmy się więc na dalsze prace. W tych rozmowach uczestniczył też Jerzy, mąż Marii. Poznałem go wtedy – był człowiekiem otwartym, przyjaznym, pomysłowym, wesołym, dowcipnym. Wprowadzał stale nutę jakiegoś głębokiego optymizmu, jakże potrzebnego ludziom pracującym w trudnych doprawdy warunkach. Był doskonałym organizatorem i to on właśnie wziął na siebie obowiązki producenta przedstawień z udziałem Marii i Agaty.

W naturalny sposób, nasze dalsze prace były projektowane w oparciu o dwie aktorki. A więc, w konsekwencji, z góry była jakby dana była obsada: dwie kobiety, zróżnicowane wiekowo. Była to z jednej strony sytuacja konfortowa dla pisarza – pisanie postaci dla określonych aktorów, a także dla reżysera – projektowanie przedstawień dla upatrzonej z góry obsady. Z drugiej strony było to bardzo trudne zadanie, i dla pisarza, i dla reżysera:

przygotowanie materiału o niejako narzuconej strukturze, po prostu – pisanie sztuki i planowanie przedstawienia z dwoma tylko rolami, z postaciami dwóch kobiet.

I rzeczywiście, w *American Dreams* pojawiły się dwie postaci, matka i córka; w *Tamarze L.* – Matka Przełożona, zakonnica i malująca ją malarka, Tamara; w *Promieniowaniu* – matka, Maria Skłodowska Curie i jej córka, Ewa. To trudna forma. Pamiętam jak jeden z moich mistrzów, Andrzej Pronaszko, który uczył mnie scenografii, zapytał raz nas, studentów: „Jaki jest zdaniem państwa najtrudniejszy rodzaj twórczości w dziedzinie sztuk plastycznych?" Padały różne odpowiedzi. Pronaszko powiedział: „Witraż. Witraż jest najtrudniejszy. Bowiem artysta dostaje do zagospodarowania ściśle określoną powierzchnię, o z góry danych wymiarach, a na dodatek, o określonym świetle. Bo przecież inaczej się robi witraż okna wychodzącego na północ, a inaczej na południe." Przypomninałem sobie Pronaszkę pisząc, projektując przedstawienia dla dwóch konkretnych aktorek, w określonym wieku, o określonym wzroście, aparycji, a przedewszystkim posługujących się określonym typem aktorstwa.

Tu jednak analogie z witrażem się kończą. Bowiem w pracy nad rolą aktor może przekraczać swoje, do tej pory jakoś ustalone, granice i możliwości, dąży gdzieś dalej, poza siebie. I zarówno pisarz jak reżyser, może, a nawet musi pomagać aktorowi te granice przekraczać, zmierzać w nieznane krainy, dokonywać odkryć. Więc tak, *Amerian Dreams, Tamara L., Promienowanie* były pisane dla Marii i Agaty, niejako „na Marię i Agatę", ale zarazem miały im służyć jako odskocznia, jako pole startowe do coraz wyższych lotów.

Jak długo zapoznaje się Pan z postacią, do jakiego rodzaju dokumentów Pan dociera? W ogóle, jak wygląda proces twórczy - od napisania sztuki po ostateczny efekt na scenie?

Choć już uprzednio realizowałem moje własne teksty jako reżyser, zarówno sztuki jak adaptacje, to jednak właśnie w pracy z Marią Nowotarską i Agatą Pilitowską stało się to niejako zasadą: pisarz zjednoczył się z reżyserem. Pisałem planując reżyserię; reżyserowałem panując autorsko nad tekstem. To wprowadziło moją własną pracę w nowy wymiar i dało jej nową jakość. Dramatopisarz pracuje w materii wyobraźni i myśli, przybierają one wymiar postaci i kształt słowa. Reżyser także pracuje wyobraźnią i myślą, ale praktycznie i konkretnie przede wszystkim w materii ludzi-aktorów i ludzi-postaci scenicznych; także w materii przestrzeni i czasu. Tak więc, dla dramatopisarza, i dla reżysera, postać—postać oraz aktor/człowiek kreujący tę postać— jest zawsze głównym ośrodkiem zainteresowania i podstawowym tworzywem. Zadajemy postaci pytania. Wsłuchujemy się

w nią. Pozwalamy się jej prowadzić. Albo to my wskazujemy jej drogę. Spieramy się z nią. Wikłamy ją w konflikty.

Tekst *American Dreams* został najpierw pomyślany jako bardzo prosta „składanka" popisowych scen dla nich dwóch: dla Marii i Agaty. Taki pomysł wysunęła Maria: aby stworzyć dla nich dwóch scenariusz, który byłby jakby „recitalem aktorskim" złożonym z fragmentów ról, które grały, które mogły by zagrać, marzą o nich. Ale to by nie wystarczyło. Trzeba było pójść dalej, poza osoby i życiorysy Marii-aktorki i Agaty-aktorki, i stworzyć postaci matki-aktorki i córki-aktorki. Zamieszać je w wymyśloną, a przecież jakże realistycznie możliwą akcję: prób powrotu do zawodu przez dwie kobiety, które kiedyś były aktorkami, z powodu emigracji odeszły od aktorstwa, ale nie przestają albo żyć życiem swoich przeszłych postaci, albo marzyć o postaciach, które pragnęłyby zagrać.

Od pierwotnego pomysłu do końcowego rezultatu była więc daleka droga. Idąc nią, pomagałem sobie materiałem literackim czerpanym z owych ról granych przez moje postaci: z Różewicza, Słowackiego, Szekspira, Brechta, a także z jednego mojego, wcześniej napisanego tekstu. Ci autorzy mieli swój udział w powstaniu *American Dreams*.. Pozostałem ich dłużnikiem. Pozostało też we mnie uczucie niedosytu, niespełnienia: bo ten cały ten tekst był niby mój, ale jednak w części nie mój. W sumie, ta praca się udała, a zarazem stanowiła nowe otwarcie: następnym krokiem – i dla mnie i dla nich dwóch – musiało być zmierzenie się z postaciami, do których i ja, i one dwie, miałyby znacznie dalszą drogę. Już nie byłoby owych bezpiecznych punktów opracia w swoim własnym życiorysie, warsztacie, doświadczeniu, oraz w cytatach ze znanych, doskonałych sztuk. Nie byłoby tego oparcia zarówno dla mnie, pisarza-reżysera, jak i dla nich, aktorek – bo przecież aktor zawsze zaczyna tworzenie postaci od samego siebie.

Ten następny krok został postawiony w pracy nad *Tamarą L.* Postaciami tego zdarzenia były malarka Tamara Łempicka (we Francji zwana i wymawiana przez l, Lempicka, stąd „Tamara L.") oraz zakonnica, jej modelka. To Agata Pilitowska podsunęła mi ten pomysł. (Zawsze staram się oddawać sprawiedliwość – co się komu należy). Agata powiedziała mi kiedyś, że ktoś jej powiedział, że jest podobna do Tamary Łempickiej, że może mogłaby zagrać Tamarę Łempicką... Znalazła kilka albumów jej malarstwa, w tym odszukała jej autoprotrety. Pokazała mi je. Rzeczywiście „Tamara w zielonym bugatti" uderza podobieństwem z Agatą. Wziąłem te albumy, znalazłem i zakupiłem wiele innych, a także książki o Tamarze Łempickiej. Szukałem o niej informacji w internecie. Przeprowadziłem gruntowne i szerokie studia nad jej życiem i malarstwem. Prawdę mówiąc nie zainteresowało mine to wszystko zbytnio. Pełno tam było spraw, zachowań, i dzieł zupełnie mi obcych,

wręcz odpychających. Ogarnęło mnie zniechęcenie. Wreszcie jednak natrafiłem na potret Matki Przełożonej pędzla Tamary Łempickiej. Zafrapował mnie ten portret. Nie najlepszy malarsko, był jednak tak diametralnie różny od owych niezliczonych aktów oraz potretów ludzi bogatych i sławnych, które wychodziły seryjnie z jej pracowni. Twarz tej zakonnicy była niezwykła. Napisałem potem o niej, mówiła Tamara: „...Gdy drzwi si□ otwar≈y i furtianka zapowiedzia≈a przybycie prze≈o∫onej – zobaczy≈am star□ zakonnic□ ze spojrzeniem spokojnie bolesnym i przetrawionym umartwieniem, o twarzy przeoranej wiedz□ o potworno∇ci ∇wiata, a zarazem wyg≈adzonej tkliwym przebaczeniem ∇wiatu... Bruzdy na policzkach rze|bione jakim∇ otch≈annym cierpieniem, które przera∫a jak przepa∇□, a zarazem zdaje si□ koi□ wszelki l□k... Zobaczy≈am jej oczy, a w nich tak tajemnicze, odleg≈e i tak intensywne ∇wiat≈o, jakiego jeszcze nigdy w ∫yciu nie widzia≈am... Zapomia≈am z czym wesz≈am. Wiedzia≈am tylko, ∫e musz□ namalowa□ to niesamowite ∇wiat≈o w tych oczach i ten zawrotny rysunek zmarszczek.”

Pomyślałem, że malowanie tego portretu zakonnicy musiało być dla Tamary Łempickiej dramatem samym w sobie i że musiały mu towarzyszyć jakieś dramatyczne okoliczności. To było ziarno. To był pomysł. Wyzwanie: napisać sztukę o powstaniu tego obrazu. Będą w niej dwie postaci – no, i dobrze, właśnie tego potrzeba – malarka i jej model, Tamara Łempicka i Matka Przełożona. Dwie, tak różne postaci, a pomiędzy nimi konflikt, starcie – wiary i niewiary, duchowości i zmysłowości, chłonięcia świata umysłem i chłonięcia go zmysłami, religiijności i ateizmu, altruizmu i samolubstwa, ogołocenia i zachłanności, ubóstwa i bogactwa, prostoty i wyrafinowania. Musiałem jeszcze na dodatek wrócić do studiów malarstwa epoki i technik malowania – nie było mi daleko, bo od lat bardzo się malartwem interesowałem, widziałem go wiele w niezliczonych muzeach w wielu krajach, przyjaźniłem się z malarzami, bywałem w ich pracowniach. Trzeba następnie było „wymyślić” całokowicie postać Matki Przełożonej, bo przecież poza jej twarzą na portrecie nie wiedziałem o niej nic więcej. Trzeba było wydobyć z życiorysu Tamary Łempickiej te epizody, które doprowadziły ją do owego klasztoru, w którego wirydarzu przez parę dni malowała Matkę Przełożoną.

Maria i Agata zostały skonfrontowane z postaciami od siebie dalekimi, już nie mogły ani wychodzić od siebie i swoich doświadczeń, ani „grać siebie”. Proces prób służył przebyciu tej dalekiej drogi od każdej z nich – do ich postaci. To była długa i trudna droga. Doszły do celu. Obie stworzyły przekonujące postaci, żyjące swoim życiem w obrębie określonego czasu i środowiska, posługujące się określonymi czynnościami w ramach swoich uwarunkowań, nawyków, umiejętności (proste przykłady, oczywiście – malowanie Tamary, modlitwa

różańcowa Matki Przełożonej). Ta praca – i jej rezultaty – przyniosły nam wszystkim wielką zawodową satysfakcję. Podobnie było, gdy Maria i Agata zaczęły tworzyć postaci Marii Skłodowskiej Curie i Ewy Curie, jej córki. To też była daleka droga. Od nich samych – do postaci bohaterek *Promieniowania.*

Sztuka o Helenie Modrzejewskiej, polskie aktorki w *American Dreams,* Tamara Łempicka, potem Maria Skłodowska Curie to cały wątek sztuk biograficznych.

A zarazem sztuk o emigrantkach. W uogólnieniu – o polskich emigrantach, o polskiej emigracji. To był mój świadomy wybór. Te, wymienione przez Panią sztuki, były grane w Salonie. Napisałem też inne, o podobnym charakterze – o wielkich Polakach działających, żyjących poza krajem, a więc, o emigrantach. Są wśród nich dwie sztuki o Ignacym Paderewskim, sztuka o Cyprianie Norwidzie. Te wszystkie dramaty ukazały się w tomie pt. *Sztuki o Polakach* w Wydawnictwie Norbertinum w 2006 r. Żyjąc i pracując na kontynencie amerykańskim zrozumiałem stopniowo, że włączam się, i to coraz intensywniej, w tradycję polskiej emigracji, „rozesłanej na wszystkie strony świata" (jak mówi już tu przywołany Norwid), w ten wielki strumień losów, wysiłków, osiągnięć, a także rozczarowań i zawodów, tylu ludzi: tych, którzy są obok i tych, którzy mnie poprzedzili. Zrozumiałem więc, że nam, Polakom na emigracji, a także kanadyjczykom polskiego pochodzenia, czy amerykanom polskiego pochodzenia, bardzo potrzeba tej świadomości, że nie jesteśmy samotni w naszych trudach i doświadczeniach, bo były one udziałem tylu już naszych poprzedników. A gdy nasza własna emigracyjna droga zdaje się zbyt stroma i zbyt ciemna – potrzeba nam przewodników i pomocników. Są nimi ci, którzy po tej drodze już stąpali. Zarazem, nie możemy tylko korzystać z ich doświadczenia – mamy wobec nich obowiązki – tak, właśnie obowiązki. Trzeba i warto ich przypominać, szanować ich pamięć, odwoływać się do nich. Sztuki, które o nich napisałem, w tym te wystawione w Salonie, były wypełnianiem tego obowiązku.

W jakim stopniu w pracy z Marią Nowotarską i Agatą bierze Pan pod uwagę ich zdanie?

Jak wynika z tej mojej relacji o *Tamarze L.* – sztuka powstała w ogóle z inspiracji Agaty. Ja przyjąłem jej pomysł. Rozwinąłem go. Z kolei *Promieniowanie* było moim pomysłem. I one go uznały za dobry. Nim zabiorę się do pisania – rozmawiamy wiele. Rozmawiam też z moją żoną Zofią – moim najlepszym i najbardziej wnikliwym „kierownikiem literackim",

z którym współpacuję od lat — Zofia była nawet przez kilka lat pracowała jako Kierownik Literacki w prowadzonym przeze mnie w kraju teatrze; zawsze służyła mi radą, pomocą, krytyką. Omawiam z nią wszsytkie moje zamierzenia pisarsskie. Ona pierwsza czyta wszystkie moje teksty – doradza, krytykuje, inspiruje. Jej udział we wszystkim, co piszę, jest znaczący, ważny. A więc w ten sposób i ona, pośrednio, uczestniczyła w pracach Salonu... Dramaty, które powstawały dla Marii i Agaty były natychmiast wysyłane do Toronto. One dzieliły się ze mną uwagami – mądrze, uczciwie, otwarcie, a zarazem taktownie... Przyjmowałem wiele ich uwag. Nigdy nie pojawiły się jakieś zasadnicze różnice zdań. Czytając potem tekst wspólnie – w czasie prób – wspólnie też wprowadzaliśmy skreślenia, poprawki. Mój własny tekst, kiedy już go reżyseruję, nie ma żadnych specjalnych przywlejów. Traktuję go tak, jak tekst każdego innego autora. A więc skreślam, poprawiam, przestawiam w czasie prób. Ogromnie pomocna i użyteczna jest ta możliwość natychmiastowego korygowania, czy doskonalenia tekstu na próbach, gdy się reżyseruje własny tekst. Jako autor rozumiem w lot reżysera... Jako reżyser mam ścisłe porozumienie z autorem... Maria i Agata, wiedzą, że i one mogą w każdej chwili mogą zakwestionować jakieś słowo czy zdanie, albo nawet wysunąć nową propozycję, która z kolei staje się dla mnie materiałem do dalszej pracy, zmian, rozwinięć, przeformułowań, a nawet, już tak się zdarzało, do napisania na nowo jakiejgoś dialogu, czy w ogóle nowej sceny.

Jak się tworzy spektakl w trudnych, emigracyjnych warunkach, bez profesjonalnego zaplecza teatralnego? Czy trudno jest reżyserować sztukę na odległość? Spotykaliście się Państwo wielu miejscach, także mniej więcej w połowie drogi między Buffalo i Toronto (w domu Joanny Zeman, w pałacyku Andrzeja Wilmana, w pokoju hotelowym....) Czy gdzieś jeszcze?

Pyta Pani jak tworzy się zawodowy teatr w emigracyjnych warunkach braku zawodowego zaplecza? Bardzo trudno. A jednak jesteśmy zawodowcami i stawiamy sobie zawodowe wymogi. Nasze przedstawienia mają w pełni zawodowy poziom. Dotyczy to, oczywiście, przede wszystkim akorstwa. Ale tak samo całości inscenizacji, dekoracji, kostiumów, światła, dźwięku, czasem także projekcji. Aby taki zawodowy poziom osiągnąć osiągnąć bez własnego gmachu, brygady technicznej, pracowni itp. trzeba pokonać wiele trudności, w tym i to, że reżyser i aktorki mieszkają w innych miastach. Choć, jak na olbrzymie przestrzenie kontynentu amerykańskiego mieszkamy blisko, to jednak dzieli nas około 100 mil (160 kilometrów), a jedzie się z reguły w korku na przeciążonej autostradzie. Pracujemy więc albo w Buffalo (u mnie w domu, w wynajętej sali na moim uniwersytecie, czy w jakieś bibliotece),

albo, rzeczywiście, na pół drogi, w obszernych salonach jakichś przyjaciół, raz nawet był to pokój hotelowy, albo w Toronto, gdzie spotykamy się najpierw w mieszkaniach prywatnych (dysponujących odpowiednimi warunkami), a na końcowe proby na wynajętej scenie teatralnej. Wszystkie te robocze spotkania, próby, muszą być intensywne, czas jest zawsze ograniczony. Wiemy, że nie wolno go tracić. Że trzeba go wykorzystać do maksimum.

Czy również pomysły na kostiumy, na dekoracje powstają w wyniku długich, wspólnych rozmów?

Wszystko omawiamy wspólnie. Inspiracje i potrzeby w zakresie dekoracji, kostiumów i innych elementów inscenizacji wynikają z tekstu. Ale potem trzeba to przełożyć na konkret realizacyjny. Tu włącza się jeszcze jeden twórca – zawodowy scenograf, który projektuje, a zarazem realizuje dekoracje i projektuje też, w oparciu na nasze wspólne ustalania kostiumy, przy czym ważny udział w ich określaniu w sensie wyrazu, funkcji, stylu kostiumów mają aktorki. Najczęściej współpracujemy ze znakomitym fachowcem, artystą plastykiem Joanną Dąbrowską. Wielką pomoc okazuje nam również jej mąż, artysta plasyk i wydawca, Jarek Dąbrowski.

Czy pamięta Pan jakieś teatralne „przygody", związane z Salonem?

Każda realizacja była wielką przygodą... W trakcie pracy nad każdą sztuką zdarzały się też dorobne, w tym zabawne, przygody. Ale nie mamy ani czasu, ani ochoty na żarty. Praca jest traktowana serio. Jest to ciężka, uczciwa, zawodowa praca. Wymaga skupienia, koncentracji, wysiłku umysłowego, emocjonalnego, fizycznego. Odbywa się jednak w niezwykle sprzyjającej atmosferze. Nie ma – znanej i nieuchronnie występującej w wielu zespołach teatralnych – rywalizacji, zawiści, czychania na czyjś błąd, czy nawet uciechy z porażki kolegi. Odwrotnie, jest wspólne dążenie do jak najlepszego rezultatu, wzajemna pomoc, współpraca i zafanie. Trzeba powiedzieć więcej. Praca, którą prowadzimy jest pojmowana przez nas jako służba społeczna i narodowa, a jako taka wpisuje się w najlepsze tradycje teatru polskiego. Pisałem o tym w programie *Promieniowania*: „Cyprian Norwid, poeta i myśliciel, jest autorem tego przenikliwego sformułowania: <<Ojczyzna to wielki, zbiorowy obowiązek>>. Zwraca w nim uwagę, że wszelka działalność publiczna, wszelka twórczość, wszelka w ogóle praca winna być traktowana jako obowiązek w jakiś sposób włączony w los i etos, w wysiłek i działanie zbiorowości – narodu, środowiska, każdej grupy społecznej"

– a więc także emigracji. Pisałem dalej: „Jako wielki, zbiorowy obowiązek taktowali swą pracę liczni ludzie teatru polskiego: Wojciech Bogusławski, Helena Modrzejewska, Juliusz Osterwa – i nie tylko oni. Również artyści różnych innych dziedzin, uprawiając swą twórczość włączali ją w życie, dążenia, zmagania narodowe. Najlepszym tego przykładem był Ignacy Paderewski – wirtuoz, który, gdy zaszła potrzeba, poświęcił swą energię i czas polityce, zostając przywódcą Polonii amerykańskiej, a potem pierwszym Prezydentem Rady Ministrów Polski niepodległej. Również liczni uczeni, prowadząc badania, dokonując doświadczeń, pisząc prace naukowe, byli w pełni świadomi, że służą innym. Tak też traktowała swoje prace i odkrycia Maria Skłodowska-Curie. [...] W ciągu lat pracy w teatrze, w tym lat pracy na emigracji, stopniowo, z coraz większą jasnością uświadamiałem sobie ten aspekt teatralnej twórczości: jest ona służbą innym. [...] Na gruncie uświadomienia sobie, że teatr może, a co więcej winien, być traktowany jako obowiązek oraz dzieląc dążenie do jak najlepszego wypełniania tych obowiązków w warunkach emigracji – spotkaliśmy się z Marią Nowotarską. A spotkanie to objęło również jej pracowitą i utalentowaną rodzinę, wrażliwe środowisko artystyczne, w obrębie którego pracuje oraz chłonne środowisko społeczne, do którego się zwraca, a więc widzów przygotowywanych przez nią przedstawień. Właśnie na tym gruncie, podejmowaliśmy prace nad artystycznymi życiorysami Heleny Modrzejewskiej czy Tamary Łempickiej, a teraz Marii Skłodowskiej-Curie – zadając im pytania, śledząc ich losy, ucząc się na ich błędach i starając się brać od nich to, co nam samym pomaga żyć mądrzej
i świadomiej, lepiej służyć.” Tak, właśnie: służyć.

Jak Pan, jako autor czuł się po kolejnych premierach? Czy miał Pan jakieś ciekawe rozmowy z publicznością po spektaklach?

Możliwośc tej, trwającej już tyle lat współpracy z Marią, Agatą, do niedawna także z Jerzym Pilitowskim, z Salonem, jego zarządem i całym torontońskim środowiskiem zainteresowanym teatrem, to dla mnie wielki dar. Jestem za ten dar ogromnie wdzięczny tym wszystkim ludziom, poczynając od Marii. Premiery przynosiły zawsze niepokój: Czy się wszystko uda? Jak sztukę i przedstawienie przyjmie publiczność? Narastała trema, o tak, nie tylko aktorzy mają tremę. W czasie akcji cieszyłem się aktorstwem Marii, Agaty – po prostu, jako zwykły widz, jak inni widzowie. A po ostatniej kurtynie, czy po ostatnim ukłonie aktorek, jako autor -reżyser miałem odruch paniki, chęć ucieczki. Z trudem go opanowywałem. Ale publiczność często okazywała mi wielką łaskawość. Byłem wzywany na scenę. Nie czułem się nigdy

godny takiego wyróżnienia. Potem były zawsze rozmowy, spotkania, mądre, analityczne głosy prasy, wywiady. Uczestniczyłem w intelektualnym i artystycznym dialogu, w żywym obiegu kulturowym. Zawsze to sobie ogromnie ceniłem.

Czy mógłby Pan opowiedzieć o różnych spotkaniach z Marią i Agatą, teatralnych i nie teatralnych, o przyjaźni, która wywiązała się dopiero tu, na emigracji, o tym, jakimi Maria, Jerzy i Agata są ludźmi, o ich pasji i Pana zdaniu na temat Salonu.

Tak, nasza praca przerodziła się w przyjaźń. To wielkie słowo. Wielka sprawa. Wielkie zobowiązanie. Wielki dar. Otrzymałem go od Marii, Jerzego, Agaty, dzieci Agaty, od wielu ludzi w Toronto. Oni promieniowali i wciąż promieniują przyjaźnią. To po prostu szczególne, przyjazne środowisko i gorejące ognisko przyjaźni. Nie można, mówiąc o tym, nie wrócić myślą do tej wielkiej starty jaką cała ta rodzina i całe to środowisko poniosło niedawno; to również moja wielka strata. Mam na myśli odejście z pośród nas Jerzego Pilitowskiego. Mówiłem o nim na uroczystości pogrzebowej ku jego czci i pamięci: „Jerzy był pięknym, prawym, szlachetnym człowiekiem. Był człowiekiem wyjątkowym. Był dobrym człowiekiem. Dobroć określa jego życie najdokładniej. Jej pochodnymi były – uczynność, życzliwość, chęć dopomożenia każdemu, i to dopomożenia z uśmiechem. Jego dobroć promieniowała i przybierała postać przyjaźni. Obdarzał przyjaźnią chojnie bardzo wielu ludzi. Doświadczyłem tego sam. Doświadczyła tego moja żona Zofia. Jesteśmy tego świadkami. Wzajemnie, przyciągał, ogniskował przyjaźń wielu. Jako człowiek przyjazny, życzliwy i otwarty stawał się promieniującym centrum wspólnot i środowisk. Po pierwsze, wspólnoty rodzinnej – jako kochający i kochany mąż, ojciec, dziadek. Po drugie, różnych szerokich środowisk: Krakowa, Polski, Polonii kanadyjskiej. W swojej <<doczesnej pielgrzymce>> był dzielnym żołnierzem, doskonałym architektem, doświadczonym taternikiem, umiejętnym producentem teatralnym, pełnym energii organizatorem życia artystycznego – od Piwnicy pod Baranami w Krakowie – do Salonu Muzyki, Poezji i Teatru w Toronto. Ubogacał tak wielu ludzi.” Braknie jego samego i tej przyjaźni którą dawał i którą ogniskował.

Ale o przyjaźni trudno jest mówić. Nie trzeba wiele mówić. Norwid, pięknie i lapidarnie mówi ustami swej Kleopatry o miłości: „Miłość zupełna jest zawsze szczęsną – dlatego, że jest!” I tyle. Miłość jest wielkim szczęściem – po prostu dlatego, że jest. I tyle. Podobnie z przyjaźnią. Jest wielką sprawą – po prostu dlatego, że jest. Jestem szczęśliwy i ubogacony tym, że Maria, jej rodzina i jej środowisko odbarzyli mnie przyjaźnią. Starałem się, staram się, i będę się starał na dar odpowiadać darem.

Jakie plany ma Pan dalszej współpracy z Salonem, czy powstaje teraz sztuka o Poli Negri?

Pragnę nadal współpacować z Marią i Agatą, z ich środowiskiem. Rozmawiamy na temat sztuki o Poli Negri, zwanej kiedyś „polską królową Hollywood.” Jej najbliższą towarzyszką życia była jej matka. Więc sam życiorys Poli Negri znów zawiera tę strukutrę: jest córka i matka, matka i córka. A więc Maria i Agata. Pracuję nad tym tekstem. Rozmawiamy o realizacji. Ale za wcześnie jeszcze mówić o szczegółach. Chciałbym jednak jeszcze raz powiedziedzieć, podkreślić, jak wiekim darem była dla mnie przez te wszystkie lata współpraca z torontońskim Salonem, jak bardzo jestem za to wdzięczny. Jak bardzo jestem dumny ze wszystkich osiągnięć, koncertów, widowisk, wykładów jakie – pod egidą Salonu – wzbogacają życie kulturalne, życie artystyczne, życie duchowe polskiej emigracji na kontynencie amerykańskim.

Zakończenie

KAZIMIERZ BRAUN

Tarnów jest moim przybranym miastem rodzinnym. Wyrastam bowiem z pokoleń, które traciły swoje domy. To pokolenie moich dziadków, i ze strony ojca, i ze strony matki, a także dziadków ze strony mojej żony Zofii, z domu Reklewskiej. To pokolenie moich rodziców i rodziców mojej żony. To pokolenie moje. Nasze domy były burzone, palone, konfiskowane. Oddzielały je od nas nowo wykreślane na mapie ojczyzny granice; byliśmy z tych domów wypędzani; musieliśmy je opuszczać pod przymusem. Zawód reżysera teatralnego, który wybrałem, był zawodem wędrownym. Wykonując go mieszkałem w różnych miastach. Zawsze trzeba było się gdzieś wprowadzać, potem wyprowadzać. Wszędzie zostawiałem kawałek serca, licznych przyjaciół i dom, a raczej po prostu jakieś mieszkanie, które już zdążyliśmy z żoną i dziećmi pokochać, a potem trzeba je było opuścić. Gdy – pozbawiony pracy i domu w Polsce w czasie stanu wojennego znalazłem się w Stanach Zjednoczonych, znów trzeba było budować dom. Wracając w odwiedziny do kraju stopniowo uświadamiałem sobie, że choć nie mam jakiegoś jednego domu rodzinnego, do którego tęsknię, to jest jednak w Polsce jedno szczególne miejsce, jedno miasto, które mam prawo nazwać miastem rodzinnym: Tarnów. Odkryłem bowiem, że właśnie w Tarnowie stoi jednak ciągle, wbrew zawieruchom wojennym, dom w którym mieszkali moi dziadkowie, moi stryjowie: Kazimierz — legionista i lotnik, który zginął w 1920 r., to po nim noszę imię; Jerzy – harcerz, poeta, filozof, mąż stanu; moja ciotka Jadwiga – aktorka, dyrektor teatru II Korpusu gen. Andersa; mój ojciec Juliusz – harcerz, prawnik, ekolog. Wspaniała rodzina. I dowiedziałem się, że pamięć o niej jest w Tarnowie pielęgnowana. Kilka lat temu Gimnazjum nr 4 w Tarnowie przyjęło imię mego stryja Jerzego Brauna. Potem Tarnów zaprosił mnie do wyreżyserowania jego sztuki *Europa* (2003), a gdy przypomniano tam sobie, że będę w tym roku obchodził 70. urodziny i 45-lecie pracy w teatrze, zaproszono mnie do wyreżyserowania sztuki innego tarnowianina, Romana Brandstaettera. *Upadek kamiennego domu* wystawiono w stulecie jego urodzin.

*

Teatr im. L. Solskiego w Tarnowie jest typowym i reprezentatywnym przykładem polskiego zawodowego teatru-instytucji. Posiada własny budynek. Ma stały zespół aktorski liczący kilkanaście osób, a do poszczególnych przedstawień, w miarę potrzeb, angażuje aktorów z zewnątrz, podobnie jak scenografów, kompozytorów, choreografów. Posiada stałą administrację, z dyrektorem naczelnym i artystycznym – stanowisko to sprawuje niezwykle dynamiczny Wojciech Markiewicz oraz zastępcą dyrektora – jest nim doświadczona i umiejętna Grażyna Nowak. Teatr ma swoje warsztaty, pracownie, magazyny, transport. Zatrudnia na stałe fachowców różnych rzemiosł. Otrzymuje skromną dotację od władz miasta. Takie jak tarnowski, teatry-instytucje, są nadal podstawą struktury życia teatralnego w Polsce. Są – częściowo – dotowane bądź przez administrację państwową, za pośrednictwem urzędów wojewódzkich, bądź przez administrację lokalną – miasta, gminy. Dotacje te są jednak znacznie niższe niż dawniej. Trzy teatry znajdują się w sytuacji uprzywilejowanej, mają wysokie dotacje bezpośrednio z ministerstwa kultury jako teatry narodowe – są to Wielki i Narodowy w Warszawie oraz Stary w Krakowie. Poza trzema teatrami narodowymi wszystkie polskie sceny znajdują się w bardzo trudnej sytuacji. Z jednej strony, strukturalnie są wciąż dużymi instytucjami państwowymi lub miejskimi, tak jak zostały ukonstytuowane przeszło pół wieku temu. Z drugiej strony, ani państwo, ani miasta nie zapewniają im dzisiaj odpowiednich dotacji, a same teatry nie wypracowały jeszcze form stabilizujących ich pracę. Nie wprowadziły np. systemu abonamentowego, który jest podstawą działania instytucji teatralnych w wielu krajach Zachodu (nie mówię tu o przemyśle teatralnym, o Broadwayu). Użerają się stale o okazjonalne "granty" czy "specjalne dotacje", które pozwalają im przetrwać. Szamoczą się pomiędzy ambicjami i obowiązkami, a koniecznością przyciągania publiczności, co spycha je na mielizny repertuaru ułatwionego, rozrywkowego, naskórkowo atrakcyjnego, jakim są m.in. niektóre sztuki współczesne, zachodnie i rodzime. Jest charakterystyczne, że dramaty podejmowane na Zachodzie przez sceny "offowe", w Polsce znajdują miejsce nawet na czołowych scenach zawodowych. Są też teatry ostentacyjnie gejowskie. Wiele teatrów w Polsce epatuje wulgarnym językiem, erotyką, nagością. Ekscytuje sztukami dającymi wgląd w życie środowisk różnego rodzaju marginesów społecznych. Inna tendencja to odwrót od klasyki, która pojawia się rzadko, a jej realizacje są zazwyczaj radykalnie uwspółcześnione. Tak klasyka, jak dramaty współczesne, przedstawiane są często w modnej manierze postmodernizmu, w której wszystkie chwyty są dozwolone, a przedstawienia zawierają mieszaninę stylów, środków i technik – z częstym posługiwaniem się obrazami generowanymi elektronicznie.

*

W niewielu już widowiskach można odnaleźć praktykowane przez polski teatr od wieków funkcje edukacyjne i moralistyczne, chęć kształtowania sumień oraz przechowywania wartości i tradycji narodowych. Do przeszłości odchodzi dominacja w teatrze polskim reżyserów – inscenizatorów – wizjonerów – filozofów, a także epoka wielkiej, artystycznej scenografii. Wyraźny jest natomiast renesans znaczenia aktora: powodzenie wielu spektaklom zapewniają gwiazdy.

Nadzieję polskiego teatru stanowi niewątpliwie teatralna młodzież – ta z zespołów amatorskich i grup młodych zawodowców, ze szkół teatralnych, a także z teatrów instytucjonalnych, choć akurat ci ostatni wydają się często zagubieni, może wręcz zdradzeni przez starszych. Większość młodych działa jednak obok teatrów-instytucji w stale powiększającej się sieci teatrów niezależnych, alternatywnych, eksperymentalnych, poszukujących, awangardowych. Preferują one wypowiedzi autorskie, własne, kierując je do małych, lokalnych wspólnot, posługując się – i z konieczności i z wyboru – przestrzeniami nieteatralnymi. Właśnie ci młodzi aktorzy, autorzy, reżyserzy, organizatorzy przedstawień, spotkań i festiwali najgoręcej ujawniają swą teatralną pasję i ciekawość świata. Angażują siebie i swoje widowiska w otaczającą ich rzeczywistość. Spierają się z nią. Ożywia ich nadzieja – na lepszy świat, na lepszą przyszłość, na lepszy teatr.

A

N

T

O

L

O

G

I

A

„ŚWIAT TO TEATR"