

Powrót do Reims

27. KONFRONTACJE TEATRALNE 1-30.10.2022

INFORMACJE/BILETY: KONFRONTACJE.PL, CK.LUBLIN.PL

KONFR
ONTACJ
E TEAT
RALNE

LITERATURA CHCE WIĘCEJ

Biblia: Próba

Nad Niemnem

W tłumaczeniu

Oficerki

Badania ściśle tajne

Kongres futurologiczny

Sztuka intonacji

Byk

Program Festiwalu

27. Konfrontacje Teatralne – Literatura chce więcej

Program główny

Sztuka intonacji

Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy

Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach

Teatr Polski Bydgoszcz / Komuna Warszawa

Byk Teatr Studio

Powrót do Reims

Teatr Łaźnia Nowa / Nowy Teatr w Warszawie

Biblia: Próba Teatr im. W. Horzycy

Badania ściśle tajne

Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu

Nad Niemnem Teatr im. J. Osterwy

Kongres futurologiczny Teatr Czytelni Dramatu

W tłumaczeniu Wrocławski Teatr Współczesny

Wydarzenia towarzyszące

Spotkanie z Tadeuszem Słobodziankiem

Koncert Natalii Przybysz Zaczynam się od miłości

Spotkanie ze Szczepanem Twardochem i Robertem Talarczykiem

Konteksty

Wróciłem do największego bohatera mojej młodości **Rozmowa z Tadeuszem Słobodziankiem**

Reformatorzy teatru postaciami z dramatów **Sztuka Intonacji**

Jak razem być **Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach**

Kompetencje nie mają płci **Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach**

Pięść demokracji. Fragment z książki Agaty Sikory **Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach**

Byk bodzie w rzyć **Byk**

Przyszowice 27 stycznia 1945 roku **Byk**

Czy Warszawę zbudowali Ślązacy? **Byk**

Żadnego „sporu o tożsamość śląską” nie ma **Rozmowa ze Szczepanem Twardochem**

Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy **Powrót do Reims**

Jesteśmy pariasami, dziedziczymy wykluczenie. Rozmowa z Didierem Eribonem **Powrót do Reims**

Zdrajca klasy nie odchodzi **Powrót do Reims**

Miłosz, Jung, Tischner, Weil, Kołakowski o Księdze Hioba **Biblia: Próba**

Jestem dobry/a **Badania ściśle tajne**

Jestem świadomy/a **Badania ściśle tajne**

Jestem wolny/a **Badania ściśle tajne**

Hubert Sulima o spektaklu **Nad Niemnem**

Ty pójdziesz górą... **Nad Niemnem**

Paweł Koziół o „Kongresie...” Stanisława Lema **Kongres Futurologiczny**

List Stanisława Lema do Michaela Kandla **Kongres Futurologiczny**

Futurologia i chichot diabła **Kongres Futurologiczny**

Słowa nie dziwią się sobie **W tłumaczeniu**

Jak zobaczyć głos **W tłumaczeniu**

1.10.2022 (sobota)**16:30 — PROLOG Spotkanie z Tadeuszem Słobodziankiem**

Prowadzenie: Janusz Opryński

Sala Czarna CK — wstęp wolny

18:00 — Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy — Sztuka intonacji

reż. Anna Wieczur

225 min – 2 przerwy — Sala Widowiskowa CK — bilet: 40/50 zł

22:00 — Spotkanie z twórcami spektaklu

Prowadzenie: Jacek Wakar

Sala Czarna — wstęp wolny

12.10.2022 (środa)**19:00 — Teatr Polski Bydgoszcz / Komuna Warszawa****Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach**

reż. Anna Smolar

120 minut — Sala Widowiskowa CK — bilet: 30/40 zł

15.10.2022 (sobota)**19:00 — Natalia Przybysz — Zaczynam się od miłości**

(koncert)

Sala Widowiskowa CK — bilet: 70/80 zł (siedzące) / 60/70 zł (stojące)

17.10.2022 (poniedziałek)**19:00 — Teatr Studio — Byk**

reż. Robert Talarczyk, Szczepan Twardoch

90 min / tłumaczenie na PJM — Sala Widowiskowa CK — bilet: 40/50 zł

20:30 — Spotkanie ze Szczepanem Twardochem i Robertem Talarczykiem

Prowadzenie: Jacek Wakar

Sala Widowiskowa CK — wstęp wolny

20.10.2022 (czwartek)**19:00 — Teatr Łaźnia Nowa / Nowy Teatr w Warszawie — Powrót do Reims**

reż. Katarzyna Kalwat

90 min — Studio TVP Lublin — ul. Raabego 2 — bilet: 50/60 zł

22.10.2022 (sobota)**19:00 — Teatr im. W. Horzycy — Biblia: Próba**

reż. Jernej Lorenci

105 min — Sala Widowiskowa CK — bilet: 30/40 zł

23.10.2022 (niedziela)**19:00 — Teatr im. W. Horzycy — Biblia: Próba**

reż. Jernej Lorenci

105 min / audiodeskrypcja — Sala Widowiskowa CK — bilet: 30/40 zł

26.10.2022 (środa)**19:00 — Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu — Badania ściśle tajne**

reż. Norbert Rakowski

130 min — Sala Operowa Centrum Spotkania Kultur — pl. Teatralny 1

— bilet: 40/50 zł

21:30 — Spotkanie z twórcami spektaklu

Prowadzenie: Jacek Wakar

Kieszeń sceny Centrum Spotkania Kultur — pl. Teatralny 1 — wstęp wolny

27.10.2022 (czwartek)**18:00 — Teatr im. J. Osterwy — Nad Niemnem**

reż. Jędrzej Piaskowski

220 min – 1 przerwa — Teatr im. J. Osterwy — ul. Narutowicza 17

— bilet: 75/95, 60/80, 40/60, 20/40 (sektory: premium, I, II, III)

28.10.2022 (piątek)**19:00 — Teatr Czytelni Dramatu — Kongres futurologiczny**

reż. Daniel Adamczyk

70 min — Sala Czarna CK — bilet: 25/35 zł

30.10.2022 (niedziela)**19:00 — Wrocławski Teatr Współczesny — W tłumaczeniu**

reż. Wojtek Ziemilski

45 min — spektakl w PJM i j. pol. — Sala Widowiskowa CK — bilet: 25/35 zł

Konfrontacje 2022

Nadrzędną ideą Festiwalu „Konfrontacje Teatralne” jest coroczna „konfrontacja” lubelskiej publiczności z pełnym spektrum spektakli teatralnych. Październik w Lublinie jest zatem miesiącem wypełnionym szeregiem różnorodnych estetyk i strategii twórczych. Nasza publiczność, w trakcie trwania festiwalu, otrzymuje przegląd tego, co w ostatnim roku teatralnym zainteresowało nas szczególnie. Konfrontacje to poszukiwanie odważnych tematów i niestandardowych rozwiązań scenicznych, powstałych w nurcie teatrów alternatywnych, do których zdążyliśmy już przyzwyczaić naszą publiczność. To próba ukazania artystycznego dialogu uznanych twórców z młodym pokoleniem reżyserów. W bieżącym roku nasze „święto teatru” odbywa się już po raz dwudziesty siódmy.

Festiwal nie boi się mierzyć z najważniejszymi tematami współczesności. Tworząc przestrzeń interdyscyplinarnego dialogu, sięga po doświadczenia różnych dziedzin: filozofii, nauk społecznych, etc. Tegoroczne Konfrontacje mają na celu szczególne docenienie roli, jaką w procesie budowania spektaklu odgrywa szeroko pojęta literatura. Dlatego dwudziesta siódma edycja odbywa się pod hasłem „Literatura chce więcej”. Używając tej personifikacji, chcemy zwrócić uwagę osobom uczestniczącym w Festiwalu na to, że w literaturze drzemią ukryte tęsknoty. Przede wszystkim jednak eksponujemy rolę literatury, aby zastanowić się nad tym, czy to przypadkiem nie tam – czyli w literackiej narracji, bije serce krwiobiegu wybranych przez nas wydarzeń scenicznych.

Z naszej perspektywy najważniejszym pragnieniem, jakim emanują książki (niezależnie od tego, czy jest to tekst odległej epoki, czy ten napisany wczoraj), jest to pragnienie żywej obecności – tęsknoty, którą tekst realizuje właśnie poprzez teatr. Bowiem scena, jest tym wehikułem, który otwiera nawet nieco zapomniany tekst ku nowemu życiu. Taki powrót ma miejsce w przypadku prezentowanej na Festiwalu lubel-

skiej produkcji pt. *Nad Niemnem*. Powieść Elizy Orzeszkowej, wystawiona dzisiaj, w autorskiej interpretacji scenicznej Jędrzeja Piaskowskiego staje się zaskakująco aktualnym tekstem. Kolejną książką, która do nas wróciła za sprawą spektaklu Daniela Adamczyka, jest *Kongres futurologiczny*. O ponadczasowym charakterze tekstów Lema nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać, jednak *Kongres* pokazany na scenie, ponad pięćdziesiąt lat od daty powstania, wciąż zaskakuje. Adamczyk z zespołem ujawnia niezwykłą siłę tkwiącą w tym tekście. Nieustająco inspirująca, w dodatku do nieoczywistych rozwiązań, okazuje się być także poezja Tadeusza Różewicza. Postara się nam to udowodnić spektakl *W tłumaczeniu* – performatywny monodram Adama Stoyanova – głuchego poety i aktora. Twórcy spektaklu, Wojtek Ziemiński i Wojtek Pustoła, „postavili przed aktorem zadanie – z pozorów niemożliwe: przetłumaczenie kilku wierszy Różewicza na Polski Język Migowy”.

Adaptując teksty najnowsze, ukazujemy ich witalny charakter, a spektakli takiego rodzaju w tym roku nie zabraknie. W tym kontekście niecodziennym wydarzeniem jest prezentowany na festiwalu *Powrót do Reims* – autobiograficzna książka napisana przez współczesnego filozofa i socjologa Didiera Eribona. Późna nowoczesność, czyli epoka, w której znajduje się obecnie polska i europejska kultura, jest zazwyczaj interpretowana przy użyciu polityczno-socjologicznego dyskursu. Popularność dzieła francuskiego filozofa udowadnia, że obecne czasy domagają się czegoś „więcej”. Jej entuzjastyczne przyjęcie, również na polskim gruncie, wskazuje na to, że obok naukowych analiz potrzebujemy również artystycznej intuicji i twórczej swobody. Książka Eribona to literatura, która znacznie wykracza poza tylko naukową wykładnię. Jest to przykład eseistyki naukowej, która od swojego autora „chce więcej”, chce stać się literaturą, a ostatecznie „pragnie” stać się teatrem, co udowadnia Katarzyna Kalwat spektaklem pod tym samym tytułem. Główną

postacią tego widowiska jest sam autor – naukowiec, w którego rolę wcielił się Jacek Poniedziałek.

W podobnym, auto-analitycznym duchu, zgłębiającym zagadnienie „tożsamości”, utrzymany jest spektakl zatytułowany *Byk*, powstały na tekście dramatycznym Szczepana Twardocha – autora bestsellerowych powieści, m.in. *Króla*, *Morfiny* i *Dracha*. Pisarz występuje tutaj w podwójnej roli – jest także współreżyserem spektaklu (drugim z reżyserów jest odtwórca głównej roli – Robert Talarczyk). W tym przypadku literacka fikcja „potrzebowała” od pisarza „więcej”, a mianowicie, aby wszedł w rolę reżysera. Przykład *Byka* świetnie potwierdza nasze intuicje dotyczące teatralnych pragnień wysyłanych przez literacki tekst.

Literatura utkana ze szczerych wyznań, najgłębiej skrywanych myśli, jak ma to miejsce w przypadku *Powrotu...* i *Byka*, jest także tematem utworu dramatycznego *Badania ściśle tajne* autorstwa Iwana Wyrpajewa – jednego z najbardziej cenionych współczesnych dramatopisarzy. Za przeniesienie na scenę tego tekstu odpowiedzialny jest reżyser – Norbert Rakowski, a w jednej z głównych ról zobaczymy Katarzynę Herman. Ten spektakl również udowadnia, że zarówno nowoczesność, jak i późno nowoczesny podmiot, wymyka się tradycyjnym „metodom badawczym”. Aby oświetlić często mroczny labirynt współczesnego świata, jak również ludzkiego wnętrza, potrzebujemy „badań ściśle tajnych” – artystycznej wnikliwości realizowanej w literackim tekście.

Kolejnym współczesnym dramatopisarzem obecnym na Konfrontacjach będzie Tadeusz Słobodzianek – laureat wielu nagród i wyróżnień. Za sztukę *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, której prapremiera odbyła się w The National Theatre w Londynie otrzymał literacką nagrodę Nike 2010. Ten twórca będzie u nas gościł w dwóch odsłonach. Publiczność Festiwalu będzie miała okazję zobaczyć w Lublinie *Sztukę intonacji* – spektakl w reżyserii Anny Wieczur, z Adamem Ferencym w roli Mistrza.

Obok niego na scenie zobaczymy dobrze znanych lubelskiej publiczności aktorów – Łukasza Lewandowskiego, Sławomira Grzymkowskiego oraz Annę Moskal. Autora dramatu będziemy gościć, także we własnej osobie, podczas osobnego spotkania. *Sztuka intonacji*, jak czytamy w materiałach promocyjnych spektaklu, „czerpie inspiracje z historii teatru, aby opowiedzieć o geniuszu i tworzeniu się wielkich idei, ale też o słabościach ludzkich i prozie życia”. Ten autotematyczny spektakl odsłania przed nami „kulisy” fenomenu najbardziej uznanych twórców teatru XX wieku.

Wśród tegorocznych tytułów znalazł się spektakl, który w kontekście literackim sięga szczególnie głęboko, tj. aż do biblijnej opowieści o mitycznym Hiobie. *Biblia: Próba* w reżyserii Jerneja Lorenciego, laureata Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontakt 2016, to spektakl na podstawie wybranych ksiąg Starego Testamentu i Apokalipsy. Autorzy spektaklu starają się postawić odwieczne pytania na nowo. „Bohaterowie Biblii szukają odpowiedzi. Pytają o sens cierpienia, miłość, przyszłość. Zupełnie tak jak my, którzy czujemy, że świat pogrąża się w mroku”. W mroku, jednak już bardzo konkretnym i aktualnym, pogrążone są policjantki, czyli bohaterki spektaklu *Oficerki* dobrze znanej festiwalowej publiczności – Anny Smolar. Reżyserka podczas pracy nad tekstem przyjęła autorską strategię. Tekst, jak i finalnie cały spektakl, jest „fantazją opartą na faktach i świadectwach”. Dowiadujemy się, że próbom towarzyszyły spotkania z autentycznymi policjantkami. Jak zatem możemy przypuszczać, spora partia tekstu powstała na scenie, tzn. zrodziła się w trakcie prób. Smolar przygląda się specyficznej grupie zawodowej, koncentrując swoją uwagę na sytuacji kobiet, które w tym spektaklu są współautorkami tekstu, w wielu miejscach zabawnego.

Wydarzenia 27. edycji Festiwalu „Konfrontacje Teatralne” odbędą się na przestrzeni całego miesiąca października. Oprócz wyjątkowych spektakli nie zabraknie spotkań z autorami i wydarzeń muzycznych. W ten sposób, wzorem ubiegłych lat, chcemy stworzyć naszej publiczności możliwość swobodnego udziału we wszystkich wydarzeniach. Liczymy zatem, że i tym razem zarówno bogaty repertuar, jak i przyjęta przez nas formuła „slow”, spotka się z entuzjazmem nie tylko entuzjastów teatru, lecz wszystkich osób ciekawych twórczej „konfrontacji”.

Zespół Konfrontacji Teatralnych



Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy **Sztuka Intonacji**

1.10.2022

18:00

Sala Widowiskowa CK

225 min (2 przerwy)

40/50 Zł

Spotkanie z twórcami spektaklu

22:00

Sala Czarna

wstęp wolny

W małych, zadymionych mieszkaniach, przy kawiarnianych stolikach, przy czarnej herbacie i kawie po turecku, przy wódce i winie, toczą się rozmowy o istocie teatru. Na czym polega fenomen najbardziej uznanych twórców teatru XX wieku? Dlaczego okazali się reformatorami? Kiedy uczeń przerasta mistrza, tworzą się legendy, a gdy fundamentalne pytania padają na podatny grunt, w sztuce zaczyna się rewolucja. W „Sztuce intonacji” Tadeusz Słobodzianek zagłębia daleko za kulisy i czerpie inspiracje z historii teatru, aby opowiedzieć o geniuszu i tworzeniu się wielkich idei, ale też o słabościach ludzkich i prozie życia. Widzowie będą mogli bawić się odkrywaniem kolejnych nawiązań do najważniejszych postaci teatru XX wieku, z którym konfrontuje się i z którego czerpie teatr do dziś. Spektakl składa się z dwóch dramatów: „Sztuki intonacji” i „Powrotu Orfeusza”.

Prasa:

„Adam Ferency jako Mistrz, na przemian fascynujący i odpychający, czaruje dosłownie wszystkim. Na końcu umiejętnością postarzenia się samą tylko techniką aktorską, mimiką. Ten stupor, ten śmiech, ten taniec – do zapamiętania na zawsze. Aktor gra aktora, który nie przestaje grać, nawet kiedy ledwie się rusza. A przecież jest w nim jakaś nie całkiem uchwytna życiowa prawda i nawet wiarygodność.

Może jeszcze bardziej wstrząsa widzem, mną w każdym razie, Łukasz Lewandowski.”

Piotr Zaremba, polskatimes.pl

„Można zachwycać się w przedstawieniu Anny Wieczur aktorską robotą, opartą na sile transformacji. Modest Ruciński powtarza gesty, postawę, chód i ton Kantora, Sławomir Grzymkowski jest uderzająco podobny do Flaszena, a niepodobny do siebie. (...) Łukasz Lewandowski niemalże przeistacza się w Grotowskiego na różnych etapach życia, ale tym razem sprawa jest innej wagi. Wspaniała kreacja sprawia, iż

Sztuka Intonacji

zdaje się, że Grotowski wszedł w niego niczym dybuk i się w nim na dobre rozsiadł.”

Jacek Wakar, Newsweek

„(...) jeśli nie wyobrażacie sobie życia bez zapachu kurzu z kurtyny – zbrodnią i błędem byłoby przegapienie tego przedstawienia. Rzec jest bowiem nie tylko o istocie i sensie, ale – co najważniejsze – miejscu teatru w naszym życiu, a znakomity, erudycyjny i niejednoznaczny tekst Tadeusza Słobodzianka (zaryzykuję uproszczenie) jest opowieścią właściwie o tym jednym zdaniu – że tylko w teatrze można być naprawdę wolnym.”

Rafał Turowski, www.rafalturowski.com

reżyseria:

Anna Wieczur

scenografia i kostiumy:

Marta Śniosek-Masacz

muzyka:

Ignacy Zalewski

światła:

Paulina Góral

ruch sceniczny:

Anna Iberszer

konsultacje taneczne walca wiedeńskiego:

Robert Kochanek

konsultacje taneczne walca francois:

Liwia Bargiel

konsultacja iluzjonistyczna:

Wojciech Rotowski

charakteryzacja:

Joanna Tomaszyczka

Marta Krasowska

Violetta Ozga

obsada:

Adam Ferency

Łukasz Lewandowski

Modest Ruciński

Sławomir Grzymkowski

Anna Moskal

Barbara Garstka



Fot.: Natalia Kabanow

Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach

Teatr Polski (Bydgoszcz)

Komuna Warszawa

Oficerki.

O Policji. Fantazja oparta na faktach

12.10.2022

19:00

Sala Widowiskowa CK

120 min

30/40 zł

Co czujemy na widok policji? – Strach? Niepokój? Ulgę? Zaufanie? Wdzięczność? Czy wierzymy w przemoc wolną od gry emocji, władzy i polityki, stosowaną wyłącznie w oparciu o procedury podlegające społecznej kontroli? A jeśli jako cywile nie lubimy resortów siłowych, to czy bylibyśmy gotowi wziąć ich obowiązki we własne ręce – odcinać wisielców, obezwładniać chuliganów, robić zdjęcia ofiarom wypadków i ochraniać protesty, z którymi się radykalnie nie zgadzamy?

Pytania te jeszcze bardziej komplikują się, kiedy policyjny mundur włoży kobieta, na sprzeczności związane z miejscem przemocy w społeczeństwie, nakładając te związane z płcią. Co ona robi tutaj, w środowisku tradycyjnie uznanym za męskie? Emancypuje się czy naturalizuje patriarchat? Zmienia instytucję czy podporządkowuje się jej logice? Domaga się kobiecego prawa do przemocy czy pomaga oddolnie zreformować instytucję w duchu troski? Co myśli, kiedy stoi naprzeciw manifestantek krzyczących „zdejmij mundur, przeproś matkę”?

Pracę nad spektaklem autorki zaczęły od spotkań zespołu z policjantkami, by zderzyć swoje wyobrażenia i stereotypy z opowieściami konkretnych kobiet wykonujących ten zawód. Rozmowy te uświadomiły im, że to, co chcemy w policjantkach zobaczyć, mówi przede wszystkim o nas i naszej zbiorowej wyobraźni – otworzyły zatem przestrzeń dla swoistej autoetnografii. Jeśli więc spektakl „Oficerki. O Policji...” prowadzi jakieś dochodzenie, to nie ma ono nic wspólnego z zagadką kryminalną, pseudorealizmem serialowego proceduralu czy oskarżycielską sztuką polityczną. Twórców spektaklu interesuje kondycja naszej umowy społecznej i to, jak można ją renegocjować. Jeśli umówiliśmy się na to, co nie działa, to czy umiemy umówić się na coś innego?

Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach

Prasa:

„Zapowiedź, że spektakl powstał po serii spotkań zespołu teatralnego z policjantkami, brzmi i zachęcająco, i... groźnie. Kryje bowiem obawę przed tym, że dzieło przyjmie formę artykułu publicystycznego, rozpisanego na role. Na szczęście w „Oficerkach” sztuka góruje nad publicystyką.

Owszem, w spektaklu „Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach” sporo jest akcentów feministycznych i politycznych. Anna Smolar (reżyserka, współscenarzystka i dramaturżka) nie przygotowała na szczęście prostej, jedno-wymiarowej agitki.

Spektakl aż kipi od różnych pomysłów realizacyjnych. Tętni ruchem, najczęściej w zespołowych układach choreograficznych z rapującym podkładem muzycznym – wszak służba w policji to działalność zespołowa i zsynchronizowana. Zaskakuje rolami, w których występują aktorzy. Wystrzałowa jest na przykład rola drobnej Michaliny Rodak, grającej... pistolet służbowy. (...) Pomysłowe i efektowne są także dialogi.”

Jarosław Reszka, Express Bydgoski

scenariusz, dramaturgia, reżyseria:

Anna Smolar

współpraca koncepcyjna:

Agata Sikora

dialogi:

Sara Celler-Jezierska, Mirosław Guzowski, Damian Kwiatkowski, Karol Franek Nowiński, Michalina Rodak, Agata Sikora, Anna Smolar, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Małgorzata Witkowska

scenografia, kostiumy:

Anna Met

ruch:

Katarzyna Sikora

opracowanie muzyczne:

Rafał Paradowski

światła:

Liubov Gorobiuk

asystentka reżyserki:

Kalina Dębska

produkcja:

Magda Niedźwiecka, Lena Tworkowska (Teatr Polski w Bydgoszczy), Olga Kozińska (Teatr Komuna Warszawa)

inspicjentka:

Hanna Gruszczyńska

asystentka:

Juliana Moska

obsada:

Sara Celler-Jezierska, Mirosław Guzowski, Damian Kwiatkowski, Karol Franek Nowiński, Michalina Rodak, Małgorzata Trofimiuk, Jakub Ulewicz, Małgorzata Witkowska



Teatr Studio (Warszawa)**Byk**

17.10.2022

19:00

Sala Widowiskowa CK

90 min / tłumaczenie Pjm

40/50 zł

Roboczku, pōdź sam yno do ōpy, dej licko. Robert, powiedz księdzu wierszyk. Taki zdolny, ale leniwy. Panie Robercie, mistrzu, zapraszamy! Panie Robercie, czy to pan jest na tych zdjęciach? Czy pan jest pod wpływem narkotyków? A teraz przed państwem Robert Mamok, skandalista i prowokator! Panie Robercie, może pan coś powie po śląsku...? Robert, musisz mówić o swoich emocjach. Nie możesz się bać swoich emocji, Robert. Tato, jesteś tam? Tato! Robert, skurwysynu, jak mogłeś mi to zrobić? Robert, myślisz, że oni nas widzieli razem? Taki stary, a taki głupi. Tak bardzo się na panu zawiedliśmy, panie Robercie.

„Byk” to drugi po „Pokorze” tekst dramatyczny Szczepana Twardocha, autora bestsellerowych powieści, m.in. „Króla”, „Morfiny” i „Dracha”. Bohaterem monodramu jest Robert Mamok, który w dwóch językach, po polsku i po śląsku zmagają się z własną tożsamością klasową i etniczną. Oto mężczyzna w kryzysie: mocuje się ze swoją winą i słabościami, waży sukcesy i klęski, konfrontuje się z wagą rodzinnej tajemnicy, z brzemieniem surowego, śląskiego wychowania, z rozpaczą, gniewem i goryczą.

Prasa:

„Trzymająca w napięciu do ostatniego momentu życiowa spowiedź przedstawiciela śląskiego establishmentu, który boryka się ze swoją pogmatwaną tożsamością, a przy okazji bezlitośnie rozprawia się z establishmentem warszawskim. Twardoch napisał kolejny mocny tekst o sobie i o Śląsku – ma on bardzo filmowy charakter, ale świetnie sprawdził się w teatrze.”

Gulda Poleca – Blog Przemysław Gulda

„Mimo „przaśnego” języka i brawurowej walki z otaczającą rzeczywistością, Mamok szybko budzi sympatię i zrozumienie widza. To oczywiście zasługa gry Talarczyka. Aktor płynnie przechodzi od ataku szału do stanu krańcowej rozpacz, by pozwolić sobie wreszcie na nutę głębszej refleksji. (...)

Zaletą tekstu autora „Morfiny” jest jego tragicomiczność. Mroczne, a chwilami dramatyczne kwestie przeplatają się z dowcipnymi aluzjami dotyczącymi współczesności.”

Magda Kuydowicz, Teatr dla Wszystkich

Szczepan Twardoch daleki jest od rozgrzeszania bohatera, dawania mu alibi: bo życie go nie rozpieszczało, rodzina trzymała w korbach, strzegąc dostępu do prawdy, a naznaczenie śląskością było rodzajem stygmatu, który nie ułatwiał awansu ani nie przysparzał przyjaciół. Świetna robota literacka, precyzyjna dramaturgia, majsterska robota aktorska. Teatr jednego aktora, który długo będzie się pamiętał – jak cięcie skalpelem w najbardziej palący wrzód w niewymownym miejscu.”

Tomasz Miłkowski, Przegląd

tekst:

Szczepan Twardoch

reżyseria:

Robert Talarczyk, Szczepan Twardoch

obsada:

Robert Talarczyk

scenografia:

Marcel Sławiński

kierowniczka produkcji (studio):

Justyna Pankiewicz

muzyka:

Aleksander Nowak

asystentka produkcji:

Katarzyna Pawlonka

współpraca produkcyjna (Teatr Śląski):

Małgorzata Długowska-Błach

asystentka reżysera (Teatr Śląski):

Dorota Damec

koordynacja (Teatr Łaźnia Nowa):

Małgorzata Rapacz

producentka (Instytutu Grotowskiego):

Dominika Nestorowska

współpraca produkcyjna (Studio):

Dorota Chałackiewicz

główny producent:

STUDIO Teatr Galeria

koproducenci:

Fundacja Teatru Śląskiego „Wyspiański”

Teatr Łaźnia Nowa

Instytut im. Jerzego Grotowskiego

partner:

Teatr Korez



**Teatr Łaźnia Nowa (Kraków),
Nowy Teatr (Warszawa)
Powrót Do Reims**

20.10.2022

19:00

Studio TVP Lublin

90 min

50/60 zł

Spektakl inspirowany książką wybitnego francuskiego socjologa Didiera Eribona. W młodości Eribon wyjechał z robotniczych przedmieść Reims i zamieszkał w Paryżu. Umożliwiło mu to coming out, otworzyło drogę do społecznego awansu, ujawniło także poczucie wstydu związane z robotniczym pochodzeniem. Po śmierci ojca autor wraca w rodzinne strony, by skonfrontować się z własną przeszłością i tożsamością klasową. „Powrót do Reims” jest rodzajem osobistej spowiedzi, rozliczenia i oskarżenia rzuconego samemu sobie.

Główną rolę w spektaklu gra Jacek Poniedziałek – aktor pochodzący z rodziny robotniczej z krakowskiego osiedla Olsza II, powstałego w latach 60-tych, z którego wyjechał do Warszawy. Przegląda się tym samym w biografii Eribona, jak wielu innych mieszkańców małych polskich miast, miasteczek i wsi. Czy poradziliśmy sobie z naszą przeszłością i zadaniem skonstruowania nowej tożsamości? Czy polskie społeczeństwo nadal siedzi „w szafie” w strachu przed wykluczeniem?

Prasa:

Jacek Poniedziałek jako Didier Eribon – światowej sławy profesor socjologii, gej, wracający na przedmieścia tytułowego Reims, by rozliczyć się z przeszłością, w której czytanie książek było egzotyką, a homofobia codziennością – opowiada także o sobie. Wybitna rola Poniedziałka przechodzi od wycofania, przez tłumiony krzyk, aż do słowotoku, w którym próbuje ukoić na nowo rozdrapane rany. Reżyserka Katarzyna Kalwat i dramaturg Beniamin Bukowski z rozmysłem sięgają po zabawną konwencję telewizyjnego talk-show, obnażając hipokryzję wyższych sfer, która „toleruje” mniejszości na własnych prawach. Przedstawienie o tym, ile bólu zadajemy językiem i jak bardzo się nim okopujemy.

**Dawid Dudko „Co słyszeć w polskim teatrze?
10 najlepszych spektakli roku 2020”, Onet**

autor:

Didier Eribon

reżyseria, scenografia, kostiumy:

Katarzyna Kalwat

dramaturgia, tekst:

Beniamin Bukowski

muzyka:

Wojciech Blecharz, Piotr Pacześniak

wideo:

Antoni Grałek

audio navigator:

Piotr Pacześniak

konsultacja choreograficzna:

Agnieszka Kryst

współpraca scenograficzna i kostiumograficzna:

Anna Rogóż, Natálie Rajnišová

asystenci:

Natálie Rajnišová, Anna Rogóż, Piotr Pacześniak

montaż:

Piotr Waldemar Zajączkowski

grafika:

Anna Rogóż

inspicjentka:

Monika Weis

obsada:

Jacek Poniedziałek

Jaśmina Polak

Yacine Zmit



Teatr im. W. Horzycy (Toruń)

Biblia: Próba

22.10.2022

23.10.2022 (z audiodeskrypcją)

19:00

Sala Widowiskowa CK

105 min

30/40 zł

Bohaterowie Biblii szukają odpowiedzi. Pytają o sens cierpienia, miłość, przyszłość. Zupełnie tak ja my, którzy czujemy, że świat pogrąża się w mroku. Błądzimy i szukamy światła.

Ile będą warte zasady etyczne, jeśli znany nam świat rozpadnie się?

Gdzie jest przestrzeń, w której możemy odnaleźć swoją prawdę?

Ale czy dzisiaj można jeszcze poznać prawdę?

Czy zostały nam już tylko słowa z Księgi Kohele-
ta: „marność nad marnościami, wszystko marność”?

Jernej Lorenci, laureat Grand Prix Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego Kontakt 2016, wyreżyserował spektakl na podstawie wybranych ksiąg Starego Testamentu i Apokalipsy. „Biblia: Próba” to nowe spojrzenie na pytania, które ludzie zadają od tysięcy lat. Szczególnie w niespokojnych czasach.

Prasa:

„(...) na naszych oczach niemal od razu dzieje się coś niesamowitego – Paweł Tchórzelski zaczyna interpretować ten tekst coraz śmielej i rozumiemy, że Pieśń nad Pieśniami to w istocie jeden z najpiękniejszych erotyków w historii literatury, który wygląda tak, jakby zupełnie przypadkiem zabłąkał się na karty świętej księgi. Reżyser Jernej Lorenci z fragmentów doskonale znanych pieśni i ksiąg postanowił złożyć rzecz, dzięki której świat biblijny schodzi ze sfery sacrum na ziemię. Mamy tendencję do czytania postaci biblijnych jedynie jako figur ludzkiego i boskiego postępowania. Coraz częściej tracimy ludzki wymiar biblijnych opowieści, ale Lorenci przymusza nas do tego intelektualnego eksperymentu.”

Grzegorz Giedrys, Gazeta Wyborcza

„Teatralnie Biblia. Próba to dzieło znakomite. Zaplątanie trzech narracji w taki sposób, żeby na plan pierwszy wychodziła ta najpiękniej-

sza i najbardziej pożądana: teatralna – to artystyczne mistrzostwo. (...) U Jerneja Lorenciego wszystko ma znaczenie i jest niezbędne. A przy tym ascetycznie proste i piękne. Można takiego typu teatru nie lubić, ale tu jest on doprowadzony do poziomu mistrzowskiego.”

Tomasz Domagała, domagalasiekultury.pl

reżyseria:

Jernej Lorenci

dramaturgia:

Matic Starina

choreografia:

Gregor Luštek

muzyka:

Branko Rožman

kostiumy:

Belinda Radulović

scenografia:

Branko Hojnik

obsada:

Małgorzata Abramowicz

Maria Kierzkowska

Anna Magalska

Julia Sobiesiak-Borucka

Mirosława Sobik

Agnieszka Wawrzekiewicz

Paweł Kowalski

Tomasz Mycan (gościnnie)

Paweł Tchórzelski

Michał Marek Ubysz

Arkadiusz Walesiak



Teatr im. J. Kochanowskiego (Opole) **Badania ściśle tajne**

26.10.2022

19:00

Sala Operowa Centrum Spotkania Kultur

130 min

40/50 zł

Spotkanie z twórcami spektaklu

21:30

Mała kieszeń sceny CSK

wstęp wolny

„Ściśle tajne” to wszystko to, co ukrywamy przed światem – marzenia, troski, niepoprawne przekonania, najskrytsze myśli. To miejsce, do którego nie mają dostępu nawet najbliżsi. „Badania” natomiast kojarzą się z jakimś procesem naukowym. Sztuka „Badania ściśle tajne” Iwana Wyrypajewa – jednego z najbardziej cenionych współczesnych dramatopisarzy, jest niezwykle inteligentną, psychologiczną grą, która wciąga niczym kryminalna łamigłówka. Jej bohaterowie starają się odpowiedzieć na fundamentalne pytania: Do czego zdolny jest człowiek? Czy jest istotą monogamiczną? Co jest szansą na przetrwanie ludzkiego gatunku? Losy świata są tu jednak tylko pretekstem do ukazania naszej skomplikowanej natury i zagubienia w chaotycznej rzeczywistości XXI wieku.

Prasa:

„Katarzyna Herman. To był obsadowy strzał w dziesiątkę. Aktorka stworzyła zniuansowaną rolę kobiety, z jednej strony bardzo świadomej i pewnej siebie, z drugiej obawiającej się drążyć niektóre wątki snutej przez siebie narracji o własnym życiu. (...)”

Dawno już wieczór w teatrze nie sprawiał mi takiej przyjemności intelektualnej. Jednocześnie *Badania ściśle tajne* są pełne żywych emocji i nie brakuje im kryminalnej niemalże intrygi. Chciałbym, żeby takiego teatru było więcej...”

Henryk Mazurkiewicz, teatralny.pl

„Efekt zderzenia odmiennych perspektyw jest zaskakujący: w ogromnej przestrzeni opolskiego teatru przez ponad dwie godziny wybrzmiewają asymetryczne dialogi, z których widzowie nie gubią ani słowa. (...) W czasie spektaklu koncentracja publiczności nie słabnie ani na chwilę, a po jego zakończeniu sygnalizowane znaczenia mają szansę rezonować w świadomości widzów jeszcze przez długi czas”.

Piotr Dobrowolski, Teatr

„Badania ściśle tajne to spektakl kompletny i zupełnie nie spodziewałam się, że format składający się z naukowych wywiadów, złożonych często z długich monologów, może widza tak zaangażować. Tekst Wyrypajewa jest tutaj zdecydowanie solidnym fundamentem, a twórcy poradzili sobie z przeniesieniem go na deski polskiej sceny”.

Micha Kultury

autor:

Iwan Wyrypajew

przekład:

Michał Rogalski

reżyseria:

Norbert Rakowski

choreografia:

Janusz Orlik

scenografia:

Maria Jankowska

kostiumy:

Krystian Szymczak

wideo:

Wojciech Kapela

reżyseria świateł:

Bogumił Palewicz

asystent reżysera świateł:

Mikołaj Kałużny

opracowanie muzyczne:

Janusz Orlik i Norbert Rakowski

inspicjentka:

Urszula Kraska

obsada:

Katarzyna Herman

Karol Kossakowski

Karolina Kuklińska

Joanna Osyda

Bartosz Woźny

Michał Brzeziński

Elżbieta Gajda

Aleksander Gocalski-Rybarz

Piotr Kajdrys

Alicja Karniej

Marek Kosiński

Jolanta Kwiecień

Maja Lewicka

Youssef Moharram

Paulina Rutowicz

Zofia Szczecina

Kostiantyn Terentiev

Tymon Zyzik

Weronika Żurek



Teatr im. J. Osterwy
Nad Niemnem

27.10.2022

19:00

Teatr im. J. Osterwy

220 min (1 przerwa)

75/95 zł (sektor premium), 60/80 zł (sektor 1),

40/60 zł (sektor 2), 20/40 zł (sektor 3)

do kupienia w kasie Teatru Osterwy

Eliza Orzeszkowa opublikowała książkową wersję „Nad Niemnem” dokładnie 25-lat po wybuchu powstania styczniowego. Tłem powieści jest historia dwóch żyjących obok siebie rodzin szlacheckich – średnio zamożnych Korczyńskich i zubożałych, żyjących jak chłopci Bohatyrowiczów. Dzieli ich niemal wszystko: sposób życia, status społeczny i zamożność, ale łączy wspólna przeszłość – zbrojna walka ramię w ramię o wolną, lepszą Polskę – epoka wielkich, wspólnych marzeń, której kres położył upadek powstania. Ta kolejna narodowa katastrofa nie tylko przetrąciła życiorysy kilku pokoleń Polaków, ale też pogrzebała na wiele lat marzenia o ideach, które powstanie niosło na sztandarach: demokracji, równości i solidarności. Na tym tle rozwija się historia miłości Justyny i Jana, najmłodszego pokolenia Korczyńskich i Bohatyrowiczów.

Spektakl Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulińskiego, podobnie jak powieść, nie jest naturalistycznym dokumentem historycznym, a raczej rodzajem patriotycznej baśni, kreowanego na scenie marzenia o nowej wspólnotce społecznej. Źródłem inspiracji dla konstruowania tej fantazji jest wnikliwe spojrzenie Orzeszkowej na naturę, której autorka poświęca wiele uwagi, jakby szukała w niej odpowiedzi czy ratunku. A także na wieś i całą szeroko rozumianą kulturę ludową, w tym na systemem wartości oparty na kultcie pracy, życiu w zgodzie z porządkiem natury oraz etosie chrześcijańskim.

Prasa:

„Kto wie, może dlatego aktorzy tak obficie cytują przysłowiowo traumatyczne opisy przyrody? Słuchane okazują się nie tylko bezbolesne, ale i uwodzące, co notuję z niedowierzaniem, bo jako uczeń miałem je za czystą torturę. Zaskakująca jest ta przyjemność płynąca z poszankowania tekstu. Nad Niemnem ogląda się i słucha jak rzeki. Szerokiej, głębokiej, leniwej. Nad Niemnem, choć pełne klasycznie

brechtowskich chwytów podkreślających teatralność sytuacji, nie dystansuje się od widza nieodwołalnie. Sprawnie operuje środkami klasycznego teatru dramatycznego i gwarantuje nieczęstą dzisiaj na polskich scenach satysfakcję „dramatyczności” (za Susan Sontag).

Dominik Gac, teatralny.pl

autor:

Eliza Orzeszkowa

adaptacja i dramaturgia:

Hubert Sulima

reżyseria:

Jędrzej Piaskowski

scenografia/kostiumy:

Anna Met

muzyka:

Jacek Sotomski

choreografia:

Szymon Dobosik

reżyseria świateł:

Paulina Góral

obsada:

Witold Wieleński

Maciej Grubich

Hanka Brulińska

Krzysztof Olchawa

Jolanta Deszcz-Pudzianowska

Jolanta Rychłowska

Włodzimierz Dylą

Edyta Ostojak

Magdalena Zabel

Marta Ledwoń

Michał Czyż

Daniel Salman

Justyna Janowska

Magdalena Szejman

Paweł Kos

Wojciech Rusin

Dymitr Harelau



Teatr Czytelni Dramatu **Kongres Futurologiczny**

28.10.2022

19:00

Sala Czarna CK

70 min

25/35 zł

W niedalekiej przyszłości, w świecie owładniętym kryzysem demograficznym i klimatycznym, odbywa się Światowy Kongres Futurologiczny. Ijon Tichy, gwiazdny podróżnik i naukowiec w jednej osobie, wysłany na ten nietypowy i barwny zjazd, podejmuje próbę zrozumienia wydarzeń, które szybko przyjmują nieoczekiwany obrót. W oparach maskonów, wśród dźwięków tajemniczego koncertu, wraz z głównym bohaterem dociekamy prawdy o świecie, który coraz bardziej przypomina... futurystyczny luna-park halucynacji.

Spektakl Teatru Czytelni Dramatu jest adaptacją satyrycznej i w wielu swoich wątkach proroczej powieści Stanisława Lema. Ostrze satyry, wymierzone przede wszystkim przeciw popularnym w latach 70. XX wieku futurologom, odczytane współcześnie, staje się krzywym zwierciadłem konfliktu między sceptycznym światopoglądem naukowym, a teoriami paranaukowymi i utopijnymi ideologiami. Z drugiej strony, powieść Lema, utrzymana w lekkiej konwencji, jest prawdziwym majstersztykiem słowotwórczym, feerią nieskrępowanej twórczości i zabawy. Pozwala więc, w teatralnej adaptacji, postawić pytanie nie tylko o możliwość wyjścia cało z konfrontacji z totalitarnym systemem, ale też zadać pytanie o granice wolności i twórczości w dziedzinie języka.

Szczególnym atutem spektaklu jest autorska muzyka, wykonywana na żywo.

Prasa:

Relacje między słowem a sceną doskonale rozumieją w teatrze Czytelnia Dramatu. Szef lubelskiej sceny, Daniel Adamczyk, tworzy swoje spektakle jakby koncepcje teatru ubogiego i rapsodycznego odcodził z wzniosłości, patosu i nadęcia, po czym dodał do nich kilka porcji czystej, instynktownej zabawy. Zarówno człowiek, jak i przedmiot ulegają w jego teatrze nie-

ustannym metamorfozom. Bywa, że prostym, jak z dziecięcych gier wziętym, nie umniejsza to jednak ich siły. Kongres futurologiczny to dowód na skuteczność tej strategii. (...) Lem i podążający za nim twórcy humorem nie tyle rozbrajają, co podkreślają egzystencjalną grozę. (...) w błyskotliwej językowej zabawie konfrontuje nas nie tylko z filozoficznymi dylematami, ale także – a może przede wszystkim – z charakterystyczną dla siebie pesymistyczną wizją świata. Ludzkość niewiele może zrobić w obliczu nieuchronnej katastrofy, którą sama sprowadza.

Dominik Gac, teatralny.pl

reżyseria:

Daniel Adamczyk

dramaturgia:

Maciej Gorczyński

muzyka:

Jan Jaworski

Szczepan Pospieszalski

Joanna Szczęsnowicz

Jan Tarkowski

kostiumy:

Elbruzda

światło:

Miłosz Wójciuk

dźwięk:

Dariusz Kociński

obsada:

Michał Józwik

Jarosław Tomica



Wrocławski Teatr Współczesny (Wrocław)
W tłumaczeniu

29.10.2022

19:00

Sala Widowiskowa CK

45 min / spektakl w j. polskim i PJM

25/35 zł

Performatywny monodram Adama Stoyanova, wybitnego głuchego poety i aktora. Twórcy spektaklu, Wojtek Ziemilski i Wojtek Pustoła, postawili przed aktorem zadanie – z pozoru proste – przetłumaczenia kilku wierszy Różewicza na Polski Język Migowy. Wspólnie z tłumaczką, Katarzyną Głozak, aktor próbuje przekazać utwory Różewicza w języku, który wymaga nie tylko innej semantyki, ale całkowicie innego konstruowania znaczeń. Poezja Różewicza jest budowana na scenie od nowa, ujawniając nieoczywiste interpretacje i zaskakujące, a czasem kontrowersyjne sensy.

Jednocześnie spektakl staje się opowieścią o języku migowym, języku cielesnym, trójwymiarowym, który gestem i mimiką buduje przestrzeń poezji. Tym samym odsłania przed osobami słyszącymi sposób komunikowania się za pośrednictwem języka migowego. Obserwując głuchego aktora na scenie, zaczynamy lepiej rozumieć świat Głuchych. Spoglądamy także na siebie i na nasz sposób komunikacji, dla Głuchych niejednokrotnie dziwaczny, a nawet przerażający.

Prasa:

„Na wielkim ekranie wyświetlane są wyodrębnione z wiersza wyrazy, a później dopiero całe teksty. Stoyanov brawurowo przekłada poezję na gesty, co oczywiście wywołuje żywą aprobatę widowni. Oklaski jednak milkną, kiedy głuchy poeta z dużym poczuciem humoru dekonstruuje poezję Różewicza wnikliwymi komentarzami, przywołując wyodrębniane na początku wyrazy. (...) W tłumaczeniu to przykład wyjątkowo inteligentnej sztuki zaangażowanej na wysokim poziomie artystycznym. Publiczność w tym zdarzeniu zapraszana jest do doświadczenia odmiennej wizji świata, do samodzielnego odkrywania zaskakujących znaczeń dobrze znanych wierszy. Widzowie też tańczą, choć w bezruchu. W ciszy można sobie dużo przekazać.”

koncepcja:

Wojtek Ziemilski i Wojtek Pustoła

reżyseria:

Wojtek Ziemilski

obsada:

Adam Stoyanov

tłumaczka:

Katarzyna Głozak

tekst:

Ziemilski / Stoyanov / Głozak / Pustoła

kompozycja / muzyka na żywo:

Aleksander Żurowski

scenografia / wideo:

Wojtek Pustoła

współpraca wideo:

Tymon Nogalski

realizacja świateł:

Janusz Kaźmierski

inspicjentka:

Elżbieta Kozak



Fot.: Tadeusz Późniak

Prolog

Spotkanie z Tadeuszem Słobodziankiem

Prowadzenie: Janusz Opryński

1.10.2022

16:30

Sala Czarna CK

wstęp wolny

Tadeusz Słobodzianek jest zaliczany do najwybitniejszych polskich dramatopisarzy współczesnych. Jego „Nasza klasa” nawiązująca do „Umarłej klasy” Kantora to jedyny tekst dramatyczny nagrodzony Nagrodą Literacką „Nike” (2010). Po raz pierwszy w czytaniu zaprezentowany został w Lublinie, na „Konfrontacjach Teatralnych” w 2008 roku.

Tegoroczną edycję Festiwalu rozpoczniemy od prezentacji spektaklu opartego na dwóch dramatach Tadeusza Słobodzianka: „Sztuka intonacji” i „Powrót Orfeusza”. Oba teksty wchodzi w skład pentalogii o teatrze, których głównym bohaterem jest twórca Teatru Laboratorium – Jerzy Grotowski. W „Kwartetach otwocich”, na które składa się pięć dramatów: „Geniusz”, „Sztuka intonacji”, „Powrót Orfeusza”, „Krzew gorejący” i „Helsinki”, odnajdziemy tak wybitne postaci polskiego teatru, jak Tadeusz Kantor, Ludwik Flaszen, Kazimierz Dejmek czy Konrad Swinarski.

Zręcznie napisane, inteligentne, chwilami zabawne sztuki na czworo wykonawców, grając z biografią Grotowskiego, legendą i plotką o nim (i nie tylko), wciągają stopniowo w coraz głębszą i wcale niekoniecznie zabawną refleksję o sztuce we współczesnym świecie, sensie jej uprawiania i relacji między artystami a władzą. Skomponowane w czasie pandemii, przynoszą niejednoznaczną i gorzką prawdę o teatrze, nawet może mniej z czasów Grotowskiego, a bardziej współczesnym. Pytają o skuteczność teatru, o jego wpływ na życie, o relację między teatrem – sztuką gry dążącej do mistrzostwa – a prawdą, w świecie, który sam staje się coraz bardziej teatralny, choć (to tylko pozorny paradoks) sztuką teatru niespecjalnie się interesuje. Na temat powyższych kwestii oraz czy naprawdę „tylko w teatrze możemy być wolni” porozmawiają Tadeusz Słobodzianek i Janusz Opryński.



Fot.: **Silvia Pogoda**

Zaczynam się od miłości

Zaczynam się od miłości

Koncert

15.10.2022

19:00

Sala Widowiskowa CK

70/80 zł (miejsca siedzące) / 60/70 zł (miejsca stojące)

Pomysł na album „Zaczynam się od miłości” zrodził się podczas spotkania Natalii Przybyysz i Kamila Sipowicza. Spadkobierca dorobku Kory powierzył Natalii zebrane i niewydane dotąd w formie piosenek zapiski legendy polskiej sceny muzycznej. Tytuł stanowi parafrazę tytułu zbioru tekstów Kory wydanych w formie książki.

Płyta zawiera niezaśpiewane dotąd teksty Kory z muzyką skomponowaną przez Natalię oraz jej zespół – Jurka Zagórskiego, Mateusza Waśkiewicza, Pata Stawińskiego i Kubę Staruszkiewicza. Obok siedmiu tekstów Kory na płycie znajdują się dwie autorskie piosenki Natalii – „Zew” o terapeutycznych działaniach przyrody podczas pandemii oraz „Jest Miłość” o obcowaniu z twórczą energią drugiej kobiety. Premiera miała miejsce 11 marca 2022. Pierwszym singlem promującym wydawnictwo był utwór „W oku cyklonu”.

Natalia Przybyysz to jeden z najciekawszych kobiecych głosów na rodzimej scenie muzycznej, ale także kompozytorka i autorka tekstów. Dała się poznać w roku 2001, kiedy to wraz z siostrą Pauliną zadebiutowały współtworząc Sistars. Po zakończeniu działalności zespołu, Natalia skupiła się na solowej karierze i poszukiwaniach własnej artystycznej drogi. Artystka jest laureatką Fryderyków, m.in. za album roku pop („Światło nocne”, 2018 oraz „Jak malować ogień”, 2020), album roku rock oraz utwór roku.



Fot.: Przemysław Jendroska

ze Szczepanem Twardochem i Robertem Talarczykiem

**Spotkanie ze Szczepanem Twardochem
i Robertem Talarczykiem**

Prowadzenie: Jacek Wakar

17.10.2022

20:30

Sala Widowiskowa CK

wstęp wolny / tłumaczenie PJM

Szczepan Twardoch to zdecydowanie jeden z najbardziej cenionych, współczesnych, polskich autorów. Za swoje bestsellerowe powieści: *Morfinę* (2012), *Dracha* (2014), *Króla* (2016), *Królestwo* (2018) i *Pokorę* (2020) został uhonorowany wieloma prestiżowymi nagrodami, między innymi Paszportem „Polityki”, Nagrodą im. Kościelskich, Brücke Berlin-Preis, Śląskim Wawrzynem Literackim, Nagrodą Kulturalną Onetu O!Lśnienie, Nagrodą Czytelników Nike i rekordową liczbą nominacji (między innymi do nagród Nike, Gdynia i Angelus). Prawa do jego powieści zostały sprzedane do kilkunastu krajów.

Mieszka w Pilchowicach na Górnym Śląsku. Jako kronikarz tożsamości tego regionu Szczepan Twardoch stworzył portret zmagania ze śląskością i męskością w swojej książce „Byk”. To pierwszy utwór napisany przez tego autora z myślą o scenie teatralnej. Jego bohater, Robert Mamok, to zmagający się z własną tożsamością pięćdziesięcioletni rozwodnik. Mężczyzna uwikłany jest w wizerunkowy skandal, z którego, jak się zdaje, nie ma dobrego wyjścia. Całości dopełnia rodzinna tajemnica i skomplikowane relacje z bliskimi wynikające z surowego śląskiego wychowania. O tym zderzeniu emocji: wściekłości, agresji i pretensji z czułością i szacunkiem Jacek Wakar porozmawia podczas Konfrontacji Teatralnych z Robertem Talarczykiem – odtwórcą głównej roli i współreżyserem oraz samym Szczepanem Twardochem.

Spotkanie z Tadeuszem Słobodziankiem

Prowadzenie: Janusz Opryński

Wróciłem do największego bohatera mojej młodości

Rozmowa Dariusza Kosińskiego
z Tadeuszem Słobodziankiem.

Tekst ukazał się w serwisie *wież.pl* w styczniu 2022.

Dariusz Kosiński: Rozmawiamy tuż po wydaniu „Kwartetów otwockich”, opublikowanego przez „żywostowie.wydawnictwo” tomu dramatów, których bohaterem (poza jednym) jest Jerzy Grotowski. Na jego okładkę wybrałeś zdjęcie przedstawiające altanę w ogrodzie Waszego domu w Otwocku. Krajobraz jest zimowy, altana pusta. Ten obraz wygląda trochę jak kadr z jakiegoś „Twin Peaks” – miejsce niby zwyczajne, ale tak naprawdę coś się tu stało niezwykłego.

Tadeusz Słobodzianek: Przyznam się, że bardzo dawno temu oglądałem jeden odcinek „Twin Peaks” i tak mnie znudził, że nie oglądałem dalej. Więc nie wiem, o czym mówisz, niestety. Rzeczywiście pisałem w altanie z widokiem na ogród i cztery pory roku, chociaż zrozumiałem wtedy, że ilość pór roku jest nieobliczalna, podobnie jak różnorodność pór dnia.

Słuchałem głównie Bacha, oper Mozarta i rozmaitych kwartetów smyczkowych. Była to wczesna faza pandemii. Nie ma w tym niczego niesamowitego. Postanowiliśmy z żoną kupić dom. Znaleźliśmy i kupiliśmy dom w Otwocku, z pięknym ogrodem, w ogrodzie stara altana. A potem przyszła pandemia i – jak opisałem to w mojej przedmowie do „Kwartetów” – mając mnóstwo czasu, wstawałem rano, siedłem z kawą do altany i pisałem...

Ale dlaczego właśnie o Grotowskim?

– Kiedyś długo szukałem tematów, teraz mam wrażenie, że tematy wybierają mnie. Jak wiesz, istnieje teoria, że to dzieci wybierają rodziców, a nie rodzice dzieci. Niektóre pomysły domagają się wyjścia na świat i sam jestem tym zdziwiony. Czasem myślę, że to Grotowski wybrał mnie, a nie ja jego.

Cała historia zaczęła się jeszcze w roku 2015, po pierwszych wyborach wygranych przez obecnego prezydenta. Zastanawialiśmy się w teatrze,

co wystawić na temat zmieniających się relacji między sztuką i władzą. Oczywiście pierwszą propozycją był „Mefisto” Klausa Manna. Nawet przymierzałem się do adaptacji uwzględniającej powojenne losy Gustawa Gründgensa, po rozpadzie III Rzeszy i samobójstwie Goeringa, u którego zresztą popadł w niełaskę i wylądował w wojsku jako prosty żołnierz, a w efekcie z sowieckim obozie, gdzie swoją grą wzbudził zachwyt któregoś z sowieckich prominentów i rozpoczął karierę od nowa. Dalej grał Mefista i wiele wspaniałych ról teatralnych i filmowych, został znowu dyrektorem teatru w Hamburgu i w końcu ruszył w podróż dookoła świata, by popełnić samobójstwo na Filipinach.

Był już aktor i reżyser. Poszliśmy jednak po rozum do głowy, urządziliśmy sobie seans filmowy „Mefista” Istvana Szabó z Brandauerem i nigdy więcej nie wracaliśmy do tego tematu. Myśleliśmy dalej. Może bohaterem mógłby być któryś z wielkich polskich aktorów, który miał w swojej karierze niejednoznaczne relacje z władzą? Ale kto miałby zagrać Łomnickiego, Holoubka, Łapickiego czy Hanuszkiewicza? Albo Andrycz czy Mikołajską? Jak pokazać wielkość? A nie tylko opowiadać o niej we wszystkożernej stylistyce postdramatycznej? Łatwiej pokazać władzę. W końcu ci różni aparatczycy od kultury to prosta padlina dla aktorów.

Rozbestwiony międzynarodowymi sukcesami „Naszej klasy” zawsze zadawałem sobie jak mantrę to pytanie: czy to jest uniwersalna historia? Zrozumiała na świecie? Od Nowego Jorku po Tokio? Z przesiadką w Moskwie? I wtedy odpowiadałem sobie: nie. Aż któregoś razu doznałem olśnienia: kto był największym znanym na świecie polskim twórcą, który miał złożone relacje z politykami? Pierwsza odpowiedź brzmiała: Tadeusz Kantor. Wydało mi się to trochę za jednoznaczne, no i nie mieliśmy aktora. Potem okazało się, że mamy, ale to potem. Kto jeszcze?

I to był ten moment objawienia?

– Uświadomiłem sobie, kto był największym bohaterem mojej młodości. Do kogo starałem się upodobnić, mimo że widziałem go tylko na fotografiach.

Moi koledzy nosili domowym sposobem klinowane dzwony, koleżanki bananowe spódnice, a ja ubierałem się w czarny garnitur, białą koszulę, krawat i ciemne okulary, i nie było to naśladowanie Zbyszka Cybulskiego. Kolegę upodobiającego się do Cybulskiego spotkałem zresztą w Gołębniku, jak przyjechałem do Krakowa studiować polonistykę. Nie pamiętam już, kto nim był. Pamiętam za to doskonale Bronka Wildsteina, który naśladował Hendricksa, Leszka Maleszkę, który chciał przypominać Lennoona, i Staszka Pyjasa, co ubierał się jak Niemen. Nie mówiąc o kilku wcieleniach Hłaski i Wojaczka, czyli typowych marzeń polonistów o samych sobie. Potem w „Studencie” widziałem kurtkę Stachury, którą ten podarował Andermanowi, Anderman Pilchowi, Pilch komuś następnemu, nie pamiętam dziś już komu.

Wróćmy do liceum w Białymstoku, gdzie prowadziłem szkolny teatr i z kolegami ćwiczyliśmy, nie mając pojęcia, co to takiego, kierując się wyłącznie kilku recenzjami i opisami, metodę aktorską najbardziej znanego Polaka na świecie. Oczywiście Jerzego Grotowskiego.

Następne pytanie, jakie się pojawiło, zawsze bardzo dla mnie ważne: czy mamy aktora, który zagra tak niesłychanie skomplikowanego człowieka, jakim był Grotowski? Mieliśmy. Łukasza Lewandowskiego.

I zaczęłeś pisać...?

– Najpierw czytać. Od nowa Puzynę, Flaszena, Błońskiego i Osińskich, „Pamiętnik” i „Notatnik Teatralny”, spore wrażenie zrobiły na mnie wywiady Agnieszki Wójtowicz i eseje Małgorzaty

Dziewulskiej, ale też teksty Kolankiewicza, Tyszki i Kocura, oczywiście Barby, Brooka i Schechnera. No i Twoje. Także te przez Ciebie wydawane. Cała ta biblioteka Instytutu Grotowskiego. Oczywiście „Performera”. Ze zdumieniem odkryłem, że istnieją już dwa pokolenia teatrologów, którzy Grotowskiego nic nie widzieli, a napisali szczegółowe opisy jego przedstawień. Jako były teatrolog mam *hassliebe* w stosunku do tej dziedziny nauki, ale niewątpliwie był to moment wielkiego szacunku, kiedy przekonałem się, jak wielką i pożyteczną pracę zrobiliście. Wielkim impulsem był dla mnie esej Agaty Adamieckiej-Sitek „Grotowski, kobiety i homoseksualiści”. Ten tekst rzucił mi inne światło na wszystko. Także na „Powrót Chrystusa” Puzyny. I wiele innych rzeczy, które czytałem wcześniej. Nie mówiąc o tych wszystkich materiałach archiwalnych, które udostępnił mi wspaniały Bruno Chojak w Instytucie Grotowskiego.

Oczywiście przejęły mnie ostatnie rozdziały „Grotowski & company” Flaszena, w których po śmierci Mistrza w sposób przewrotny demitologizuje wiele zdarzeń. Spotkałem się z nim zresztą dwukrotnie w Paryżu, raz podczas czytania „Naszej klasy”. Było to spotkanie niezwykle, jak rozpoznanie w klasycznym dramacie, gdzie po latach spotykają się mistrz i uczeń.

I drugie, też w Paryżu, gdzie w końcu udało mi się porozmawiać z nim w cztery oczy i kiedy opowiedziałem mu o tych wszystkich swoich hipotezach dotyczących Grotowskiego, wysłuchał mnie uważnie i rozkazał: „Pisz!” To było wtedy, kiedy go namawiałem jako kurator, żeby przyjechał na „Grotowski. Fest” podczas Warszawskich Spotkań Teatralnych, gdzie w dwadzieścia lat po śmierci guru udało się zebrać większość jego uczniów i apostołów, oraz posłuchać, co wszyscy oni sobie i nam mają do powiedzenia, a co do powiedzenia ma im Maja Komorowska. Powstał z tego bardzo ciekawy film, który można obejrzeć w naszej teatralnej galerii.

Naprawdę zdumiałem się jednak tym, co opowiedzieli, spadając w tym samym momencie ze śmiechu z krzesel w „Kulturalnej”, przy dziś już kultowym stoliku, Mario Biagini i Thomas Richards, a co potwierdzili także inni późni uczniowie: że Grotowski nie miał słuchu. Ta wiadomość mnie podnieciła, zacząłem się poważnie zastanawiać, co znaczyła ta sprzeczność w kontekście opinii badaczy o muzyczności partytur „teatru przedstawień” i potem rozmaitych odkryć w kontekście „teatru źródeł”. Aha, nie mówiąc już o tym, że trzeba było jeszcze się cofnąć do Stanisławskiego i Meyerholda, do wpływu, jaki na nich wywarł Craig i do Wachtangowa: do jego podróży z Sulerzyckim do Paryża, gdzie w Comédie-Française przenosili razem „Niebieskiego Ptaka” Maeterlincka i zachwycili się zdystansowanym aktorstwem francuskim.

I po tym wszystkim w końcu zacząłeś pisać?

– Napisałem najpierw pierwszą wersję, która się roboczo nazywała „Trzyście Rzędów”. Stworzyłem to dość szybko i z jednej sceny byłem zadowolony: tej, w której „U Dziennikarzy” dogadują się Grotowski z Flaszenem. O reszcie zapomnijmy.

Potem napisałem wersję drugą, tym razem zadowolenie było większe, zatytułowaną „Teatrzyk”, która obejmowała okres od przyjazdu do Opola autobusem do wyjazdu pociągiem do Wrocławia. Z chórami, fragmentami kultowymi spektakli. O tej wersji zresztą zapomniałem, znalazłem ją niedawno przypadkiem, naprawdę: stuosiemdziesięciokartkowy brulion zapisany dwustronnie.

Wiesz, ja jednak mam pewne umiejętności epickie, które przejawiają się w moich sztukach, potrafię opowiedzieć ludzkie życie, na przykład w „Naszej klasie”, „Śnie Jakuba”, czy w „Niedźwiedziu Wojtku”... Ten ostatni zresztą – nie wiem, czy wiesz – jest ulubionym bohaterem Polaków XX wieku. Wygrywa wszystkie prasowe ran-

kingi na bohatera, na którego Polacy zgodziliby się oddać wszystkie pieniądze, żeby powstał amerykański film o tym, jak Wojtek pod Monte Cassino prowadzi ciężarówkę, strzela z armaty i wdrapuje się na drzewo, żeby zobaczyć, czy doleciało, następnie pije z bohaterskimi żołnierzami piwo i połyka zapalone papierosy.

Polacy chcieliby, żeby taki film kończył się bohaterską defiladą w Londynie, która niestety nie miała miejsca (nawet w marzeniach) i pożegnaniem Wojtka, który odjeżdża ciężarówką do ZOO w Edynburgu. Niestety, bohaterska epopeja Wojtka trwała trzy lata, siedemnaście spędził w specjalnej klatce za fosą, bez kontaktu z innymi niedźwiedziami, a zwłaszcza z niedźwiedzicami, ożywiając się jedynie, słysząc język polski i na widok piwa, które przynosili mu weterani, kiedy go odwiedzali do końca życia. Zapalone papierosy nie dolatywały. Na początku lat sześćdziesiątych depresja go zabiła. Jego zwłoki spalono, proch rozsypano, żeby nie było żadnego grobu, bo przesądni Szkoci bali się, że zmartwychwstanie. Wiedzieli, że Polacy potrafią zrobić Jezusa Chrystusa nawet z syryjskiego niedźwiedzia brunatnego. Grotowski też ma coś z Jezusa, a może i z Wojtka...

Choćby te papierosy, które palił w kosmicznych ilościach...

– W każdym razie – zacząłem pisać najpierw opowiadania, które przerodziły się w powieść. Trzy tomy: narodziny, życie i śmierć. Potem całość urosła do części pięciu: dzieciństwo, młodość, wiek męski, śmierć i zmartwychwstanie. Napisałem szybko dzieciństwo. I zacząłem młodość. Dzieciństwo kończyło się maturą. Młodość miała się kończyć autobusem do Opola. Utknąłem na pobycie w Bajram Ali w Turkmenistanie, bo czekałem, aż pewna teatrolożka udostępni mi ponoć rewelacyjne materiały o Grotowskim politycznym, jak wyda swoją książkę.

Postanowiłem więc przepisać część o młodości

na komputerze. Był z tym jednak problem, bo ręcznie pisać szybko – chodzi głównie o złapanie rytmu, w dramacie najważniejszy jest rytm i narracja, a w prozie odwrotnie: narracja i rytm – więc pisać szybko, dość dużymi literami, ale mało starannym pismem, którego potem bywa, że sam nie mogę rozczytać. Na dodatek coś mi w tym powieściowym rytmie nie grało.

Na próżno próbował mi pomóc Leon Neuger, każąc czytać Babla i Czechowa po rosyjsku, Hrabala po polsku oraz w tymże języku Schulza i Leo Lipskiego. Nie pomagało. Zaciąłem się przy trzecim akapicie, metaforycznie mówiąc przy zdaniu: „Markiza nie była zwykłą pięknoscią”. Wiem, jak pisać zdania do głośnego mówienia. Do czytania – nie wiedziałem.

Poskarżyłem się na siebie Dorocie Buchwald, która zawsze miała anielską cierpliwość do wysłuchiwania moich dylematów. Zacząłem jej opowiadać przez telefon, co chciałem napisać, a ona powiedziała: Przecież opowiadasz mi sztukę teatralną, nie prozę. I tak się zaczęło.

Tom rozpoczyna się jednak od „Kwartetu” pod tytułem „Geniusz”, czyli od spotkania, w którym nie pojawia się Jerzy Grotowski, spotkania między Józefem Stalinem a Konstantinem Stanisławskim. Jak rozumiem, to jest „Kwartet”, który wprowadza prymarny – jak mówisz – temat sztuki, władzy i relacji między nimi. On się jeszcze pojawia w drugim „Kwartecie”, czyli w „Sztuce intonacji”, ale potem – mam wrażenie – schodzi na drugi plan...

– On i jest cały czas funkcjonuje. Uważam, że ten początek, „Geniusz”, jest o tyle perfidny, że Stalin – w przeciwieństwie do innych dyktatorów – znał się na teatrze. Ale nie lubił eksperymentatorów, więc w tym spotkaniu mamy pod powierzchnią konwersacji walkę, jaką Stanisławski toczy o życie swoje, a jeszcze bardziej o życie Meyerholda. Mimo wszystko jednak ten radziecki teatr – utrzymywany i tak ściśle kon-

trołowany przez państwo – był jednym z największych w historii i oddział na cały świat. Wszystkie inne wielkie odkrycia teatralne XX wieku mają swoje korzenie w teatrze awangardy rosyjskiej. Zwłaszcza odkrycia w dziedzinie aktorstwa.

Z czego może się rodzić taka teza, że musi istnieć presja zewnętrzna, żeby wolność teatralna nabrała odpowiedniego rozpędu. Taka teza jest jednak – delikatnie mówiąc – ryzykowna.

– Tak, ale naprawdę bez dyscypliny i organizacji ten wybuch twórczej mocy byłby niemożliwy. Nie ukrywam przecież, jaką cenę się za to płaci, bo o tym jest „Sztuka intonacji”, gdzie Mistrz mówi „nie warto”. Ale to nie zmienia faktu, że biomechanika, metoda działań fizycznych czy sztuka intonacji nadały teatrowi specyficzny i wielki sens. Ta cała dwuznaczność jest wpisana w oba „Kwartety”.

Nie tylko w nie. „Kwartet” trzeci, czyli „Powrót Orfeusza”, to sztuka, której głównymi bohaterami są Grotowski i Kantor. Spór pomiędzy nimi toczy się o to, jak zrealizować praktycznie te wielkie idee. Kolejny „Kwartet”, czyli „Krzew gorejący”, ukazuje spotkanie Dejmka, Swinarskiego i Grotowskiego, którzy kłócą się o to, czym powinien być polski teatr narodowy w kontekście tych wielkich idei teatralnych. To sztuka dla mnie może najbardziej przejmująca ze wszystkich „Kwartetów”, bo opowiada o polskiej niemożności, na którą cierpią artyści najwybitniejsi.

Ostatni „Kwartet”, czyli „Helsinki”, pokazuje z kolei spotkanie Grotowskiego i Swinarskiego w drodze na zjazd młodzieży w Finlandii, gdy obaj są tuż przed wejściem w decydujące fazy swoich artystycznych karier. Swinarski tuż przed sukcesami w Niemczech, Grotowski szykuje się właśnie do „Akropolis”. Ich wzajemne relacje są jakąś dziwną mieszaniną fascynacji i ironii w stosunku do siebie. Zresztą właśnie w czasie tej podróży zawierają pakt o nieagre-

sji, który ujawniono dopiero po latach. Oficjalnie wypowiadali się krytycznie na swój temat, a za razem wzajemnie się inspirowali.

Wszystkie te rewindykacje są przemyślane. Starłem się wykorzystać okres pandemii, żeby przemyśleć wiele rzeczy na nowo nie tylko jako dramaturg, ale także, może nawet bardziej, jako dyrektor teatru. Chciałem pomyśleć, o co chodzi, czego powinienem szukać, czym się inspirować, jaką iść drogą w teatrze.

Rozumiem, ale to nadal nie tłumaczy, czemu na drodze tych pytań Twoim przewodnikiem stał się właśnie Grotowski?

– Kiedy o Grotowskim było w Polsce naprawdę głośno, byłem nastolatkiem zafascynowanym teatrem, czytałem pisma teatralne. Rodzice mi prenumerowali „Dialog” i „Teatr”. W tym ostatnim przeczytałem artykuł Konstantego Puzyny o „Apocalypsis cum figuris – Powrót Chrystusa”, który stał się dla mnie jednym z najważniejszych tekstów w życiu. Przez niego dotarłem do Grotowskiego, zacząłem się nim fascynować – tak na odległość, za pośrednictwem, ale bardzo silnie. Grotowski był jednym z bohaterów mojej młodości. Jak się ubierałem, już mówiłem.

Ale żeby tak było, to najpierw musiał w Twoim życiu pojawić się teatr i stać się czymś najważniejszym. Nie jesteś z rodziny teatralnej, więc teatr nie przyszedł do Ciebie jako coś oczywistego. Skąd się zatem wziął?

– Mogę oczywiście przypominać, co widziałem w dzieciństwie w Białymstoku, ale głównie widziałem jakieś rzeczy dość głupie. Na pewno z liceum pamiętam „Moją córeczkę” Różewicza, ciekawą, bo to była adaptacja Jarockiego. Ale głównie oglądałem takie rzeczy jak „Niemcy” Kruczkowskiego, na których aktor grający Willy’ego wchodził na scenę w mundurze esesmana i na wejściu wyjaśniał, że teatr to fikcja, że on gra taką właśnie postać i prosił, żeby do nie-

go nie strzelać. A i tak wszyscy strzelali z procy, z gumek, spinaczami...

Wyjątkowo zdarzały się w Białymstoku takie wydarzenia jak gościnne występy z „Historyją o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” w reżyserii Dejmka, chyba w 1965 albo w 1966 roku. Więc widziałem to, gdy miałem jakieś dziesięć, jedenaście lat...

Na gościnne występy Grotowskiego w Białymstoku z „Dziadami” i „Kordianem” w maju 1962 byłeś pewnie za mały?

– Wyczytałem później u Osińskiego, że w ogóle takie występy były i to w dziwnym dość miejscu – na scenie, gdzie potem zresztą udzielałem się w Dyskusyjnym Klubie Filmowym. Więc nie widziałem. Ale pamiętaj, że w moim domu panował prawdziwy kult „Księcia niezłomnego”...

A to skąd?

– Stąd, że moja mama statystowała w Wilnie w przedstawieniu Reduty. Nie wiem, czy miała jakieś kontakty z Osterwą, ale była studentką Limanowskiego na Uniwersytecie Stefana Batorego. Studiowała geologię i słuchała jego wykładów. A Limanowski był takim wykładowcą, że zaczynał wykład o geologii i mówił, że – dajmy na to – krzemień to kosmos, a skoro kosmos, to zaraz potem mu się pojawiał Słowacki, Calderon, Szekspir, Sofokles, Mickiewicz, Wyspiański. I tak o nich mówił godzinami, a na końcu stwierdzał, że teraz już państwo wszystko wiecie o piaskowcu. Nie wiem, jak oni potem te egzaminy zdawali. Na szczęście tylko geologiem był profesor Małkowski, który cierpliwie znosił szaleństwa swojego przyjaciela.

Ale kult wielkiej polskiej literatury mama miała. Zresztą nie tylko ona. Na Syberii, gdzie się urodziłem, opiekował się mną taki stary zesłaniec, który usypiał mnie, mówiąc z pamięci „Pana Tadeusza”. Narzekał, że on już jest przy trzeciej księdze, a ja wciąż nie śpię... I to potem zostało.

Mama przez jakąś znajomą zdobywała nam wszystkie ważne książki, a rodzice dla mnie prenumerowali pisma teatralne, choć przecież nie byli zamożni. Mój ojciec nie był kimś wykształconym. Był prostym człowiekiem, spawaczem, rusznikarzem ze skończoną podstawówką. Ale i legionistą. Służył osiem lat Legii Cudzoziemskiej. A w AK we Lwowie był zawodowym egzekutorem – oprócz mamy nikt o tym nie wiedział. Po aresztowaniu straszliwie go bili, on się nigdy nie przyznał, bo od razu dostałby kulkę. A tak przeżył więzienie i trafił w końcu na Syberię.

Mamę aresztowało NKWD w Wilnie i chcieli z niej zrobić świadka w procesie szesnastu. Strasznie ją bito – tak, że całe ciało miała fioletowe. Przeżyła też moment, kiedy postawili ją nad wykopanym dołem i przystawili pistolet do głowy, jak się nie przyzna, to strzelą. Ale mama do niczego się nie przyznała i jednak jej nie zastrzelili.

Zesłali ją do obozu w Komi, gdzie przeżyła dzięki opiece lekarki. Lekarka w Gułagu była świętością, bo przecież ci wszyscy strażnicy i komsomolcy mieli żony, dzieci, więc jakiś lekarz musiał być w pobliżu. I ta lekarka wzięła mamę jako swoją asystentkę do szpitala, gdzie potem decydowała, kogo ratować a kogo już nie warto. Była ze śmiercią za pan brat. Nigdy nie czytała Dostojewskiego, była zdziwiona, że ja go w kółko czytam. Kiedyś mi wyznała, że woli opisy przyrody Orzeszkowej niż dywagacje księcia Myszkina o karze śmierci, bo jak prowadzili ją na egzekucję, to myślała o przyrodzie, którą widziała, a nie o tym, czy Bóg jest, czy Go nie ma.

Potem ją zesłali do Jenisiejska i tam poznała mojego tatę. W pamiętnym dniu, w którym do Jenisiejska przy płynął z morza wieloryb (to tak jak odległość Bałtyku do Krakowa), którego tubylcy natychmiast upolowali i zjedli. Tam najpierw nie urodził się mój brat, którego sowieckie położne po dziesięciu dniach porodu wyrwały z mamy szczypcami po kawałku. A po roku

urodziłem się, też po dziewięciu dniach porodu, ja – cały i zdrowy.

Co może brzmieć dziwnie, mój ojciec nie chciał wracać z Syberii do Polski. Na wolnej zsyłce był królem Jenisiejka: szybko zbudował dom, hodował indyki i świny, pracował jako spawacz, zarabiał mnóstwo pieniędzy. Rosjanie go po prostu uwielbiali, zwłaszcza, kiedy im wstawiał mosiężne zęby, które były podobne do złotych. Gdyby rzeczywiście postawił na swoim, byłbym dziś dramaturgiem rosyjskim. Może nie tak dobrym jak Wyrpajew, ale na pewno nie gorszym niż Kolada. No, ale mama uparła się i wrócili.

Ojciec, jak zobaczył Polskę Ludową, dostał jednego zawału serca, potem drugiego i jako rencistę zwolnili go z pracy spawacza. Mama dostała pracę w Bibliotece Akademii Medycznej, gdzie odważna szefowa zatrudniła ją mimo łagrowej przeszłości. Uczyła też angielskiego i francuskiego, więc w zasadzie pracowała na trzy, a nawet na trzy i pół etatu. A ojciec zajmował się mną i moim młodszym bratem, który urodził się już w Polsce – gotował, prał, prasował, pilnował, czy odrobiliśmy lekcje, a wieczorem majsterkował. Wykuł mi z miedzi tarczę Piastów. Brat uwielbiał siedzieć z nim w jego warsztacie, dlatego do dziś jest „złotą rączką” i potrafi wszystko zrobić. Ojciec miał rentę wartości dokładnie dziesięciu butelek „Żytniej” z kłosem. Ale nie pił.

I mimo to prenumerowali Ci „Dialog” i „Teatr”?

– A bratu „Horyzonty Techniki” i sobie „Politykę”, bo nabrali do niej zaufania po tym, jak wdrukowano tam opowiadanie Sołżenicyna. Na telewizor i Teatr Telewizji było nas stać dopiero w latach siedemdziesiątych.

To teraz trochę lepiej rozumiem, skąd Grotowski jako bohater młodości: jako niemowlę usypiasz przy „Panu Tadeuszu”, mama słuchała Limanowskiego i miała kult Osterwy, a w tym wszystkim pojawia się „Powrót Chrystusa”...

– Pamiętasz na pewno taką scenę: tuż po śmierci Antoniego Jahółkowskiego Grotowski przyszedł do jego mieszkania i położył ręce na głowie zmarłego. Wszyscy czekali, że Łazarz zostanie wskrzeszony. Ale nie został. Tylko potem na pogrzebie jego dusza fruwała nad trumną jako motyl. Przynajmniej Flaszen tak to opisał. Ale dla mnie to nie jest żaden przedmiot drwin. Dla mnie Grotowski to człowiek pełen sprzeczności. W „Sztuce intonacji” starałem się pokazać, jakie w nim były niesamowite sprzeczności, i to, że miały one źródło w traumie z dzieciństwa.

Tę traumę w tym samym dramacie odsłaniam – nie bajki, które opowiadał pod koniec lat siedemdziesiątych w „Teatrze Źródeł” – o czytaniu Ewangelii na strychu, tylko prawdziwą traumę, posuniętą o jedno oczko dalej. To jest oczywiście moja *licentia poetica*, bo nie mam żadnego dowodu na scenę, którą tam przywołuję, poza początkową sekwencją z „Apocalypsis cum figuris”. Wojenne dzieciństwo Grotowskiego jest dla mnie fundamentalne. Może przez to, że obaj byliśmy wychowywani przez nasze mamy jak mesjasze?

Nadal jednak nie jest dla mnie jasne, skąd w tym wszystkim teatr. Na dodatek daleki od tego, czym zajmował się Grotowski. Czytam teraz recenzje Jana Konieczpolskiego z końca lat siedemdziesiątych i ten bardzo złośliwy facet zdaje się nie mieć nic wspólnego z tym, czym się wtedy zajmował Grotowski. Nie ma natomiast wątpliwości, że jego bogiem teatru – bogiem umarłym, po którym stale nosi żałobę – jest inny bohater „Kwartetów”, Konrad Swinarski.

– Tak, Swinarski to bohater mojej świadomej teatralnej młodości. Grotowskim byłem zafascynowany za pośrednictwem Puzyny i przez legendę. A Swinarski to już było uderzenie bezpośrednie. Najpierw widziałem „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych, chyba w 1972 roku, bo

wtedy też widziałem tam „Matkę” Jarockiego, która miała premierę w lipcu.

Jakoś rok wcześniej pojechałem specjalnie do Teatru Dramatycznego na „Sen nocy letniej” Swinarskiego, ale mnie nie wpuszczono. Nie było siły, żeby wejść. Nocowałem wtedy u kuzynki i oglądałem w telewizji przemówienie Gierka: „Pomożecie? – pomożemy”. Możliwe, że mi się fakty i daty mieszają, ale tak to pamiętam.

To nie ma znaczenia – ważniejsza od faktów jest opowieść.

– W roku 1973 miałem osiemnaste urodziny i dostałem ważne prezenty na dorosłe życie: ojciec kupił zegarek i butelkę whisky, ciocia Zosia maszynę do pisania Olivetti (ostatnio dowiedziałem się, że takiej samej w końcu się dorobił Gombrowicz), a mama bilet na „Apocalypsis cum figuris” we Wrocławiu.

Pojechałem i oglądałem to przedstawienie oczywiście młodego człowieka, który umiał na pamięć „Powrót Chrystusa”. Byłem strasznie rozczarowany: dlaczego ja tych wszystkich rzeczy, o których pisał Puzyra, nie widzę? To było zupełnie co innego niż przedstawienie, które stworzyłem sobie w głowie, czytając jego tekst. I to było pierwsze rozczarowanie Grotowskim.

Byłem już wtedy olimpijczykiem – wziąłem udział w olimpiadzie z języka polskiego, a choć do ścisłego finału się nie dostałem, to zaszedłem na tyle daleko, że miałem zapewnione przyjęcie na studia. Od razu wiedziałem, że chcę studiować w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim, żeby być blisko Starego Teatru.

Ten wybór dokonał się przez Swinarskiego?

– Tak, ale nie tylko. Także przez Jarockiego. No i była też legenda Wajdy. Ale rzeczywiście najważniejszy był Swinarski. Bo jego przedstawienia szekspirowskie zrobiły na mnie piekielne

wrażenie. „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” to był najlepszy Szekspir, jaki mógł być – nie tylko w Polsce, choć pewnie było na niego jeszcze za wcześnie. Gdy Swinarski powtórzył „Wszystko dobre...” w Niemczech, poniósł klęskę. Niemcy nie byli gotowi na genderowego Szekspira. No i pewnie, gdyby Hamlet powstał, też wyprzedziłby swój czas...

Do Krakowa więc pojechałem z drugiego końca Polski głównie dla Swinarskiego. A gdy przyjechałem na studia, to jakby Pan Bóg się do mnie uśmiechnął, bo właśnie wtedy powołano na UJ teatrologię i oczywiście natychmiast na te studia poszedłem. Byłem na ich pierwszym roku, między innymi z Krzysztofem Pleśniarowiczem i Jackiem Popielem, dziś rektorem UJ.

Co to były za studia! Jarocki prowadził dla nas analizy „Iwony, księżniczki Burgunda” wspólnie z aktorami ze Szkoły Teatralnej. Chodziliśmy na próby „Hamleta” Swinarskiego. Przyjeżdżał Ludwik Flaszen i prowadził zajęcia, które się nazywały „Dialogi w grupie”. Do tego jeszcze wspólne z polonistyką wykłady Kazimierza Wyki i Jana Błońskiego. Oczywiście były też rzeczy równie ciekawe – głównie historia literatury z profesorami Ulewiczem, Woźniakowskim i Tatarą, nie mówiąc o Markiewicz, Fik i Wieczorek, których początkowo byłem ulubieńcem...

Po pierwszym roku zdobyłem prawa do indywidualnego toku studiów i odtąd już zasadniczo nic nie robiłem. Gdy umarł Swinarski, z przyjaciółmi piliśmy z żalu i dyskutowaliśmy. Oczywiście zdawałem jakieś egzaminy i oczywiście chodziłem na wykłady do Błońskiego i Wyki.

Pamiętam takie seminarium z Janem Błońskim w Zakopanem w Kossakówce o Witkacym jak romantycznym konserwatyście, przez cztery dni referowaliśmy różne tematy i dyskutowaliśmy, wieczorami do późna graliśmy w brydża i piliśmy wódkę z panem profesorem, który mówił nam, co myśli o rozmaitych zjawiskach w Pol-

sce Ludowej.

Zajęcia Flaszena też były fascynujące. Oczywiście kompletnie inne od wszystkich, także w sposobie prowadzenia: wynosiło się ławki z sali i wszyscy siadali w kucki, czyli po turecku. Mnie to wkurzało, bo ja nienawidzę siedzieć po turecku, a zresztą miałem już wtedy brzuch i on mi rzecz jasna w tym przeszkadzał.

To zresztą też mnie rozczarowało u Grotowskiego – jak go zobaczyłem po przemianie. Bo Grotowski otyły to był dla mnie taki dowód, że grubas też coś może znaczyć w świecie. Ja od dziecka byłem grubasem. Ustawienia rodzinne Hellingera kilkanaście lat temu mi pokazały, że od dziecka żyję za mojego starszego brata i za siebie. Wszystko robię podwójnie. Jem, piję i tak dalej. Przypadkiem Jurek Pilch to opisał w jednym ze swoich dzienników. Więc stąd też może to uwielbienie dla otyłego Grotowskiego. A tu nagle się pojawia taki chudzielec, zamiast garnituru ma te ciuchy hippisowskie i mówi, że teatr się skończył. Rany boskie!

Wykłady Flaszena zaczynały się wieczorem, o dziewiątej czy dziesiątej i trwały nawet do drugiej w nocy, czy czwartej nad ranem. Mówił o teatrze i jego historii. Mówił rzeczy fascynujące – pamiętam, jak opowiadał o teatrze elżbietańskim i roli, jaką w jego funkcjonowaniu odegrały gospody. To było genialne. Tylko niestety zawsze dochodził do tego samego: czy to był teatr antyczny, czy szekspirowski, na końcu okazywało się, że teraz to już nie ma znaczenia, bo teraz jest już tylko Święto. Mnie to strasznie irytowało. Znałem „Cyrograf” Flaszena niemal na pamięć, wiedziałem, że to świetny pisarz i kompletnie nie rozumiałem, co on z tym Świętem.

Mnie cały ten parateatr Grotowskiego wydawał się groteskowy. Znajomi jeździli na „staże” i opowiadali mi, co tam się dzieje. Pękałem ze śmiechu. Bo takie akcje robiliśmy w liceum na tzw. obozach leśnych. Kompletnie mnie to nie

interesowało, ale chciałem się dowiedzieć, czy Flaszen naprawdę jest tym przejęty. Umówiłem się z nim w Sukiennicach, w kawiarni Noworolskiego. Spytałem, go: czy pan mówi to wszystko serio o tym Święcie? Spojrzał na mnie surowo i potwierdził, że wszystko serio i że teraz już nie teatr tylko Święto...

Gdy bodaj w roku 2011 prowadziłem cykle spotkań z panem Ludwikiem w Instytucie Grotowskiego, miałem wrażenie, że zwracał się w zupełnie innym kierunku. Bardzo chciał mówić o teatrze, przypominać, co pisał o teatrze, do teatru chciał wracać. Zresztą Grotowski właśnie w tych latach, o których mówisz, zaczynał się orientować, że Święto staje się czymś zupełnie innym niżby chciał. Potem to już w ogóle się od parateatru odżegnywał.

– Trochę zrobił wody z mózgu.

Komu zrobił, to zrobił – nie on, to zrobiłby kto inny. A jednak sporo ludzi, którzy przez parateatr przeszli, wyniosło z tego doświadczenia coś, co pozwoliło im potem robić bardzo ważne rzeczy, niekoniecznie teatralne. Ale rozumiem, że w Twoim przypadku było odwrotnie i że ta niechęć do Święta wiąże się z decyzją o pozostaniu w teatrze. Gdyby przenieść to znów na „Kwartety”, na „Sztukę intonacji”, która z pewnych względów wydaje się w tym tomie najważniejsza, a jest rozprawą między Uczniem – Grotowskim, a jego rosyjskim Mistrzem – Jurijem Zawadskim, to rozumiem, że byłbyś po stronie Mistrza?

– Darek, jestem dramaturgem, nie odpowiem Ci na to pytanie. Piszę dramaty i przedstawiam złożoność racji, nie opowiadam się po jakiejś stronie.

Ale Flaszena i jego fascynacji Świętem rzeczywiście nie rozumiałem. Po prostu myślałem, że on sobie żartuje: święty czas na święty spokój. A ja wtedy właśnie w teatrze widziałem rzeczy,

które zmieniały moje życie, moje myślenie o życiu. „Wszystko dobre, co się dobrze kończy” i to wszystko, co miało być „Hamletem”. Bo chodziłem na wszystkie próby, na które się dało. Chyba byłem na wszystkich stolikowych i na wielu sytuacyjnych. Ba, nawet statystowałem w tym przedstawieniu, czy też raczej w próbach do niego. Zagrałem Woltymanda, bo Swinarski jeszcze nie miał aktorów obsadzonych, a chciał coś sprawdzić w sytuacji i zaprosił mnie na scenę. Jak zajrzysz do książki Żuka Opalskiego, który zresztą mnie pominął i ze mną nie rozmawiał, to na jednym zdjęciu zobaczysz, że siedzi taki ktoś dziwny, widać tylko jego czarne okulary. To ja.

Wokół Swinarskiego jest mnóstwo takich przekłamań. Jego listy do żony, te, które ocalały, są wstrząsające. Trzeba koniecznie odnowić pamięć o Swinarskim, nie tylko odkłamać, ale opowiedzieć na nowo jego biografię, wprowadzić go na nowo w dzisiejsze życie teatralne. Mam plan – ten dom w Otwocku, o którym piszę w przedmowie do „Kwartetów” – zrujnowany dom Swinarskich trzeba uratować. To ostatni moment, żeby go uratować, bo tam się już dach sypie.

Sypiący się dach w domu Twojego boga teatru – ten obraz niech nam posłuży za punkt wyjścia do pytania, które mnie nurtuje. Dotyczy ono tej złotej epoki polskiej sceny, której ostatnie blaski jeszcze zdążyłeś zobaczyć. I ja bym powiedział, że mimo wszystkich różnic, Twoje „Kwartety” stawiają pytanie o teatr z perspektywy epoki, której Grotowski był zwiastunem, mówiąc, że teatr to – no właśnie – opuszczony dom. Widać to nawet na poziomie bardzo praktycznym, bo przecież sam przyznajesz, że się zastanawiasz z niepokojem, ilu jeszcze jest tych, którzy są w stanie bawić się tymi historycznymi sytuacjami i postaciami, i będą wiedzieli, o czym w „Kwartetach” jest mowa.

Wiemy przecież wszyscy doskonale, że jesteśmy w takim momencie, w którym bardzo współcześnie brzmi Grotowski mówiący, że

teatr jest co najwyżej nawykiem bardzo wąskiej elity, że nie oddziałuje w taki sposób, w jaki by chciał oddziaływać, że – mówiąc krótko – należy do przeszłości. I mam wrażenie, że pisząc te sztuki w pandemii, w sytuacji, w której teatry są zamknięte, usiłujesz też odpowiedzieć na to, że ich istnienie znowu staje się problematyczne. Wracasz do tej złotej epoki polskiego teatru trochę z takim pytaniem, które dla mnie też jest pytaniem bardzo istotnym: co takiego było wtedy w teatrze, że przyciągało do niego ludzi i dawało mu tak wyjątkową pozycję, a co nie mogło pojawić się nigdzie? To coś nie wiąże się wcale z jego popularnością i z zasięgiem jego oddziaływania, ale właśnie z tym czymś, co sprawia, że w teatrze możliwy jest taki rodzaj doświadczenia i poznania, jaki nie bywa dostępny nigdzie indziej. I wydaje mi się, że te sztuki są poszukiwaniem właśnie tego „czegoś”.

– Ale jeszcze jedną rzecz musisz wziąć pod uwagę. Mianowicie, że ja to pisałem w tej pierwszej fazie pandemii, kiedy ani ja, ani nikt co najmniej pół roku nie był fizycznie w teatrze. Miałem naprawdę głębokie przekonanie, że to będzie trwało wiecznie – ta sytuacja, że przedstawienia nagrywamy i oglądamy w komputerze. Już nawet myślałem, że w takiej sytuacji to ja wypisuję się z tego, bo nie dożyję czasu, kiedy teatr wróci do jakiejś takiej formy.

Ale potem przyszła ta pierwsza przerwa po lockdownie, kiedy teatry otwarto. I wydarzyło się coś niesamowitego: przy wszystkich trudnościach i obostrzeniach mieliśmy naprawdę pełną widownię, oczywiście przy zachowaniu dystansu i w maskach – ludzi oglądających przedstawienie w jakimś stanie uniesienia. Wśród publiczności była euforia wynikająca z samego faktu, że jest teatr żywy.

Więc te wszystkie jęki, że teatr się skończył, że umiera, wobec tego doświadczenia wydały mi

się jakieś sztuczne i wysilone. Przecież od półtora roku żyjemy i pracujemy jak na wojnie, gdzie co chwila ktoś pada, ktoś choruje. Cały teatr się mobilizuje i wszyscy walczymy, żeby mimo trudności przedstawienia mogły się odbywać. Show must go on. I wiesz, jaką to wytwarza energię? Jak zespół i publiczność – wszyscy walczą o to, żeby ten teatr się odbył? Ja po czymś takim w żadną śmierć teatru ni wierzę, bo tu codziennie się wydobywa dzika, nowa energia. Więc moim zdaniem ten moment jest zupełnie inny niż ten, o którym za Grotowskim mówisz.

Dobrze, więc byłby tu jakiś odwrót od Grotowskiego, który od początku lat siedemdziesiątych konsekwentnie już nie wracał do sztuki teatru i robienia przedstawień. Ty zdecydowałeś, że właśnie sztuka teatru, „sztuka intonacji”, jest najważniejsza. Przeciwno Świętu wybrałeś teatr, bo zobaczyłeś w nim przestrzeń wolności. W tym sensie mówię, że jesteś po stronie umierającego Mistrza, gdy krzyczy, że tylko w teatrze możemy być wolni. Ja natychmiast słyszę to jako Twój głos. Niezależnie od wszystkich złożoności i całej wielowarstwowości, którą tworzysz jako dramaturg.

– Ale pamiętaj, że Mistrz krzyczy z bólu. To jest kolejny męczennik teatru, jak Stanisławski, Meyerhold, Tairow i Wachtangow (też pojawiający się w „Kwartetach”), jak polscy męczennicy – Swinarski, Osterwa, Limanowski, Grotowski, Dejmek, Jarocki i Kantor.

Ale Ty chyba siebie nie widzisz jako męczennika?

– Nie wiem. Zobaczymy. Wierzę, że w teatrze ciągle jest miejsce na teatr ogromny i teatr ubogi, na teatr eksperymentalny i namiot cyrkowy, gdzie można bawić się rozmaitymi konwencjami ludowymi. Ale przede wszystkim na dramat, który wciąż od tysiącleci pokazuje nam sprzeczność, w której tkwimy od urodzenia do śmierci: między wolnością a naszym losem...

I tak właśnie rozumiesz teatr jako przestrzeni niedostępnej nigdzie indziej wolności?

– Nic lepszego dzisiaj nie wymyślimy.

Tadeusz Słobodzianek – ur. 1955, dramaturg, krytyk teatralny, reżyser i dyrektor teatru. Laureat wielu nagród i wyróżnień, z których najważniejsze to nagrody FringeFirste na festiwalu w Edynburgu w latach 1993 i 1995, nagroda Fundacji im. Kościelskich (1994), Paszport „Polityki” (1993), Medal im. Stanisława Bieniasza (2002 i 2018). W 2010 otrzymał Literacką Nagrodę „Nike” za sztukę „Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach” – jedyny dramat wyróżniony tą nagrodą miał ponad 60 inscenizacji na świecie.

Studiował teatrologię na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie pod kierunkiem m.in. prof. Jana Błońskiego. W latach 1978–1981 pisał recenzje teatralne pod pseudonimem Jan Koniecpolski, najpierw w „Studencie”, następnie dla tygodnika „Polityka”. Od 2012 roku dyrektor Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy. W latach 2010–2012 dyrektor Teatru Na Woli im. T. Łomnickiego, twórca Laboratorium Dramatu oraz Szkoły Dramatu. Współtwórca Teatru Wierszalin.

Autor dramatów takich jak: „Car Mikołaj”, „Obywatel Pekosiewicz”, „Turlajgroszek”, „Prorok Ilja”, „Merlin”, „Kowal Malambo”, „Sen pluskwy”, „Młody Stalin”, „Śmierć proroka”, „Historia Jakuba”, „Niedźwiedź Wojtek”, „Fatalista”, „Geniusz”, „Sztuka intonacji”, „Powrót Orfeusza”. „Krzew gorejący” i „Helsinki”. Dramaty tłumaczono na angielski, niemiecki, hebrajski, francuski, włoski, hiszpański, kataloński, portugalski, brazylijski, szwedzki, norweski, duński, czeski, słowacki, słoweński, serbski, węgierski, rumuński, rosyjski, ukraiński, litewski, łotewski, perski, mongolski, japoński i chiński.

Teatr Dramatyczny m.st. Warszawy
Sztuka Intonacji

Reformatorzy teatru postaciami z dramatów
Rafał Węgrzyniak

Tekst ukazał się w miesięczniku *Twórczość*
nr 7/8 / 2022

Tadeusz Słobodzianek nie zdołał napisać planowanej od kilkunastu lat sztuki ani powieści o zmarłym w styczniu 1999 roku we Włoszech Jerzym Grotowskim, mimo iż – z pomocą teatrologa Dariusza Kosińskiego, który wydał i skomentował w postłowie *Kwartety otwockie* – zgromadził do tego przedsięwzięcia niemal pełną dokumentację. Wykorzystał ją jednak w pracy nad *Kwartetami*. Ten zbiór pięciu dramatów powstał dzięki kilku szczególnym okolicznościom ujawnionym przez autora we wstępie.

Słobodzianek koronawirusem SARS-cov-2 zaraził się 4 czerwca 2020 roku w Kielcach na pogrzebie swego przyjaciela z krakowskiej polonistyki Jerzego Pilcha. Rekonwalescencję odbywał w Otwocku. W pobliskim Mładzu trafił wtedy do zrujnowanego domostwa Konrada Swinarskiego i Barbary Witek, w którym bywał Grotowski. Miejsce to uruchomiło w nim wspomnienia związane z teatralnymi idolami z młodości. Przede wszystkim ze Swinarskim, w którego próbach do *Hamleta* Shakespeare’a uczestniczył w Starym Teatrze w Krakowie, ale też z Grotowskim, Tadeuszem Kantorem czy Kazimierzem Dejmkiem. W *Kwartetach* nadał im status postaci scenicznych. Obok reżyserów dramaturg jako niegdysiejszy recenzent – Jan Konieczpolski z krakowskiego „Studenta”, potem krótko publikujący w „Polityce” – przywołał krytyków, których starał się naśladować: Konstantego Puzyń-Keta, egzegetę spektaklu *Apocalypsis cum figuris*, Ludwika Flaszena oraz znawcę dziejów teatru sowieckiego – Jerzego Koeniga.

W napisanych pomiędzy wrześniem 2010 a październikiem 2021 roku *Kwartetach otwockich* Słobodzianek usiłował więc ożywić swych niegdysiejszych teatralnych mentorów, skonfrontować ze sobą i sprawdzić, co pozostało z ich idei po poddaniu próbie czasu oraz dialektyce apologii i negacji. Chociaż nie ma w nich zasadniczych sporów czy debat, w dialogach pięciu

sztuk wciąż powracają takie pojęcia z historii dwudziestowiecznego teatru w Rosji, Niemczech i Polsce, jak „działania fizyczne”, „biomechanika”, „sztuka intonacji”, „efekt obcości”, „realność najniższej rangi” czy „akt całkowity”. Ale Słobodzianek, poza przemianami estetycznymi w teatrze, starał się też ukazać uwikłanie ich twórców w rozgrywki polityczne wynikające z funkcjonowania w warunkach panowania komunizmu i cenę, jaką płacili za ograniczoną swobodę działania czy możliwość prezentowania swych spektakli za granicą.

Geniusz albo metoda działań fizycznych w IX scenach rozgrywa się 20 grudnia 1938 roku na Kremlu w gabinecie Josifa Stalina. Do dyktatora przybył sędziwy twórca MChAT-u, Konstantin Stanisławski. Autor Pracy aktora nad rolą starał się interweniować w sprawach zagrożonego aresztowaniem Michaiła Bułhakowa, piszącego sztukę o gruzińskiej młodości Stalina, dramaturga Nikołaja Erdmana, ukaranego za zakazanego przez cenzurę *Samobójcę*, i przede wszystkim swego oponenta Wsiewołoda Meyerholda, twórcy nowoczesnej inscenizacji i gry podporządkowanej biomechanice. Meyerholda właśnie pozbawiono teatru za dedykowanie niegdyś spektaklu Lwu Trockiemu, za sześć miesięcy zostanie uwięziony, a za czternaście – rozstrzelany. Stanisławski usiłuje ubłagać Stalina, aby zgodził się na zatrudnienie Meyerholda w teatrze operowym.

Ze Stanisławskim czeka na audiencję Kierżawcew. Postać posiada rysy Płatona Kierżencewa. Krytyk ten w grudniu 1937 roku opublikował w „Prawdzie” artykuł *Obcy teatr*, a już w styczniu 1938, jako przewodniczący Komitetu do Spraw Sztuki, podpisał zarządzenie o likwidacji Teatru im. Meyerholda w Moskwie. W jednej ze scen *Geniusza* Stalin wymierza Kierżawcewowi karę, bijąc go po tyłku kijem. Pomaga mu w tym Stanisławski. Wtrącający przy każdej okazji słowo „aliści”, Kierżawcew jest zarazem karykaturą wieloletniego recenzenta teatralnego „Polityki”

i redaktora „Dialogu”, w którym Słobodzianek po 1993 roku demonstracyjnie zaprzestał publikowania swych dramatów.

Sztuka intonacji albo historia teatru ukazuje dwa spotkania Grotowskiego z jego sowieckim nauczycielem z moskiewskiego Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, aktorem i reżyserem z polskim rodowodem, Jurijem Zawadskim. Ich pierwsza rozmowa ma miejsce w marcu 1956 roku. Grotowski stara się o wyjazd do sanatorium na pustyni Kara-Kum w Turkmenistanie w celu leczenia choroby nerek. W spotkaniu uczestniczy także, dotknięta alkoholizmem, Asystentka – partnerka Zawadskiego, obdarzona rysami Iriny Anisimowej-Wulf. Jako pedagożka z GITIS-u orzeka ona, że Grotowskiemu brakuje predyspozycji do bycia aktorem lub reżyserem, więc może najwyżej zostać krytykiem. Natomiast Zawadski jako główny reżyser Teatru im. Mossowietu, złamany, a potem skorumpowany przez komunistów, radzi Grotowskiemu, aby zrezygnował z podobnej do jego kariery, bo nie warto o nią zabiegać. Biseksualny Zawadski tańczy też z Grotowskim przy akompaniamencie walca napisanego przez Arama Chaczaturiana do jego inscenizacji *Maskarady* Lermontowa.

Do drugiej wizyty dochodzi po upływie dwudziestu lat, w listopadzie 1976 roku. Sława Grotowskiego jako idola kontrkultury osiąga apogeum po wystawieniu we wrocławskim Laboratorium w 1968 roku *Apocalypsis cum figuris* i ogłoszeniu decyzji o rezygnacji z uprawiania teatru. Zawadski natomiast jest ciężko chory, umiera. Przywieziono go ze szpitala do jego mieszkania, gdzie pozostaje pod opieką młodej Pielęgniarki. Grotowski rzeczywiście spotkał się wtedy z Zawadskim, przybywszy do Moskwy wraz z państwową delegacją na festiwal polskiej dramaturgii i debatę o Stanisławskim. W sztuce Słobodzianka, korzystając z telefonu łączącego bezpośrednio z Leonidem Breżniewem, usiłuje Grotowski uzyskać zgodę na granie w Związku Sowieckim *Apocalypsis* i propagowanie kościo-

ła międzyludzkiego w duchu Witolda Gombrowicza. Zawadski zaś broni sztuki intonacji swojego mistrza, Jewgienija Wachtangowa, dającej wolność ludziom teatru nawet w warunkach politycznej opresji.

W Powrocie Orfeusza albo realności najniższego rzędu w VII scenach krytyk Ludwik, czyli Flaszten, w maju 1959 roku „U Dziennikarzy” w Krakowie namawia najpierw malarza Tadeusza, a więc Kantora, prowadzącego Cricot 2, a potem Jerzyka (Grotowskiego), który wyreżyserował właśnie w Starym *Wujaszka Wanię* Czechowa, aby wyjechali z nim do Opola i poprowadzili awangardowy Teatr 13 Rzędów. Hipotetyczna, ale prawdopodobna sytuacja ma wyjaśnić źródła wrogich relacji pomiędzy Kantorem a Grotowskim. Tytuł utworu nawiązuje do *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, wystawianego przez Kantora w czasie wojny i zaraz po niej, oraz do *Orfeusza* Cocteau, który w reżyserii Grotowskiego zainaugurował 8 października 1959 roku działalność Teatru 13 Rzędów. W epilogu sztuki obsługująca reformatorów teatru Kelnerka tańczy dla Kantora w rytmie walca *Francoise*, zapowiadając powstanie w 1975 roku w Cricot 2 największego jego spektaklu – *Umarłej klasy*.

Krzew gorejący z podtytułem *kwartet narodowy w XIV scenach* dzieje się w maju 1972 roku we Wrocławiu w jednopokojowym mieszkaniu Jerzego (Grotowskiego). Odwiedza go Kazimierz (Dejmek), który po kilku latach przymusowej pracy na scenach zagranicznych po zdjęciu przez Władysława Gomułkę z afisza inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza i pozbawieniu dyrekcji Narodowego w sezonie 1967/1968, otrzymał od władz Wrocławia propozycję objęcia dyrekcji tamtejszego Teatru Polskiego. Pojawia się też, pracujący na scenach niemieckojęzycznych, Konrad (Swinarski), który po zerwaniu prób do *Affabulazione* Pasoliniego w Zurichu i Edwar- da II Marlowe’a w Wiedniu postanowił wrócić do Starego Teatru w Krakowie. Cała trójka w trakcie libacji projektuje repertuar „Nationaltheater in

Breslau”. Dejmek nie został wprawdzie dyrektorem we Wrocławiu, ale echem tej rozmowy wydają się *Dziady* wystawione w lutym 1973 roku przez Swinarskiego w Starym. Konrada miał w nich początkowo grać aktor Grotowskiego – Ryszard (Cieślak) – zastąpiony w końcu przez Jerzego Trelę.

W kulminacyjnym momencie sztuki, gdy cała trójka śpiewa pieśń konfederatów barskich z Księdza Marka Słowackiego i recytuje monolog Konrada o zemście ze sceny więziennej z *Dziadów*, do mieszkania wkracza, z powodu zakłócania ciszy nocnej, Dzielnicowy. Milicjant nazywa się Mrozek, jak recenzent „Gazety Wyborczej” i współpracownik „Krytyki Politycznej”, uporczywie zwalczający właśnie kończącą się po dwóch kadencjach dyрекcję Słobodzianka w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

Wreszcie w Helsinkach albo montażu atrakcji w X scenach Konrad (Swinarski) i Jerzy (Grotowski) wspólnie spędzają parę dni, w tym 4 sierpnia 1962 roku, kiedy w USA zmarła Marilyn Monroe, na statku płynącym z Gdyni do Finlandii na VIII Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów. Oprócz nich w kajucie jest jeszcze dwóch młodych mężczyzn, także zdradzających skłonności homoseksualne: zafascynowany Sergiejem Eisensteinem Student z wydziału reżyserii łódzkiej szkoły filmowej i Steward Bogusław, którego pijany i przebrany za Monroe Swinarski chce wykorzystać w reżyserowaniu orgii. Nie dochodzi do niej z powodu zahamowań Grotowskiego. W *Sztuce intonacji* wygłasza Grotowski drastyczną opowieść o swym homoseksualnym uwiedzeniu, wymyśloną przez Słobodzianka, lecz opartą na wielokrotnie publikowanym wspomnieniu o traumatycznych doświadczeniach związanych z katolicką katechezą. Grotowski utrzymuje, że został jako chłopiec wykorzystany seksualnie przez księdza z wiejskiej parafii w okolicach Rzeszowa, co jakoby odtworzył i odreagował w *Apo-calypsis*. W *Powrocie Orfeusza* Ludwik opowiada, jak prowadzący zajęcia w szkole krakowskiej

aktor, Eugeniusz Fulde, daremnie usiłował zmusić Grotowskiego do seksualnej inicjacji poprzez ożenek. Zajął w ten sposób Słobodzianek stanowisko w niedawno przeprowadzonej – na gruncie studiów gender – dyskusji o homoseksualizmie i mizogini Grotowskiego.

Nie brakuje też w *Kwartetach* autoironicznych nawiązań do dorobku dramatisarckiego i reżyserskiego samego Słobodzianka. Jako potomek Polaków deportowanych na Syberię napisał przecież sztukę *Młody Stalin*, w paru epizodach odwołującą się do Batumi Bułakowa. Pielęgniarka ze *Sztuki intonacji* nazywa Grotowskiego „towarzyszem Chrystusem”, a taki jest podtytuł *Snu pluskwy*. Utworu stanowiącego niejako dalszy ciąg dramatu Majakowskiego i wystawionego przez Dejmka tuż przed śmiercią. Muzyczna końcówka *Powrotu Orfeusza* zapowiada także *Naszą klasę*, osnutą wokół pogromu w Jedwabnem i utrzymaną w konwencji wywodzącej się ze spektaklu Kantora o Zagładzie. Zakazane *Dziady* w inscenizacji Dejmka uruchamiały prowokację milicyjną w Obywatelu Pekosiewicz, toczącym się w 1968 roku na polskiej prowincji. Zawarta zaś również w *Krzewie gorejącym* analiza Wielkiego Teatru Świata Calderonato pogłos jednego z przedstawień Słobodzianka wyreżyserowanego przez niego w 1989 roku w Białostockim Teatrze Lalek.

Z powodu owych rozmaitych odniesień do zdarzeń z przeszłości czy środowiskowych układów *Kwartety otwockie* bywają uznawane za dramaty hermetyczne, zrozumiałe wyłącznie dla twórców i historyków teatru. Ale ewentualne nierozpoznanie napomknien o rozmaitych osobach i faktach bynajmniej nie przeszkadza śledzić w *Kwartetach* błyskotliwych dialogów. Słobodzianek nieprzypadkowo przywołuje całą różnorodność i zarazem jedność życia teatralnego w PRL, aby uprzytomnić jego obecny upadek w rezultacie rezygnacji z przedstawień opartych na dramatach i zastąpieniu ich performansami, służącymi propagowaniu progresywnych ide-

ologii oraz eskalacji międzypokoleniowych i politycznych antagonizmów.

Najważniejsze w *Kwartetach* jest, paradoksalnie włożone w usta umierającego Zawadskiego, wyznanie wiary w teatr dramatyczny, wywodzący się „z Zachodu, z demokratycznej Grecji czy elżbietańskiej Anglii”, oparty na odpowiedniej intonacji, będącej „techniką ludzi wolnych, którzy mówią na scenie, co myślą”. Grotowskiego, który ogłosił śmierć teatru, Zawadski przekonuje, że stanowi on azyl wolności. Chociaż programowo oderwany od tradycji europejskiej i narodowej, stał się on dzisiaj raczej instrumentem walki politycznej i ideologicznej indoktrynacji. A owe przeobrażenia dobitnie potwierdza zapowiadana, radykalna zmiana charakteru Teatru Dramatycznego.

Od stycznia 2022 roku na najmniejszej scenie Dramatycznego grana jest jednak – zwłaszcza dla zachowawczej publiczności – *Sztuka intonacji* przedzielona *Powrotem Orfeusza*. A widownia ogląda w napięciu czterogodzinny spektakl, wyraźnie nim podekscytowana. Bodaj od wydania i wystawienia w 2010 roku *Naszej klasy*, uhonorowanej Nagrodą Nike przez środowisko „Gazety Wyborczej”, żaden polski dramat nie wzbudził tak silnych emocji i skrajnych ocen, łącznie z zarzutem rusofilstwa i gloryfikowania zbrodni Stalina.

Teatr Polski (Bydgoszcz)

Komuna Warszawa

Oficerki. O Policji. Fantazja oparta na faktach

Jak razem być

Agata Sikora

Tekst pochodzi z programu do spektaklu „Oficerki. O policji. Fantazja oparta na faktach”, wydanego przez Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy.

Kim chciałbyś zostać, jak dorośniesz? – pytają ciocie i wujkowie na urodzinach. „Policjantem” – odpowiadają dzieci, a my, ciocie i wujkowie, przyjmujemy to ze zdumiewającym brakiem refleksji. Owszem, duża część z nas zwróci uwagę, że tęsknoty za mundurem, bronią i siłą tradycyjnie przypisuje się chłopcom, dziewczynkom pozostawiając tiule, sukienki i zabawę w mamę. Ale czy zastanawialiście się nad tym, dlaczego pierwszą instytucją państwa, którą poznają przyszli obywatele i obywatelki jest akurat policja, a nie sąd, rząd, czy parlament? Dlaczego rozumiemy słowo „aresztowanie” zanim poznajemy słowo „prawo”? A jeśli myślicie, że to tylko kwestia dziecięcych zabaw, to czy znacie na pamięć choć jeden artykuł polskiej konstytucji tak dobrze, jak formułkę recytowaną zatrzymanym przez mundurowych z serialowej Ameryki?

Dochodzenia i pościgi są atrakcyjną dramaturgicznie ramą, ale źródła siły, z jaką policja oddziałuje na zbiorową wyobraźnię, są znacznie głębsze – wynikają z ambiwalencji jej relacji z cywilami. Teoretycznie sami się na to w ramach demokracji liberalnej umówiliśmy – że zrzekamy się indywidualnego prawa do stosowania przemocy, dobrowolnie oddajemy je państwu, które ma ją stosować wyłącznie wedle demokratycznie ustalonych reguł rękami przeszkolonych, idealnie racjonalnych profesjonalistów. Zgodnie z wypisanym na radiowozach hasłem policjanci mają nam pomagać i nas chronić; służyć nam - obywatelom i obywatelkom. A jednocześnie to właśnie oni mają prawo zastosować wobec nas siłę fizyczną: rzucić na ziemię, skuć, zamknąć wbrew naszej woli, włożyć palec w miejsce intymne bez naszej zgody, w ostateczności – zastrzelić.

Co zatem czujemy na widok policji – strach? Niepokój? Ulgę? Zaufanie? Wdzięczność? Czy wierzymy w przemoc wolną od gry emocji, władzy i polityki, stosowaną wyłącznie w oparciu o procedury podlegające społecznej kontroli? A jeśli jako cywile nie lubimy resortów siłowych,

to czy bylibyśmy gotowi wziąć ich obowiązki we własne ręce – odcinać wisielców, obezwładniać chuliganów, robić zdjęcia ofiarom wypadków i ochraniać protesty, z którymi się radykalnie nie zgadzamy?

Pytania te jeszcze bardziej komplikują się, kiedy policyjny mundur włoży kobieta, na sprzeczności związane z miejscem przemocy w społeczeństwie, nakładając te związane z płcią. Co ona robi tutaj, w środowisku tradycyjnie uznanym za męskie? Emancypuje się czy naturalizuje patriarchat? Zmienia instytucję czy podporządkowuje się jej logice? Domaga się kobiecego prawa do przemocy czy pomaga oddolnie zreformować instytucję w duchu troski? Co myśli, kiedy stoi naprzeciw manifestantek krzyczących „zdejmij mundur, przeproś matkę”?

Pracę nad spektaklem zaczęliśmy od spotkań ze społu z policjantkami, by zderzyć nasze wyobrażenia i stereotypy z opowieściami konkretnych kobiet wykonujących ten zawód. Rozmowy te uświadomiły nam, że to, co chcemy w policjantkach zobaczyć, mówi przede wszystkim o nas i naszej zbiorowej wyobraźni – otworzyły zatem przestrzeń dla swoistej autoetnografii. Jeśli więc spektakl „Oficcerki. O Policji...” prowadzi jakiegoś dochodzenie, to nie ma ono nic wspólnego z zagadką kryminalną, pseudorealizmem serialowego proceduralu czy oskarżycielską sztuką polityczną. Interesuje nas kondycja naszej umowy społecznej i to, jak można ją renegotjować. Jeśli umówiliśmy się na to, co nie działa, to czy umiemy umówić się na coś innego?

Próbując odpowiedzieć na pytania, odrzucamy zarówno logikę dystopii, jak i utopii. Ta pierwsza nieustannie odtwarza te same, dobrze znane diagnozy, nie poszerzając poznawczego horyzontu – służy rytualnej celebracji bezalternatywności. Ta druga boi się poszukiwać konkretnych rozwiązań społecznych, woląc poprzestać na abstrakcyjnych rzeczownikach – łatwiej domagać się świata wolnego od patriarchy niż od-

powiedzieć na pytania o to, jak w jego ramach radziłybyśmy sobie z agresją, jak zabezpieczalibyśmy się przemocą, jak w takich realiach definiowałybyśmy siłę. Tymczasem dziś nie mamy luksusu fantazjowania o wyspach idealnych – tu i teraz potrzebujemy wykrystalizowania się logik działania zdolnych unieść realistyczną nadzieję.

Dlaczego zatem nie zacząć od diagnozy uwikłania? Gdy zobaczy się ciała ludzkie i nieludzkie w emocjonalnych napięciach, w strukturach społecznych, w relacjach opieki, władzy, miłości i przemocy, można próbować – w boju, w biegu, w praniu, w praktyce – szukać w tym splocie możliwości ruchu. Co się stanie, gdy leciutko przesuniemy wektor obezwładniającej siły? Jak mocno trzeba rozkołysać biodra, by marsz stał się tańcem? Jak bardzo trzeba milczeć, by zostać usłyszaną? Jak stwarzać w ruchu alternatywną choreografię społeczną? Jak razem być?

Agata Sikora (1983) – Kulturoznawczyni, eseistka, autorka książek *„Wolność, równość, przemoc. Czego nie chcemy sobie powiedzieć”* i *„Szczerość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego”*. Stale współpracuje z *„Dwutygodnikiem”*.

Teatr Polski (Bydgoszcz)
Komuna Warszawa
Oficerki. O Policji. Fantazja oparta na faktach

Kompetencje nie mają płci

Z Danutą Poważą, nadkomisarz w stanie spoczynku, pełniącą między innymi funkcję psycholożki dla policjantów, policjantek oraz pracowników i pracowniczek Policji, rozmawia Daria Sobik.

Rozmowa ukazała się w programie do spektaklu, wydanym przez Teatr Polski im. H. Konieczki w Bydgoszczy.

Daria Sobik: Czy policjanci i policjantki otrzymują wsparcie psychologiczne w ramach wykonywanego zawodu? Czy są to sytuacje wyjątkowe, w ramach konkretnych szczególnie obciążających psychicznie wydarzeń?

Danuta Poważa: Warto zacząć od tego, że już na poziomie Szkoły Policji uczymy specyficznych aspektów psychologicznych, np. edukujemy w zakresie technik komunikacyjnych, psychoedukacji, czy chociażby wyjaśniamy mechanizmy funkcjonowania psychiki w sytuacjach traumatycznych. Później w trakcie służby każdy policjant i każda policjantka ma prawo skorzystać ze wsparcia psychologa policyjnego (pomocy psychologicznej, pierwszej pomocy emocjonalnej lub psychoterapii) w trzech przypadkach: na wniosek samego policjanta z pominięciem drogi służbowej, na wniosek bezpośredniego przełożonego policjanta oraz z inicjatywy własnej psychologa. Ten ostatni przypadek dotyczy sytuacji kryzysowych takich jak na przykład: śmierć innego policjanta lub pracownika, popełnienie lub próba popełnienia samobójstwa przez policjanta lub pracownika, użycie przez policjanta broni palnej w wyniku którego nastąpiła śmierć lub ciężki uszczerbek na zdrowiu, wykonywanie obowiązków w okresie klęski żywiołowej, wojny, katastrofy, czy podczas aktu terroryzmu. Istnieje szereg takich i innych kryzysowych sytuacji, w których przełożony ma obowiązek powiadomić psychologa o zaistnieniu ryzyka obciążenia psychicznego policjanta lub policjantki. Psycholog nawiązuje kontakt z policjantem, ale by zaoferować swoje wsparcie psychologiczne, musi nastąpić dobrowolna zgoda policjanta. Policjant może przyjąć, odmówić bądź odroczyć pomoc psychologiczną, ale zawsze ma zapewniony do niej dostęp.

Czy z Twojej perspektywy – osoby, która przez wiele lat pełniła funkcję psychologa policyjnego – zauważasz jakieś szczególne potrzeby kluczowe dla usprawniania działań w obrębie wsparcia psychologicznego policjantów i policjantek?

Dużym problemem było to, że policjanci i policjantki przez długi czas bali się skorzystać ze wsparcia psychologicznego, ponieważ obawiali się, że w jakiś sposób zaszkodzi im to w służbie. Pojawiało się przekonanie, że informacja o korzystaniu ze wsparcia psychologicznego zostanie wykorzystana przeciwko policjantowi przez przełożonego. Często wynikało to z braku świadomości, że psychologa obowiązuje tajemnica zawodowa. Niestety, pomoc psychologiczna w Polsce wciąż jest stygmatyzowana i obarczona pejoratywnym postrzeganiem. Sprawy nie ułatwiają też stereotypy związane z płcią (kojarzenie policjantów z „silnymi, mocnymi facetami”, a policjantek z „delikatnymi, uśmiechniętymi paniami”). Te stereotypy dalej niestety mają się dobrze i często zamykają funkcjonariuszy i funkcjonariuszki na utrzymywanie higieny psychicznej w pracy. Z moich obserwacji wynika, że jeżeli policjant bądź policjantka narzuca sobie wysokie oczekiwania wobec własnych możliwości psychicznych, słowem – zawsze stara się być „twardy/twarda” i nie „epatować” emocjami, to tym bardziej taki policjant czy policjantka jest narażony/a na silny stres i długotrwałe napięcie psychiczne. Przykładem niech będzie policjant, który był świadkiem śmierci dziecka. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że odrzuci on perspektywę skorzystania ze wsparcia, ponieważ czuje, że musi sobie z tym poradzić sam, nie dopuszcza do siebie swoich własnych przeżyć, bo „nie wypada płakać”. Szczególnie – według równie silnie zakorzonego stereotypu – mężczyźni nie wypada płakać. Ten szkodliwy wizerunek wciąż pokutuje, a w Policji szczególnie. Pocieszające jest jednak to, iż z perspektywy 26 lat pracy na rzecz promocji wsparcia psychicznego widać, że wielu policjantów i policjantek przekonało się, że psycholog może pomóc, że można na niego liczyć w trudnej sytuacji – zarówno zawodowej jak i osobistej.

Mottem polskiej policji jest hasło „Pomagamy i chronimy”, które wskazuje na wysoki priorytet opiekuńczej roli funkcjonariuszy i funkcjo-

nariuszek. Na ile to hasło odzwierciedla konkretne praktyki Policji?

Wszystkie czynności i uprawnienia policjanta służą temu, aby chronić obywateli przed staniem się ofiarą przestępstwa oraz pomagać w dościsaniu do sprawiedliwości. Najbardziej aktualnym przykładem służebnych działań Policji jest obecna pomoc uchodźcom z Ukrainy (zarówno pomoc przy przenoszeniu bagaży, organizowaniu zbiórek jak i w ramach ochrony bezpieczeństwa). W kontekście tego hasła myślę o tym, w którym obszarze pamięć o misji pomagania i chronienia jest szczególnie potrzebna. Sztwna hierarchia w Policji niesie ze sobą wiele problemów dla relacji wewnątrz struktury, co może – choć nie musi – odbijać się na relacjach z obywatelami. Przykład i postawa przełożonych ma tutaj ogromne znaczenie. Dlatego ważne jest, by posiadali oni stosowne kompetencje managerskie, komunikacyjne, czy wiedzę o wspieraniu różnych mniejszości. Zawsze podkreślam, że policjanci i policjantki oprócz uprawnień mają przede wszystkim etykę zawodową. Czasem zdarza się, że uprawnienia (które mają pozwalać na skuteczne „chronienie i pomaganie”) mylą się niektórym policjantom z władzą, a to zdecydowanie nie jest to samo. Zwiększone uprawnienia, która ma Policja związane są z konkretnymi obwarowaniami - za każdym uprawnieniem stoi ściśle określony przepis regulujący stosowanie tych uprawnień. Kluczowe jest stawianie przez policjantów na szczycie hierarchii własnych wartości etyki zawodowej i związanych z nią ściśle praw człowieka. Wszystko, co Policja robi, powinno służyć ochronie zwykłego obywatela. W praktycznym ujęciu hasła „Pomagamy i chronimy” szczególnie istotne są praktyki prewencyjne, zapobiegające przestępstwom. Weźmy przykład patroli – w opinii publicznej czasem pojawia się głos, że patrol to bierne jeżdżenie po dzielnicy. A właśnie dlatego, że policja patroluje konkretne tereny, zmniejsza się tam ryzyko przestępczości. Istnieje szereg innych działań służących ochronie: działania eduka-

cyjne dla dzieci (edukacja w przedszkolach na temat bezpieczeństwa, poruszania się w ruchu miejskim), dla młodzieży (edukacja antynarkotykowa, edukacja o konsekwencjach łamania prawa), dla chorych w szpitalach (włączanie Policji w akcje pomocowe, takie jak „Cała Polska czyta dzieciom”), czy obecnie wiele programów uświadamiających potencjalne zagrożenia dla różnych grup np. dla seniorów, bankowców czy taksówkarzy. Bardzo ważne są też szkolenia dzielnicowych skupiające się na nauce komunikacji, budowania pozytywnych relacji ze społecznością, czy też inicjowanie przez policjantów projektów o charakterze partycypacyjnym („Profilaktyka a Teatr”).

Podajesz wiele konkretnych przykładów na to, jak opiekuńcza rola funkcjonariuszek i funkcjonariuszy realizuje się na poziomie relacji z obywatelami. Jak myślisz, dlaczego jednak policjanci w opinii publicznej wciąż częściej kojarzeni są z karaniem, a nie opieką?

Wszystko zależy od konkretnego policjanta. Niektórzy policjanci poprzez swoje działania (zwykle związane z niewłaściwym rozumieniem swojej roli w społeczeństwie) wpływają na wizerunek Policji w sposób szkodliwy. Policjant, mimo że nie jest osobą anonimową, ma swoją podmiotowość i podlega wszystkim konsekwencjom swoich złych czynów osobiście, jest reprezentantem całej Policji. Ze względu na przynależność do tak homogenicznej grupy, jaką jest Policja, słyszy się zarzuty uogólniające w stylu: „Policja mi to zrobiła”, częściej niż wskazujące czyny konkretnego policjanta czy policjantki. W praktyce jest więc tak, że żadna osoba w Policji nie pracuje na swój wizerunek, ale wręcz przeciwnie – na obraz całej instytucji. Ponadto mundur ujednolica policjantów – to też działa jako istotny aspekt psychologiczny w tej kwestii.

Jak budować relacje między funkcjonariuszami a obywatelami? Jakie są strategie uzdrawiania tej komunikacji?

Myślę, że budowanie dobrej komunikacji powinno odbywać się z udziałem pełnomocnika ds. ochrony praw człowieka, który edukuje policjantów z zakresu zagadnień antydyskryminacyjnych. Zadaniem takiej osoby jest czuwanie nad tym, żeby policjanci przestrzegali praw człowieka w stosunku do obywateli podczas wykonywanej służby. Pełnomocnik ma też również dużą rolę w edukacji policjantów w kontekście komunikowania się z osobami uchodźczymi, reprezentującymi mniejszości kulturowe, czy osobami LGBTQiQA. Gdy jeszcze pracowałam w Policji to odbywały się np. szkolenia z komunikacji z osobami transpłciowymi, które są w trakcie tranzycji (często takie osoby nie posiadają odpowiedniego dokumentu tożsamości), teraz takich szkoleń niestety brakuje. W kontekście uzdrawiania relacji często dużą pracę musi wykonać sam policjant. Do budowania dobrych relacji niezmiernie ważne są miękkie kompetencje takie jak np. umiejętna komunikacja interpersonalna czy empatia, które powinny towarzyszyć wszystkim działaniom policjanta, takim jak: legitymowanie, przeszukanie, przesłuchanie, zatrzymanie, itd. Dzięki wykorzystywaniu umiejętności miękkich w codziennych czynnościach policjant buduje swój wizerunek pomocnego człowieka mającego konkretne zadania do wykonania, a nie bezdusznej maszyny. Przypomina mi się w tym momencie pewien bardzo zaangażowany funkcjonariusz, który miał problemy z komunikacją. Zdarzało się, że pozwalał sobie na agresywny ton i taką też postawę wobec obywateli (na przykład na miejscu wypadku podczas stresowej dla obywatela sytuacji). W mojej opinii jego zachowanie nie wynikało z braku dobrej woli, ale z braku odpowiednich umiejętności komunikacyjnych. Z czasem pojawiało się coraz więcej skarg na jego pracę, skutkiem czego zaczął intensywne szkolenia z zakresu komunikacji. Dzięki nim w końcu zaczął komunikować się sprawniej i przede wszystkim – nie przemocowo. W ramach budowania relacji między obywatelem, a policjantem niezmiernie ważne jest, aby obywatele również byli świadomi

mi nie tylko swoich praw, ale też obowiązków i konieczności dostosowania się do poleceń policjanta.

Jak obecność kobiet zmienia instytucję Policji? Czy wraz z rosnącą liczbą kobiet – policjantek dokonuje się „zmiana ducha” instytucji?

Przede wszystkim – w Policji liczą się kompetencje, a kompetencje nie zależą od płci. Bardzo często umniejsza się rolę kobiet w policji, infantylizuje się je, czy przypisuje im stereotypowe cechy tj. wyższą emocjonalność, delikatność, słabość. Owszem, są kompetencje siłowe i oczywiście może je mieć mężczyzna, ale są też kobiety, które są bardzo silne fizyczne. I odwrotnie - są mężczyźni, którzy lepiej sprawdzają się w pracy biurowej, są kobiety, które świetnie odnajdą się w bardziej stresującej pracy w terenie. Wszędzie jednak oprócz tzw. umiejętności twardych potrzebna jest wrażliwość i empatia. Osobiście uważam, że różnorodność płciowa w Policji pozwala na poszerzenie wielu perspektyw i jest niesamowicie potrzebna. Ciągłe jednak niestety o policjantkach się zapomina i to można zauważyć chociażby w najdrobniejszych gestach takich jak niestosowanie feminitiwów („posterunkowy”, a nie „posterunkowa”). Policjantki są pomijane w wielu kwestiach, np. w ramach doposażenia w ubrania służbowe oferuje się im męską bieliznę. W Szkole Policji próbowano nam wmówić, że to jest odzież unisex. To są drobiazgi, ale one składają się na szerszy obraz, który nie jest pozbawiony przypadków seksizmu, molestowania, przemocy seksualnej czy mobbingu. Zmiana może się dokonać jedynie poprzez edukację i ustawiczną pracę nad tym, by unikać powielania stereotypów płciowych. Zawsze przestrzegam przed mówieniem, że kobiety ocieplają wizerunek Policji. Kobiety w Policji nie chcą być postrzegane jak „słoneczka”, „miłe, uśmiechnięte panie”, czy „te bardziej litościwe”. Często stereotypowo postrzega się je wyłącznie w kontakcie pracy z dziećmi czy w po-

stępowaniach dotyczących przestępstw wobec rodziny. Każdy może budować różne kompetencje i to od nich zależy, czy mężczyzna lub kobieta jest przydatny/a na określonym stanowisku. Kiedy wykladałam prawa człowieka spotkałam się z opisem mojej osoby, że ja „to bym wszystkich przestępców głaskała”. Reagowanie na tego typu komentarze w sposób zdecydowany i merytoryczny jest konieczne. Prawa człowieka nie polegają na głaskaniu przestępców, ale opierają się na prawach zawartych w międzynarodowych konwencjach. Są oczywiście ciągłe szkolenia i działają procedury antydyskryminacyjne, jednak zmiana jest powolna i wiele trzeba jeszcze zrobić, bo wciąż słyszymy o sytuacjach dotyczących dyskryminacji ze względu na płeć. Co ważne, według mojego doświadczenia seksizm nie ma płci i zdarzają się przypadki przemocy seksualnej wobec mężczyzn w Policji.

Czyli po raz kolejny wracamy do istoty edukacji w Policji i pracy u podstaw.

W praktyce działa to tak, że są osoby, które zajmują się edukacją na co dzień i są osoby w strukturach władzy, które swoją postawą zaprzeczają tej pracy u podstaw. Spotkałam się już z wyśmiewaniem przez przełożonych potrzeb mniejszości, dewaluowaniem wartości związanych z prawami człowieka, umniejszaniu mojej pracy na rzecz edukacji. Czasem myślę, że policja jest taka, jakie jest społeczeństwo. Jest dokładnym odzwierciedleniem przekonań społeczeństwa (to było widoczne szczególnie w statystykach osób zaszczepionych w Policji, które procentowo były zbliżone do osób zaszczepionych w Polsce). Nie wolno jednak generalizować i postrzegać całej policji przez pryzmat pojedynczych incydentów. Jak w każdej instytucji pracują tutaj różni ludzie, jednak wierzę, że zdecydowana większość jest kompetentna i wrażliwa.

Podkreślasz w tej rozmowie sporą rolę postawy przełożonego i wskazujesz na wysoką szkodliwość złego przykładu idącego „z góry”

struktury Policji. Zdarzają się przełożeni, którzy są opresyjni i którzy wykorzystują swoją pozycję do osiągania swoich celów. Czy są jakieś skuteczne strategie oporu wobec nich? Czy hierarchia i podległość przełożonemu w Policji uniemożliwia jakąkolwiek formę walki np. z mobbingiem?

Przekonanie, że z instytucją – szczególnie tak hierarchiczną jak Policja – nie można wygrać ma w sobie wiele prawdy. Cała struktura Policji opiera się na hierarchii, kojarzy się z wykonywaniem rozkazów, realizowaniem zadań idących „z góry”. Z moich osobistych doświadczeń wynika, że owszem, można „wygrać” w sprawie, która ukazuje dużą niesprawiedliwość przełożonego wobec pracownika. Często jednak zdarza się tak, że jeśli zgłaszasz jakąś skargę wobec przełożonego, pojawia się ryzyko, że zostaniesz przeniesiony np. do innego wydziału czy innej jednostki. To ucisza wielu policjantów i wiele policjantek. Trzeba jednak podkreślić, że w policji istnieją procedury antydyskryminacyjne, antymobbingowe i antykonfliktowe. Pełnomocnicy ds. ochrony praw człowieka są odpowiedzialni za kształtowanie polityki antymobbingowej, a psycholodzy wspierają ofiary działań antydyskryminacyjnych. W skład takiej Komisji wchodzi m.in. pełnomocnicy do spraw ochrony praw człowieka jak również psychologowie. Należy również pamiętać o tym, że sprawy dotyczące mobbingu bywają czasem niejednoznaczne. Znam przypadki, że podwładni wykorzystali narzędzie mobbingu do usunięcia niewygodnego przełożonego. Znam policjantkę, która była ofiarą mobbingu i postanowiła iść do sądu. Walczyła i wygrała sprawę. Kosztowało ją to wiele – zarówno pod względem zdrowia psychicznego, jak i życia prywatnego. Wiadomym jest, że jeśli przełożony chce ukarać policjanta, to zawsze znajdzie jakiś przepis, jakąś sposobność, by uciszyć takiego sceptyka. Hierarchia oparta na rozkazie często wyklucza możliwość oddolnych roszczeń. Oczywiście są przepisy chroniące policjanta – jeśli rozkaz jest niezgodny z prawem,

to możesz odmówić wykonania. Jeśli policjant otrzymuje rozkaz, który jest zgodny z prawem, ale jest nieadekwatny do sytuacji, podjęty w sposób niemerytoryczny – wtedy zwykle radzę takiemu policjantowi, by poprosił o ten rozkaz na piśmie. To może zabezpieczyć policjanta przed wykonaniem błędnie zarządzanego rozkazu albo nawet zniechęcić przełożonego do polecenia, które wydał. Jeśli jednak sytuacja jest trudniejsza, bardziej złożona dla policjanta czy policjantki – wtedy najczęściej najmniej bolesnym wyjściem jest wniosek o przeniesienie do innej jednostki. Oczywiście, by się przenieść, konieczna jest zgoda przełożonego. Z moich obserwacji wynika, że często najważniejsza dla policjantów i policjantek będących w konflikcie ze swoim przełożonym, okazuje się wspierająca i opiekuńcza postawa – przede wszystkim kolegów i koleżanek ze służby. A stanie po stronie osoby pokrzywdzonej – w hierarchicznej strukturze Policji – wymaga odwagi.

Danuta Poważa – Nadkomisarz w stanie spoczynku. Pracowała w Szkole Policji w Katowicach, pełniąc funkcje wykładowczyni, psycholożki oraz pełnomocniczki Komendanta Szkoły ds. ochrony praw człowieka. Pełniła również służbę na misji pokojowej w Kosowie. Jest absolwentką wielu szkoleń, m. in. projektu „Weź kurs na wielokulturowość”, realizowanego przez Helsińską Fundację Praw Człowieka. Szczególnie bliska jest jej tematyka antydyskryminacyjna, równych praw i standardów dla kobiet i mężczyzn oraz praw człowieka.

Teatr Polski (Bydgoszcz)

Komuna Warszawa

Oficerki. O Policji. Fantazja oparta na faktach

Pięść demokracji

Fragment z książki Agaty Sikory „Wolność, równość, przemoc. Czego nie chcemy sobie powiedzieć”

Wydawnictwo Karakter, Kraków 2019.

Fragmenty tekstu ukazały się w programie do spektaklu, wydanym przez Teatr Polskim im. H. Konieczki w Bydgoszczy.

Kierownik szatni stwierdza: „Nie mamy pańskiego płaszcza i co nam pan zrobi”. Przedstawiciel władzy nie stosuje się do prawomocnego wyroku sądu. Policjant z bliska pryska gazem łzawiącym w oczy siedzących na ziemi pokojowych demonstrantów. Małe dzieci zostają oderwane od rodziców i zamknięte w obozach. Wojsko wkracza do zdemilitaryzowanej strefy i na oczach znacznie słabszych „sił pokojowych” dokonuje selekcji, zbiorowych mordów, okaleczeń, gwałtów. Każda z tych sytuacji jawi się jako rodzaj absurdu lub egzystencjalnego skandalu – czegoś, co narusza najgłębsze struktury rzeczywistości. Co jednak jest dziwnego w tym, że strona dysponująca nieproporcjonalnie większymi środkami przemocy łamie umowy ze stroną, która nimi nie dysponuje? Dlaczego za każdym razem jesteśmy zdumieni, że wyszkolony wojownik miażdży pastuszka z procą?

Nasz szok wynika z faktu, że takie sytuacje odsłaniają iluzoryczność domniemanych fundamentów liberalnego porządku – prawa, procedur, ogłady. Uświadamiają nam, że postrzegamy rzeczywistość przez pryzmat politycznego abstraktu, każącego widzieć aktorów społecznych w oderwaniu od ich potencjału przemocy. Zapominamy przy tym, że w demokracji właściwym gwarantem umów i reguł nie jest sumienie, interes ani racjonalność jednostek, ale państwo dysponujące monopolem na użycie siły. Kiedy okaże się, że tego monopolu nie ma bądź służy on łamaniu reguł, których przestrzeganie rzekomo gwarantuje, podważony zostaje model liberalnej racjonalności: nie ma żadnej równości, autonomii i negocjacji, słabszy po prostu jest zdany na łaskę silniejszego. Zrozumienie tej prostej zależności przychodzi nam tak trudno, ponieważ – jak zwracają uwagę David Graeber i Achille Mbembe – nie chcemy dostrzec faktu, że porządek demokratyczny również opiera się na przemocy.

Teatr Studio (Warszawa)**Byk****Byk bodzie w rzyć****Zbigniew Rokita**

Tekst ukazał się w programie do spektaklu, wydanym przez Teatr Studio w Warszawie.

Program jest publikacją kontekstową do spektaklu „Byk”, prapremiery scenicznej monodramu Szczepana Twardocha w reżyserii Roberta Talarczyka i Szczepana Twardocha.

Redakcja, pomysł programu: Szymon Adamczak

W Pałacu Kultury wystawiają sztukę po śląsku. W centrum Warszawy wystawiają sztukę po śląsku nie dlatego, że jest ona po śląsku, nie żeby było śmiesznie, ale z uwagi na jej wartość artystyczną. To rewolucja, a raczej kolejny etap górnośląskiej rewolucji, która już dawno rozlała się poza duszne granice naszego hajmaciku.

Cieszę się, że Byk wydarzy się właśnie w Pałacu Kultury. Budynku, który miał fallicznie górować nad całym krajem, a karleje coraz bardziej w morzu drapaczy chmur; budynku, który aby pokochać, wystarczy zreinterpretować uznając go za pomnik polskiego zwycięstwa nad komunizmem, zamiast tępo wierzyć, że jest odwrotnie – że to pomnik komunizmu. Bliska mi ta pierwsza perspektywa, bo i cały nasz śląski hajmacik domaga się nie zburzenia, lecz reinterpretacji i tchnięcia weń nowego życia.

Byk tym nowym życiem jest. To dzieło dwóch znakomitych Ślązaków – Roberta Talarczyka i Szczepana Twardocha – którzy robią to, czego Śląsk potrzebuje szczególnie: opowiadają go. I proszę – Ślązaków chcą słuchać w całej Polsce. Śląsk, najbardziej wyrazista kraina tej dziwnej Poniemiecji, dziś jest na fali. Mało tego: Ślązacy chcą słuchać samych siebie, a nawet mają sporo do powiedzenia. Żeby bowiem przetrwał śląski logos, żeby się wykonturował i uwierzył sam w siebie, przede wszystkim musi snuć się śląska opowieść. Żywa, atrakcyjna, nie z rezerwatu. To, czego nie opowiemy, nie istnieje, a Ślązacy są wciąż niedoopowiedzeni.

Nasz hajmacik skrzy się dziś nową formą, niebezpieczeństwem dla niej jest jednak pozostawienie tej habitusowej formy bez treści. Byk tę treść daje.

Nie ma jednych Ślązaków i Ślązaczek, są różne i różni. Jedni chętnie wpisują swoją tożsamość w polskość, inni w niemieckość, tymczasem Twardoch stał się głośnym głosem Ślązaków i Ślązaków bezprzymiotnikowych, symbolem

śląskiej osobności. Stał się nim także stworzony na nowo przez Roberta Talarczyka Teatr Śląski, który na nowo Śląsk opowiada i tego nowego Śląska stał się jednym z kluczowych biegunów. Ale Twardochowa myśl nie ogranicza się jedynie do narodowościowych dylematów. Wykracza daleko poza nie, człowieka śląskiego pokazuje uwikłanego też w swoją klasowość, płciowość, ale i człowieczość. Myśl Twardocha, endemicznego dla Śląska, jak diabeł tasmański dla Tasmanii – tyle że w przeciwieństwie do tego ostatniego jak najbardziej żywego.

To o problemach Ślązaków, tych „germańskich Słowian”, którzy okrakiem rozsiedli się na narodowościowych liniach demarkacyjnych, które poszatkowały region. Ślązacy lubią opowiadać, że zostali przez Polaków i Sowietów porwani z Zachodu na Wschód, nie snując przy tym opowieści środkowoeuropejskiej (przynajmniej nie prusoki – cysoroki już chętniej), mówiąc jak niektórzy o Europie Środkowej jako o czyścicu w drodze ze Wschodu na Zachód.

Po 1945 roku Polskę zszywano na nowo z różnych kawałków, a po 1989 roku Ślązacy okazali się szwem, który w tej patchworkowej krainie uparcie nie chce się wchłonąć. Ich pamięć okazała się bluźniercza, heretycka z tymi wszystkimi opami w mundurach barwy feldgrau i tużpowojennymi obozami koncentracyjnymi. Ślązacy stali się klockiem lego, na który polska stopa od czasu do czasu nadeptnie Ci cali nieszczęśni Ślązacy to opowieść o centrum, które nie rozumie swoich peryferii, a spośród wszystkich polskich peryferii – przynajmniej w sensie narodowościowym – te śląskie peryferie są najbardziej asertywne i najchętniej pokazują środkowy palec tym wszystkim, którzy roją o kraju zgłajchszaltowanym na ich modłę, o dopchanej kolanem urawniłowce. Ci rezydujący na ogół w Warszawie kulturtragerzy śląskość niszczą, ale podejrzewam, że na ogół nie wiedzą nawet o tym, że niszczą. To prześladowania pluszowe, mięciutki – a tu powiemy, że Ślązacy nie mają

swojego języka, a tu oświadczymy, że nie istnieją. A tu nagle na placu Defilad dopada ich – Twardochowy Byk i dotkliwie bodzie w rzić. I co te boroczki na to?

I niesie się skrzydlata bycza fraza i twardochowo-talarczykowy Byk się drze: „Miękkki, słaby, chociaż wielki jak byk, idiota, idiota, idiota. A wszyscy myślą, że jestem taki twardy, nie do zajebania. Bo to prawda, jestem nie do zajebania. Jestem jak bunkier, nie ugryziesz. Nie tacy, kurwa, próbowali. Nie zajebiesz. Jestem bykiem. Patrzcie, kurwa. Jestem jak bunkier, nie ukruszysz. Jestem nie do zajebania. Idiota. Ale nie do zajebania. Rozumiesz?”.

Zbigniew Rokita (ur. 1989) – reporter, redaktor, specjalizuje się w problematyce Europy Wschodniej i Górnego Śląska. Autor książek reporterskich *Królowie strzelców*. *Piłka w cieniu imperium* oraz *Kajś*. *Opowieść o Górnym Śląsku, za którą otrzymał Nagrodę Literacką Nike*, zarówno od jury, jak i czytelników. Autor sztuki teatralnej *Nikaj* (Teatr Zagłębia, reż. Robert Talarczyk). Pochodzi z Gliwic.

Teatr Studio (Warszawa)
Byk

Przyszowice 27 stycznia 1945 roku
Ryszard Kaczmarek

Tekst ukazał się w programie do spektaklu, wydanym przez Teatr Studio w Warszawie. Program jest publikacją kontekstową do spektaklu „Byk”, prapremiery scenicznej monodramu Szczepana Twardocha w reżyserii Roberta Talarczyka i Szczepana Twardocha.

Redakcja, pomysł programu: Szymon Adamczak

Przyszowice to mała miejscowość niedaleko Gliwic, dzisiaj należąca do gminy Gierałtowice, ale komuś, kto przejeżdża przez aglomerację górnośląską po raz pierwszy, trudno się zorientować, czy jeszcze jest w Katowicach, w Rudzie Śląskiej, czy może już w Gliwicach. Metropolia górnośląska coraz bardziej staje się jednym wielkim miastem. Przyszowice mają zaś własną, dość typową dla tego regionu, długą historię, sięgającą aż średniowiecza. Wieś najpierw należała do Piastów opolskich, potem, kiedy Śląsk znalazł się pod panowaniem Prus, do niemieckiej rodziny von Raczek. Z tego okresu pochodzi znajdujący się obok miejscowości okazały pałac otoczony parkiem, podobnie jak w innych rezydencjach niemieckiej szlachty. Do dzisiaj pałac jest lokalną atrakcją turystyczną. Od kilkudziesięciu lat Przyszowice znane są jednak z jeszcze z innego powodu. Na początku XXI wieku, po kilkudziesięciu latach milczenia, ujawniono zbrodnię popełnioną tutaj podczas wkraczania na Górny Śląsk Armii Czerwonej w styczniu 1945 roku.

Przyszowice przed wybuchem II wojny światowej należały do Polski. W czasie plebiscytu prawie dwie trzecie mieszkańców wsi opowiedziało się za przyłączeniem jej do II RP. Po podziale terenu plebiscytowego wieś znalazła się przy samej granicy. Tylko kilka kilometrów dzieliło ją od niemieckich Gliwic, skąd we wrześniu 1939 roku wkraczały maszerujące na wschód oddziały Wehrmachtu. Przyszowice i cały polski Górny Śląsk znalazły się pod okupacją niemiecką, która trwała aż do wkroczenia na te tereny Armii Czerwonej w trakcie tzw. ofensywy zimowej 1945 roku.

Do dzisiaj, zarówno we wspomnieniach Górnoszlązaków, jak i w opracowaniach historycznych, mamy dwa różne obrazy tego wyzwolenia w styczniu 1945 roku. Pierwsza z tych narracji pokazuje kres koszmaru II wojny światowej i koniec strasznej niemieckiej okupacji, razem ze wszystkimi zbrodniami Niemców na ludności cywilnej, wymordowaniem Żydów europejskich, zbrodni ludobójstwa w obozach koncentracyjnych.

nych, z których ten największy, KL Auschwitz, utworzono raptem 50 kilometrów od Przyszowic, a jego więźniowie pracowali w usytuowanych nieopodal zakładach przemysłowych Gliwic. Druga narracja o wydarzeniach 1945 roku na Górnym Śląsku jest diametralnie odmienna. To obraz bliższy temu, który znamy z opisów miast niemieckich zajmowanych przez Armię Czerwoną. Obraz zniszczenia, strachu przed gwałtami, ucieczki przed mordami na ludności cywilnej. Przyszowice to miejscowość, gdzie w 1945 roku, jak w soczewce, widzimy podzieloną pamięć historyczną. Z jednej strony wspomnienie o mieszkańcu, który po zakończeniu walk wybiega z własnego domu z białą flagą, chcąc witać czerwonoarmistów, a z drugiej strony pamięć o tym samym człowieku, który bez żadnego powodu zostaje zastrzelony jako Niemiec. Dzisiaj już wiemy, że oba te obrazy są prawdziwe, nie wykluczają się nawzajem, ale uzupełniają. Dopiero gdy zaakceptujemy obydwie te narracje, zrozumiemy wydarzenia, do jakich doszło w Przyszowicach 27 stycznia 1945 roku.

Z historycznego punktu widzenia odpowiedź na pytanie, dlaczego doszło do zbrodni w Przyszowicach, znajdziemy w dziejach miejscowości podczas II wojny światowej. Wtedy ta polska wieś znalazła się pod niemiecką okupacją, a jej nowi władcy, podobnie jak obszar całego polskiego Górnego Śląska, bezprawnie przyłączyli ją do „Tysiącletniej” Rzeszy Niemieckiej. Miejscowych Górnoszlązaków wpisali zaś na tzw. volkslistę i uznali za obywateli niemieckich. W związku z tym mieszkańcy Przyszowic stali się „godni” służyć w niemieckim Wehrmachcie. W armii niemieckiej najczęściej służyli w wojskach lądowych, chociaż zdarzało się, że trafiali i do Kriegsmarine i do Luftwaffe. Ci z Górnoszlązaków, którzy poczuli się rzeczywiście Niemcami, mogli nawet ochotniczo zgłosić się do SS - zdarzało się to jednak wyjątkowo. Dopiero w 1944 roku, kiedy w jednostkach Waffen SS, podobnie jak już wcześniej w Wehrmachcie,

coraz trudniej było o nowych rekrutów, zaczęto Górnoszlązaków przyjmować do SS z normalnego poboru, nie pytając ich nawet o zgodę. W Wehrmachcie Górnoszlązacy z byłej polskiej części Górnego Śląska (wpisani na volkslistę) byli zazwyczaj zwykłymi żołnierzami, co najwyżej zasługującymi sobie przebiegiem służby na awansie do stopni podoficerskich. Stawali się jednak prędko częścią nadzwyczaj sprawnej niemieckiej maszyny wojennej, dość szybko uczyli się języka niemieckiego, żołnierzami zazwyczaj byli karnymi i dlatego nierzadko otrzymywali odznaczenia wojenne, z Krzyżem Żelaznym na czele. W innych krajach europejskich, które znalazły się pod okupacją niemiecką, gdzie również doszło do podobnych przypadków wcielania miejscowych do Wehrmachtu (Alzacja we Francji, Słowenia, Czechy, Luksemburg, część Belgii), takich powołanych do armii niemieckiej nazywa się do dzisiaj „zmuszonymi do służby wojskowej” (*Zwangsrekrutierte/malgré-nous*).

W Polsce zapomniano, że przyznanie niemieckiego obywatelstwa w czasie trwającej wojny i powołanie do armii niemieckiej na Śląsku, Pomorzu i w Wielkopolsce było bezprawiem i w większości przypadków działało się wbrew woli tych młodych mężczyzn. Wielu z nich wzięło przecież czynny udział w działalności polskiego ruchu oporu (tak potoczyły się chociażby losy ostatnio uznanego za błogosławionego księdza Jana Machy) albo przeszło do służby w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie (prawie 40 tys. żołnierzy PSZ to byli Górnoszlązacy, którzy zdezerterowali lub w obozie jenieckim podjęli decyzję o rozpoczęciu służby w Wojsku Polskim). Większość Górnoszlązaków pozostała jednak w służbie niemieckiej do końca wojny. Bali się zdezerterować, bali się o los własnych rodzin, a niekiedy po prostu uznawali, że trzeba poczekać, aż Niemcy przegrają. Kiedy nadarzyła się pod koniec wojny okazja, by uciekać ze swoich oddziałów na Górnym Śląsku, to porzucając mundur, próbowali przeczekać, aż front przetoczy się i nad ich głowami i będą mogli się ujawnić.

nić.

Czerwonoarmiści, wkraczając na Górny Śląsk, powinni rozróżniać dawny niemiecki Górny Śląsk od polskiego. Jednak jeżeli dzisiaj nawet my mamy kłopot ze zrozumieniem, dlaczego przed wojną jedna część ówczesnego Górnego Śląska to były Niemcy, a druga to była Polska do 1939 roku, ale już podczas wojny znowu Niemcy, i dlaczego po jednej stronie mieszkali pełnoprawni obywatele niemieccy (reichsdeutsche), a po drugiej stronie zapisani na niemiecką volkslistę obywatele niemieccy drugiej kategorii (volksdeutsche), to nietrudno się zorientować, że dla większości żołnierzy Armii Czerwonej tym bardziej takie „niuanse” nie były zrozumiałe. Dla czerwonoarmistów na linii frontu, nawet jeżeli mówili im o tym oficerowie, nie odgrywało to żadnej roli albo nie byli w stanie zrozumieć tych skomplikowanych podziałów. Wkracząc do miast górnośląskiej aglomeracji, w której królowały niemieckie napisy, na każdym kroku natykali się na symbole nazistowskiego państwa i uznawali, że są już w „Germanii”. Można więc było dać ujście nienawiści do wroga winnego barbarzyńskiej wojny.

Tak się zresztą nie tylko w Przyszowicach koło Gliwic, lecz także w wielu innych miejscowościach leżących na przedwojennym polskim Górnym Śląsku. Niekiedy były to pojedyncze mordy i gwałty, niekiedy zaś tragedie swoją skalą przewyższające nawet to, co stało się w Przyszowicach. Najgłośniejsze do dzisiaj są masowe mordy czerwonoarmistów dokonane na mieszkańcach Michałkowic koło Bytomia. Kiedy dochodziło do tych zbrodni, zazwyczaj pretekstem były nie wspomniane historyczne motywy, ale zemsta za opór, jaki w tych miejscowościach stawiały oddziały niemieckie, albo za pogłoski o pomaganiu przez miejscowych Wehrmachowi, w tym ukrywaniu żołnierzy niemieckich, lub też odosobnione próby obrony kobiet czy własnego dobytku. Żaden z tych powodów nie jest usprawiedliwieniem tego, co stało się z lud-

nością cywilną na Górnym Śląsku, a zbrodnia w Przyszowicach była aktem ludobójstwa.

Według ustaleń podczas śledztwa przeprowadzonego na początku tego wieku przez Instytut Pamięci Narodowej w Katowicach żołnierze radzieccy (należeli prawdopodobnie do działających na tym obszarze frontu jednostek 100 Brygady Pancерnej wspieranej przez pododdziały 145 Samodzielnego Batalionu Saperów oraz artylerzystów 1442 Pułku Artylerii Samobieżnej i dywizjonu dział pancernych SU 152) zamordowali w Przyszowicach 69 osób w wieku od 10 do 78 lat, w większości cywilów z tej miejscowości. Zrekonstruowano także dość szczegółowo przebieg wypadków w feralnych dniach 25-27 stycznia 1945 roku. W miejscowości usytuowanej na przedpolu Gliwic doszło najpierw do ciężkich walk oddziałów Armii Czerwonej z broniącym Górnego Śląska Wehrmachtem. Świadkowie potwierdzają duże straty, jakie ponieśli żołnierze radzieccy. Jak się szacuje, mogło wówczas zginąć nawet ponad 100 czerwonoarmistów, a po walkach pozostało w okolicy kilka spalonych czołgów niemieckich i kilkadziesiąt wraków czołgów radzieckich. Według wielu relacji właśnie to stało się podstawową przyczyną dramatu cywili, do którego doszło 27 stycznia. Po wkroczeniu do miejscowości żołnierze sowieccy strzelali do każdego cywila, jeżeli tylko ktoś próbował wyjść z ukrycia. Najczęściej, w czasie przesuwania się frontu, wszyscy mieszkańcy ukrywali się przez kilka dni w piwnicach. Teraz, kiedy jako pierwszy wychodzili z nich mężczyźni, byli natychmiast rozstrzeliwani. Potem czerwonoarmiści zaczęli wyciągać ludzi z piwnic siłą i rozstrzeliwać mężczyzn. Ówczesny administrator parafii przyszowickiej, ks. Grzegorz Grajewski, w swojej kronice opisał najczęstsze oskarżenia, jakie padały ze strony Rosjan. Przede wszystkim zarzucano mężczyznom, że są przebranymi żołnierzami niemieckimi, ponieważ w kilku domach znaleziono jakoby dowody ich służby w Wehrmachcie (na całym Górnym Śląsku przed wkroczeniem Armii Czerwonej palono, niszczone lub chowano wszystko, co mogło być przyczyną

oskarżeń: mundury, książeczki, wojskowe, zdjęcia). O wiele częściej pretekstem do mordów była jednak prymitywna chęć rabunku: najczęściej żądanie oddania zegarków, gorączkowo poszukiwanych i zbieranych przez sowieckich żołnierzy; kilkakrotnie poświadczane są także żądania wydania bimbru; ciągle szukano kosztowności. Odpowiedź odmowna zazwyczaj kończyła się rozstrzelaniem, mimo tłumaczeń, że mieszkańcy wsi już nie mają ani zegarków, ani wódki, ani jakichkolwiek innych cennych rzeczy. Mężczyzn mordowano na oczach przerażonych rodzin, dochodził też do gwałtów na kobietach i dziewczynkach. Ich liczba nie została do dzisiaj precyzyjnie ustalona. Część zabudowań we wsi podpalono, potem oszacowano, że było to 70 budynków mieszkalnych i gospodarczych. Strzelano do ludzi próbujących powstrzymać rozprzestrzenianie się pożaru.

W kilku przypadkach śledztwo ujawniło szokujące szczegóły dotyczące ofiar. Jednym z zabitych okazał się 78-letni były powstaniec śląski, wówczas już niepełnosprawny, nieopuszczający łóżka - zamordowano go w nim, a potem podpalono jego dom. Trzech zamordowanych mężczyzn było więźniami KL Auschwitz, którzy uciekli z marszu śmierci (dwóch Włochów i Węgier). Znaleźli schronienie w Przyszowicach i czekając na koniec wojny, zostali zabici przez „wyzwolicieli”. Jednym z zamordowanych był Polak z Francji, który by wziąć udział w wojnie z Niemcami w 1939 roku, wrócił do kraju. W czasie kampanii wrześniowej trafił do niewoli niemieckiej i jako jeniec pracował w gliwickiej kopalni. Przed końcem wojny schronił się u poznanej dziewczyny w Przyszowicach, a czerwonoarmiści zabili uznając, że jest Niemcem.

Ofiary masakry zostały pogrzebane pod kontrolą Rosjan w zbiorowej mogile na miejscowym cmentarzu. Nie wolno było ich upamiętniać. Dopiero po zmianie ustrojowej w Polsce, w 60. rocznicę zbrodni, ufundowano tablicę pamiątkową z nazwiskami ofiar zbrodni w Przyszowicach.

Ryszard Kaczmarek (ur. 1959 r. w Brzęczkowicach koło Mysłowic) – polski historyk, profesor nauk humanistycznych, nauczyciel akademicki Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego, badacz dziejów Górnego Śląska i historii stosunków polsko-niemieckich w XIX i XX wieku. Autor m.in.: *Historia Polski 1914-1989*; *Polacy w armii kajzera*; *Polacy w Wehrmachcie*; *Powstania śląskie 1919-1920-1921*.

Teatr Studio (Warszawa)
Byk

Czy Warszawę zbudowali Ślązacy?
Arkadiusz Gruszczyński

Tekst ukazał się w programie do spektaklu, wydanym przez Teatr Studio w Warszawie. Program jest publikacją kontekstową do spektaklu „Byk”, prapremiery scenicznej monodramu Szczepana Twardocha w reżyserii Roberta Talarczyka i Szczepana Twardocha.

Redakcja, pomysł programu:
Szymon Adamczak

Kiedy opowiadam znajomym, że urodziłem się na Dolnym Śląsku, ci proszą, żebym powiedział coś gwarą. Kilka lat temu reagowałem irytacją, dzisiaj pytam, czy uważali na geografii. Albo odpalam Google Maps i pokazuję, że pomiędzy Katowicami a Głogowem jest 315 km, a między Berlinem a Głogowem 270 km.

Jeśli chodzi o precyzję, to wychowałem się w Jerzmanowej, w małej wsi pod Głogowem, która do 1945 roku nosiła dumną nazwę Hermsdorf. Polacy przyjechali tam po wojnie, nie licząc jednej pani, która sprzątała w pałacu bogatego grafa. Moja babcia i wiele innych babć moich rówieśników opowiadały, że w murowanych domach znalazły drewniane zabawki, nieznane na wschodzie Polski. Dzieci spod Lwowa bawiły się lalkami przerobionymi z kolby kukurydzy i pistoletami wystruganymi z gałęzi. Moi pradiadkowie ze zdziwieniem odkryli, że w domu może być toaleta. Te niemieckie domy miały przestronne kuchnie, liczne pokoje, jadalnię, pokój dzienny. Przeskok z drewnianej chaty do murowanej „rezydencji” był kulturowym szokiem i prześmiewną rewolucją w wersji z Ziemi Odzyskanych. To kolejna różnica między Górnym a Dolnym Śląskiem: mamy odmienną historię. Także tożsamości lub jej braku.

W 1945 roku ludzie ze Wschodu i Polski Centralnej, Łemkowie i Żydzi musieli się dogadać, porzucili więc ojczyste języki i zaczęli mówić po polsku. Mieszkańcy tych ziem – dodajmy, że piastowskich – do dzisiaj nie opracowali regionalnej kuchni, tradycji, nie ma tam nic, co wychodziłoby poza ramy wyobrażonej Polski. Pierogi i rosół, wigilijny karp i mielone, kompot do obiadu i kiełbasa z grilla. To nie Górny Śląsk z niepodrabialnym jedzeniem: kluskami, roladami i modrą kapustą.

W moim rodzinnym świecie nie ma też grobów, bo moi przodkowie umarli gdzieś indziej. To kraina, która w punkcie zero musiała się wymyślić na nowo.

250 mln złotych ze Śląska

Kiedy 13 lat temu przyjechałem do Warszawy, czyli 480 km od domu, nie znałem tu nikogo. Nie tęskniłem za rodziną, bo chciałem się usamodzielnąć, szybko znalazłem przyjaciół, chodziłem na studia i pracowałem. Dziwiło mnie, że tak wielu ludzi „zaciąga”, je na kolację dziwaczne potrawy, szuka „ziomków” z rodzinnych stron. Tak bardzo tęsknili, że musieli zbudować sobie mały Śląsk, małe Kaszuby, mały Poznań w Warszawie.

Szukam więc śladów Śląska w stolicy. W Alejach Ujazdowskich do Ignacego Paderewskiego, Józefa Piłsudskiego i Romana Dmowskiego w 2019 roku dołączył kolejny ojciec polskiej niepodległości, czyli Wojciech Korfanty (a gdzie są matki?). Podobizna śląskiego polityka opiera się o betonowy kloc, na którym widnieje hasło: „polityk, chrześcijański demokrat”. Na pomnik, jak się dowiaduję, rzuciły się śląskie miasta. Historię piszą zwycięzcy, cokoły stawiają wygrani. Jeśli przyjąć, że powstanie śląskie, na czele którego stał Korfanty, było wojną hybrydową wywołaną przez Polaków po przegranych plebiscycie, to jego pomnik w Warszawie wpisuje się w polskie imaginariusz o polskości ziem. Prawda jest banalniesza: bogaty Śląsk ze złożami węgla był łakomym kąskiem dla młodego państwa.

Idźmy dalej. W „białym domu”, czyli siedzibie KC PZPR, do dzisiaj można zobaczyć gabinet Edwarda Gierka. Kolejny pierwszy sekretarz nie zajmował biur poprzodnika, może ze względu na szacunek, a może z przesądu. Toczą się spory, czy Gierka można uznać za Ślązaka, ale to temat na inną opowieść. Po sąsiedztwie w Muzeum Narodowym w Galerii Sztuki Średniowiecznej jest sporo dzieł ze Śląska. Jak się tam znalazły? Zrabowano je? Tomasz Fudala z Muzeum Sztuki Nowoczesnej opowiada mi, że w kościele na placu Grzybowskim wisi aż osiem obrazów Michała Willmanna, jednego z najwybitniejszych malarzy śląskich. Wyobrażam sobie, że po uzy-

skaniu autonomii przez Śląsk Polska odda te dzieła sztuki, tak jak teraz Francuzi zwracają obrazy wywiezione z kolonii.

Na Powiślu od czasów przedwojennych mamy ulicę Górnośląską, która od 1770 roku nosiła nazwę Górna. Na Bemowie mamy od 1954 roku ulicę Powstańców Śląskich, której północy odcinek został poprowadzony po dawnym pasie startowym lotniska. W okolicy własną ulicę mają Piastowie Śląscy, kojarzeni raczej z Dolnym, a nie Górnym Śląskiem. Na Ochocie przez jakiś czas działało Królestwo, czyli filia znanej knajpy z Katowic. Nie przyjęło się, bo syte, warszawskie mieszczaństwo nie akceptuje głośnych imprez do rana i tostów na obiad. Codziennie blisko 30 tysięcy aut przejeżdża przez most Śląsko-Dąbrowski, który zastąpił w tym samym miejscu most Kierbedzia. Konstrukcje stalowe zostały wykonane przez Hutę Zabrze i Zakłady Produkcji Konstrukcji Stalowych w Chorzowie, a przeprawę sfinansowali mieszkańcy i mieszkanki Śląska, zbierając w ciągu roku 250 mln złotych.

Czy ślązacy mówią po polsku?

Ze Śląska do Warszawy w 2022 roku przeniosła się Galeria Szara, prezentująca sztukę współczesną. Galerzyści z całej Polski przyjeżdżają do stolicy, bo tutaj żyją bogaci ludzie, którzy mogą zainwestować w młode malarstwo, tutaj jest nienasycona widownia, tutaj są media i kuratorzy.

W Szarej pracuje Paweł Świerczek, który przeprowadził się do Warszawy kilka lat temu. Ma w rodzinie wujka, który był raz w stolicy jako młody chłopak i został wyśmiany za godzenie po śląsku. Nigdy tu nie wrócił. Kiedy rodzina Pawła dowiedziała się, że zamierza zamieszkać w Warszawie, próbowała go zniechęcić. „Całe życie słyszałem, że Polska to kraj, który zabiera bogactwo regionu, wykorzystuje nas. Powszechnie uważa się, że Górny Śląsk sfinansował odbudowę Warszawy. I teraz chcę tam mieszkać? Rodzina nie rozumiała, że wyjeżdżam daleko i nie

będę już tak często odwiedzał domu” – mówi.

Świerczek przyjechał do Warszawy, bo Katowice stały się za małe, chciał obcować z rzeczami, które go interesują. Pracował w Muzeum Śląskim, był dziennikarzem „Gazety Wyborczej”, wciąż współtworzy queerowy kolektyw Śląsk Przegięty, który założył tuż przed wyprowadzką do Warszawy. Tutaj może chodzić do progresywnych teatrów, pracować z ciałem, brać udział w warsztatach improwizacji kontaktowej. Na Śląsku mu tego brakowało, miał poczucie, że dużo go omija. „W Katowicach mamy jedno miejsce, w którym organizujemy »przegięte« imprezy, nie ma alternatywy. Po wyprowadzce Szarej w Katowicach nie ma chyba ani jednej prywatnej galerii sztuki, na całym Górnym Śląsku jest jeden klub taneczny dla osób LGBT. Nie wiem, jak przełamać ten impas” – mówi.

Opowiada, że nauczył się języka polskiego dopiero w szkole, w jego domu godo się wyłącznie po śląsku. Świerczkowie mieszkają tam od zawsze, w lokalnych kronikach z XVII wieku pojawia się ich nazwisko. Pochodzi z rodziny górniczej, w której śląskość nie poddaje się refleksji, jest czymś codziennym, przezroczystym. „Jest dla mnie intersekcyjna. Uwiera mnie, że w mainstreamowych dyskusjach jest zrównywana z narodowością. Publicyści przedstawiają trzy opcje: Śląsk jest polski, niemiecki albo autonomiczny. Nie zwraca się uwagi na przykład na różnice między Śląskiem miejskim a wiejskim, co według mnie jest kluczowe dla jego zrozumienia” – mówi Świerczek. Mój rozmówca zwraca uwagę, że jest podejrzliwy wobec idei narodu. Uważa, że historycznie jest względnie nowa i wcale nie kluczowa dla zrozumienia i przeżywania śląskości. „Nie czuję się Polakiem, jestem związany ze Śląskiem i życzyłbym sobie kraju pielęgnującego różnorodność regionów” – opowiada.

Trudno mu mówić o jednej śląskości. Wychował się w Lubomi, czyli na wsi, dlatego życie przy

kopalni jest dla niego czymś obcym. Jego ojciec dojeżdżał do pracy przez godzinę. Uważa, że niewiele go łączy z ludźmi mieszkającymi w Gliwicach czy Zabrze. „Inną sprawą jest różnorodność etniczna. Mamy przecież na Śląsku rodziny pochodzenia czeskiego czy żydowskiego. Co z wpływami węgierskimi czy austriackimi, o których mało kto pamięta? To przemieszanie jest wpisane w śląskość, co sprawia, że Górny Śląsk jest na swój sposób queerowy” – opowiada. Śląskość jest dla niego rozmywaniem granic i upłynnianiem kategorii tożsamościowych, nie tylko tych związanych z narodowością.

„Ślązaków ciągnie do siebie”, mówi Świerczek. „Kiedy mieszkalem w Londynie, unikałem Polaków, chciałem żyć w innych społecznościach. A tutaj jest inaczej, utrzymuje się te znajomości. Śląskość można zobaczyć w pełnej okazałości dopiero, jak się stamtąd wyjedzie. Dopiero wtedy widzi się naszą odmienność” – opowiada Świerczek. Ta inność to przede wszystkim język. Paweł myśli i liczy po śląsku. Kiedy jedzie do domu, automatycznie przestawia się na ojczysty język, a po powrocie do Warszawy musi kilka dni czy nawet tygodni przypominać sobie polski. „Nauczyłem się, żeby nie mylić kołacza z kołoczem, którego w Warszawie nie można dostać. Nie jestem zbyt religijny, dwa lata temu spędziłem wigilię w stolicy, nie pojechałem do rodziny. I przyznam, że brakowało mi śląskiego jedzenia, chociażby zupy grochowej, którą się je w mojej wsi. Czy moczki, rozgotowanego piernika z bakaliami” – mówi.

Śląskości nauczyłam się w szkole

O jedzeniu sporo ostatnio myśli Agnieszka Łabuszewska, właścicielka kawiarni i restauracji Kulturalna w Pałacu Kultury i Nauki. W trakcie pandemii wprowadziła do menu kluski śląskie i zatrudniła szefową kuchni, która urodziła się w Katowicach. „Okazało się, że w Kulturalnej pracują cztery osoby ze Śląska, bo mój specjalista od PR też jest stamtąd, tak samo jak ja

i moja siostra” – opowiada Łabuszewska. Lubią sobie pogodzić, czują się dobrze w tym języku, budują mikrowspólnotę.

Nie jest typową Ślązaczką. Jej rodzice krytycznie wypowiadali się o Śląsku, przyjechali tam za pracę, ale nigdy nie nauczyli się języka, którym – według ich słów – mówiła klasa robotnicza. A oni aspirowali do inteligencji pracującej. Agnieszka w szkole zaprzyjaźniła się z ludźmi, dla których gwara była czymś naturalnym. Zaczęła poznawać język, zwyczaje, przesiąkała śląskością, uczyła się jeść modrą kapustę, białe i szare kluski, rolady. „Zazdrościłam Ślązakom, bo mieli dostęp do »sklepów na g«, czyli górniczych peweksów, dziewczynki bawiły się lepszymi zabawkami, były lepiej ubrane. Lubiłam śląskie matki moich rówieśników – silne, dobrze zorganizowane, bezpośrednie, duże kobiety, które roztaczały wokół siebie wiele ciepła” – wspomina. Mówiąc inaczej: Agnieszka Łabuszewska chciała należeć do klasy, która dla jej rodziny była czymś gorszym. Zamiast awansu – deklasacja.

Łabuszewska stawia śląską tożsamość daleko za feminizmem, macierzyństwem czy siostrzeństwem. „Być może wzięłam ją, ponieważ w pewnym momencie nie miałam żadnej tożsamości, nigdzie nie należałam. Ojciec jest z Kielecczyny, matka z Podkarpacia, a ja mieszkam w Warszawie. Brakuje mi niedzielnych obiadów z dużą rodziną, jestem samotna rodzinnie, chciałabym mieć wokół siebie więcej pokoleń” – opowiada. Ciągłe układa skomplikowaną, rodzinną mozaikę. Ostatnio pożegnała się przed śmiercią z siostrą z pierwszego małżeństwa ojca. Była Ślązaczką z krwi i kości.

Widzi jednak słabsze strony Śląska: hermetyczność, całkowite zamknięcie wewnątrz rodziny, które nie pozwala na autentyczne pokazanie siebie na zewnątrz, często bezkrytyczny katolicyzm czy konserwatywne zwyczaje. To wszystko nie pasuje Agnieszce do wizerunku nowoczesnej, świadomej kobiety. „Nie jestem w stanie

porozumieć się ze śląską częścią mojej rodziny, ponieważ nie żyję tak, jak nakazują Bóg, honor i ojczyzna, bo wybieram humanizm, feminizm, ekologię i samorozwój” – mówi Łabuszewska.

Jednak kilka lat temu chciała zorganizować wielką ucztę z muzyką graną na żywo przez orkiestrę górniczą. Ze śląskim jedzeniem na stołach. Do stołu mógłby podejść każdy, pobyć wspólnie w kwintesencji Śląska. Może uda się po pandemii?

Chciałabym wrócić na Śląsk

W Warszawie od 18 lat mieszka Magdalena Kamińska, producentka filmowa. Jej rodzina od strony mamy pochodzi ze Lwowa, do Katowic przyjechała do wojnie, prowadziła zakład fotograficzny. Jeden z dziadków Kamińskiej urodził się w Opolu. „W jego domu było trzech braci. Dwóch chciało zostać w Polsce, jeden w Niemczech” – wspomina. Od strony ojca dziadek urodził się w Wilnie, a babcia w Zagłębiu. Tato Kamińskiej jest inżynierem górniczym, cała jej rodzina mieszka na Śląsku, brat w Bytomiu, a mama płynnie mówi po śląsku, nauczyła się go na placu od dzieci. „Tylko ja wyrwałam się do Warszawy, bo tutaj jest skupione całe środowisko filmowe” – przyznaje.

Skoro jesteśmy przy filmie, to zaczynamy się zastanawiać, jak o Śląsku opowiada się w polskim kinie. „Dla mnie kultowy i można powiedzieć współczesny film o Śląsku to *Angelus*” – mówi Kamińska. Od wielu lat myśli o projekcie filmowym o rodzinnych stronach. Może o muzyce i słynnych festiwalach?

Bo ze Śląskiem Warszawiacy mają problem i może dlatego skupiony tutaj przemysł filmowy nie chce inwestować w produkcję o Katowicach. Część z nas myśli stereotypami o brudnym śniegu, kopalniach, zanieczyszczonym powietrzu. „A mam wrażenie, że przez ostatnie lata Katowice zmieniły się nie do poznania. W kopalni mało

kto pracuje, w porównaniu do czasów powojennych. Okazało się, że mamy świetnych architektów, dizajnerów, dbamy o jakość graficzną. Tam buzuje coś nowoczesnego” – mówi Magda.

Kamińska opowiada, że w każdej chwili mogłaby wrócić na Śląsk. Według niej w Katowicach panuje większa życzliwość niż w Warszawie, nie ma zadęcia. W sklepie można porozmawiać z ludźmi, kontakty są prostolinijne, przyjemne, nasączone humorem. Opowiada, że przemycą do codziennego języka śląski zaśpiew. „Lubię pracować ze Ślązaczkami, bo są robotne. Szybko się wyczuwamy, nie rozwodzimy się nad sprawami, tylko działamy, co jest potrzebne na planie filmowym. Mój chłopak mówi, że jak gonię go do roboty, to wychodzi ze mnie Ślązaczka” – śmieje się.

Śląsk jako dodatek do Polski

Laura Paweła, artystka sztuk wizualnych, ferie zimowe spędziła na Śląsku. Pojechała, po lekturze Kajś Zbigniewa Rokity, do Rydułtów, gdzie się urodziła. „Nie wiem w sumie, czego tam szukałam. Zobaczyłam górnicze miasto, jak to bywa na Śląsku. Trochę jeszcze brudne, choć częściowo już odremontowane za unijne pieniądze” – przyznaje.

Wychowała się w Rybniku. W spisie powszechnym wszyscy zaznaczają narodowość śląską. „Zapytałam ostatnio mamę, czym jest dla niej śląskość. Odpowiedziała, że głęboko skrywanym wstydem przekazywanym z pokolenia na pokolenie, poczuciem niższości” – opowiada Paweła. Ślązacy według niej wszędzie czują się trochę gorzej, głównie za sprawą języka, który Polakom wydaje się śmieszny. „Jak zech pojechała do tyj Warszawy, to zech sie tam fest źle czuła, bo jo je ze Śłońska, co oni se tam to mje pomyślom, dyć słychać, że jo godom, że mom inkszy akcent” – przywołuje powszechną opinię o śląskiej obcości. Pytam, czy też tak miała po przeprowadzce do stolicy. „Nie, ponie-

waż wcześniej studiowałam w Opolu i we Wrocławiu, szybko pozbyłam się akcentu. Zresztą rodzice wychowywali mnie w języku polskim, a posługiwanie się śląskim w szkole było źle widziane” – odpowiada Laura.

Wyjeżdżając na studia, miała poczucie, że wyjeżdża do lepszego świata. Wstydziła się Śląska, nie czuła się z nim związana, chciała się go pozbyć. Dopiero po wielu latach zdała sobie sprawę, że to nie powód do wstydu. Wręcz przeciwnie. Zaczęła coraz częściej tam bywać, robić prace o Śląsku, czytać książki. Miała też stworzyć dokument o niepowstałym filmie Kazimierza Kutza Różowy Horyzont. Dzięki rozmowom z reżyserem zrozumiała, czym jest śląska tożsamość. „Pogodziłam się z nią. Polubiłam. Zaczęłam jeździć na Śląsk, odświeżyłam sobie ślonsko godka, której teraz chętnie używam, będąc na Śląsku. Przestałam blokować w sobie Ślązackę” – mówi Paweła.

Polska silna tożsamość ma tendencję do kolonizowania innych. To stało się ze Śląskiem, a wcześniej próbowano to zrobić z Ukrainą. Swoją drogą czekam na prace naukowe, które metodami postkolonialnymi zajęłyby się zarówno Górnym Śląskiem, jak i niechlubnym okresem skolonizowania Ukrainy przed 1939 rokiem. „To pewnego rodzaju odrębność, różnimy się od Polaków, ale po co stawiać te granice między nami? Weźmy moją rodzinę: pradziadek walczył w powstaniach śląskich, z czego był dumny do końca życia. Podczas II wojny światowej jeden dziadek był u Andersa, a drugi w Wehrmachcie. Do dzisiaj nie potrafię sobie wyobrazić, że ktoś kazał się opowiedzieć Ślązakom, czy czują się bardziej Niemcami czy Polakami. Ta polaryzacja i podział pokutowały przez dziesięciolecia” – opowiada.

Uważa jednak, że dzisiaj Śląsk mógłby być niezależny. „Tylko nie wiem, jak mogłoby to wyglądać, skoro Ruch Autonomii Śląska podupadł, młodzi rzadko godają po śląsku, czym miałby

być ten odrębny Śląsk? Czy naród może istnieć bez języka? Podczas mojego ostatniego pobytu na Śląsku usłyszałam wiele głosów o budującej się tożsamości śląskiej, już bez elementu wstydu. Coraz więcej osób przyjeżdża na Śląsk i co ciekawe, część z nich przyjmuje śląską tożsamość” – mówi Laura Paweła. Z drugiej strony obserwujemy modę na Śląsk: koszulki, przypinki, biżuterię czy mydło z węgla. „Przez to Śląsk stał się jeszcze bardziej śmieszny. Bo czym są tłumaczenia plakatów filmów amerykańskich na śląski albo tiszerty ze śmiesznymi brzmiącymi poza Śląskiem hasłami? To memy, które nam nie pomagają” – tłumaczy. Według niej Śląsk należy traktować tak, jak każdy inny rejon Polski, badać jego historię, odkrywać bohaterów, nie tylko tych międzywojennych. „Ta oddolna praca sprawi, że przestaniemy być dupowaci i zaczniemy siebie szanować. Nie możemy być śmiesznym, gorszym dodatkiem do Polski” – mówi Paweła i brzmi wtedy jak Kutz.

Jej 8-letnia córka uwielbia Śląsk, jego zapachy, język, rodzinę. Lubi tam jeździć. „Uczymy ją śląskiego, kupujemy zabawki i gry po śląsku, ale jak zacznęm godać, to mówi mi: mamó, nie mów tym językiem, bo się od razu zmieniasz” – śmieje się Paweła.

Wszyscy moi rozmówcy mówili, że Warszawę po wojnie odbudowali Ślązacy, którzy dostarczali do stolicy cegły, stal i siłę roboczą. To ich mit, mit skrzywdzenia. Problem w tym, że na Warszawę zrzucili się wówczas wszyscy. I chyba dlatego tak bardzo nie lubią nas w Polsce.

Każda i każdy z nich inaczej rozumie śląskość. To część ich rodzinnej tożsamości, przez pewien czas wypieranej lub wręcz przeciwnie – afirmowanej. Inni przyjmują Śląsk i jego tradycje, dodają do swojej biografii, stają się jego częścią. Są też tacy, którzy nie pojawiają się w tym tekście. Chcą autonomii, odcięcia od Polski, budowy niezależnego państwa, z suwerenną władzą, walutą, językiem urzędowym.

Śląska tożsamość mieści ich wszystkich, co jest fascynujące i antynacjonalistyczne. Tak samo ma Warszawa: każdy może w niej być sobą. Dziewczyna urodzona na Górnym Śląsku i chłopak z Jerzmanowej.

A ja nieraz żałuję, że nie mogę czegoś powiedzieć po śląsku. Może wtedy czułbym się częścią jakiejś wspólnoty.

Arkadiusz Gruszczyński – dziennikarz i animator kultury.

**Spotkanie ze Szczepanem Twardochem
i Robertem Talarczykiem****Żadnego „sporu o tożsamość śląską” nie ma**

Z pisarzem Szczepanem Twardochem rozmawia
Amelia Sarnowska.

Tekst ukazał się na portalu *Onet.pl* 20 marca 2021, w stulecie przeprowadzenia plebiscytu na Górnym Śląsku dotyczącego etnicznego pogranicza polsko-niemieckiego.

Link do oryginału: <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/szczepan-twardoch-zadnego-sporu-o-tozsamosc-slaska-nie-ma-wywiad/8hw7z96>

W jakiś perwersyjny sposób cieszę z każdego aktu pogardy i lekceważenia, jaki Polska Ślązkom okazuje. Każdy taki akt sprawia, że gdzieś tam jeden człowiek postanawia tę własną śląskość z przekory zacząć pielęgnować. Zaostrzenie tego sporu więc jakoś mnie nie martwi – mówi w rozmowie z Onetem Szczepan Twardoch. Równo sto lat temu, 20 marca 1921 r., na Górnym Śląsku odbył się plebiscyt, który miał rozstrzygnąć o podziale pruskiego przed I wojną światową Górnego Śląska między Niemcy a Polskę. W jakim miejscu tego sporu znajdujemy się obecnie?

Amelia Sarnowska: Dziś mija równo sto lat od przeprowadzenia plebiscytu na Górnym Śląsku dotyczącego etnicznego pogranicza polsko-niemieckiego. W którym miejscu tego sporu o tożsamość znajdujemy się obecnie?

Szczepan Twardoch: Na podstawowym poziomie żadnego sporu nie ma. Tożsamość śląska po prostu jest. Są ludzie, którzy się do narodowości śląskiej przyznają, nie przyznając się jednocześnie do żadnej innej, jest ich kilkaset tysięcy, uważają się za Ślązaków, więc to po prostu fakt społeczny. Rzeczywistość nie inna niż fakt istnienia Norwegów lub Szkotów. Potwierdzony przez ostatni spis powszechny. I – jak sądzę, mimo oczywistych szykan – potwierdzi to także Narodowy Spis Powszechny, który zacznie się 1 kwietnia.

Spierać się z tym, to jak spierać się z rzeczywistością. A że wielu ludzi w Polsce właśnie to robi, spiera się z rzeczywistością, to jest to ich problem. Mogą również nie wierzyć w istnienie Finlandii, to popularna teoria spiskowa, nie nazywamy jednak tego sporem o istnienie tego skandynawskiego kraju. W tym sensie żadnego „sporu o tożsamość śląską” nie ma, są Ślązacy i głupcy, którzy nie są w stanie istnienia Ślązaków zaakceptować, więc go wypierają, zaś skutkiem tego wyparcia jest oczywiście dyskryminacja Ślązaków.

Istotnym dla mnie sporem o tożsamość śląską są spory między samymi Ślązakami: o to, co dziś znaczy być Ślązakiem, jak powinien wyglądać nasz język, itd. Są to spory istotne i gorące, raczej umykają one polskiej opinii publicznej, bo też nie dla niej są przeznaczone, są to spory towarzyszące powolnemu procesowi samo-określania się Ślązaków, spory, bez których ten proces nie mógłby się wydarzyć. I te mnie naprawdę interesują, nie zaś głupcy, którzy wypierają rzeczywistość.

Czy nie jest jednak tak, że – pod względem etnicznym – trudno dziś mówić o jednorodnej formacji kulturowej czy chociażby czymś takim, jak „etniczny Polak”? Polskę od początku współtworzyło wiele odrębnych tożsamościowo grup regionalnych. Nie pamiętając dziś o tym, część ludzi w Polsce może postrzegać Ślązaków i ich dążenia do umacniania własnej odrębności jako formę ataku na projekt pt. „Polska Narodowa”.

Nie do końca się z panią zgadzam. Etniczna polskość uformowała się jakoś w efekcie ciężkiej pracy ludowców i endeków w ostatnich dekadach XIX w. kiedy to szlachecką koncepcję polskości dość skutecznie rozszerzono na masy chłopskie. Ta polskość oczywiście nie objęła od razu wszystkich, bardzo wielu jeszcze długo czuło się wyłącznie „tutejszymi”, polskość ta również bardzo się zmieniała i swoją ostateczną, dzisiejszą formę osiągnęła moim zdaniem dopiero po drugiej wojnie światowej, w Polsce rozwijającej się między Gomułką a Wyszyńskim, nie wdając się jednak w dalsze rozważania bez wątplenia o jakiejś w miarę jednorodnej polskiej etniczności mówić możemy.

Natomiast obawa, o której pani mówi – jej źródła wydają mi się tkwić bardzo głęboko: znajdują się już w przekonaniu, że po II wojnie światowej stworzono Polskę bez mniejszości narodowych. Żydzi zostali wymordowani, Niemców po wojnie wygnano, Ukraińców podobnie

– i zapanowało takie przekonanie, że w Polsce żadnych mniejszości już nie ma. Co do pewnego stopnia było zresztą prawdą, jeśli porównać Polskę z 1948 r. do stanu sprzed dziesięciu lat wstecz, z 1938 r. Struktura etniczna kraju zmieniła się przecież zasadniczo i zmiana ta była bardzo obecna w społecznej świadomości, być może w tym następującym po wojnie okresie wielkiego strachu, wielkiej, nieprzepracowanej nigdy traumy to przekonanie, przywiązanie do etnicznej jednorodności Polski stanowiło dla Polaków cenne źródło ukojenia.

Niechęć do zaakceptowania istnienia Ślązaków nie czujących się ani Niemcami, ani Polakami – a istnieli tacy również sto lat temu, w okresie plebiscytowym – jest jednak oczywiście starsza niż PRL. Otwarcie mówił o tym cieszący się głęboką niechęcią Ślązaków Grażyński, działacza ślązackiego Teofila Kupkę zamordowała polska bojówka, być może na bezpośrednie polecenie Korfanteo, retoryka ówczesna nie różniła się zresztą od dzisiejszej, wtedy również mówiono o niemieckich agentach, i tak dalej.

Wróćmy jeszcze do kwestii języka. Bo może dziś budzić zdziwienie, dlaczego kolejne rządy Polski, jako kraju o tak silnej tożsamości narodowej, obawiają się podniesienia etnolektu śląskiego do rangi odrębnego języka regionalnego. Skąd ten strach?

Wynika to z tego, że polskość w bardzo toksyczny sposób łączy w sobie manię wielkości z poczuciem wątpliwości i słabości. Z tego wynika ten strach przed uczynieniu zadość najbardziej elementarnym europejskim standardom, jeśli o prawa mniejszości narodowych chodzi. Proszę zauważyć, że już nawet Francja, od której Polska przejęła niesławne wzorce zwalczania języków regionalnych, od lat uznaje swoje własne języki regionalne za bogactwo kulturowe, o które należy dbać i które należy dziś chronić. Natomiast Polska znajduje się pod tym względem cały czas w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku.

To się zmienia – bardzo powoli, ale jednak się zmienia. Zrobię może krótką dygresję, bo bardzo bawi mnie ciągle powoływanie się przy tym temacie na opinie językoznawców, którzy rozstrzygają *ex cathedra*, że „śląski nie jest językiem, tylko dialektem”. Jakby ta opinia była częścią wiedzy obiektywnej, jak chociażby prawa fizyczne. Tymczasem ci sami językoznawcy – nawet wówczas jako jedyni na świecie – jeszcze dwadzieścia lat temu za dialekt uznawali język kaszubski. I cóż, w tej sprawie polscy specjaliści już zdanie zmienili, co do języka śląskiego – jeszcze nie.

Jeszcze nie, ale się zmieni?

Językoznawcy i w tym przypadku w końcu zmieniają zdanie, kiedy przestaną się spierać z rzeczywistością. A rzeczywistość jest taka, że tego, czy coś jest językiem, czy tylko dialektem jakiegoś języka, nie da się rozstrzygnąć w oparciu o jakiekolwiek uniwersalne, naukowe kryteria, bo takich po prostu nie ma. Jest to rozróżnienie przede wszystkim socjologiczne i polityczne.

Język śląski istnieje, ponieważ są ludzie, którzy traktują go jako swój własny język. Którzy chcą nim mówić i chcą w nim pisać.

Zawsze musi się też w przypadku tej dyskusji pojawić argument ze strony polskiej, że „prof. Miodek, który również jest ze Śląska, powiedział, że śląski nie jest i nie może być odrębnym językiem”, bo to „byłoby szkodliwe”, i tak dalej. I to jest moment, w którym moja ochota do podejmowania dalszej rozmowy spada do zera. Bo co z tego, że prof. Miodek tak powiedział? Tak powiedział, bo inaczej musiałby zaprzeczyć kilku dekadom własnej pracy zawodowej. Mnie to nawet nie dziwi, że tak mówi, jednak prof. Miodek nie posiada papieskich przywilejów nieomyślności w rozstrzyganiu takich sporów. Profesor Miodek mówi tak, a piętnastu innych profesorów mówi inaczej i co z tego? Każdemu językoznawcy, który nie zgadza się nazwać śląskiego

językiem przeciwstawić można innego, który się jednak zgadza – bo to po prostu nie jest kwestia, którą językoznawcy mogą rozstrzygać.

Czy wobec obecnej nieprzychylności strony polskiej względem takich prób umacniania własnej odrębności nie obawia się Pan, że w przyszłości może dojść do zaostrzenia tego sporu?

W jakiś perwersyjny sposób cieszę z każdego aktu pogardy i lekceważenia, jaki Polska Ślązkom okazuje. Każdy taki akt sprawia, że gdzieś tam jeden człowiek postanawia tę własną śląskość z przekory zacząć pielęgnować. Zaostrzenie tego sporu więc jakoś mnie nie martwi.

A jak się Pan odnosi do śląskich postulatów o autonomię?

Tutaj również należałoby odpowiedzieć na paru poziomach: z jednej strony – patrząc realnie – na tę autonomię nie ma teraz żadnych szans. Nie będzie autonomii Śląska, więc możemy równie dobrze nie tracić czasu na ten temat, bo to się teraz nie wydarzy.

Ale ma Pan na myśli takie bardzo konkretne „tu i teraz” czy ogólną perspektywę?

Z historii wiemy, że po okresach względnej stabilności nadchodzą wielkie przesilenia, po których całkowicie zmienia się obraz politycznego i społecznego świata. A po nich już wszystko jest możliwe. Gdyby pani zapytała polskich działaczy niepodległościowych w roku 1880, czy jest jakaś realna szansa na odzyskanie przez Polskę niepodległości, to trudno byłoby im pod koniec XIX w. uznać to za możliwe, po dwóch nieudanych powstaniach.

Musiła się zmienić postać świata. Musiało dojść do przeorganizowania całego europejskiego systemu politycznego w wyniku Wielkiej Wojny, by to stało się możliwe. Mówiąc o auto-

nomii śląskiej – w odniesieniu do obecnego systemu tej równowagi politycznej, dzisiejszej Polski i istniejących konfiguracji, a nie mam tu na myśli tylko rządów PiS-u – nie ma takiej szansy, zaś na temat tego, jak może wyglądać świat po kolejnym, wielkim politycznym przesileniu wypowiadać się rozsądnie nie sposób. Dlatego o wiele bardziej interesują mnie postulaty realizowalne tu i teraz, jak uznanie śląskiego za język regionalny, zaś Ślązaków za mniejszość narodową.

Próby i walki o uznanie etnolektu śląskiego za język regionalny pojawiały się już wcześniej, i napotykały na opór także w czasach, gdy u władzy była Platforma.

Oczywiście. Jeśli chodzi o PO i PiS, jakieś różnice mogą pojawiać się w sferze retoryki, ale już w praktyce tej różnicy nie ma zupełnie żadnej. Więc w tej chwili szans na śląską autonomię w wymiarze politycznym nie ma, dlatego też uważam, że błędem taktycznym ze strony Ruchu Autonomii Śląska było stawianie śląskiej autonomii jako pierwszego i najważniejszego postulatu.

A jaki powinien być pierwszy?

Jak wspominałem, uznanie Ślązaków za mniejszość narodową – i śląskiego za język regionalny. To są postulaty, których realizację wyobrazić sobie potrafię w obecnej sytuacji politycznej.

I to jest pierwszy poziom odpowiedzi na pytanie o śląską autonomię – w tej chwili nie jest to kwestia warta starań lub szczególnego namysłu. Drugi poziom tej odpowiedzi, gdyby abstrahować od politycznego realizmu, jest natomiast taki, że Polska Śląskowi tę autonomię obiecała w plebiscytowej propagandzie, autonomiczne Województwo Śląskie z własnym sejmem, skarbem i policją przez pierwsze lata II RP funkcjonowało całkiem nieźle i na poziomie moralnym – jeśli o takim można w polityce w ogóle mówić – autonomia się Śląskowi i Ślązakom należy.

Szczepan Twardoch (ur. 1979) – pisarz jest autorem głośnych, bestsellerowych powieści: *Morfina* (2012), *Drach* (2014), *Król* (2016) i *Królestwo* (2018). Najnowsza z jego książek, *Pokora*, miała premierę w 2020 r. W jego literackim dorobku znajdują się również uznawany za literackie odkrycie *Wieczny Grunwald* (2010), tom *dzienników Wieloryby i ćmy* (2015), zbiór *opowiadań Ballada o pewnej panience* (2017) oraz wybór felietonów *Jak nie zostałem poetą* (2019). Uhonorowany wieloma prestiżowymi nagrodami, między innymi Paszportem „Polityki”, Nagrodą im. Kościelskich, Brücke Berlin–Preis, Śląskim Wawrzynem Literackim, O!Łśnieniem – Nagrodą Kulturalną Onetu, Nagrodą Czytelników Nike i rekordową liczbą nominacji (między innymi do nagród Nike, Gdynia i Angelus).

Teatr Łaźnia Nowa (Kraków)
Nowy Teatr (Warszawa)
Powrót do Reims

Eribon i teatr krytyczny, czyli o elektoracie prawicy
Joanna Krakowska

Tekst ukazał się w miesięczniku „Dialog”.

Numer 11 (756), listopad 2019.

Link do oryginału: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/eribon-i-teatr-krytyczny-czyli-o-elektoracie-prawicy>

Najciekawsze zdanie w książce Didiera Eribona *Powrót do Reims*¹ pada na stronie sto trzydziestej trzeciej, ale mało kto zwraca na nie uwagę, bo jest w niej tyle innych obserwacji i myśli, że można przemknąć się chyłkiem nad rzuconą bez dalszych konsekwencji konstatacją i podążyć własną ścieżką przez tę książkę, w której niemal każdy odnajdzie coś, co go poruszy albo w czym się rozpozna. Aż dziw, jak bardzo *Powrót do Reims* zagrał na intymnych emocjach wielu osób i z jakim spotkał się oddźwiękiem w rozmaitych kręgach, które się po części nakładają, przenikają, dopełniają – wśród lewicowych intelektualistów i artystów, liberalnych gejów, pochodzących z małych miast wielkomiejskich elit, wyemancypowanych dzieci z ultratradycyjnych domów i innych, którzy kiedykolwiek doświadczyli rozbieżności aspiracji i korzeni, wyobrażeń o sobie i dystynkcji, oczekiwań własnych i cudzych.

1.

Powodzenie książki Eribona wynika zapewne także z konstrukcji samego bohatera-narratora, a zarazem jej autora, jest to bowiem konfesyjna autobiografia z elementami analizy społecznej. Autor-narrator jest – i tu może nastąpić cały akapit orzeczników, które nie wyczerpią wszystkich możliwości – pisarzem, egoistą, „pedałem, który porzucił rodzinę” (s.101), profesorem, „paryskim inteligentem odciętym od realiów życia i ignorującym problemy zwykłych ludzi” (s. 102), synem biednych robotników, człowiekiem pełnym kompleksów i poczucia winy, tchórzem unikającym konfrontacji z rzeczywistością, mazgajem rozczulającym się nad sobą, socjologiem i filozofem, wnikliwym uczniem Bourdieu, „zdrajcą klasowym” (s. 20), skrzywdzonym i poniżonym, uprzywilejowanym i elitarystycznym, chłopcem z prowincji, mieszczaninem, Ifigenią i Edypem jednocześnie. Powrót do Reims jest jego rozliczeniem z przeszłością rodziny, z własnym pochodzeniem, z kształceniem się bez kapitału kulturowego, z dojrzewaniem w homofobicznym środowisku i ze swoją ucieczką z tamte-

go świata. Jest konfrontacją z teraźniejszością – z oderwaniem się i odcięciem od środowiska rodzinnego, a zarazem z niemożnością uporania się ze wstydem klasowym. Jest wreszcie próbą zmierzenia się z przyszłością, czyli narastającym rozjeżdżaniem się światopoglądów i polaryzacją wyborów politycznych w klasowym społeczeństwie.

Własna historia, a także próba poznania i zrozumienia historii rodziny skłaniają Eribona, z jednej strony, do śmiałej czy wręcz brutalnej autoanalizy z przedstawieniem drogi awansu społecznego i jego kosztów, a z drugiej, do rozpoznania we własnej rodzinie podmiotu politycznego, który dzisiaj nadzieje pokłada w nacjonalistycznej prawicy. W praktyce awans, o którym zadecydował w dużej mierze „wybór kultury przeciwko męskim wartościom ludowym” (s. 148), czyli mozolna edukacja i reedukacja, oznaczał dla Eribona wygnanie:

Żeby samemu się nie wykluczyć – albo nie zostać wykluczonym – z systemu szkolnego, musiałem wykluczyć się z własnej rodziny, z własnego świata. Utrzymanie tych dwóch sfer razem, bezkonfliktowa przynależność do dwóch światów były niemożliwe. (s. 149)

Co nie oznacza bynajmniej, że zerwanie było wyzwolające. Ów „wybór kultury przeciwko męskim wartościom ludowym” oznaczał bowiem nie tylko naukę i zainteresowanie się polityką, zmianę zajęć, języka, fryzury i stroju, ale także wyzwolenie obyczajowe – rozpoznanie, przyjęcie i afirmację własnej homoseksualności. W tym sensie awans klasowy był jednocześnie „wyjściem z seksualnej szafy”, ale wiązał się z „wejściem do szafy społecznej” (s. 17), a więc z dalszym ukrywaniem, tym razem nie preferencji seksualnych, lecz pochodzenia. I właśnie namysł nad wstydem społecznym, który towarzyszył całej dorosłości Eribona, oraz refleksja, że sam jako naukowiec ochoczo podejmował analizę opresji seksualnej, ale omijał kwestię

dominacji społecznej, skłonił go do metaforycznego powrotu do Reims, na komunalne osiedle, gdzie dorastał.

Skoro definiując własną tożsamość, odwoływał się do swojej przeszłości jedynie w perspektywie „dziecka geja, nastolatka geja”, a nigdy „robotniczego syna”, to ten powrót miał pozwolić na znalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak się stało? Dlaczego łatwiej jest pisać o wstydzie seksualnym niż o społecznym? Dlaczego konstruowanie podmiotu w kontekście wyznania jest cenione, jeśli dotyczy seksualności, ale „bardzo trudne i pozbawione wsparcia dyskursu publicznego, kiedy odnosi się do pochodzenia społecznego z ludu”? (s. 17) Przynajmniej we Francji, bo w Polsce chyba ciągle, z wielu powodów – mniej sztywnej hierarchii społecznej, skomplikowanego dziedzictwa PRL, wpływu Kościoła katolickiego, homofobii i rządów partii posługującej się antyinteligentką retoryką – jest jednak odwrotnie.

Nie zmienia to faktu, że orientacja seksualna i pochodzenie społeczne najczęściej przesądzają o sposobie definiowania się i upodmiotowienia, nie mówiąc już o określaniu i pozycjonowaniu innych. Tym samym książka Eribona, w której homoseksualność i pochodzenie robotnicze są podstawą psychologicznej, socjologicznej i politycznej analizy, może być odczytywana jako mocny głos przeciw krytykowaniu polityki tożsamości, głos rehabilitujący kategorię tożsamości jako narzędzie, które nie wytraciło jeszcze potencjału politycznego, czy też zyskuje go na nowo. Nie przestając zarazem być źródłem krzywdy i poniżenia.

Didier Eribon nie napisał jednak swojej książki z powodu wyrzutów sumienia, że zdradził dzieciństwo, że czuł do rodziców pogardę, że zbyt rzadko telefonował do matki, że nie przyjechał na pogrzeb ojca, bo nie chciał spotkać się z braćmi, z którymi nie widział się trzydzieści lat. Napisał Powrót do Reims, wdając się w całą

tę bolesną rodzinną wiwisekcję, ze strachu, bo – jak każdy liberalny intelektualista – drży przed perspektywą przejęcia władzy przez skrajną prawicę i próbując pojąć, co skłania rzesze ludzi do głosowania na Front Narodowy, musi odpowiedzieć sobie samemu na pytanie: „jak do tego doszło, że głosowanie na prawicę lub skrajną prawicę stało się w tej rodzinie możliwe, ba, prawie naturalne?” (s. 109). W rodzinie, dodajmy, która wcześniej zawsze, zgodnie ze swoim klasowym interesem, głosowała na lewicę. I choć odpowiedzi Eribon skłonny jest szukać przede wszystkim w transformacji socjalistycznej lewicy, zmianie jej etosu i języka, porzuceniu lewicowych idei na rzecz liberalnych haseł i przejściu na pozycje rządzących zamiast rządzonych, a także w procesach społecznych, które zachodziły przez ostatnie dekady, to na sto trzydziestej trzeciej stronie pozwala sobie także na ową hipotezę, która wydała mi się szczególnie interesująca:

Pozornie oczywisty związek między „klasą robotniczą” a lewicą może się okazać wcale nie taki naturalny, jak byśmy chcieli wierzyć; wynika on raczej z pewnego wyobrażenia, zbudowanego historycznie przez teorie (na przykład marksizm), które wzięły górę nad innymi konkurencyjnymi teoriami i ukształtowały naszą percepcję świata społecznego i nasze kategorie polityczne.

Tak postawiony problem, nie tylko w perspektywie teoretycznej, ale zwłaszcza w historycznej, może oczywiście nurtować francuskiego intelektualistę, tym bardziej że w dzisiejszej rzeczywistości politycznej, także w Polsce, coraz częściej za oczywiste przyjmuje się coś całkowicie odwrotnego: związek między głosem ludu a mandatami prawicy. Ale nawet jeśli wynika to ze statystycznych analiz preferencji wyborczych, to czy i na ile ten związek wiąże się z kwestią społecznej tożsamości, zbiorowego (choćby i niespójnego) światopoglądu, a na ile jest wyborem negatywnym? Należałoby więc

może powtórzyć gest Eribona, tylko zamiast własnej rodzinie, przyrzeć się na przykład bohaterom współczesnych dramatów, kierując się analogicznym pragnieniem zrozumienia, dlaczego tak wielu z nich z pewnością głosowałoby dzisiaj na prawicę.

2.

Powrót do Reims trafił na scenę Schaubühne am Lehniner Platz w Berlinie za sprawą Thomasa Ostermeiera we wrześniu 2017 roku.² Inscegnizacja przedstawiała studio nagrań, w którym aktorka Nina Hoss nagrywa ścieżkę dźwiękową do filmu dokumentalnego z udziałem samego Didiera Eribona, odbywającego swoją rozliczeniową podróż do Reims. Aktorka czyta do mikrofonu obszerne fragmenty książki, z tyłu za jej plecami na wielkim ekranie przesuwają się filmowe obrazy, a w kabinie akustycznej siedzą dźwiękowiec i reżyser filmu. W toku pracy dojdzie między nimi do scysji, lektorce nie do końca podoba się adaptacja tekstu, czy raczej jego niekonkluzywność. Reżyser ją mityguje, bo chce skończyć pracę jak najszybciej, ale aktorka go ustawi: chcesz zrobić polityczny film, ale nie chcesz politycznej dyskusji? Nina Hoss ma tu więc ostatnie słowo – historii Eribona przeciwstawi historię swojego ojca, Williiego Hossa, który był w młodości komunistą, związkowcem, potem pomagał migrantom, zakładał Zielonych, a w końcu został działaczem ekologicznym w Puszczy Amazońskiej. Jej opowieść ilustrują wyświetlane z telefonu zdjęcia. W ten sposób bezradność Eribona zyskuje, może naiwny, ale potrzebny publiczności kontrpunkt. A może bardziej niż publiczności potrzebny Thomasowi Ostermeierowi, dla którego książka Eribona ma chyba także osobiście bolesny wydźwięk?

To symboliczne, że po *Powrocie do Reims*, by opowiedzieć o porażce lewicowych ruchów i rosnącym poparciu dla nacjonalistycznej prawicy, sięgnął właśnie Thomas Ostermeier, czołowa postać pokolenia twórców, którzy jako pierwsi po zakończeniu zimnej wojny rozpoznali nowe

konflikty, odnowili sens buntu, a zarazem formę teatru politycznego i zaangażowanego. Schaubühne Thomasa Ostermeiera wprowadziła do obiegu w latach dziewięćdziesiątych nową, bezlitosną dramaturgię i stosując przy tym drastyczne środki teatralne, nie licząc się z żadnym tabu, otwierała widzom oczy na ludzi, problemy i historie dotąd na scenie niepokazywane. Pisałmy jednak niedawno na łamach „Dialogu”:

Gdy w roku 1996 Ostermeier inscenizował „Shopping and Fucking”, berlińczycy wstrzymywali oddech. Dziś ten dawny obrońca uciskanych i nieprzejednany krytyk drobnomieszczańskiego świata, brukający wszelkie świętości a zwłaszcza wytworną kulturę, przede wszystkim zajmuje się – jak sam mówił w jednym z wywiadów – problemami i lękami ludzi dobrze sytuowanych, którzy zdobyli pozycję.

Dlaczego więc rozliczenie francuskiej lewicy z jej chybionej politycznej oferty nie miałooby się rozciągnąć na sztukę, która dwadzieścia parę lat temu postanowiła reprezentować skrzywdzonych i poniżonych, obwołała się ich samozwańczą rzeczniką i z tego uczyniła swoją markę? Chodzi przecież nie tylko o Thomasa Ostermeiera, reżysera *Powrotu do Reims*. W 2017 roku ze stanowiska dyrektora berlińskiej Volksbühne po ćwierćwieczu sprawowania tej funkcji odszedł Frank Castorf, uważany jeszcze kilkanaście lat temu za patrona teatralnej lewicy. Jego spektakle pokazywane w Polsce okazały się szczególnie ważne dla wykrystalizowania się nowej polityczności i powstania teatru krytycznego. Jeśli bowiem Ostermeier celował w przedstawianiu jednostkowej perspektywy i indywidualnej męki, z której wyprowadzał diagnozy polityczne, to Castorf zajmował się tym systemowo. Paweł Sztarbowski tak relacjonował pojawienie się jego teatru w Polsce po raz pierwszy:

27 września 2000 roku. Warszawskie Spotkania Teatralne. W Teatrze Polskim w War-

szawie odbywa się gościnny pokaz „Tkaczy” Hauptmanna w reżyserii Franka Castorfa na podstawie trącącego myszką dramatu Gerharda Hauptmanna. Reżyser przeniósł sztukę o buncie śląskich tkaczy w 1844 roku do współczesnych Niemiec, wydobywając problemy bezrobocia, rozwarstwienia klasowego i rasizmu. Nad sceną zawieszono ogromny napis „Hunger”, tekst został pocięty i brutalnie przeniesiony we współczesne realia szalejącego kapitalizmu, co jest zgodne z kierunkiem poszukiwań teatralnych Castorfa. Na widowni wrzenie. Ze spektaklu manifestacyjnie wychodzi Andrzej Wajda. Świadkowie jeszcze po latach wspominać będą impet trzaskających drzwi. Strategia Castorfa polega na tym, że to, co dzieje się na scenie, jest bezpośrednim wyrazem określonych założeń. Tekst jest tylko pretekstem do krytyki społecznej i politycznej. To właśnie wpływ Castorfa i teatru niemieckiego zakorzenionego w tradycji Erwina Piscatora i Bertolta Brechta okaże się najbardziej znaczący dla przemian na polskich scenach. Niektórych reżyserów będzie się wprost oskarżać o powielanie „modnych bzdur” z Zachodu, inni świadomie będą z tych mód korzystać i na ich bazie tworzyć własną, specyficzną polską jakość.³

Dwa lata później Castorf pokazał w Warszawie Skrzywdzonych i poniżonych według Dostojewskiego i stało się jasne, że ten tytuł jest najlepszym hasłem opisującym nie tylko bohaterów i bohaterki jego teatru, ale także polskiego teatru i dramatu, który dopiero nadchodził.

3.

Te na ogół skromne osoby – rozpoznane i opisane przez dramatopisarzy i dramatopisarki, a potem wspaniale obsadzone na scenie – najwyraźniej uznały, że fakt, iż są reprezentowane w teatrze, nie jest wystarczającym powodem, by rzec się reprezentacji politycznej. A trzymanie widzów za gardło dobitnymi monologami

nie daje im wystarczającej satysfakcji. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że Boguś z *Made in Poland*, Danuta Mutter i Alkmene Markiewicz z *III Furii*, Halina i Bożena z *Między nami dobrze jest*, Wojnicki ze sztuki *Diamenty to węgiel*, który wziął się do roboty, Grigorij z *Niech żyje wojna!* (nie wspominając o Szariku!), niektórzy bohaterowie *W imię Jakuba S.* i wszyscy, których zwolniła z pracy Grażyna Milijon w *Być jak Steve Jobs*, głosowali w ostatnich wyborach na prawicę. I w zasadzie doskonale wiadomo, dlaczego. Lewicowy teatr przez ostatnie piętnaście lat niczym innym się nie zajmował, tylko przed tym przestrzegał – wylizując krzywdy, poniżenia, niesprawiedliwości, niespełnienia i dając świadectwo społecznej różnicy. A jednocześnie sam tę różnicę stwarzał, adresując swój przekaz przecież nie do tych, których tak usilnie pragnął reprezentować. Patrząc dziś z pewnego dystansu na polski teatr krytyczny, można się więc zastanawiać, czy był profetyczny czy był niepotrzebny?

Owszem, to ostatnie zdanie brzmi nerwowo, czy wręcz histerycznie i tak ma brzmieć, bo jeśli – także, a może przede wszystkim, za sprawą teatru – wszystko było wiadomo, diagnoza społeczna została trafnie postawiona, ale nic z tego nie wynikało poza tym, że kilka osób zaczęło patrzeć na świat trochę inaczej, to po co było się tak wysilać zamiast kręcić estetyczne lody? A może warto zaryzykować tezę, że z teatralnego świadectwa krzywd i poniżeń wnioski wyciągnięto nie w liberalnej bańce, ale właśnie na prawicy, która w bohaterach dramatów rozpoznała swój potencjalny przyszły elektorat? Dostała od teatru ich problemy na tacy: brak opieki państwa, ideowe bezgruncie, głód uznania i godności, ubóstwo, doświadczenie pogardy i arogancji władzy, pracodawców i banków, poczucie, że ich głos się nie liczy i rozżalenie, że „nie ma stresu bojowego tylko / jest wyrok za bicie żony / nie ma opowieści dla wnuczka o medalach / więc wnuczek nie przychodzi”⁴. Czy to zatem takie dziwne, że powiedzieli: „niech żyje wojna”? Czy

nie o tym pisał Didier Eribon:

Sprowadzono ich do indywidualizacji ich opinii i pozbawiono te opinie ciężaru gatunkowego, jaki mogły mieć niegdyś, skazując ich tym samym na bezsilność. Tyle że ta bezsilność przemieniła się we wściekłość. Rezultat był do przewidzenia: grupa zreformowała się inaczej i zdekonstruowana przez polityczny dyskurs lewicy klasa społeczna znalazła nowy sposób, żeby się zorganizować i wyartykułować swój punkt widzenia. (s. 118)

Teatralny „lewicowy wrzask”, o którym mówiła minister Zwinogrodzka⁵, to najlepsza jak dotąd psychosocjologiczna analiza podstaw powodzenia wyborczego jej formacji, formułowana nie post factum, ale na wiele lat wcześniej w teatrach Legnicy, Krakowa, Wałbrzycha, a nawet Warszawy. Może więc powinna go szanować zamiast tępić? Teatr krytyczny rozpoznał bowiem problemy, na długo przed tym, zanim politycy prawicy uczynili je swoją platformą programową i retoryczną.

Boguś (lat 19) idzie ulicą osiedla. Wszędzie wokół zapuszczone kilkupiętrowe bloki. Gdzieś oświetlone okna. Boguś trzyma w garści stalowy pręt. Na czole ma wyraźny duży tatuaż wykonany gotykiem – napis „Fuck Off!”⁶

Tak zaczyna się *Made in Poland* Przemysława Wojcieszka z 2004 roku. Boguś cały czas powtarza, że jest wkurwiony. „Fuck Off” to ogólna kontestacja, anarchistyczna można by rzec. Ale to tylko pozór, bo Boguś jest tylko chuliganem, choć poszukującym. Potrzebuje na gwałt jakiejś idei, jakiejś wiary, na której mógłby się oprzeć. Książd ma dla niego religijną ofertę, a nauczyciel – liryki Broniewskiego i poradę, żeby z książek dowiedział się, kim jest i czego chce. To zbyt słabe propozycje, a przecież naprawdę niewiele trzeba, żeby Boguś dostał, czego potrzebuje. Wystarczy wzmocnić katolicką wiarę – dumą

narodową, do różańca dołożyć koszulkę z napisem „Żyli prawem wilka”, a ogólną nienawiść do wszystkich – dresiarzy, szpanerów, skurwili z banku, psychopatów z armii, rządu, policji i biznesu, Ruskich, Niemców i Amerykanów, rapu, techno i Nirvany, czyli „pierdolonej kolekcji pedalskiego gówna” – przechwycić i pokierować we właściwą stronę. Gdy tak się stanie, tatuaż „Fuck Off” zostanie przerobiony na inny, także wykonany gotykiem. Teraz Boguś ma wyrobione poglądy, kamieniami rzuca już tylko w pedalskie marsze, zagłosował na Konfederację i ma swoją reprezentację w Sejmie. Kto pamięta, że na legnickiej scenie budził zrozumienie i sympatię?

Matkom z *III Furii* Magdy Fertacz i Małgorzaty Sikorskiej-Miszczyk (2011) też jest teraz jakby łatwiej. Danuta Mutter, matka Dżidzi bez rąk i nóg, już sobie nie wyrzuca, że nie usunęła i finansowo jest jej trochę łatwiej. A pani Alkmena Markiewicz, matka Stefana, który z bohatera okazał się mordercą, dziś znowu jest matką bohatera – żołnierza wyklętego:

To wszystko działania wojenne były i ten wrodzony patriotyzm co go żadna bielinka nie wyżre z gardzieli że to dlatego żeby pokazać światu że Polak się nie podda że za waszą i naszą wolność będzie ginął a póki żyje będzie zabijał tych co nie po tej stronie co trzeba przysiedli na naszej polskiej drodze. ⁷

Nie zapominajmy też, że na niebie pojawił się nowy gwiazdozbiór w kształcie orła białego i nazywa się Matka Polka.

A Bożena z Haliną w Między nami dobrze jest Doroty Masłowskiej (2008) mogą się licytować na wyścigi, gdzie jeszcze nie były, bo wiedzą, że nigdzie nie jest lepiej i mogą żyć jak wcześniej, słuchając radia, które odbiera im chęć podróży:

Byliśmy wielkim mocarstwem, oazą tolerancji i multikulturowości, a każdy nieprzybywa-

jący tu z innego kraju [...] był tu gościnnie witany chlebem i solą... Ale skończyły się dobre czasy dla naszego państwa. Najpierw odebrano nam Amerykę Afrykę Azję i Australię. Niszczono polskie flagi i domalowywano na nich inne paski, gwiazdki i inne esy-floresy, język polski urzędowo pozmieniano na frymuśne obce języki, których nikt nie umie i nie zna, a jedynie ludzie, którzy nimi mówią tylko po to, żebyśmy my Polacy go nie znali i nie rozumieli, i czuli się jak ostatnie szmaty... ⁸

I słuchając premiera, który przywraca im dumę:

Jak przed wiekami nasi przeciwnicy robią podkop pod Polskę, pod nasze wartości. Podkop pod rodzinę. My za Polskę nie chcemy się wstydzić. Nie przepraszamy. My za Polskę dziękujemy. ⁹ *Chcemy przekształcać Europę, ją z powrotem, takie moje marzenie, rechrystianizować, bo niestety w wielu miejscach nie śpiewa się kolęd, kościoły są puste i są zamieniane na muzea. To wielki smutek.* ¹⁰ *Pol-ska jest częścią Europy. Za czasów naszych poprzedników Polska była trochę papugą Europy, naśladowaliśmy tylko. Dzisiaj my, Pol-ska, wyznaczamy standardy, idee i propozycje. I te idee są kopiowane przez całą Europę, chociażby w zakresie podatku VAT czy walki z rajami podatkowymi. W UE jesteśmy coraz ważniejszym państwem członkowskim i będziemy coraz ważniejsi.* ¹¹

Wojnickiemu z Diamentów... Pawła Demirskiego (2008), który jeszcze niedawno mówił:

*Najgorsze w tej historii jest to
Że nie nadaje się
Że powiedziano mi że się nie nadaje
I ja o tym wiem że się nie nadaje
Że nie potrafię
Jakoś sobie z tym wszystkim poradzić
Że nie umiałem się odnaleźć
I wiem to ale nic z tego dla mnie nie wynika
Że wiem
Że są tacy którzy potrafią*

nikt już nie odbierze mocy sprawczej, odkąd głośnie na prawicę, która mówi mu, że jak najbardziej się nadaje i że jego głos jest słyszalny, a nawet decydujący. I że choćby chciał, to nie może na nich nie głośnie, bo wtedy byłby jeszcze bardziej przegrany, a on już nie ma siły tak się czuć. I wtedy wchodzi Szarik z innej sztuki Demirskiego i mówi:

**teraz będzie moja scena
i ja w tej scenie pokażę co to jest święto
na kolana
to znaczy ręce do góry.**¹²

Tak wszystko się składa w całość: pragnienie identyfikacji z czymś naprawdę ważnym u Bogusia, bezradność Danuty Mutter, patriotyczne wychowanie Alkmeny Markiewicz, frustracje Bożeny i przesady Haliny, rozżalenie Wojnickiego i to, co wydaje się Szarikowi: że nie ma już żadnych świętości, więc trzeba siłą. Jak już była mowa, ich osobiste opinie i indywidualne uczucia skazywały ich na bezsilność, ale ta bezsilność zamieniła się we wściekłość i wówczas ta grupa znalazła nowy sposób, żeby się zorganizować i wyartykułować swój punkt widzenia: wybrała prawicę. Prawica pozwoliła im – pisze Eribon – zostać „tym, kim są, a opinia, jaką tworzą, jest jedynie sumą ich spontanicznych przesądów, skaptowanych przez dyskurs partyjny, który nadaje im formę, scalając je w jeden spójny program polityczny” (s. 121). Program, dodajmy, który zorganizowano wokół wartości narodowych i swojskich, tradycyjnego ładu i niechęci do odmienności.

Czy jednak naród jest w stanie wynagrodzić czyjeś obrażone uczucia? Ostatnia postać z galerii bohaterów „głośniejących na prawicę” jest już współczesna – Romek ze sztuki Rafała Wojańskiego Siostry (2019) pisze pozew o obrazę uczuć, bo godność ma, a świat go obraża:

Ja nie widziałem narodu na oczy nigdy. Widzę tylko kobiety i chłopów, psy, szczury, koty, za-

jące, jelenie, stada całe, ludzkie, kurze, inne. I do tego cmentarze przepełnione. A mnie to obraża. To też mnie obraża. [...] Moje własne, Romkowe uczucia obrażają. To jest obraza moich uczuć niereligijnych, nienarodowych, nieludzkich, wszelkich znaczy, wszystkich, jakie mam, czyli Romkowych.

I może to właśnie, a nie parasol nacjonalistycznych haseł, jest najcelniejszą metaforą na określenie tego, co łączy dziś ludzi będących w Polsce większością. A zarazem stanowi odpowiedź na pytanie, dlaczego tak wielu bohaterów współczesnych dramatów głośniełoby dziś na prawicę. Bo jest to elektorat obrażonych uczuć.

4.

Didier Eribon dopuszcza myśl, że głośnie na Front Narodowy jest formą afirmacji własnej społecznej tożsamości, opartej wcale nie na przynależności do określonej klasy społecznej, ale na sumie przesądów i uprzedzeń, które prawica przekuła w program polityczny: rasistowskie prawo, wydalenie imigrantów, preferencje narodowe w zatrudnieniu, zaostrzenie polityki karnej, przywrócenie kary śmierci, obligatoryjne kształcenie tylko do czternastego roku życia. Wydaje się jednak, że autorowi – zarówno w jego krytycyzmie wobec francuskiej lewicy, która usunęła kategorię „klasy ludowej” ze swojego dyskursu, a więc niejako wycofała swoją ofertę tożsamościową, jak i w jego błyskotliwej koncepcji, że Front Narodowy zaoferował jednostkom utwierdzenie się w swoich wyobrażeniach, odruchach i przesądach, konstytuując te jednostki jako „grupę” (swoich wyborców) – umyka najważniejszy aspekt, utrzymujący przez lata przywiązanie klas ludowych do lewicowych partii i przyciągający dzisiaj te klasy do prawicy. Tym aspektem jest patriarchyzm – system społeczny, kod kulturowy i praktyka codzienna. Bo tak długo jak lewica nie występowała przeciw temu łaadowi, kultywując patriarchyzm Marxa i Freuda¹³, tak długo mogła liczyć na poparcie tam, gdzie dziś najwyraźniej nie ma czego szu-

kać, skoro na straży patriarchatu stanęła rasi-stowska, homofobiczna, mizogińska prawica.

Fakt, że Eribon pomija kwestię patriarchatu w swoich analizach jest o tyle dziwny, że stanowi on, jako źródło krzywd i poniżenia, niewypowiedziany temat wszystkich niemal doświadczeń, którym autor daje świadectwo w swojej książce. Rodzinne historie kobiet, babki i matki naznaczone są przemocą, represjami, napiętnowaniem, kontrolą i zakazami – w sprawach seksualnych i reprodukcyjnych, ale i zawodowych czy dotyczących spędzania wolnego czasu. Jego własna historia, geja, który musi wymyślić się i stworzyć na nowo, jest walką o przetrwanie w homofobicznym otoczeniu:

cała kultura wokół mnie krzyczała „pedał”, „ciota”, „pedzio” i inne okropne słowa, których wspomnienie dzisiaj ożywia we mnie pamięć – nigdy się nie zatarta – strachu, jaki budziły, ran, jakie zadawały, uczucia wstydu, jakie wyrwały w moim umyśle. Jestem wytworem obelgi. Synem wstydu. (s. 180)

Eribon zdaje się nie dostrzegać, że za wszystkimi tymi dramataми stoi patriarchalny porządek społeczny, na który składają się także nacjonalizmy, ksenofobia, przesady i uprzedzenia stanowiące o powodzeniach wyborczych prawicy. Jeśli patrzeć na autobiografię jako na formę krytyki społecznej, to problematyzacja doświadczeń własnych i zapośredniczonych pozostawia tu więc pewien niedosyt, także dlatego, że Eribon nie poważa się na ujęcie systemowe mechanizmów przemocy i dominacji genderowej, seksualnej, rasowej, ekonomicznej i klasowej, choć ma po temu powody i podstawy. Zapewne dla odpowiedzialnego socjologa tego rodzaju generalizacja byłaby intelektualnym nadużyciem, ale bez niej z kolei odpowiedź na pytanie „jak do tego doszło, że głosowanie na prawicę lub skrajną prawicę stało się w tej rodzinie możliwe, ba, prawie naturalne” pozostaje niepełna lub nieprzekonująca.

Jeśli zmierzch marksizmu jako dominującego nurtu myśli lewicowej i dojście do głosu lewicy kulturowej, która położyła nacisk na kwestie płci, rasy i orientacji seksualnej jako źródła opresji równie ważnej jak ucisk klasowy, rzeczywiście doprowadziły na dłuższą metę do utraty poparcia społecznego dla lewicy i przechwycenia go przez prawicowe ugrupowania głoszące tradycyjny, męski paradygmat siły, to znaczy, że ta opresja jest jeszcze większa niż nam się wydaje. A zwłaszcza że ma współsprawców na każdym poziomie życia społecznego i dotyczy wszelkich sfer: od przemocy domowej do wstydu klasowego, od wyzysku ekonomicznego do wyzysku. Mimo wszystko, Eribon dobrze o tym wie, opowiadając się za budowaniem dyskursów i teorii, które nie pozwalałyby pozostawiać poza polem percepcji lub poza polem działania jakiegokolwiek formy ucisku, dominacji, poniżenia czy wstydu. (s. 216)

Amerykańska poetka wojownicza, czarna feministka, lesbijka i matka, Audre Lorde, powiedziała by w tym miejscu, że różnica społeczna może stać się wehikułem działania i zmiany, jeśli tylko rozpozna się tę różnicę i wynikające z niej przywileje. Przede wszystkim własne. Tymczasem jednak antypatriarchalne teorie i praktyki, które już dziś zmieniają kulturę i społeczne struktury, trafiają ciągle na srogi opór tam, gdzie władza jest fetyszem, a przywilej jej narzędziem.

¹ Didier Eribon *Powrót do Reims*, przełożyła Maryna Ochab, Karakter, Kraków 2019.

² Wcześniej adaptację tej książki przygotował także Laurent Hatat w teatrze Manufacture w Awinionie w 2014 roku.

³ Paweł Sztarbowski Teatr w stanie oblężenia, „Opcje” nr 3/2006.

⁴ Paweł Demirski Niech żyje wojna!, w: tegoż Parafrazy, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 392.

⁵ Wanda Zwinogrodzka Na ziemi jałowej, „Gazeta Polska Codziennie” nr 8/2014.

⁶ Przemysław Wojcieszek Made in Poland, w: Made in Poland (dziewięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego), redakcja Henryk Sułek, Ha!art, Kraków 2006.

⁷ Magda Fertacz, Małgorzata Sikorska-Miszczuk III Furie, w: Transfer! Teksty dla teatru, pod redakcją Joanny Krakowskiej, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 101.

⁸ Dorota Maślowska Między nami dobrze jest, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2009, s. 70-71.

⁹ Przemówienie premiera Mateusza Morawieckiego podczas pielgrzymki Radia Maryja do Częstochowy, 8 lipca 2018.

¹⁰ Wywiad premiera Mateusza Morawieckiego w Telewizji Trwam, 8 grudnia 2017.

¹¹ Przemówienie premiera Mateusza Morawieckiego w czasie wiecu wyborczego PiS w Sandomierzu, 19 sierpnia 2018.

¹² Demirski Niech żyje wojna!, op.cit.

¹³ Skądinąd Eribon pisze, że to przeciwko freudowsko-marksistowskiemu dyskursowi Foucault napisał *Historię seksualności*, chcąc uwolnić myśl krytyczną i emancypacyjny radykalizm od marksizmu i psychoanalizy, a zarazem ubolewa nad powrotem na scenę intelektualną tych dogmatyzmów wrogich ruchowi gejowskiemu, jako ponurym regresem (s. 182).

Joanna Krakowska – w zespole redakcyjnym „Dialogu” od 1999 roku. Jest historyczką teatru współczesnego. Pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Wydała monografie „Mikołajska” (2011), „PRL. Przedstawienia” (2016), „Demokracja. Przedstawienia” (2019), „Odmieńcza rewolucja” (2020). Jest współautorką książek „Soc i sex” (2009) i „Soc, sex i historia” (2014), a także współredaktorką antologii „(A)pollonia. Twenty First Century Polish Drama and Texts for the Stage” (2014) oraz słownika „Platform. East European Performing Arts Companion” (2016). Wydała antologię tekstów dla teatru „Transfer!” (2015). Kierowała projektem „HyPaTia. Kobieta historia polskiego teatru” (www.hypatia.pl). Jako uczestniczka teatralnego kolektywu jest współautorką dwóch spektakli „Kantor Downtown” (2015) i „Pogarda” (2016).

Teatr Łaźnia Nowa (Kraków)
Nowy Teatr (Warszawa)
Powrót do Reims

Jesteśmy pariasami, dziedziczymy
wykluczenie
Z Didierem Eribonem rozmawia Paulina
Małochleb

Tekst ukazał się na portalu *Krytyka Polityczna*

O hierarchii wstydów, awansie społecznym, opresywnym systemie liberalnym maskującym klasowość i o tym, czy powrót do korzeni jest możliwy, mówi w rozmowie z Pauliną Małochleb Didier Eribon, autor książki „Powrót do Reims”.

„Powinna to być lektura obowiązkowa dla każdego sympatyka lewicy. A jeszcze bardziej dla wszystkich, którzy nie wierzą, że klasa społeczna, z której się pochodzi, ma znaczenie, bo każdy jest kowalem własnego losu” – tak o Powrocie do Reims pisała Kinga Dunin. „To połączenie autobiografii i eseju, który właśnie dlatego jest tak ciekawy, że autobiografią jest potwierdzony i w niej umocowany”. Z francuskim socjologiem i filozofem rozmawia Paulina Małochleb.

Paulina Małochleb: Czy różne rodzaje wstydu układają się w hierarchię? Wstyd klasowy wyprzedza dzisiaj wstyd homoseksualny?

Didier Eribon: Dla każdego istnieje inna hierarchia wstydów, ale wystarczy popatrzeć na teksty, by zobaczyć, że dzięki feministkom i osobom LGBT problem wstydu homoseksualnego został już do pewnego stopnia wypowiedziany. Pisanie o nim było możliwe, przyjmowane bez zdziwienia dzięki ruchom politycznym, nurtowi gender, feministkom, dzięki szerokiej refleksji współczesnych socjologów i filozofów: Michela Foucaulta i Pierre’a Bourdieu czy Judith Butler. Istotą wstydu jest milczenie, więc można go przewyciężyć, mówiąc o nim i pisząc. Wstyd homoseksualny to inne zjawisko niż wstyd klasowy, ale rządzą nimi analogiczne mechanizmy: kluczowe jest właśnie milczenie, ukrycie, przeżywanie wstydu jako jednostkowego doświadczenia.

Jaką funkcję pełni wstyd homoseksualny?

Jest barierą, którą trzeba przekroczyć. Kiedy byłem nastolatkiem i zacząłem uświadamiać so-

bie, że jestem homoseksualistą, odkryłem, że to tożsamość stygmatyzowana, wciąż wyszydzana – zarówno w mojej rodzinie, jak i w szerszym otoczeniu. Żeby jednak przekroczyć tę barierę, musiałem wyjść ze swojego środowiska i wtedy odkryłem, że wkraczam w pole innego wstydu – wstydu społecznego. Tak jak istnieje hierarchia seksualności, w której tożsamość heteroseksualna przewyższa tożsamość homoseksualną, tak samo istnieje hierarchia społeczna, w której pochodzenie robotnicze znajduje się dużo niżej niż na przykład pochodzenie inteligenckie czy mieszczańskie. W Polsce chyba nikomu nie trzeba tego wyjaśniać: widziałem w mediach, jak potraktowano marsz LGBT w Białymstoku, gdzie za atakami słownymi podążył od razu atak fizyczny.

Jak zatem podjąć temat wstydu?

Swój wstyd homoseksualny przezwyciężyłem, pisząc o nim w kilku książkach. Tymczasem wstyd klasowy nie ma tak szerokiej reprezentacji. Dziesięć lat temu, kiedy pisałem *Powrót do Reims*, nie było też specjalnego przyzwolenia, by o nim mówić. Temat klasy społecznej zniknął we Francji wraz ze zmierzchem marksizmu, w latach 80., co oznaczało, że nie było słownictwa ani języka w przestrzeni publicznej, za pomocą których można byłoby mówić o klasowości.

W tym sensie *Powrót do Reims* to także powrót do zagadnienia klasy społecznej, powrót do języka klasowego, próba odtworzenia skupionego na niej dyskursu. Nie chciałem wcale ożywić starego języka marksistowskiego, a raczej wyjść od oczywistego istnienia klas, przemyśleć, jak klasy funkcjonują na co dzień w życiu społecznym, jak działa system edukacji od liceum po uniwersytet. Wielką inspiracją był tutaj dla mnie Pierre Bourdieu ze swoją analizą systemu szkolnictwa jako mechanizmu wzmacniającego podział między dziećmi z klasy dominującej i tymi z klasy robotniczej.

Czy wstyd jest stały, niezbywalny?

Na początku w Paryżu to uczucie było bardzo silne, bo dopiero wtedy zobaczyłem w całej pełni, kim jestem: biednym robotniczym dzieckiem bez kultury. Musiałem wyjść ze swojego środowiska, bo nie mogłem w nim funkcjonować jako homoseksualista. Awans społeczny był mi więc potrzebny do zbudowania własnej tożsamości. Dom nie stanowił ochrony przed nietolerancją, mój ojciec nienawidził gejów i wypowiadał się o nich w najgorszych słowach. Po wyprowadzce nigdy już z nim nie rozmawiałem, przyjechałem do domu dopiero po jego śmierci. Ale moja droga, tak samo jak droga Bourdieu, to wyjątki statystyczne potwierdzające regułę. Neoliberalizm wciąż nam wmawia: jeśli jesteś wartościowy, zostaniesz doceniony; jeśli będziesz się wystarczająco dużo uczyć, ciężko pracować – osiągniesz awans – ale to kłamstwo.

Pytam o niezbywalność wstydu, bo raz mówi pan o swoim odczuciu wstydu w trybie dokonanym, raz – niedokonanym.

Wyzwolić się ze wstydu jest szalenie trudno. Ja to zrobiłem, pisząc książkę. Ale pisałem ją także po to, by czytelnicy za jej pomocą wyzwali się z niego łatwiej i szybciej ode mnie. Chciałem im ułatwić to doświadczenie. Mówię w niej także o tym, że wstyd to także uczucie kreatywne. Dzięki niemu się zmieniamy, dzięki niemu czujemy potrzebę, by się zdefiniować, określić, przekroczyć własne ograniczenia. Oczywiście nigdy nie przezwyciężymy wstydu całkowicie, ponieważ zawsze nasze otoczenie społeczne będzie nam przypominało, skąd wyszliśmy i jacy byliśmy.

A panu otoczenie o tym przypominało? Nawet gdy już się pan stworzył na nowo, w Paryżu?

Tak, czasem to wraca na poziomie języka, jakichś prostych zwrotów. Nagle wypowiadamy jakieś powiedzenie zapamiętane z dzieciństwa

i zaraz przychodzi nam na myśl, że nie powinno się tak mówić, że język nowej klasy społecznej wychwyci to określenie jako gwarowe, wyjawia nasze pochodzenie.

Czyli zawsze jesteśmy skazani na kontrolę i presję otoczenia?

Mam nadzieję, że młodzi ludzie, czytając moją książkę, znajdą w niej sposoby, by szybciej i pełniej przezwyciężyć poczucie wstydu.

W jaki sposób można dzisiaj opisywać klasy społeczne?

Podział społeczeństwa na klasy, samo istnienie tych klas, jest dzisiaj z jednej strony oczywiste, z drugiej tabuizowane, nie stanowi problemu badawczego. Dlatego postanowiłem sięgnąć do własnego doświadczenia: pokazać mój powrót do Reims, czyli do miasta urodzenia i rodziny. Powrót zakłada jednak, że się wcześniej wychodzi i nabiera dystansu – że dzieli nas odległość zarówno fizyczna, jak i emocjonalna. I dopiero tu pojawia się problem wstydu społecznego. Kiedy wyprowadziłem się z domu, przeniósłem się do Paryża i rozpocząłem tam życie, czułem wstyd – to właśnie wykorzystałem jako punkt wyjścia do mojej książki.

Polscy czytelnicy znają już pewne, bardzo mocne wzory opowiadania o francuskim awansie społecznym. Są to jednak wzory z XIX wieku, wybitne literacko, ale mało mówiące o nas dzisiaj: Eugène Rastignac, bohater Balzaka, albo Julian Sorel z Czerwonego i czarnego Stendhala.

To jest dowód na to, jak literatura opracowuje temat awansu. Balzak i Stendhal stoją po stronie systemu, który chcą dogłębnie przeanalizować, pokazują swoich bohaterów jako arystów, karierowiczów. Rastignac to u Balzaka człowiek, który chce wyważyć drzwi, zachowuje się jak jakiś bandyta. Droga awansu jest ciągle

postrzegana i przedstawiana przez tych, którzy znajdują się na szczycie hierarchii. W awansie społecznym zawsze jest coś nielegalnego, jakieś wykroczenie poza porządek. Ci, którzy to rozumieją, przedstawiani są jako podejrzeni, a ich wejście do wyższej klasy potrzebuje dodatkowych uzasadnień – tak samo dzieje się dzisiaj w przypadku awansu zawodowego kobiet. Większość tradycyjnego społeczeństwa zawsze szuka w ich awansie jakiegoś drugiego dna, albo widzi przejaw dzikiej, nienaturalnej ambicji.

Tomasz Swoboda, pisząc o pana książce w związku z Festiwałem Conrada w Krakowie, ustawił *Powrót do Reims* w perspektywie gry z literacką konwencją wyznania. Czy to jest dla pana interesujący kontekst?

Nie. *Powrót do Reims* to nie jest książka literacka, ale esej socjologiczny, w którym dużo miejsca zajmuje teoria polityczna, ale też moje doświadczenie osobiste, życie rodzinne moich dziadków i rodziców, ich wybory zawodowe i spojrzenie na świat. Kiedy ją pisałem, myślałem dużo o formule tekstu naukowego, która nie dopuszcza w ogóle formy „ja”, przekreśla ją, ustawia w perspektywie negatywnej: jeśli piszesz o sobie, nie piszesz tekstu naukowego. Ja chciałem właśnie połączyć oba te porządki, chciałem znaleźć nową formę analizy socjologicznej, w której każdy element odnosiłby się przede wszystkim do przeżytego doświadczenia, a nie do teorii. Każdy rozdział, każda strona mojej książki stanowi połączenie refleksji socjologicznej i osobistej. Ta książka mogłaby nosić podtytuł: „Jak stałem się tym, kim jestem. Próba autobiografii nietzscheańskiej”.

Pisząc ten esej, miałem oczywiście w tyle głowy tradycję analizy socjologicznej, ale także autobiografii literackiej. W książce *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires* jeden rozdział poświęciłem *Powrotowi do Reims* i wyjaśniam w nim właśnie, że dwa modele socjolo-

giczne, które są mi najbliższe, to zaprezentowany przez Bourdieu w jego ostatniej książce *Esquisse pour une auto-analyse* oraz trylogia Annie Ernaux *Miejsce, Une femme* oraz *La honte*. Nie napisałbym *Powrotu do Reims*, gdyby Annie Ernaux nie opublikowała swoich powieści, które stanowiły dla mnie rodzaj przyzwolenia na osadzenie problemów społecznych w kontekście osobistym.

Natomiast najważniejszym dla mnie wzorem pisania jest Simone de Beauvoir. Nie tylko jej pamiętniki, które były dla mnie lekturą formacyjną, gdy byłem nastolatkiem i studentem, ale przede wszystkim zastosowana przez nią i szeroko opisana relacja między refleksją filozoficzną a własnym doświadczeniem. De Beauvoir w *Drugiej płci* pisze: „Jestem kobietą, więc zajmę się sytuacją kobiety”, a 20 lat później, w *La vieillesse* pisze: „skoro stałam się stara, zajmę się starością”. Za każdym razem fundamentem jej refleksji filozoficznej jest jej własna sytuacja, doświadczenie.

Lektura jej książek uświadomiła mi, że właśnie to „ja” jest punktem wyjścia do każdej teorii. Nie da się stworzyć analizy wiarygodnej i wartościowej, jeśli nie wyjdzie się od swojej pozycji, własnych przeżyć i przemyśleń. Po śmierci ojca napisałem *Powrót do Reims*, po śmierci matki powinienem napisać drugą część tej książki, zwłaszcza że interesuje mnie ta linia refleksji o starości, którą de Beauvoir rozpoczęła w *La vieillesse*. Ta jej książka jest mało znana we Francji, nie ma swojego wydania kieszonkowego, rzadko czytają ją także feministki, studiujące skrupulatnie inne książki tej autorki.

Jedno z pana głównych założeń opiera się na przekonaniu, że sami uwierzyliśmy w mit awansu społecznego i zapomnieliśmy o podziale na klasy albo uznajemy je za otwarte. Tymczasem pan mówi, że klasy społeczne są dzisiaj wyjątkowo szczelnie zamknięte i na ich straży stoi system edukacji.

Bo wydaje nam się, że awans jednostek udowadnia otwartość społeczeństwa, tymczasem to statystyczne wyjątki. Reguła mówi zaś, że wyjątki te sankcjonują system i jego podziały. Dzieci robotników zostają robotnikami, dzieci chłopów – chłopami, dzieci inteligencji – inteligentami. System szkolny opiera się na sukcesie przede wszystkim dzieci z rodzin inteligentnych, a należy tu podkreślić, że szybko wypadają z niego dzieci z klas zdominowanych, myśląc jednocześnie, że same rezygnują z wykształcenia. Tymczasem jest odwrotnie: nienauczone w domach uczenia się, pozbawione kapitału kulturowego, a często i ekonomicznego, nie są w stanie wejść w pełni w system szkolny, podporządkować się jego zasadom. Uznają go za przestarzały, śmieszny itp., a w gruncie rzeczy to system nie daje im szansy, bo nie został dla nich zorganizowany.

Mówi pan o konieczności zerwania z rodziną, wyjścia z domu, bo identyfikuje pan swój dom przede wszystkim z ojcem. Tymczasem można popatrzeć na tę historię w inny sposób – nie poprzez zerwanie i odejście, ale jako formę dziedziczenia. Pana babka i matka z różnych powodów funkcjonowały w dużym stopniu poza społeczeństwem, nie należały w pełni do grup, w których się znalazły. Może zatem dziedziczy pan to wykluczenie, pozycję outsidera po nich?

To ciekawe, co pani mówi, nigdy w ten sposób nie myślałem o swojej przeszłości. Ale teraz wydaje mi się to oczywiste. Moi bracia kontynuują linię mojego ojca, tymczasem ja zawsze zdecydowanie bardziej stawiałem się po stronie matki – teraz dochodzi jeszcze jeden argument za tym.

W historii pana babki ujawnia się podwójne tabu: wyparcie historii francuskich kobiet, które związały się z Niemcami, a później wyparcie furii społecznej, jaka spadła na nie po wojnie.

Moja babka była robotnicą, w czasie wojny nawiązała relację z niemieckim oficerem. Nie znam żadnych szczegółów, wszystko, co wiem, usłyszałem od matki, więc jest to wiedza bardzo fragmentaryczna. W jej rzeczach nie znalazłem też żadnych dokumentów na ten temat. Wiem jednak, że po wyzwoleniu padła ofiarą linczu w Reims. Tu zresztą pojawia się kolejny wymiar wstydu – przez długi czas nie mówiono ani o zachowaniach kobiet w czasie wojny, ani o zachowaniach mężczyzn po wojnie. To ohydny obraz z przeszłości, ciąg działań podjętych przez mężczyzn, żeby odbudować swoją pozycję. Wojna i słaby opór, jaki stawili Niemcom, albo jego kompletny brak, tej męskości ich pozbawił. W sposób symboliczny zatem odzyskali ją na ciałach francuskich kobiet. Dzisiaj istnieje już wiele opracowań historycznych na ten temat, ale przez kilka dekad był on kompletnie przemilczany. Moja babka zawsze miała w sobie pewną twardość i dzisiaj sądzę, że to właśnie rodzaj traumy wyniesionej z wydarzeń wojennych i wyzwolenia wywołał w niej taką blokadę, taką srogość.

Pana matka odziedziczy wykluczenie: jako sierota wojenna nie może ani kontynuować nauki, ani podjąć wybranej pracy, musi zostać służącą.

Moja babka porzuciła ją i wyjechała do pracy w Rzeszy, a dla matki było to zawsze bardzo bolesne wspomnienie. Nawet gdy wróciła i przyjęła ją z powrotem, nie stały się już rodziną. W pewnym sensie była więc bękartem, a ja – jako homoseksualista – odziedziczyłem to jej wykluczenie z rodziny. Także byłem bękartem, dzieckiem nielegalnym. Więc faktycznie ma pani rację: jesteśmy pariasami, dziedziczymy wykluczenie.

Czy powrót do Reims okazał się możliwy? Wraca pan do domu dopiero po śmierci ojca, ale czy udało się zbudować relację z matką?

I tak, i nie. Wróciłem, ale dość szybko okazało się, że matka jest chora, nie radzi sobie sama w domu. Nie mogła chodzić, często upadała, potrzebowała opieki pielęgniarki, codziennych zastrzyków. Musieliśmy ją z braćmi umieścić w domu opieki, co było skomplikowane, bo najpierw nie mogliśmy znaleźć odpowiedniego miejsca, później okazało się, że jest ono bardzo kosztowne. Matka czuła się w nim bardzo niešťśliwa. Należy zadać sobie pytanie, co to oznacza: przeprowadzić się do domu opieki.

Była świadoma, że to jej ostatnie miejsce pobytu?

Tak. Przebywała tam aż do śmierci, choć wszyscy uprawialiśmy grę pozorów: ona mówiła, że wróci do siebie, kiedy jej się poprawi, a my przytakiwaliśmy. Ona wiedziała, że to niemożliwe, ja wiedziałem, że to się już nie uda, ona wiedziała, że ja wiem, ale podtrzymywaliśmy tę fikcję. Piśze o tym Anselm L. Strauss, który nazywa to doświadczenie *mutual pretense*, wzajemnym udawaniem: w czasie poprzedzającym śmierć każdy gra, role są wcześniej przypisane, wszyscy wiedzą, co się stanie, ale każdy udaje, że nie ma takiej świadomości.

Starość i choroba matki wyzwoliły w panu współczucie?

O tym piśze właśnie w mojej następnej książce – o domach spokojnej starości, starości robotników, których nie stać na taki system opieki. Matka przez cały czas oglądała telewizję, nie wyłączała w ogóle odbiornika. I na starość z całą mocą objawiły się jej rasistowskie poglądy, które wygłaszała na każdym kroku. Jeździłem więc do niej i ciągle musiałem się konfrontować z tym, kim była w rzeczywistości: starą rasistowską robotnicą. Kiedy prosiłem ją, żeby przestała, podkreślałem, że bardzo tego nie lubię, mówiła, że jest u siebie i może mówić, co jej się podoba. Proces powracania okazał się więc bardzo trudny, ale był dla mnie konieczny, by

odnaleźć rodzinę. Za każdym razem, kiedy z nią rozmawiałem, przypominałem sobie na nowo, dlaczego opuściłem rodzinny dom.

Powrót do Reims był więc jednocześnie konieczny i niemożliwy. Wychodziłem od niej zawsze zmęczony i wściekły wracałem do Paryża, obiecując sobie, że już do niej nie pojadę. Nie mogłem jednak zostawić własnej matki. Wracałem zatem do niej sfrustrowany, skazany na rasistowskie komentarze lub na precyzyjne i długie opowieści o jej wnukach, dzieciach moich braci, które mało mnie interesowały. A jednocześnie miałem świadomość, że pracowała dłużej, niż musiała. Przez lata wstawała o piątej rano, żeby iść do fabryki, po to, bym mógł studiować.

W pana eseju na ten temat pojawia się ważny cytat z Annie Ernaux „Byłam pewna jej miłości i tej niesprawiedliwości: od rana do wieczora podawała klientom ziemniaki i mleko, żebym mogła siedzieć w auli uniwersyteckiej i słuchać wykładów o Platonie”.

W moim przypadku chodziło o równie – pozornie absurdalny – przedmiot. Czułem więc wdzięczność do matki, że stworzyła mi warunki, bym mógł się wyrwać z domu. Czułem też czułość do tej starej kobiety skazanej na ból, a jednocześnie pomimo czułości i wdzięczności nie mogłem znieść rozmów z nią, bo wszystkie rozmowy obsesyjnie sprowadzała do kwestii rasistowskich. Jeśli jednak chciałem ją widywać, musiałem zaakceptować, kim była, musiałem cierpliwie wysłuchiwać jej rasistowskich tyrad. To nie było wcale łatwe i w tej sprzeczności upłynęły mi ostatnie miesiące jej życia. A dzisiaj, już po jej śmierci, myślę o tym, że powinienem ją widywać częściej, częściej do niej jeździć. I sprzeczność pozostała: doskonale rozumiem, dlaczego nie odwiedzałem jej częściej, a jednocześnie wciąż mam do siebie żal z tego powodu.

Didier Eribon (1953) – francuski socjolog i filozof. Pracuje na uniwersytecie w Amiens, wykładał na wielu uczelniach, m.in. w Berkeley, Princeton, Cambridge i Walencji. Napisał kilkanaście książek poświęconych socjologii, filozofii, historii idei oraz gender studies. Do najważniejszych należą: *biografia Michela Foucaulta* (wydana także w Polsce), *Réflexions sur la question gay*; *Une morale du minoritaire. Variations sur un thème de Jean Genet*; *La Société comme verdict. Classes, identités, trajectoires*. Po polsku ukazały się także: *rozmowa z Georges'em Dumézilem Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epepeje oraz rozmowa z Claudem Lévi-Strausem Z bliska i z oddali*. *Powrót do Reims* ukazał się w kwietniu 2019 roku nakładem wydawnictwa Karakter.

Paulina Małochleb – krytyczka i badaczka literatury, sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Prowadzi bloga *Książki na ostro*.

Teatr Łaźnia Nowa (Kraków)
Nowy Teatr (Warszawa)
Powrót do Reims

Zdrajca klasy nie odchodzi
Marlena Rycombel

Recenzja ukazał się na portalu *Mały Format*.
Numer 10-11/2019
Link do oryginału: <http://malyformat.com/2019/11/eribon-powrot-do-reims/>

Powrót do Reims Didiera Eribona, intelektualisty o korzeniach robotniczych, to książka wpisująca się w ramy gatunkowe wyznania. Uściślijmy: to wyznanie, w którym bohater przechodzi wewnętrzną przemianę – od pogardliwego wyparcia się swojego pochodzenia klasowego do próby jego zrozumienia. Znany i ceniony francuski socjolog bije się w pierś: wstydzilem się swoich rodziców i braci. Zerwałem z nimi kontakt, bo tak bardzo chciałem stać się częścią burżuazji – ludzi o dłoniach delikatnych, nie tych dotkniętych bólem i reumatyzmem od pracy przy taśmie montażowej. W tym autobiograficzno-intelektualnym eseju uderza obsesja używania czasu przeszłego. Autor pisze: wstydzilem się, gardziłem, nienawidziłem. Dlaczego nie: wstydzę się, gardzę, nienawidzę? Czyżby Didier Eribon zdążył już pogodzić się ze swoim pochodzeniem, a *Powrót do Reims* miałoby być tego świadectwem?

Elektryzująca siła tej książki polega nie tylko na tym, że jako czytelnicy jesteśmy świadkami ekspiacji indywidualnej, gdy oto pokutujący Eribon powraca po trzydziestu latach do Reims, rodzinnego miasta, by – do pewnego stopnia – przywrócić naruszoną, celowo zerwaną jedność z geografią i kulturą miejsca swego urodzenia. O sile jej oddziaływania przesądza autobiograficzny opis stanowiący metonimię ekspiacji zbiorowej – czytelnicy podczas lektury książki mają szansę dostrzec przejawy własnego protekcjonalizmu wobec klasy ludowej (i, miejmy nadzieję, w kolejnych krokach zacząć go żałować i próbować zmienić). Dorastający, edukujący się Eribon jest zaangażowanym trockistą – z jednej strony wstydzi się swoich korzeni i ukrywa przed znajomymi, skąd pochodzi, z drugiej strony z wypiekami na twarzy czyta Marksa i komunistów. Tym samym zakochuje się w robotniku wyobrażonym, jednocześnie żywiąc pogardę dla robotnika z krwi i kości. Eribon, choć doskonale zna środowisko robotnicze, zaczyna zachowywać się tak, jak gdyby czytał o nim tylko w dziewiętnastowiecznych tekstach. Przeprowadza więc psychologiczny

i intelektualny proces wyparcia. W *Powrocie do Reims* przychodzi nam obserwować fascynującą i dynamiczną próbę godzenia tożsamości wypartej z nabytą. W zakończeniu książki czytamy dobitne słowa: „Pozwoliłem, by przemoc świata społecznego wzięła nade mną górę tak, jak zapanowała nad nimi [klasą robotniczą]”. Proces scalania odrębnych tożsamości nie przebiega jednak bezproblemowo – iskrzy się od konfliktów, sprzeczności, tarć i dyskursywnych walk. Cenię opowieść Eribona za szczerość w odsłanianiu tych dysonansów, jestem mu wdzięczna za to, że ich nie wygładził. Nieautomatyczność procesu scalania tożsamości widać dobrze na przykładzie współczesnego stosunku Eribona do swoich braci robotników. Autor żałuje, że mimo swoich uzdolnień nie pomógł braciom wyrwać się z zakłętego kręgu klasy. Używa przy tym patetycznego i zarazem paternalizującego języka: „Stoję zatem teraz wobec pytań: a co, gdybym się nimi interesował? Gdybym pomógł im w nauce? Gdybym spróbował rozbudzić w nich zainteresowanie książkami? [...] Ani przez chwilę nie byłem »stróżem« swoich braci i trudno mi teraz nie czuć się – choć trochę na to późno – winnym”. Jednocześnie te zdania nie przeszkadzają Eribonowi momentami narzekać, że o awansie klasowym mówi się wyłącznie jako wydarzeniu pozytywnym i społecznie mocno pożądanym (ach, to marzenie o zniknięciu kłopotliwej klasy robotniczej):

Rzadko się mówi o środowiskach robotniczych, a kiedy już się mówi, to najczęściej dlatego, że się z nich wyszło, żeby powiedzieć, że się wyszło i że się jest szczęśliwym z tego powodu, co na powrót wprowadza społeczną niepełnoprawność tych, o których się mówi.

Z jednej strony *Powrót do Reims* to opowieść o cudownie uratowanym dziecku, które wyrwało się z zakłętego kręgu okrutnego determinizmu społecznego, z drugiej strony Eribon orientuje się, że tak ustawiona retoryka awansu klasowego kreuje obraz robotnika jako kogoś

z gruntu gorszego, a nawet społecznie niechcianego. Autor wciąż zмага się z obowiązującym dyskursem – raz udaje mu się uciec od jego pułapek, innym razem mu ulega. W tej szamotaniu częściej wygrywa jednak koncepcja dumy ze społecznej nobilitacji. Na uwagę zasługuje również fakt, że w trakcie pracy nad książką Eribon nie decyduje się osobiście porozmawiać z braćmi, których nie widział od trzydziestu pięciu lat – pisze do nich maila z pytaniami.

Przed przemianą, której jako czytelnicy jesteśmy świadkami, Eribon przechodzi metamorfozę innego typu: od dziecka ludzi pracy do inteligenta. Inicjacją tego procesu jest pójście do liceum (co nie jest celem uczniów z klasy robotniczej), a potem na studia filozoficzne. Eribon dość szybko podejmuje osobliwą strategię mimikry dyspozycji cielesnych intelektualistów. Przestaje uprawiać sport, by mieć wątłe ciało. Zaczyna brzydzić się rodzinnym wędkowaniem i smażeniem ryb (pogardliwie nazywając ten sposób obróbki termicznej „smażeniną”). Jak ognia unika robotniczych rejestrów językowych. Snobuje się i wygłasza komunały o dziełach autorów, których nigdy nie czytał. Zaczyna chodzić do opery i słuchać muzyki poważnej. Przeżywa zaskoczenie graniczące z załamaniem, kiedy zauważa, że niektórzy jego koledzy inteligenci oglądają mecze piłki nożnej (przecież to tania rozrywka!). O ile paryscy znajomi nie mają problemu z homoseksualnością Didiera, o tyle swoje klasowe niedoczytanie, nieosłuchanie, niedoedukowanie woli on przed nimi ukrywać; skrycie i pilnie nadrabia zaległości. Innymi słowy – Eribon gorliwie performuje swoją inteligencję, używa wręcz przesadnych gestów, by zostać uznanym za „swojego”. Towarzyszy mu nieustannie poczucie gorszości w stosunku do uniwersyteckich tubylców, ma też szczere wątpliwości, czy pomimo swojego pochodzenia może być zdolny i inteligentny. Nuworysz boi się na dodatek tego, że jego mimikra zostanie zdemaskowana, co może stanowić preludium do towarzyskiego wykluczenia. Jednym z ele-

mentów tego tożsamościowego spektaklu jest odrzucenie więzów rodzinnych spowodowane przejmującym, wszechogarniającym wstydem. Dlaczego Eribon się wstydzi? Czym, w istocie, jest ten wstyd? *Powrót do Reims* to próba opisanie tego, do jakiego stopnia aspiracje intelektualne bohatera uformowały go jako zarozumiałego inteligenckiego dorobkiewicza (sformułowana wprost i bez upiększeń). To opowieść o odkrywaniu złości i gniewu. Bohater odczuwa złość na samego siebie (na to, że pozwolił sobie wstydzić się swojego pochodzenia). Gniew wzbiera w nim w stosunku do społeczeństwa, które ten wstyd pielęgnuje i narzuca.

Książka Eribona to próba opisanie tego, do jakiego stopnia aspiracje intelektualne bohatera uformowały go jako zarozumiałego inteligenckiego dorobkiewicza

Do interesujących wniosków prowadzi obserwacja polskiej recepcji książki. To w jej kontekście zostaje sformułowane przez recenzentkę *Dwutygodnika* stwierdzenie: „Zdrayca klasy musi odejść”. Olga Byrska popiera je konfesyjną, comingoutową historią, wyznając: jestem z klasy robotniczej. Autorka dzięki awansowi klasowemu, przy okazji recenzji *Powrotu do Reims*, relacjonuje nam na łamach poczytnego magazynu, że popija w paryskiej kawiarni napój za 6 euro, zjada minimalistyczny wegetariański obiad, wreszcie częstuje nas wiadomością o doktoracie we Florencji. Przyznaje w końcu, że – podobnie jak Eribon – musiała zerwać kontakt z rodziną. Co w zasadzie oznacza owa „konieczność” zerwania relacji?

Byrska pisze dalej: „Ucieczka od tego świata była jedyną szansą na życie pełną piersią”, „Wiem też, że jest to [moje] życie stanowczo bardziej szczęśliwe od tego, które prowadzą moi rodzice”. Skąd to uniwersalistyczne przekonanie, że praca w hurtowni od 6 do 14 rano nie może dawać satysfakcji (czyżby inteligentki etos wymagał pracy od 14 do 6 rano?), popi-

anie kawy w kawiarni lepsze jest od popijania zalewajki w domu, a minimalistyczny obiad to coś jakościowo lepszego? Byrska zamiast kierować swoją złość na to, jak „nieambitne” fizyczne prace są niedowartościowane przez społeczeństwo zarówno dyskursywnie, jak i finansowo, woli swoją złość kierować na styl życia klasy robotniczej, a szczęście utożsamia z awansem społecznym. Zwróćmy uwagę, że zarówno w narracji Eribona, jak i Byrskiej – awans klasowy jest wartościowany nadzwyczaj pozytywnie. Oboje też na domiar złego używają autorytetu swojego awansu społecznego do specyficznej dewaluacji klasy robotniczej. Autorka artykułu w *Dwutygodniku* pisze o osobach wspinających się po drabinie hierarchii społecznej: „cudem uratowani”. Uratowani od czego? Ta prymitywna, asymetryczna wizja hierarchii społecznych zdradza cechy typowego inteligenckiego paternalizmu. To wizja klasy robotniczej (lub klasy ludowej) jako nizin mentalnych, źródła patologii i zła. Projektuje się też na nią własną niechęć do pracy fizycznej. Przypomnijmy, jak Eribon pięknie opisuje przywiązanie swojego ojca do własnych umiejętności rzemieślniczych:

Ojciec lubił majsterkowanie i był dumny ze swoich umiejętności w tej dziedzinie, tak jak był dumny z pracy fizycznej w ogóle. Rozkwitał przy tym zajęciu, któremu poświęcał niemal cały wolny czas, i cenił dobrze wykonaną robotę. Kiedy byłem w liceum, zrobił dla mnie biurko ze starego stołu. Instalował szafy i schowki, naprawiał w domu wszystko, co było do naprawienia. Ja nie umiałem nic zrobić własnymi rękami. W tę dobrowolną niezdolność – bo czyż nie mogłem się czegoś nauczyć od niego? – włożyłem oczywiście całe swoje pragnienie, żeby nie być podobnym do ojca, żeby stać się społecznie kimś innym niż on. Odkryłem później, że niektórzy intelektualiści lubią majsterkowanie [...]. To odkrycie pogrążyło mnie w otchłannej rozterce: jakby podważenie tego, co długo postrzegałem i prze-

żywałem jako podstawowy, konstytutywny binaryzm (w rzeczywistości konstytutywny dla mnie samego), postawiło pod znakiem zapytania całą moją osobowość.

Tak, jestem zwolenniczką możliwości awansu klasowego. Dla tych, którzy pragną wykonywać inne zawody niż te, które wyznacza im horyzont społeczny, powinny istnieć furtki umożliwiające ich zdobycie. Równocześnie jednak nie można zaakceptować przejawów paternalizmu m.in. względem osób wykonujących prace fizyczne. Co najmniej tak samo ważnym zadaniem politycznym jak tworzenie warunków awansu społecznego jest zapewnianie godnych warunków pracy i płacy reprodukcją się klasie robotniczej czy ludowej. Podtrzymywanie i napędzanie dyskursów kryminalizujących i patologizujących klasę robotniczą/klasę ludową uważam za jedną z największych przewin inteligencji (historycznej i współczesnej).

Niestety awans klasowy jest zjawiskiem nadal zbyt rzadko spotykanym. „Równe szanse” to wciąż śpiewka elit, szczególnie ważna dla ugruntowania merytokratycznego dyskursu osobistej zasługi (wiadomo, skoro są równe szanse, to uprzywilejowani do wszystkiego doszli dzięki własnym kompetencjom i ciężkiej pracy). W tym kontekście niezwykle gorzką lekturę stanowi „The Ceiling Class. Why it Pays to be Privileged” autorstwa dwóch socjologów Sama Friedmana i Daniela Laurisona. Badacze zanalizowali dane Labour Force Survey z lat 2013–2016 o pochodzeniu klasowym osób zajmujących najwyższe pozycje społeczne w Wielkiej Brytanii (próba 108 tys. obywateli, w tym 18 tys. obywateli reprezentujących elitarne zawody). Wyniki są do bólu przewidywalne. Chociaż klasa robotnicza stanowi 40% pracujących w Wielkiej Brytanii, to lekarzy o korzeniach robotniczych jest tylko 5%, a lekarzy rekrutujących się z klasy wyższej – ponad 70% (istotnym czynnikiem w lekturze tych danych jest fakt, że badania dotyczą społeczeń-

stwa w państwie, w którym edukacja wyższa jest płatna). Ponadto socjologowie przeprowadzili 175 wywiadów pogłębionych, które doprowadziły ich do wniosku, że nawet jeśli członek klasy robotniczej awansuje, to zwykle osiągnie niższe stanowisko i będzie zarabiał mniej niż jego uprzywilejowany rówieśnik.

Jednym z najciekawszych rozdziałów tej książki jest analiza wywiadu z aktorką filmową pochodzącą z klasy robotniczej¹. W rozmowie wyraziła swą złość, że – ze względu na swój habitus i dyspozycje cielesne – jest nagminnie obsadzana w rolach ofiar z klasy robotniczej i złych charakterów. „Przysięgam! – na ekranie straciłam dziecko około 15 razy! Byłam maltretowaną żoną, ćpunką czy też kobietą, która straciła dziecko z powodu swojej niegodziwości albo beztrości” – mówi respondentka Mia². Friedman i Laurison twierdzą: fakt, że kino, telewizję, prasę i uczelnie tworzą przede wszystkim osoby uprzywilejowane, doprowadza do stereotypizacji wizerunku klasy robotniczej w przestrzeni publicznej.

Tym bardziej pokazuje to, jak potrzebne są zróżnicowane opowieści osób, które awansowały klasowo³. Nie wykuł się jeszcze język awansu społecznego, który z jednej strony nie popadałby w idealizację klasy robotniczej, a z drugiej – w jej deprecjację lub patologizację. Eribon, w przeciwieństwie do Byrskiej, robi w tym kierunku poważny krok, tworząc moralitet, w którym wstydzi się swojego klasowego wstydu. Przy okazji, niejako równolegle, przekonująco opisuje mechanizmy, które doprowadziły do popularności Frontu Narodowego wśród klasy robotniczej we Francji. Proces przemieszczania się jej sympatii w stronę prawicy można – z istotnymi zastrzeżeniami – uniwersalizować i rozumieć jako ogólny trend polityczny w Europie i Stanach Zjednoczonych. Socjolog dosadnie krytykuje lewicę za to, że porzuciła walkę o prawa pracownicze. Przestała mówić o wyzysku, klasie społecznej i ucisku, a zaczęła o modernizacji, osobistej odpowiedzialności i wyklucze-

niu. Porzuciła zagadnienie tożsamości klasowej na rzecz innych kwestii tożsamościowych. Eribon, pionier francuskiej refleksji *queer studies*, zdaje się zachęcać: może czas w końcu na klasowe *queer*?

Nie wykuł się jeszcze język awansu społecznego, który z jednej strony nie popadałby w idealizację klasy robotniczej, a z drugiej – w jej deprecjację lub patologizację

W *Powrocie do Reims* Eribon stara się zwalczyć przeżywany osobiście stan schizofrenicznego rozdarcia pomiędzy dwiema esencjonalnymi binarnymi tożsamościami – robotniczą i inteligentką. Zwróćmy uwagę na następujące założenie przewijające się w narracji Francuza:

Żeby samemu się nie wykluczyć – albo nie zostać wykluczonym [...], musiałem wykluczyć się z własnej rodziny, z własnego świata. Utrzymanie tych dwóch światów razem, bezkonfliktowa przynależność do dwóch światów były niemożliwe.

Eribon lubuje się w metaforach odsyłających do opozycyjnych tożsamości: pisze, że pomiędzy swoimi habitusami znajduje przegrodę, linię demarkacyjną, „musiałem wyegzorcyzmować diabła, wypędzić go z siebie”. Istotnym faktem pozostaje, że droga awansu społecznego socjologa była wzmocniona brakiem akceptacji jego homoseksualizmu wśród rodziny. To ułatwiło wyprowadzkę do Paryża, stąd jego zwielokrotniony bunt, wewnętrzna szarpanina, usilna próba zdystansowania się wobec rodziny. Autor podkreśla jednak, że przez wiele lat wmawiał sobie, że wyjechał z Reims wyłącznie z powodu swojej orientacji seksualnej; dziś twierdzi wyraźnie – nie tyle (lub nie tylko) chodziło o ucieczkę przed homofobią rodziny i otoczenia, ile o zerwanie klasowe ze swoim środowiskiem. Kiedy Eribon gotów jest to powiedzieć, wraca do Reims – odmieniony, nieco pozszywany, wolny od wstydu. Próbuje nie tyle pogodzić swo-

je dwie tożsamości – robotniczą i inteligentką, ile stworzyć tożsamość nową. Nie można jednak powiedzieć, że przeszedł drogę prowadzącą do afirmacji swojego pochodzenia. Teraz wyraża postawę autoetnograficznego zaciekawienia, a nie mechanicznego odrzucenia. Choć jest to autoetnografia dość osobliwa, bo uprawiana w czasie przeszłym (Eribon pisze głównie o tym, jak egzotyzował swoją rodzinę, a czytelnik ma sobie dopowiedzieć: on już tego nie robi, teraz patrzy trzeźwym okiem na klasę ludową), powinniśmy być wyrozumiali – oto dzięki autorowi, niejako na naszych oczach, wyłania się język sprawiedliwszego opisu awansu klasowego. Eribon nie chce już prowadzić jałowej wojny – chce rozumieć. Powrót wydaje się możliwy.

¹ Zobacz podrozdział „Money talks: responses to typcasting” z rozdziału „The Bank of Mum and Dad” – S. Friedman, D. Laurison, „The Class Ceiling. Why it Pays to be Privileged”, Bristol 2019, s. 93–99.

² Tamże, s. 96, tłum. – M. R.

³ Należałoby być także podejrzliwym wobec samego wyrażenia „awansować klasowo”, które zdaje się potwierdzać hierarchie społeczne oraz moralne wyobrażenia dotyczące klasowych nizin i wyżyn.

Marlena Rycomb – doktorantka w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Z wykształcenia kulturoznawczyni i polonistka. Pracę doktorską pisze o wyobraźni ekonomicznej polskich ruchów społecznych (dokładnie: o systemach walut lokalnych i ich kontestacyjnym wymiarze względem ekonomii głównonurtowej).

Teatr im. W. Horzycy (Toruń)

Biblia: Próba

Miłosz, Jung, Tischner, Weil, Kołakowski
o Księdze Hioba

Redakcja: Beata Banasik

Wszystko to marność i pogoń za wiatrem!

(Koh, 2,11)

Czesław Miłosz

Zastanówmy się, jaki jest klucz do Księgi Hioba. Z perspektywy społeczeństwa, w którym powstała ta księga, zło jest sprawą ludzką, nie żadną kosmiczną. Jak człowiek czyni zło, czyli grzeszy, to jest przez Boga karany. Jeżeli postępuje dobrze, to jest przez Boga nagradzany. Żadnej pośmiertnej nagrody czy kary nie ma. Człowiek za życia dostaje nagrodę albo karę. W Księdze Hioba nie ma żadnego życia pozagrobowego. Hiob jest pełen sprzeczności, dlatego że w sobie samym czuje te argumenty, które wysuwają jego przyjaciele. On sam jest emocjonalny, a nie rozumowy. Skłania się chwilami do myśli, że Bóg go karze za jego grzechy, czyli przechodzi na stronę przyjaciół, ale zaraz z wściekłością oponuje przeciwko temu. Cały poemat jest zbudowany na pasjach, a nie na rozumowaniach. Hiob nie wie, co Pan Bóg z szatanem obmyślili. Dlatego poszukuje sensu. Miarą polemik dookoła Księgi Hioba jest to, że pewni komentatorzy bardzo ostro występują przeciwko Bogu. Twierdzą, że Pan Bóg oszukał Hioba, że właściwie go sterroryzował. Pokazał Hiobowi, jaki jest potężny, i chciał, żeby Hiob ukorzył się przed Jego Wszechmocą i Wielkością. A na pytania Hioba udzielił mu wymijających odpowiedzi. Ale jest i inna szkoła interpretacyjna, która twierdzi, że przeciwnie, że Bóg w sposób metaforyczny odsłania Hiobowi moralną istotę świata. Ponieważ Bóg jest tak potężny, ponieważ stworzył takie wspaniałe zwierzęta, to nikt nie może przeciwko Niemu występować. Wspaniały jest tam opis stworzenia przez Boga świata natury. Czyż więc Hiob może przypuszczać, że On nie jest wszechmocny, że jest niesprawiedliwy, albo że nie ma wszystkich najwyższych cnót moralnych — tyle mniej więcej z tego wynika.

**14 Jest marność, która się dzieje na ziemi:
są sprawiedliwi, którym się zdarza to,
na co zasługują grzesznicy,
a są grzesznicy, którym się zdarza to,
na co zasługują sprawiedliwi.**

(Koh, 8,14)

Carl Gustav Jung Odpowiedź Hiobowi

Interesuje nas to, w jaki sposób żyjący w naszych czasach, wychowany po chrześcijańsku człowiek ustosunkowuje się do ciemnych stron boga, które ukazuje nam Księga Hioba, lub też w jaki sposób oddziaływają one na niego. Nie chcemy tu dawać chłodnej i wyważonej egzegezy, oceniającej sprawiedliwie każdy szczegół, lecz chcemy przedstawić: subiektywną reakcję na problemy, które poruszamy. Ma się tu głośno ozwać głos człowieka, który przemawia w imieniu wielu czujących podobnie, i w słowach jego ma znaleźć wyraz wstrząsu, jakiego doznał on na widok nieskrywanej dzikości i bezecności tego boga. Jeśli nawet wiemy o tym wewnętrznym rozdwojeniu i cierpieniu bóstwa, to jednak jest to w tym stopniu bezrefleksyjne i stąd moralnie bezużyteczne, że wzbudza tak samo bezrefleksyjne, a nie wyrozumiałe współczucie, co długotrwały afekt, który podobny jest do rany gojącej się zbyt wolno. Jak ranę zadaje jakaś broń, tak przyczyną afektu jest gwałt.

Na słowa Jahwe odpowiada Hiob następująco:

**„Jam mały, cóż ci odpowiem? –
Rękę przyłożę do ust.
Mówiłem raz, nie powtórzę,
dwa razy, ale nie więcej”.**

W istocie, jest to jedynie możliwa odpowiedź, jakiej w obliczu nieskończonego stwórcy może udzielić człowiek, który we wszystkich członkach czuje jeszcze lęk przed niemal całkowitym zniszczeniem. W jakież inny rozsądny sposób może w tych okolicznościach odpowiedzieć

bogu pełzający w prochu, na pół zdeптany robak ludzki? Mimo swej politowania godnej małości i słabości człowiek ten wie, że stoi wobec nadludzkiej istoty, którą cechuje ogromna drażliwość, i dlatego na próbie wytrzymałości Hioba i rozstrzygnięty kosztem bezsilnego stworzenia zakład (...) z pozbawionym sumienia podżegaczem? (...)

Bezwzględnie Hiob zostaje pozbawiony swych trzód, wybici zostają jego słudzy, a nawet jego synowie i córki, on sam zaś nawiedzony chorobą, aż po grób swój. Aby pozbawić go także spokoju, napuszcza się na niego żonę i dobrych przyjaciół, którzy wypowiadają fałszywe poglądy. Jego słuszne skargi nie znajdują przychylnego ucha u „sędziego” chwalonego dla jego sprawiedliwości, (...) Do męki Hioba przyczyniają się (...) jego przyjaciele, którzy, zamiast otoczyć Hioba, wiarołomnie porzuconego przez boga, serdeczną opieką, prawią mu morały w sposób aż nazbyt ludzki, tzn. bezduszny, i odbierają mu ostatnią pomoc, jaką mogłoby być ich współczucie i ludzkie zrozumienie: można podejrzewać, że i w tym macza palce Jahwe. (...)

Postępowania boga, rozpatrywane z ludzkiego punktu widzenia, jest tak bardzo oburzające, że musimy zadać sobie pytanie, czy nie kryje się za nim jakiś głębszy motyw? Czyżby Jahwe żywił jakąś ukrytą niechęć do Hioba? To tłumaczyłoby jego ustępliwość wobec szatana. Cóż jednak człowiek ma takiego, czego nie posiada bóg? Mimo swej małości, słabości i bezbronności w stosunku do potężnego bóstwa ma on nieco bardziej przenikliwą świadomość opartą na autorefleksji: musi on, aby w ogóle przetrwać, zdawać sobie zawsze sprawę ze swej bezsily wobec wszechmocnego. Bóg nie potrzebuje zachowywać tego rodzaju przezorności. (...) Czyżby Jahwe miał powziąć podejrzenie, że człowiek posiada jakieś światło, wprawdzie nieskończone małe, ale bardziej skoncentrowane od jego, boskiego światła? (...)

Hiob poznaje wewnętrzną antynomię boga i tym samym światło jego poznania samo nabiera boskiego charakteru. Możliwość takiego rozwoju Hiob zawdzięcza, jak należy przypuszczać, podobieństwu człowieka do boga, którego to podobieństwa nie należy oczywiście doszukiwać się w morfologicznej budowie człowieka. Takie-
mu błędowi zapobiegał sam Jahwe ustanawiając zakaz robienia obrazów.

Hiob nie dając się odwieść od przedstawienia swego przypadku bogu (jeśli nawet nie miał nadziei na to, że zostanie wysłuchany) stawiał mu opór, a tym samym stworzył przeszkodę, która zmusiła Jahwę do ujawnienia swej istoty. W tym dramatycznym kulminacyjnym momencie urywa się ponura zabawa.

(...) Dwoista postawa Jahwe, który z jednej strony z całym lekceważeniem niszczy ludzkie szczęście i życie, z drugiej jednak potrzebuje człowieka jako partnera, stawia boga we wręcz niemożliwej sytuacji: z jednej strony Jahwe zachowuje się samowolnie, podobnie jak katastrofy żywiołowe i inne nie dające się przewidzieć zjawiska, z drugiej natomiast chce, by go kochano, czczono, modlono się doń i wystawiano go jako sprawiedliwego. (...)

Przemówienia Jahwe mają na celu pokazanie ludziom brutalnej przewagi demiurga: „otom ja, stwórca wszelkich niepokonanych, bezecnych sił natury, którymi nie kierują żadne prawa moralne, i również ja sam jestem amoralną siłą natury, czysto zjawiskową osobowością, która nie widzi tego, co się dzieje poza jej plecami”. Wy-
powiedź ta jest dla Hioba zadośćuczynieniem moralnym w wielkim stylu, albowiem zawarte w niej wyjaśnienie wynosi człowieka ponad bóstwo i – mimo jego bezsilności – czyni go sędzią bóstwa. Nie wiemy, czy Hiob zdał sobie z tego sprawę. Wiemy jednak na pewno z ogromnej ilości komentarzy do Księgi Hioba, że wszystkie późniejsze stulecia nie dostrzegły tego, iż Jahwem rządzi Moipa czy nija, które każą mu

tak bardzo zdradzać się ze swymi tajemnicami. Każdy, kto się na to odważy, może stwierdzić, jak Jahwe bezwiednie wywyższa Hioba właśnie wtedy, kiedy go rzuca na kolana i poniża. Tym samym bóg osądza sam siebie i daje ludziom to zadośćuczynienie, którego nam w Księdze Hioba zawsze tak bardzo brakowało.

**15 Wszystko widziałem za marnych dni moich:
tu sprawiedliwy, który ginie przy swej sprawiedliwości,
a tu złoczyńca, który przy złości swej długo żyje.**

**16 Nie bądź przesadnie sprawiedliwy
i nie uważaj się za zbyt mądrego!
Dlaczego miałbyś sobie sam zgotować zgubę?
17 Nie bądź zły do przesady
i nie bądź głupcem.
Dlaczego miałbyś przed czasem swym umrzeć?**

(Koh, 7,15-17)

Ks. Józef Tischner Okrucieństwo

Okrucieństwo – to rozkosz płynąca z oglądania ludzkiego (niekiedy również zwierzęcego) cierpienia. Patrzę na cudze cierpienia i myślę: „dobrze mu tak”. Co sprawia, że tak myślę? Czy w tym widoku jest coś, co zaspokaja moją wewnętrzną potrzebę? Czy może odśłania mi się jakaś prawda, o której nie miałem pojęcia? Człowiek zazwyczaj ucieka od widoku bólu. Zdarza się jednak, że nie ucieka. Patrzy. Potem idzie krok dalej i sam zadaje ból.

Rozważmy najpierw przypadek tragiczności. Gdzie jest tragiczność, jest cierpienie. Edyp wpada w pułapkę, przed którą starał się uciec. Fatalistyczny splot wydarzeń sprawia, że Antygona staje się nieprzyjacielem wuja, a wuj – Antygony. Romeo i Julia znajdują wspólny grób. I my na to patrzymy. Jesteśmy oczarowani. Co nas tak oczarowało? Cierpienia i ból? Nie, tu

mamy wymówkę. Gdzie jest tragiczność, jest również dzieło sztuki; tragiczność na tym przecież polega, że cierpienie staje się tworzywem dla dzieła sztuki i na mocy czarodziejskiego działania piękna zostaje podniesione wzwyż – dane do podziwiania. Widzimy bohatera tragicznego. To przede wszystkim on dokonuje artystycznego przetworzenia bólu. Nie jest już ofiarą bólu. Ból jest w nim, ale on jest ponad bólem – ponad sobą. Zwyciężył ból. Pokazał coś, co wydawało się niemożliwe: od bólu można się „wyzwolić”. Jest moc, która „zbawia”. Samo piękno zbawia. Prawdziwym zbawicielem świata jest artysta. Poza kościołem artystów nie ma zbawienia.

Czy patrząc na bohatera tragicznego, powiemy: „dobrze mu tak”? Nie, tego nie powiemy. Powiemy raczej: „źle się stało”. Mimo to w całym tym „złu” odkryjemy jakieś „dobro”. Zobaczymy, że droga bohatera tragicznego może stać się naszą drogą. No cóż, wszyscy umieramy. Nie pozostaje nam nic innego, jak pięknie umierać. Ten mały blask piękna na twarzy na kilka minut przed skonaniem niech pozostanie po nas jako ślad naszej wolności.

Okrucieństwo pojawia się jednak poza tragizmem. Ono nie chce dopuścić do tragizmu. Unicestwia tragizm. Ma być ból i nic więcej, bez możliwości dzieła sztuki. Dlatego okrucieństwo lubuje się w zadawaniu bólów prymitywnych, podstawowych, najprostszych: wybicie zębów, wyrzucenie na mróz, wdeptanie w błoto. Człowiek powinien sobie uświadomić, że ma ciało i jest niewolnikiem ciała. Ważne jest również to, by poniżony wiedział, że cierpi przez innego człowieka: to ja go poniżam. Ja tak chcę i tak mogę. Taki jest mój kaprys. Oczywiście, mógłbym nie poniżać. Wystarczy zmiana pozycji kciuka, by ból minął. Ale zmiany nie będzie. Bo po co?

Tu powraca nasze pytanie: dlaczego? Dlaczego człowiek kocha zadawać ból innym, a przy okazji również samemu sobie? Nie wiem, czy odpo-

wiedź jest w ogóle możliwa. Ale próby odpowiedzi istnieją. Co najmniej dwie.

Można iść tropem Friedricha Nietzschego i wskazywać na resentyment. Oto człowiek poniżony przez życie, ale poniżony tak, że poniżenie stało się jego drugą naturą, dokonuje ni stąd, ni zowąd aktu odwetu na tym, kto – w jego mniemaniu – stoi wyżej od niego. Okrucieństwo nie jest wtedy niczym innym, jak sprowadzaniem świata do właściwych wymiarów. Skoro ja jestem nieszczęśliwy, nikt nie ma prawa być szczęśliwy. Tak jest sprawiedliwie. Jeśli Bóg nie przyjmuje mojej ofiary, nie będzie miał również ofiary Abła. Biada cnotliwym na tym świecie! Im wznioślejsza cnota, tym większa wina. Winą jest każdy uśmiech na tym padole łez. I wtedy... Wtedy: „dobrze im tak”. „Dobrze tak” wszystkim Ablom, skoro aż tak gorliwie podlizują się Bogu, zapominając o swych braciach grzesznikach.

Ale można iść innym tropem, którym – jak się wydaje – szli manichejczycy. Można powiedzieć tak: okrucieństwo to wielkie objawienie samej istoty życia. Życie samo z siebie jest okrutne. Nie ma życia bez okrucieństwa. Życie ukochało umieranie i ból. Zniszczenie jest rozkoszą życia. Nie ma tragicznego teatru, jego miejsce zajmuje zwykły cyrk – cyrk okrucieństwa. Nie ma co upiększać prawdy; upiększanie to stwarzanie jednej iluzji więcej. Na tym polega cały sens istnienia, że to, co wyższe, jest wydane na pożarcie temu, co niższe. Idźcie do rzymskiego cyrku, tak odkryjecie uniwersalną prawdę o istocie istnienia. Będziecie mieć objawienie, ale bez zbawienia. Jeśli ktoś z was mimo to marzy o zbawieniu, niech wybiegnie naprzeciw zgłodziątemu zwierzęciu, by szybciej zginąć. Które z tych tłumaczeń jest trafniejsze? Myślę, że jedno nie wyklucza drugiego. W końcu Kainowe „równanie w dół” jest tylko jednym z etapów drogi wiodącej w stronę „cyrku okrucieństwa”. Istotne jest to, że tłumaczenie jest tu w ogóle możliwe. Okrucieństwo daje się racjonalizować, wyjaśniać, usprawiedliwiać. Zawsze znajdzie się

powód, by powiedzieć: „dobrze mu tak”.

Jakżeż bezsilne wydają się z tego punktu widzenia słowa wypowiedziane kiedyś przez Mistrza Miłosierdzia: „Ufajcie, jam zwyciężył świat” – słowa bez najmniejszego uzasadnienia.

**1 Wszystko ma swój czas,
i jest wyznaczona godzina
na wszystkie sprawy pod niebem:
2 Jest czas rodzenia i czas umierania,
czas sadzenia i czas wrywania tego, co
zasadzono,
3 czas zabijania i czas leczenia,
czas burzenia i czas budowania,
4 czas płaczu i czas śmiechu,
czas zawodzenia i czas płasów,
5 czas rzucania kamieni i czas ich zbierania,
czas pieszczot cielesnych i czas wstrzymywania się od nich,
6 czas szukania i czas tracenia,
czas zachowania i czas wyrzucania,
7 czas rozdierania i czas zszywania,
czas milczenia i czas mówienia,
8 czas miłowania i czas nienawiści,
czas wojny i czas pokoju.**

(Koh, 3, 1-8)

Simone Weil Dwugłos o Księdze Hioba

Księga Hioba jest cudem, bo w doskonałej formie wyraża myśli, jakie w ludzkim umyśle mogą powstać tylko pod torturą bólu nie do zniesienia, ale które wtedy są bezkształtne i rozwiewają się, tak że nie da się ich odtworzyć, kiedy ból ustaje. Ułożenie Księgi Hioba jest szczególnym wypadkiem cudu uwagi udzielonej nieszczęściu.

Tylko ten, kto tak jak Hiob pogrążony w nieszczęściu stara się jeszcze kochać Boga, czuje w pełni samym rdzeniem duszy, całą gorycz nieszczęścia. Gdyby wyrzekł się miłości do Boga nie cierpiałby tak. Podobnie Prometeusz. W tym stanie dusza jest rozdarta, przykuta do dwóch biegunów stworzenia: bezwładnej mate-

rii i Boga. Być może należy przez to przejść, aby wyjść poza stworzenie i powrócić do pierwszej zasady.

Kto wpadł w nieszczęście zanim jeszcze nie zaczął nawet kochać Boga, zostaje zniszczony. Użytek fizycznego bólu. Jeżeli przy jakimkolwiek natężeniu bólu, kiedy cała niemal dusza krzyczy wewnętrznie: „Niech się to skończy, nie mogę już”, jedna nieskończenie drobna część duszy mówi: „Zgadzam się, żeby to trwało w nieskończoność, skoro mądrość boska chce, żeby tak było”, dusza jest rozcięta na dwoje. Bo wrażliwa część duszy nie może — przynajmniej w niektórych momentach — zgodzić się na ból. Ten podział duszy na dwoje jest drugim bólem, bólem duchowym bardziej dotkliwym niż ból fizyczny, który dał do niego okazję.

**14 Gdy ci się dobrze wiedzie, ciesz się z tego,
a wiedzie ci się źle, wtedy to rozważ:
zarówno jedno jak i drugie sprawia Bóg,
ponieważ człowiek nie może dociec
niczego zgoła, co będzie potem**

(Koh 7,14)

Leszek Kołakowski *Leibniz i Hiob: Metafizyka zła i doświadczenie zła*

Każdy wie, rzecz jasna, że cierpienia i katastrofy, wedle zwykłej miary oceniane, rozdzielane są przypadkowo i niepodobna ich tłumaczyć w kategoriach ludzkich nagród i przewinień, nagród i kar. Hiob to wiedział. Nie próbował konstruować teodycei. Całe swe życie był zacnym człowiekiem, a Bóg wiedział o tym. Jego nieszczęścia nie są odpłatą za jakieś jego występki. Hiob cierpi strasznie bez racji żadnej, ale potrafi powiedzieć „choćby mnie zabił wszechmocny? ufam” (Hi, 13:15); godzi się z tym, iż Bóg tylko jest źródłem mądrości i że drogi Jego są niepojęte. Bóg sam zagniewany jest na doradców Hioba, teologów, zapewne

dlatego, że ich zdaniem cierpienia Hioba są należyłą odpłatą za jego grzechy. Cała księga Hioba wydaje się obalać teorię cierpienia jako sprawiedliwej kary.

Oto co mówi Bóg Hiobowi i żonie jego po wielu wiekach w sztuce Roberta Frosta *A Masque of Reason*:

Przez lat tysiące miałem cię w pamięci

Chciałem za pomoc twą ci podziękować;

Tys mi pozwolił zbudować zasadę

Iż nie ma związku, który człowiek mógłby

Pojąć pomiędzy tym, na co zasłużył

A tym, co za to dostaje. Zło nieraz

Odnosi tryumf, a cnota jest na nic.

Zbyt długo-m zwlekał, by ci wytłumaczyć

Boleści twoje – bez sensu na pozór –

Które cię kiedyś tak srodze gnębiły.

Ale też było to w naturze samej

Tej próby, byś tych rzeczy nie rozumiał;

Bez sensu wydać się musiałem po to,

By sens utrwalić... Dziękuję ci przeto,

Żeś mnie uwolnił z tych moralnych pętów

Co mnie z rodzajem ludzkim powięzały...

Z początku tylko człowiek z wolnej woli

Mógł dobro albo zło wybierać sobie.

Ja zaś wyboru nie miałem. Musiałem

Za nim podążać, nagrody mu dawać

Lub kary tak, by to potrafił pojąć...

Musiałem rządzić tak, by dobro kwitło

A to, co złe, doznało pokarania.

A tyś to zmienił, tyś mi dał swobodę.

Wybawicielem jesteś twego Boga.

(tłum. L. Kołakowski)

Widzimy zgrozę tej historii: najwyższa dobroć nie daje się pogodzić z wolną wolą, jak ją pojmujemy; w każdej sytuacji ta dobroć nie ma innej opcji, jak dobro maksymalizować. Historia Hioba to zmieniła: Bóg jest wolny, może wspierać nikczemnych i zamęczać zacnych, wedle swego życzenia czy kaprysu. Jeśli tak, to teodycea jest niewykonalna i zbędna. Być może konsekwentna teodycea nigdy nie została napisana?

Marność nad marnościami – wszystko marność.

(Koh 1, 2)

Wykorzystano:

Ewa Czarnecka *Podróżny świata*, Rozmowy z Czesławem Miłoszem, Komentarze, Nowy Jork 1883.
 Carl Gustav Jung, *Psychologia i religia* (przeł. Jerzy Prokopiuk), Książka i Wiedza, Warszawa 1970
 Ks. Józef Tischner *Okrucieństwo*, [w:] *Myślenie w żywiole piękna*, Wydawnictwo Znak, 2004.
 Simone Weil *Wybór pism*, Paryż 1958.
 Leszek Kołakowski *Leibniz i Hiob: Metafizyka zła i doświadczenie zła*, Gazeta Wyborcza, 7 października 2002.
 Biblia Tysiąclecia online, Księga Koheleta (przeł. Ks. Konrad Markłowski), Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 2003.

Teatr im. J. Kochanowskiego (Opole)
Badania ściśle tajne

JESTEM DOBRY/A

Materiał kontekstowy do spektaklu „Badania ściśle tajne” został opublikowany na stronach Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu.

Kiedy mówimy o wolności, to najczęściej myślimy liberalnie — że wolność to prawo do tego, żeby myśleć i mówić w taki sposób, jak się czuje. Wydaje mi się, że to jest tylko jedna z dróg do wolności. Wolność to niezależność. Jeśli jesteś uzależniony od czegoś, to nie jesteś od tego wolny. Wolność może mieć tylko ten, kto jest absolutnie niezależny od niczego.

Iwan Wyrpajew

JESTEM DOBRY/A

Jesteśmy jednym połączonym systemem, a żyjemy tak, jakbyśmy byli oddzieleni. Stąd cały koszmar, który sprowadziliśmy na Ziemię.

Iwan Wyrpajew, „Badania ściśle tajne.
New Constructive Ethics”, fragm.

Dawniej niezliczone powinności wynikały dla każdego z jego stanu i statusu, jak również z płci, i wszystko to niemal natychmiast, bo w ciągu minionych kilkunastu dekad, zostało prawie ze szczerem unieważnione. W demokratycznym i pluralistycznym społeczeństwie każdy z nas tkwi w sieci publicznych stosunków moralnych jako osobna i autonomiczna jednostka, wyemancypowana i dźwigająca na swych barkach mnóstwo praw i swobód, które w dawnych wiekach częstokroć nie były dostępne nawet najwyżej urodzonym. Ich ciężar pochodzi nie tyle od nich samych, ile z obowiązków, które wszystkie nasze nowe prawa za sobą pociągają. Dawniej nie musieliśmy się nazbyt troszczyć o niżej urodzonych – dziś nie ma już wyższego i niższego urodzenia. Dawniej nie musieliśmy się troszczyć o niewyznających prawdziwej wiary – dziś różnica wyznania nie zmienia naszych relacji moralnych i wzajemnych zobowiązań. Dawniej miał prawo obchodzić nas niemal wyłącznie nasz własny lud i współwyznawcy – dziś coraz częściej poczuwamy się do odpowiedzialności za cały świat, który uważamy za jeden i wspólny. Dawniej kobiety miały słu-

chać mężczyzn, których obowiązki wobec nich ograniczały się do zapewnienia im bytu – dziś mężczyźni muszą pogodzić się z pełnym zakresem moralnej autonomii kobiet, a także kobiety muszą wziąć na siebie większe moralne zobowiązania. Dawniej mało kto miał cokolwiek do powiedzenia w sprawach publicznych i mało kto za cokolwiek w sferze publicznej w czasie pokoju odpowiadał – dziś każdy człowiek, będąc podmiotem praw politycznych, zobowiązany jest służyć politycznej wspólnotcie, i to nie tylko daniną krwi. Dawniej zajęci byliśmy bez reszty własnym życiem tu i teraz – dziś poczuwamy się do odpowiedzialności za to, jaki świat pozostawimy potomnym. Jeśli jednak wcale się do tego wszystkiego nie poczuwamy, narażamy się na zarzut egoizmu. W epoce feudalnej było odwrotnie – zatroskanie zwykłego człowieka losami świata (znajdującego się wszak w pewnych rękach samego Boga) uważane byłoby za przejaw pychy.

Tymczasem przecież wraz z pojawieniem się tych wszystkich nowych praw i obowiązków nie nastąpiła żadna istotna zmiana w naszych możliwościach osobniczych. Nadal jesteśmy tymi samymi stworzeniami co nasi neolityczni przodkowie, którzy przez długie tysiące lat świetnie radzili sobie w prymitywnych hordach bądź plemionach, koczując, a potem uprawiając ziemię, tworząc proste narzędzia pracy oraz złożony świat wyobrażeń, obyczajów i wierzeń, w których zazwyczaj było bardzo dużo miejsca na przemoc i okrucieństwo.

Jan Hartman, „Etyka! Poradnik dla grzeszników” (2015)

Teatr im. J. Kochanowskiego (Opole)
Badania ściśle tajne

JESTEM ŚWIADOMY/A

Materiał kontekstowy do spektaklu „Badania ściśle tajne” został opublikowany na stronach Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu.

Rozmowa z Iwanem Wyrupajewem, autorem sztuki „Badania ściśle tajne. New Constructive Ethics”.

Badania ściśle tajne to dramat, który skupia się na świecie nauki. Powiedz, skąd inspiracja do napisania takiego tekstu?

Można powiedzieć, że nauka to moje hobby. Od wielu lat interesuje mnie filozofia integralna, neurobiologia, zagadnienie ewolucji. Wiem też, że najważniejszym problemem w dzisiejszych czasach – mimo wszystkich innych – jest jednak klimat. Bill Gates napisał książkę „Jak ocalić świat od katastrofy klimatycznej”, ale po pierwsze: kto to przeczytał? Po drugie: on jest „z tajnego stowarzyszenia, które chce zniszczyć świat i wymyślił szczepionkę”. Żartuję oczywiście. Jako współczesny dramaturg muszę dotykać aktualnych problemów. My teraz odbieramy to jako banalne – myślimy, że wystarczy przestać używać plastikowych butelek. Co nam oczywiście nie pomoże, bo to jest cały ogromny kompleks zagadnień.

Myślę, że problem klimatyczny jest mocno związany z problemem rozwoju ewolucyjnego. Najtrudniejsze było napisać sztukę w taki sposób, żeby nie była odbierana jako lekcja. Żeby to było atrakcyjne w teatrze. Długo pracowałem nad tą sztuką, miałem konsultantów naukowych, psychologów, neurobiologa.

Oczywiście bohaterami dramatu mogli być politycy albo biznesmeni, którzy mają ogromny wpływ na społeczeństwo. Wybrałem postaci ze świata nauki, bo temat jest związany z nauką. Gdyby to była sztuka powiedzmy o rolnikach – nie mam nic przeciwko rolnikom – można byłoby powiedzieć, że brakuje im wiedzy. W świecie nauki wiedza jest najważniejsza. I okazuje się, że ona nie pomaga.

A co mogłoby pomóc?

Dziś pytanie brzmi: co możemy zmienić? Czyli chodzi o sam przedmiot, obiekt zmian – zmienić klimat, zmienić politykę. Nie bierzemy pod uwagę, kto je będzie zmieniał. Przestępca nie powi-

nien zmieniać prawa. Chyba zaczęliśmy nareszcie rozumieć, że powinniśmy przede wszystkim zmienić siebie. Jedyna droga ratowania tego świata to totalna uważność na własne zachowanie, własne życie. Nie chodzi o poziom moralny – ani religia, ani psychologia nam nie pomogły. Chodzi o świadomość tego, kim jesteśmy, jakie mamy mechanizmy, struktury, jak one funkcjonują. Zewnętrzny świat się zmienia, kiedy zmieniamy wewnętrzny świat. Przynajmniej ja w to wierzę.

Nie mówię, że wszyscy powinniśmy teraz pójść na medytację, przestać pracować. Tylko kiedy zmieniamy świat, bez świadomości tego jak funkcjonujemy, to cały czas będziemy go zmieniać „pod siebie”, pod swoje lęki, swoje choroby, zawsze pod własny filtr. Mówię to też dla siebie – nie jestem wyjątkiem, mam te same problemy.

Przy lekturze sztuki siłą rzeczy pojawia się pytanie o wolność wyborów bohaterów. Co jest największym problemem tej wolności?

Co znaczy „wolność”? Jesteśmy wszyscy uzależnieni: genetycznie, politycznie, społecznie, mamy różne uwarunkowania. Każdego wyboru dokonujemy pod wpływem ogromnej ilości okoliczności. Wpływa na nas nasze wykształcenie, edukacja, rozwój, rodzice, państwo. Kiedy mówimy o wolności, to najczęściej myślimy liberalnie – że wolność to prawo do tego, żeby myśleć i mówić w taki sposób, jak się czuje. Wydaje mi się, że to jest tylko jedna z dróg do wolności. Wolność to niezależność. Jeśli jesteś uzależniony od czegoś, to nie jesteś od tego wolny. Wolność może mieć tylko ten, kto jest absolutnie niezależny od niczego.

Osiągnięcie takiego stanu jest albo niemożliwe. Chyba że weźmiemy za przykład Buddę, który uzyskał oświecenie. Ja nie jestem tam, gdzie Budda. Mogę coś zacytować, ale to nie jest moje doświadczenie. Wolność na ten moment oznacza dla mnie, że mam wolę przyglądać się so-

bie. Mogę to zrobić gdziekolwiek. Nawet w więzieniu czy w państwie totalitarnym. Nie chodzi o świadomość tego, kim jesteśmy, jakie mamy mechanizmy, struktury, jak one funkcjonują. Zewnętrzny świat się zmienia, kiedy zmieniamy wewnętrzny świat. Przynajmniej ja w to wierzę.

Twoi bohaterowie żyją w ciągłym napięciu między życiem zawodowym a osobistym. To powoduje, że wikłają się w wiele kłamstw. Co się z nimi stanie, kiedy będą musieli spędzić ze sobą lockdown?

Monika, Rachel i Morgan są bardziej świadomi niż większość ludzi, ale są też ofiarami systemu, w którym żyją. Ten system nie pozwala im być zupełnie otwartymi, każe się kontrolować. Oni może chcieliby przyznać się przed sobą nawzajem do wszystkiego, ale boją się, że mogą zostać zwolnieni z pracy, że mogą stać się ofiarami tzw. *cancel culture* itd.

Ktoś mi powiedział, że w czasach komunizmu istniała zewnętrzna kontrola, ale w swojej kuchni, w domu ludzie mogli rozmawiać o czymkolwiek. Teraz ciągle się kontrolujemy, wszystko można nagrać, obserwują nas gadzety elektroniczne. Mam znajomych w Szwecji, którzy w aplikacji cały czas widzą, gdzie są ich dzieci. Możesz zapytać, gdzie jest twoja córka, ona powie, że u przyjaciółki, a ty robisz „klik” i widzisz, że jest w barze. To już jest rzeczywistość. Nie wiem, czy to jest dobre.

Myślałem o przedłużeniu tej sztuki. Chciałbym opisać taki normalny wieczór po pandemii, kiedy bohaterowie spotykają się na kolacji. Rozmawialiby o wszystkim, ale ani słowem nie wspomnieliby o badaniu, ani o swoich relacjach. Polski pisarz, Wiśniewski [Janusz – przyp. red], na pytanie, co będzie po pandemii, odpowiedział, że będzie tak samo, tylko gorzej. Coś się zmieniło, ale nie aż tak. Zostaliśmy tacy, jacy byliśmy.

**To jest dość pesymistyczny obraz.
Czy myślisz, że jest jakaś nadzieja?**

Zasadniczo nie mam optymistycznego spojrzenia na rozwój społeczeństwa. Natomiast w samym sobie mogę znaleźć sposób na uniezależnienie się od zewnętrznych okoliczności. Mieć w sobie odwagę i spokój, być w „dobrym stanie”. To jest moja religia. Znać siebie, być przygotowanym na wszystko, ale nie wychodzić z samego siebie. Nie wiem, czy to brzmi optymistycznie.

Dziękuję za rozmowę.

Iwan Wyrypajew – rosyjski dramaturg i reżyser mieszkający w Polsce. Jest najczęściej wystawianym i najbardziej znanym współczesnym rosyjskim autorem na świecie. Jego sztuki zostały przetłumaczone na ponad dwadzieścia języków i są grane w najbardziej prestiżowych teatrach na wszystkich kontynentach. Jako reżyser teatralny i filmowy stworzył kilkadziesiąt spektakli teatralnych, nagradzanych na festiwalach w całej Europie oraz sześć filmów fabularnych, pokazywanych na renomowanych festiwalach filmowych. Za „Euforię” (2006) otrzymał Małego Złotego Lwa w Wenecji oraz Grand Prix Warszawskiego Festiwalu Filmowego. Głównym tematem jego twórczości jest duchowy i ewolucyjny rozwój człowieka. Wyrypajew to także filozof i praktyk duchowy. Obecnie jest właścicielem domu produkcyjnego WEDA, który z sukcesami zajmuje się tworzeniem filmów i spektakli teatralnych.

Teatr im. J. Kochanowskiego (Opole)
Badania ściśle tajne

JESTEM WOLNY/A

Materiał kontekstowy do spektaklu „Badania ściśle tajne” został opublikowany na stronach Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu.

Jedyna wolność to zwyciężyć siebie.

F. Dostojewski

Dumni jesteście, że nie ulegamy żadnemu zewnętrznemu autorytetowi, że mamy swobodę wyrażania swoich myśli i uczuć, i uważamy za sprawę przesądzoną, iż wolność ta niejako automatycznie gwarantuje nam naszą indywidualność. Tymczasem prawo do wyrażania myśli wyłącznie wtedy coś znaczy, kiedy jesteśmy zdolni mieć myśli własne; wolność od zewnętrznego autorytetu tylko wtedy jest trwałym nabytkiem, kiedy wewnętrzne warunki psychiczne pozwalają nam ukonstytuować naszą własną indywidualność. Czy osiągnęliśmy ten cel, a przynajmniej czy zbliżamy się do niego? Szczególna trudność w rozeznaniu, do jakiego stopnia nasze pragnienia – podobnie jak myśli i uczucia – są nam w rzeczywistości narzucone z zewnątrz, wiąże się ściśle z problemem władzy i wolności. W dziejach nowożytnych autorytet Kościoła przejęło państwo, autorytet państwa zastąpiło sumienie, a w naszej epoce role te objęła z kolei bezimienna władza zdrowego rozsądku i opinii publicznej jako narzędzi konformizacji. A że wyzwoliliśmy się spod dawnych jawnych autorytetów władzy, nie dostrzegamy, że staliśmy się ofiarą nowych autorytetów. Staliśmy się automatami żyjącymi w złudzeniu, że są istotami rozporządzającymi własną wolą. Dzięki temu złudzeniu jednostka nie uświadamia sobie niebezpieczeństwa; ale na tym kończy się cała pomoc, jaką daje złudzenie. W istocie rzeczy „ja” jednostki ulega osłabieniu, na skutek czego czuje się ona bezsilna i nad wyraz niepokojąca. Żyje w świecie, z którym straciła prawdziwą łączność, gdzie każdy i wszystko zostało zinstrumentalizowane, gdzie jednostka stała się częścią zbudowanej własnymi rękami maszyny. Człowiek myśli, czuje i chce tak, jak mu się wydaje, że powinien myśleć, czuć i chcieć; w toku tego procesu zatracą swoje „ja” bez którego nie ma prawdziwego bezpieczeństwa wolnej jednostki.

Utrata własnego „ja” wzmogła potrzebę dostosowania się do obowiązujących wzorów, rezultatem jej bowiem było głębokie zwątpienie we własną tożsamość. Jeśli jestem tylko tym, czym w moim przekonaniu powinienem być – to kim jestem? Widzieliśmy, że wątpliwości co do własnego „ja” zaczęły się wraz z upadkiem średnio-wiecznego porządku, w którym jednostka zajmowała swe bezsporne miejsce w ustalonym ładzie. Tożsamość jednostki stanowiła już od czasów Kartezjusza największy problem nowożytnej filozofii. Dzisiaj przyjmujemy za pewnik, że my to my. Niemniej wątpliwości co do nas samych istnieją w dalszym ciągu, a może nawet wzrosły.

Jakie zatem jest znaczenie wolności dla człowieka współczesnego?

Uwolnił się od zewnętrznych więzów, które mogłyby go krępować w działaniu i myśleniu według własnych upodobań. Miałby swobodę postępowania wedle własnej woli, gdyby wiedział, czego chce, co myśli i co czuje. Lecz on nie wie. Nagina się do bezimiennych autorytetów i przy-swaja sobie jakieś „ja” które nie jest jego. Im usilniej to czyni, tym bardziej czuje się bezsilny i tym bardziej musi się naginać do oczekiwań innych. Mimo pozorów optymizmu i inicjatywy, człowiek współczesny przepojony jest głębokim uczuciem niemocy, która sprawia, że martwym wzrokiem wpatruje się w zbliżająca się katastrofę, jak gdyby był tknięty paraliżem.

E. Fromm

Człowiek jest posłuszny swoim myślom. A przecież nawet dobre myśli tak czy siak przesłaniają nam prawdziwą rzeczywistość. I właśnie przez to, że tak ufamy swoim myślom, tworzymy cały ten nasz wymyślony świat.

Iwan Wyrpajew „Badania ściśle tajne.
New Constructive Ethics” [fragm.]

Teatr im. J. Osterwy
Nad Niemnem

Hubert Sulima

Tekst ukazał się w programie do spektaklu,
przygotowanym przez Teatr im. J. Osterwy

Eliza Orzeszkowa publikuje książkową wersję *Nad Niemnem* dokładnie 25 lat po wybuchu powstania styczniowego. Tłem powieści jest historia dwóch żyjących obok siebie rodzin szlacheckich – średnio zamożnych Korczyńskich i zubożałych, żyjących jak chłopci Bohatyrowiczów. Dzieli ich niemal wszystko: sposób życia, status społeczny i zamożność, ale łączy wspólna przeszłość – zbrojna walka ramię w ramię o wolną, lepszą Polskę – epoka wielkich, wspólnych marzeń, której kres położył upadek powstania. Ta kolejna narodowa katastrofa nie tylko przetrąciła życiorysy kilku pokoleń Polaków, ale też pogrzebała na wiele lat marzenia o ideach, które powstanie niosło na sztandarach demokracji, równości i solidarności. Na tym tle rozwija się historia miłości Justyny i Jana najmłodszego pokolenia Korczyńskich i Bohatyrowiczów.

Na ponad siedmiuset stronach Orzeszkowa dokonuje rzeczy niezwyklej. Z nastrojów mrocznych, minorowych, z pejzażu upadku ducha narodowego i bólu porażki autorka wyprowadza obraz budujący, dający nadzieję, który zaszczerpie w czytelniku wiarę w lepsze jutro. Tworzy niesamowicie głębokie portrety ludzi w czasach zwątpienia i beznadziei, a jednocześnie kreuje marzycielską, prawie utopijną wizję przyszłości. Jest w jej geście coś desperackiego i brawurowego jednocześnie, szczególnie na tle innych dzieł z kanonu naszej kultury narodowej. Orzeszkowa przekuwa skompromitowane bądź zawłaszczane symbole, motywy i obrazy w zbiór nowoczesnych wartości i idei, które łączą pod jednym sztandarem Polaków różnych pokoleń, poglądów i klas. Spektakl Jędrzeja Piaskowskiego i Huberta Sulimy, podobnie jak powieść, nie jest naturalistycznym dokumentem historycznym, a raczej rodzajem patriotycznej baśni, kreowanego na scenie marzenia o nowej wspólnotie społecznej. Źródłem inspiracji dla konstruowania tej fantazji jest wnikliwe spojrzenie Orzeszkowej na naturę, której autorka poświęca wiele uwagi, jakby szukała w niej odpowiedzi czy ratunku.

A także na wieś i całą szeroko rozumianą kulturę ludową, w tym na system wartości oparty na kulcie pracy, życiu w zgodzie z porządkiem natury oraz etosie chrześcijańskim.

Hubert Sulima

Hubert Sulima – Twórca teatralny, dramaturg, absolwent Wydziału Reżyserii Dramatu Akademii Sztuk Teatralnych im. S. Wyspiańskiego w Krakowie, gdzie w trakcie nauki asystował Krystianowi Lupie. Wcześniej studiował prawo na Uniwersytecie Wrocławskim.

Jako dramaturg pracował m.in. w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (Raj.Tutorial), Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie (Trzy siostry, Wieczór trzech króli), TR Warszawa (Dawid jedzie do Izraela) oraz w Nowym Teatrze w Warszawie (Jezus).

Jego spektakle brały udział m.in. w Festiwalu „Boska Komedia” w Krakowie czy Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku, a dramat *Litwa is my life* został przełożony na język litewski i zaprezentowany w Narodowym Teatrze Dramatycznym w Wilnie. W 2020 r. otrzymał stypendium Nowego Teatru w Warszawie dla „wybitnie utalentowanych młodych artystów”. Na stałe pracuje w tandemie twórczym z reżyserem Jędrzejem Piaskowskim. W swoich pracach rozwija zainteresowanie nową sztuką ludową i twórczym potencjałem porażki. Mieszka w Bielawie w Górach Sowich.

Teatr im. J. Osterwy
Nad Niemnem

Ty pójdziesz górą...
Jędrzej Piasecki

Tekst ukazał się w programie do spektaklu,
przygotowanym przez Teatr im. J. Osterwy

Dumka *Ty pójdziesz górą...* pojawia się w *Nad Niemnem* szczególnie często; jest w różnych sytuacjach, przez różnych bohaterów zarówno śpiewana, jak i kilkakrotnie cytowane są jej słowa. Dlaczego Orzeszkowa szczególnie podkreśliła rolę właśnie tej pieśni?

Okazuje się, że jest ona furtką do kontekstów i znaczeń, kryjących się przed oczami dzisiejszego czytelnika. Materiał melodyczny pieśni *Ty pójdziesz górą...* stał się podstawą dla melodii hymnu powstania styczniowego (*Marsz Polonii*) – podobieństwo linii melodycznych i struktur wersyfikacyjnych obu utworów jest wyraźnie zauważalne już przy pierwszym porównaniu.

W czasach Orzeszkowej, wciąż nieznane były jeszcze pojęcia restrykcyjnego prawa autorskiego i oryginalności utworu. Wszelkie zapożyczenia, przepisania, podmiany tekstów były niemal jedną z podstawowych form transmisji i „życia” materiału muzycznego i tekstowego, zwłaszcza w kulturach oralnych. Stąd też ogromna ilość np. dawnych wariantów popularnych pieśni. *Ty pójdziesz górą...* również jest jednym z wariantów, występujących w różnych, ale przenikających się kontekstach kulturowych.

Sama dumka zacytowana przez Orzeszkową pochodzi prawdopodobnie z terenów Galicji i opowiada o rozstaniu pary kochanków. Była ona popularna w Polsce przynajmniej od XVIII wieku, zarówno w kręgach szlacheckich jak i chłopskich, a także dobrze znana na Grodzieńszczyźnie w wieku XIX. Co więcej, w XVIII i XIX wieku, melodia *Ty pójdziesz górą...* funkcjonowała w polskiej kulturze szlacheckiej także z innymi słowami, jako popularny polonez *Wezmę ja kontusz* (zachowany także w XVIII-wiecznej wersji na klawesyn solo). Prawie 140 lat przed powstaniem *Nad Niemnem* J. S. Bach usłyszał tego poloneza prawdopodobnie od polskich studentów studiujących w Lipsku – i jako mocno stylizowany Polonaise włączył go do swojej II Suity orkiestrowej h-moll BWV 1067.

Hipotetycznym, pokrewnym pod względem melodycznym i strukturalnym wariantem *Ty pójdiesz górą...* jest dumka *Jechał Kozak za Dunaj*, której autorstwo przypisuje się żyjącemu w XVIII wieku ukraińskiemu kozakowi, poecie i myślicielowi – Semenowi Kilimowskiemu. Była ona popularna na terenach dzisiejszej Ukrainy, Białorusi i zachodniej Rosji; jej tekst opowiada o gorzkim rozstaniu pary zakochanych: dziewczyny i Kozaka odjeżdżającego na wyprawę. Przynajmniej od końca XVIII wieku w Polsce dumka ta była znana pod spolszczonym tytułem, a w Niemczech spopularyzowała się wówczas jako *Schöne Minka* – tytuł ten pochodzi od popularnego wiersza, który podłożono pod istniejącą melodię. Współcześnie niemal na całym świecie melodia *Ty pójdiesz górą.../Jechał Kozak...* jest najczęściej znana i błędnie nazywana właśnie jako *Minka*. Po klęsce kampanii rosyjskiej Napoleona I (1812), na fali „mody na Rosję” kompozytorzy zachodni opracowywali popularne „rosyjskie” pieśni ludowe. Dumkę *Jechał Kozak...* znajdziemy w twórczości m.in. L. van Beethovena (WoO 158a, op. 107 nr 7), C. M. von Webera (op. 40), F. Lessla (op. 15), a później także u m.in. G. Donizettiego (Uwertura do opery *Gli esilati in Siberia*), czy F. Liszta (S.249). Stricte ukraińskim wariantem dumki *Jechał Kozak...* jest dumka *Nie chodź, Hryciu, na wieczornicę*. Jej autorstwo tradycyjnie przypisuje się XVII-wiecznej ukraińskiej poetce i pieśniarce ludowej – Marusi Czuraj. Być może wariant ten znała też Orzeszkowa – Oskar Kolberg zanotował jej słowa, podróżując przez Grodzieńszczyznę i ziemie sąsiednie.

Orzeszkowa z pewnością zdawała sobie sprawę z istnienia wariantów pieśni *Ty pójdiesz górą...* W ówczesnej sytuacji politycznej patriotyczne treści nie mogły być wyrażane wprost. Aluzja dumki *Ty pójdiesz górą...* do *Marszu Polonii* była czytelna dla Polaków i nieuchwytna dla carskiej cenzury. Istotny jest zwłaszcza międzynarodowy i międzykulturowy charakter tej wariantowości. Patrząc pod tym kątem, melodia *Ty*

pójdiesz górą... nabiera cech hymnu łączącego narody, kultury i języki. Pieśniowa para kochanków, którzy nie mogą się ze sobą połączyć nabiera w tym kontekście znaczenia symbolicznego i zaczyna wyrażać tęsknotę za unią społeczeństw, nacji i stanów. Silnie pobrzmiewają tu echa koncepcji wielokulturowej Rzeczypospolitej Trojga Narodów – unii Korony, Litwy i Rusi – koncepcji, której realizacja była przecież jednym z założycielskich marzeń, jeśli nie samym celem powstania styczniowego. W *Nad Niemnem* ma to znaczenie fundamentalne.

Jędrzej Piaskowski

Jędrzej Piaskowski – Reżyser teatralny, absolwent Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, studiował też Muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim (2007-2012). Jest m.in. laureatem V Forum Młodej Reżyserii w Krakowie (2015), gdzie za spektakl *Versus* z Teatru Nowego w Poznaniu zdobył Nagrodę Główną Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jego spektakl *Puppenhaus*. Kuracja na podstawie tekstu Magdy Fertacz zrealizowany w sezonie 2016/17 w TR Warszawa został uznany za jedno z najciekawszych wydarzeń teatralnych sezonu, a w 2018 r. zdobył Grand Prix na 13. edycji Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni. Obecnie stale współpracuje z dramaturgiem Hubertem Sulimą; z którym pracował przy spektaklach: *Raj. Tutorial* (Teatr im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2017), *Dawid jedzie do Izraela* (TR Warszawa i Muzeum Polin, 2018), uznane za jedno z najważniejszych wydarzeń sezonu *Trzy siostry* A. Czechowa (Teatr im. J. Osterwy w Lublinie, 2018), świetnie przyjęty przez krytykę *Jezus* (Nowy Teatr w Warszawie, 2019), oraz *Historia naturalna* (Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie, 2019). Piaskowski reżyserował na czołowych polskich scenach, a jego spektakle są prezentowane na festiwalach krajowych i zagranicznych. Jest doceniany przez

krytykę i publiczność za oryginalność, odwagę i konsekwencję w poszukiwaniu własnego języka teatralnego.

C. Gretche, Situating Schubert: Early Nineteenth-century Flute Culture, portal ProQuest 2007;

I. Dmitry, O zakazie wystawienia wodewilu „Kozak – poeta”, w: Materiały z filologii rosyjskiej i słowiańskiej. Krytyka literacka VI, Tatrú 2008.

K. Oskar, Dzieła wszystkie, Wrocław-Poznań 1967;

Sz. Paczkowski, Styl polski w muzyce Johanna Sebastiana Bacha, Lublin 2011;

Marsz, marsz Polonia na stronie www.spiewnikniepodleglosci.pl;

S. Sawczuk, audycja – Ukraińskie pieśni na zapusty, 11.02.2018, Polskie Radio Białystok, www.radio.bialystok.pl/dumka/index/id/152157.

Teatr Czytelni Dramatu
Kongres Futurologiczny

Stanisław Lem „Kongres Futurologiczny”
Paweł Kozioł, maj 2011

Tekst ukazał się na portalu *culture.pl*

Początek „Kongresu futurologicznego” miał swój pierwodruk w czasopiśmie humorystycznym „Szpilki” w roku 1970 pod nieco innym tytułem („Kongres futurologów”), całość – w zbiorze opowiadań „Bezsensowność” w 1971.

O rok późniejsza antologia „Kroki w nieznane III” powtórzyła wersję krótszą. Narratorem i głównym bohaterem tego dłuższego opowiadania jest znany z „Dzienników gwiazdowych” Ijon Tichy. Bierze on udział w Ósmym Światowym Kongresie Futurologicznym, obradującym nad przeludnieniem i zbliżającą się katastrofą demograficzną. Kongres ma miejsce w warunkach tyleż luksusowych, co groteskowych i niestabilnych – w hotelu Hilton w stolicy wstrząsanej rewolucją republiki Costaricany. Stan zagrożenia jest w tym świecie normą, na co wskazuje choćby zastane przez Tichego wyposażenie pokoju hotelowego – obok zwyczajowych luksusów trafia on na latarkę oraz zwój liny, mające ułatwić ewentualną ewakuację. Dodatkowy smaczek sytuacji stanowi fakt, że równolegle odbywa się Kongres Literatury Wyzwolonej, to jest de facto pornograficznej, a Stanisław Lem ironizuje na temat diametralnie przeciwstawnych celów obydwu spotkań. W pokoju hotelowym Tichy, po wypiciu wody z kranu, ulega osobliwemu zatruciu substancją skłaniającą do nadmiernej miłości bliźniego. Ratuje się przed zalewem tego uczucia, policzkując samego siebie i kopiąc się po kostkach. Sytuacja ta stanowi jednak zaledwie przygrzywkę do pandemonium, jakie rozpętuje się później – w walce z rebeliantami rząd Costaricany na wielką skalę używa podobnie działających gazów halucynogennych. Tichemu udaje się co prawda zdobyć maskę gazową i wraz z paroma innymi uczestnikami kongresu schronić w kanale ściekowym, jednak zabezpieczenia te jedynie spowalniają proces pojawiania się objawów. Tichy wielokrotnie myli narkotyczne wizje z rzeczywistością w sposób tyleż groteskowy, co niebezpieczny. Pół biedy, gdy obserwuje osiodłane szczury grające w brydża

– prawdziwe problemy pojawiają się, gdy celującego w niego żołnierza traktuje jak halucynację. Tichemu, mimo heroicznych wysiłków, nie udaje się zachować kontaktu z rzeczywistością. Ostatnia seria zwidów, dotycząca wypadków i przeszczepów mózgu Tichego do innych ciał, czyni z niego nieuleczalnego sceptyka – kiedy bowiem wpływ środków ostatecznie ustaje, główny bohater w to nie wierzy, co wyraża ze stylistyczną inwencją, nadając rzeczywistej tym razem pielęgniarce imię „Halucyna”. Jako że pacjent nie rokuje poprawy, lekarze decydują się go zahibernować w nadziei na postęp przyszłej medycyny. Tu kończy się pierwsza część tekstu. Druga, zbliżonej długości, utrzymana w formie dziennika, traktuje o przygodach Tichego po odmrożeniu. Opisując nową rzeczywistość, Lem daje kolejny popis słowotwórczy:

Pucybuter – automat czyszczący buty; pucybunter – ten sam, gdy się zbuntuje. No, a zdziczały – computherium; a ich kolizje – cyburdy, robitwy; a elektrotyka! Sukkubatory, konkubinary, inkubatory, woboty – roboty podwodne.

Robotyka stanowi jednak niezbyt istotny element świata przedstawionego. Jest on określany jako „psywilizacja”, ponieważ wszystko regulowane jest za pomocą „psychemii” – to jest środków kształtujących emocje i myślenie człowieka. Można za ich pomocą przekazywać wiedzę, wywoływać określone przekonania czy uczucia (gdy Tichy wchodzi w związek z niejaką Aileen, ta w pewnym momencie po prostu prosi go, by wybrał dla niej jedną z dwóch tabletek, mającą skłonić ją do określonej decyzji). Nazwy specyfików znów stanowią okazję do wybuchu humoru językowego:

Wieczór był miły, ale zrobiono mi idiotyczny kawał. Któryś z gości – żebym wiedział, kto! – wrzucił mi do herbaty szczyptę konwertku kredybiliny i doznałem niezwłocznie takiego zachwycenia serwetką, że w głos zaimpro-

wizowałem nową teodyceę. Po kilku ziarenkach przekłętego środka zaczyna się wierzyć we wszystko, co się nawinie – łyżkę, lampę, nogę stołową; intensywność moich doznań mistycznych była taka, że na kolana padłem, by oddać cześć zastawie.

Sielankową wizję wspomaganej chemicznie ludzkości zakłóca jedynie pewien drobny detal – mianowicie wszyscy spotykani przez Tichego ludzie oddychają bardzo głośno, czy wręcz sapią. Mroczną tajemnicę nowego, wspaniałego świata wyjaśnia w końcu Tichemu profesor Trottelreiner, jeden z uczestników kongresu futurologicznego, również wskrzeszony po latach. Kiedy Tichy wyjawia mu swoje wątpliwości odnośnie funkcjonowania nowego, wspaniałego świata, profesor daje mu „antych, z grupy ocykanów, potężny środek przeciwpyschomiczny, pochodna nitrodazyłkowa peiotropiny”. Pod wpływem ocykanu Tichy zdziera kolejne warstwy iluzji. Szczęśliwy i dostatni świat odsłania swoją prawdziwą naturę – ludzie, którzy dzięki chemii myślą, że pływają w luksusie, w istocie prowadzą trudne życie na zlodowaciałej tymczasem Ziemi.

Jest to po prostu świat, w którym żyje grubo ponad dwadzieścia miliardów ludzi. [...] Ostatnie kuropatwy wyginęły ćwierć wieku temu. To trup, tyle że znakomicie zachowany, bo się go wciąż sprawniej mumifikuje – czy też, bośmy się nauczyli maskować tę śmierć. [...] z powodów wyższej humanitarnej natury stosuje się humbug chemiczny, kamuflaż, przystrajanie rzeczywistości w piórka i barwy, jakich jej brak...

Jak widać, powracają obydwie główne wątki części pierwszej – przebijanie się przez warstwy halucynacji oraz dyskutowane na kongresie problemy przeludnienia i nieuniknionego upadku ludzkości. Tajemnicze dyszenie, które bohater zauważył wcześniej, okazuje się jedynym widomym znakiem rzeczywistego wysił-

ku (np. człowiek, który dzięki psychemikaliiom ma złudzenie, że jedzie samochodem, w istocie przecież biegnie). W opowiadaniu występuje jeszcze jedna istotna postać. Symington, demoniczny pracownik Procrustics Inc., z którym Tichy zdążył się zaznajomić, odgrywa istotną rolę w procederze maskowania prawdziwej postaci świata. Początkowo tłumaczy on głównemu bohaterowi: „naszą masą towarową jest zło”, jako że firma produkuje chemiczne symulacje znęcania się nad osobami, do których klient żywi nieprzyjemne uczucia. Symington pojmuję tę pracę wręcz jako dziedzinę sztuki – polegającej na tym, by wyrobić w katującym poczuciu, iż czyni to w imię jakichś wyższych uzasadnień. W finale opowiadania bohater negatywny ujawnia swoją prawdziwą misję – kontrolera iluzji uprzyjemniającej ludzkości kolektywną agonię. Symington mówi o tym z pewną dumą:

Dajemy cywilizacji narkozę, bo inaczej by siebie nie zniosła. Dlatego nie wolno jej budzić. Dlatego i pan do niej wróci. Nie grozi panu nic – to przecież jest nie tylko bezbolesne, ale miłe. Nam jest znacznie trudniej, bo musimy zachować trzeźwość dla waszego dobra.

Ostatecznie jednak i ta koszmarna rzeczywistość okazuje się kolejnym zwidem – Tichy, szczęśliwy, budzi się w kanale, w którym schronił się wraz z innymi uczestnikami kongresu futurologicznego. W ten sposób zamyka się kolejny cykl przywidzeń.

Jerzy Jarzębski bierze pod uwagę możliwość, że przewidywania z Kongresu futurologicznego Lem brał w pewnej mierze poważnie. Nie chodziłoby przy tym o niemożliwe technicznie chemiczne programowanie treści urojeń, lecz o samą tendencję rozwojową, w której ubożeniu świata będzie towarzyszyć ucieczka w rzeczywistość wirtualną. Nie jest to jednak jedyna treść tej książki. Złudzenia Tichego przypominają o eksperymencie myślowym Kartezjusza, w którym wszelka treść doznań zmysłowych

człowieka byłaby tworzona przez złego demona. Warunki obrad „rzeczywistego” powieściowego kongresu okazują się zaś mimowolnym proroctwem dotyczącym współczesnych zagrożeń terroryzmem.

Scena, w której prof. Trottelleiner opisuje sposób działania nowej nauki, zastępującej futurologię i zajmującej się tzw. będziejami, może z kolei stanowić delikatną autoparodię metody pracy samego Lema. Profesor prosi bowiem Tichego o podawanie słów, tworzy na oczekaniu neologizmy („Śmietnisko. Śmiolety. Dużo śmieci – wszechśmiolety. Wszechśmiolet! Nader ciekawe”), a następnie dorabia im znaczenia (tu chodziło o teorię upatrującą genezy gwiazd w konieczności spalania odpadków kosmicznych).

W „Świecie nie przedstawionym” autorstwa Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego (Kraków 1974) – czyli w książce niebywale istotnej dla formacji ideowej pokolenia Nowej Fali – Kongres futurologiczny poddany zostaje osobliwej krytyce. Wydaje się, że więcej mówi ona o światopoglądzie krytyków niż o samej powieści. Główny zarzut dotyczy sprzeczności pomiędzy komicznym stylem, obfitującym w humorystyczne neologizmy, a dramatyczną w swej istocie wizją społeczeństwa okłamywanego już nie za pomocą słów, lecz środkami chemicznymi. Na stronie 63 Świata nie przedstawionego pada postulat: „Komizmem nie można zaszyfrować dramatu, dramat trzeba opowiedzieć dramatycznie”. Krytyce poddane zostaje użycie „języka nadmiernie dosadnego i nadmiernie jędrnego”, które ma czynić intrygę jedynie pretekstem dla słowotwórczej inwencji.

Gdyby ze streszczonej wypowiedzi krytyków usunąć elementy wartościujące, to stałoby się ona nadzwyczaj celnym opisem zamierzeń twórczych Lema. Łączenie groteski z dramatem miało zaś w polskiej literaturze precedens w postaci twórczości Gombrowicza, do którego gawędziarska narracja Kongresu... zdaje się na-

wiązywać. Nic przeciw tej dwoistości nie miała na przykład prof. Małgorzata Szpakowska, nazywająca „Kongres...” „jednym z najśmieszniejszych, ale i najbardziej ponurych opowiadań Lema”.

Izraelski reżyser Ari Folman, autor m.in. „Walca z Baszirem”, pracuje obecnie nad filmem aktorsko-animowanym opartym na „Kongresie...” Fabuła ma ulec znacznym modyfikacjom, między innymi głównego bohatera zastąpi kobieta, grana przez Robin Wright, postarzana rysunkowo w miarę rozwoju akcji. Zdjęcia do filmu będą autorstwa Michała Englerta. W filmie weźmie też udział inna gwiazda Hollywood, Harvey Keitel.

Teatr Czytelni Dramatu Kongres Futurologiczny

List do M. Kandla na temat „Kongresu Futurologicznego”

Kraków, 15 maja 1974 [Sława i fortuna. Listy
S. Lema do M. Kandla]

Tekst został zamieszczony na portalu
solaris.lem.pl

Link do oryginału:

<https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/kongres-futurologiczny/582-list-do-m-kandla-na-temat-kongresu-futurologicznego>

Drogi Panie*,

otrzymałem resztę tłumaczenia i oto moje uwagi – po części krytyczne.

Powiadając „you are working miracles” w depeszy, nie miałem na myśli czczego komplementu, lecz tę okoliczność, że Pan w samej rzeczy dokonywał cudu – transsubstancjacji. Utwór [„Kongres futurologiczny”] mianowicie udaje, że dzieje się w USA, czyli że jego przyrodzonym językiem jest angielski: toteż zarówno wersja polska jak niemiecki przekład mogą brzmieć jak przekłady (jak dobre przekłady, ale jak przekłady). Cud w tym, że Pan musiał uczynić wymowę, słownictwo – całkowicie wiarygodnymi, autentycznie angielskimi, czyli w pewnym sensie Pana zadanie było miejscami trudniejsze od mojego. Tam, gdzie to było najtrudniejsze – w neologizmach, w obrotach mowy, w idiomatyce fikcyjnej – to się Panu udało, ten cud. Ale ostatnia partia wyszła Panu gorzej – zaskakująca rzecz!

Dlaczego tak? Tekst był zamyślany pod względem modalności jak utwór muzyczny, w którym leitmotyw koszmaru, tragizmu, mającego zabrzmieć fortissimo w finale, znajduje wcześniej tylko słaby wyraz: gdyż zrazu dominuje humorystyka, zarówno w treści, jak w formie (ta forma, tutaj, to po prostu lakonizm memuarów, przejęty od Pepysa, nieumyślnie komiczne „and so to bed”, chociaż literalnie „a potem spać” czy „do łóżka” w tekście nie występuje. Tak więc, gdy spadają ostatnie zasłony i pojawia się ta naga ohyda, już nie mówi właściwie narrator, ale ja przez niego mówię, i tym samym zmienia się stylistyka narracji. Żadnych stereotypów dlaboga, żadnych łatwizn! „an outcast in the wilderness” to jest właśnie sztampana, „byłem już poza nawiasem zwidu, więc na pustyni” nie jest taką kliszą, bo „poza nawiasem” to idiom, a „poza nawiasem zwidu” to idiom niejako odwrócony i ożywiony dodanym słowem „zwid”. „Ulica – to był kres” znaczy „äusserste Grenze”, jak w wersji niemieckiej, a nie „barrier”, bo ulica jest po prostu tutaj ostatnią stacją Golgoty. Kres, jako punkt ostatniego dojścia. „Zrobiło się jaśniej –

biało” – to zdanie domaga się po „biało” kropki, cezury, dla wypunktowania, ponieważ odtąd mówi się już inaczej.

Jednym słowem, w tej ostatniej części Pan jakby nieco pofolgował, jakby w przeświadczeniu, że ma Pan już najtrudniejsze za sobą. Niewątpliwie najtrudniejsze miał Pan już tam za sobą, lecz i ta ostatnia część wymaga osobnej uwagi, innego podejścia. Upadek i rozkład Trottelreiner'a nie jest w Pana wersji tak NAOCZNY, tak „behawiorystyczny”, jak w polskim i w niemieckim. W finale słowa muszą mieć swoją rzeczową, zimną, ciężką, bezwzględną wagę. Zima, śnieg, lód, pryzmy lodu, to wszystko wymaga takiej prezentacji, jak w naturalistycznym utworze dobrego, XIX-wiecznego rzemieślnika prozy. Powiedziałbym, że Pan się pospieszył tam i dlatego trafiają się właśnie utarte zwroty, niedopuszczalne! Pod tym kątem proszę porównać niemiecki tekst z polskim a potem ze swoim! Dostrzeże Pan różnicę. Zresztą – nie chciałbym wchodzić w szczegóły, z jednym wyjątkiem. „Mascons” powinno dla Tichego znaczyć „mass concentrations”, jak w oryginale, żart nie jest na miejscu (ten, który Pan wymyślił), nie dla tego, żeby to był zły żart, czyli nie ze względów taktycznych, ale strategicznych: miejsca takie to są odwołania do pozafantastycznej rzeczywistości, do znaczeń faktycznych, przywoływanych z rozmysłem zaplanowanej rachuby. W moim odczuciu w tym miejscu powinno być tylko suche zdziwienie Tichego, konstatacja, a nie przejście z neologizmu w inny neologizm. To niby drobiazg, lecz dotykam punktu, w którym kiedy niekiedy się rozchodzimy. Wartości, powstające pod piórem lokalnie, muszą zawsze podlegać całościowemu uchwytowi. Inaczej słowa „In der Begrenzung zeigt sich erst der Meister” nie miałyby bardzo rzeczowego, bardzo rzemieślniczego sensu. Ośmielam się tedy prosić, aby dla wspólnego dobra zechciał Pan, pod tym kątem, jeszcze raz przemyśleć ostatnie stronicę. (Rozmowa ostatnia z Symingtonem i sam koniec są już znowu bez zarzutu – gorzej wypadła tylko partia OPISOWA). Co się tyczy krytycznego „macrotrashu”, to wy-

daje mi się, że brzmi zupełnie dobrze, zresztą i w niemieckim „Allmist” nie jest tak zabawne jak „Wszechśmiot”, ale to, co Pan uczynił, mam za najzupełniej właściwe i nie budzące najmniejszych zastrzeżeń. (Bardzo dobre oczywiście są Pana już własne wariacje wokół „odjęzykowej futurologii”). Ale ja tu nie zamierzam już Pana chwalić, bo Pan i tak wie, co myślę o Pana robocie. W gruncie rzeczy poprawki czy też zmiany, na jakie bym nastawał, są bardzo drobnej natury. Tu kropka, tam odtworzenie sensu słowa „kres” w kontekście opisu ulicy (kres, jakem powiedział, to nie bariera), bardzo tego niewiele, ale z takich mikroskopijnych pofolgowań powstaje właśnie pewna słabość wyrazu. Proszę spróbować może innych sformułowań? Niemiecka wersja może Panu służyć dobrze, bo jest nadzwyczaj wierna, tj. sensami bardzo bliska polskiej.

(Czy pisałem Panu o tym, że „Uascotian” to jest właściwie „Łaskotian”? W niemieckim „Kizzikizzi”, nienajszczęśliwsze to, więc jeśli nie wpadnie Panu na myśl nic zabawnego – coś a la „prurituals” wg „spirituals” – to może oczywiście zostać i ten „Uascotian”, choć to wszak nic nie znaczy po angielsku, tj. nie kojarzy się z łaskotkami).

W każdym razie ta ciężka rzecz już jest za Panem! Poprawki, o jakie się wstawiam, byłyby jednak tylko kilkoma dotknięciami, mikroskopijnym retuszem. Odnoszę wrażenie, że nasze „rozchodzenia się” polegają na dwu rzeczach: Primo, Pan czasem zdaje się sądzić, że coś u mnie jest powiedziane nie dość wyraźnie, i żeby to „doszło” do czytelnika, Pan to „nasila”. Secundo, pewne partie wydają się Panu czasem rozwlekłe, i Pan wtedy je stara się uzwięźlić. Oczywiście sprawa wymaga zawsze konkretnego roztrząsania i in abstracto nie może być raz na zawsze rozwiązana. Lecz uważam, że Pan się w pewnym, bardzo strategicznym sensie, MYLI. Mianowicie oba te podejścia, o jakich właśnie wspomniałem, zdają się wskazywać na Pana nieufność względem czytelników: nie zauważą, a więc wzmocnić – albo: znudzą się i znużą!

a więc skrócić, uzwięźlić. Ale tak nie wolno robić, proszę Pana. TAK NIGDY NIE WOLNO ROBIĆ. To, czy Czytelnik będzie się DOSTATECZNIE STARAŁ, to nie jest NASZA RZECZ. Milcząco przyjętym, nieporuszonym, oczywistym, bezwzględny założeniem wszelkiej kreacji jest odbiorca OPTYMALNY, aktywny, PODDANY zarazem tekstowi czyli ufający mu: jeśli jest coś słabo wyakcentowane, to widać MIAŁO takie być, a jeśli jest do znużenia dokładne, to widać ta własność także się tekstowi należała i trzeba w niej szukać osobnego znaku, sensu, wskazania. Jednym słowem, ŻADNEJ ULGOWEJ TARYFY, żadnych UŁATWIEŃ, żadnego SPRZYJANIA CZYTELNIKOWI (żeby się nie odstręczył, żeby się nie znudził, żeby nie zrezygnował). Najpierw – takie starania i tak są bez żadnego pragmatycznego skutku, bo leniwego wszystko nudzi i nuży. A co ważniejsze, dla utworzenia WYGODY można, wtedy pójść na ŁATWIZNY. Oczywiście pouczam Pana, oczywiście nie myślę tu już wcale o „Kongresie”, ani o tłumaczeniu, ani o moich książkach, lecz o pryncypiach. Ja wiem, że Mann był w Ameryce uważany za „ponderous „ i „pompous”, lecz to jest hiatus kultur, a nie osobista niedomoga Manna, wskutek czego Mann „skrócony dla Amerykanów” nie będzie ani dobrym Mannem, ani dobrym pisarzem dla Amerykanów, lecz spreparowaną prymitywnie używką. NIE UŁATWIAĆ! oto zasada, której się należy trzymać, a reszta jest już prostą konsekwencją.

Dziękuję Panu za wszystkie poniesione męki. Sądzę, że się opłaciły. A po tym „Bóg zapłać” nie pozostaje mi już nic, jak tylko bardzo serdecznie ukłonić się poprzez ocean.

**Oddany,
Stanisław Lem**

*adresatem listu jest Michael Kandel, amerykański sławista, lemolog, autor jednych z najlepszych tłumaczeń książek Stanisława Lema.

Teatr Czytelni Dramatu
Kongres Futurologiczny

Futurologia i chichot diabła
prof. Jerzy Jarzębski
poślowie do wydania książkowego

Tekst został zamieszczony na portalu
solaris.lem.pl

Link do oryginału:

<https://solaris.lem.pl/ksiazki/beletrystyka/kongres-futurologiczny/93-poslowie-kongres-futurologiczny>

Kongres futurologiczny nosi datę powstania: listopad 1970. Dla futurologii były to piękne czasy: uczeni doszli mianowicie do wniosku, że przepowiadanie przyszłości z rąk wrózek przejść powinno w ręce ludzi z fachowym przygotowaniem, rocznikami statystycznymi w ręku i komputerami karmionymi pożywną strawą danych. Ekstrapolacja stała się boginią: przedłużano na wykresach krzywe wzrostu, analizowano zależność nowych odkryć od finansowych nakładów na badania, wyznaczano przybliżone daty przełamywania kolejnych barier na drodze do powszechnego szczęścia i dobrobytu, pokonywano (na papierze) groźbę raka i innych trapiących ludzkość chorób. Futurolog stał się guru tej epoki: on bowiem wiedział, ku czemu wszystko zmierza, a jeśli nawet mylił się czasami, to i tak – w jego imieniu i na jego rzecz – zwyciężyć miała statystyka.

Stosunek Lema do tych uczonych prognoz był zawsze pełen sceptycyzmu: wyśmiewał się z nich – i z namaszczonego tonu przepowiadaczy przyszłości – w wielu pisanych wtedy i później esejach. Kiedy w okresie kryzysu naftowego wygłaszał serię wykładów dla polonistów z Uniwersytetu Jagiellońskiego, zbacał wciąż z tematu: literatura, aby kpić z uczonych, z których nikt nie przewidział, że ropy może zabraknąć nie dlatego, że złoża się wyczerpią, ale dlatego, że producenci nie zechcą jej sprzedawać. Otóż takie wykroczenie przeciw rynkowej ortodoksji w istocie żadnemu z futurologów nie przyszło wcześniej do głowy. Czytaliśmy w tych latach *Szok przyszłości* Alvina Tofflera, książkę pełną interesujących idei na temat kulturowych i psychologicznych skutków ubocznych, jakie wywołać mogą procesy zachodzące we współczesnej cywilizacji, przyjmującą jednak za dobrą monetę tezę, że wkrótce cały świat wybierze rozrzutny, energoi materiałochłonny model amerykańskiej gospodarki. *Szok przyszłości* ukazał się w lipcu 1970, na cztery miesiące przed ukończeniem *Kongresu futurologicznego*. Futurologia była w tym czasie nauką głęboko

ambiwalentną: z jednej strony optymistyczną, służącą do tego głównie, by opracować terminarz przyszłych osiągnięć, z drugiej – katastroficzną, czego próbka w spisie referatów dostarczonym Tichemu na wstępie jego przygód. Ale podejrzenie, iż przyszłość nie musi rysować się tak różowo, jak to wynika z wizji technokratów, nie było wtedy wcale powszechne, a przynajmniej nie za katastrofizm, ale za rzeczowe przewidywania służące planowaniu płaciły futurologom rządowe agencje. Dopiero w dwa lata później przyszło otrzeźwienie – za sprawą *Granicy wzrostu*, pierwszego raportu przygotowanego przez uczonych z Massachusetts Institute of Technology dla Klubu Rzymskiego, raportu ostrzegającego przed zgubnymi skutkami prze-ludnienia, wyczerpania surowców naturalnych, zniszczenia środowiska i zwiększających się różnic zamożności społeczeństw w skali globu.

Oto kontekst, w jakim pojawia się tragikomiczna groteska Lema. Na kongres futurologów odbywający się w fantastycznej republice Costaricany wysyła on Ijona Tichego. Nie przypadkiem właśnie jego: to ten z Lemowych bohaterów, którego rolą jest często przyglądanie się niejako z zewnątrz różnym społecznym i politycznym (także międzyplanetarnym) gremiom, które próbują określić, „jaki jest świat”, sprostacć Całości poprzez ugruntowane systemy poglądów, zasad etycznych bądź ustaw. Jednym z istotnych czynników tej i innych opowieści z cyklu „tichianów” jest ton głosu narratora-bohatera: Tichy obieżyświat, co niejedno w życiu widział, byle czym się nie zadziwi, jest pełen dobrej woli, skory do współpracy i akceptacji cudzych sądów ogólnych na temat rzeczywistości – nawet jeśli godzą w jego najgłębiej ludzkie, osobiste doświadczenie i gatunkowe *votum separatum*. Napotkane niewygody znosi ze spokojem, choć bywa przerażony sytuacją, każdemu absurdowi jednak stara się sprostacć swoim zdrowym, sceptycznym rozsądkiem. Oto, rzecz można, idealny świadek aberracji umysłów i zbiorowych szaleństw. Jemu to każe Lem zmierzyć się z „szaleństwem przyszłości”.

Jakiż tego szaleństwa pierwszy wymiar? Otóż ani w pierwszym rządzie technologiczny, ani cywilizacyjny. Lem zdaje się podkreślać, że pierwszą dziedziną, która w najbliższej perspektywie może ulec kryzysowi, jest kultura i funkcjonujące w niej systemy wartości. A zatem nie w tym rzecz, jakie w najbliższym czasie wynajdziemy techniczne gadżety, ale w tym, czy ich zjawienie się nie wesprze czynników rozpadowych, działających przeciw tradycyjnym systemom etycznym, które dotychczas utrzymywały w ryzach życie społeczne. Bo wszak jedyny kataklizm, który w *Kongresie futurologicznym* zachodzi „realnie”, to wybuch anarchicznych ruchów rewolucyjnych, zwalczanych przez państwo środkami psychicznymi, któremu towarzyszy – równie anarchiczne – rozpasanie instynktów konsumpcyjnych, z naciskiem na wyzwoloną z wszelkich zahamowań erotykę. Instynkt niszczenia chodzi tam pod rękę z nieopanowaną skłonnością do drażnienia ośrodków rozkoszy, a prymitywizm ideologii z wyrafinowaniem środków, jakimi dla utrzymania porządku dysponują rządzący. Jeśli więc traktować *Kongres* jako prorocstwo, to w tej akurat sferze – choć z groteskowym przerysowaniem – autor przewidywał całkiem akuratanie, a przygłupi anarchista, noszący się w opowiadaniu z fuzją, z której zamierza zabić papieża, zmaterializował się niespodzianie w jedenaście lat później w postaci Alego Agcy. Reszta w tej opowieści jest ułudą, wcale nieźle zakotwiczoną w realiach, nieco jednak innego rodzaju.

Opowieść o przyszłości jest tematem od wieków zakorzenionym w literaturze – podobnie jak opowieść o „świecie idealnym” i „świecie koszmaru”, to więc, co sobie – za sprawą chemii – halucynuje Tichy, nie tyle odnosić należy do świata *in crudo*, ile do pewnych wizji, jakie stwarzają od wielu lat literatura, film czy natchniona ideologicznie eseistyka. Tichy marzy zatem swe przygody w kontekście eutopii i dystopii (jak przyjęło się nazywać pozytywne i negatywne wersje utopijnych światów). Obydwie te wersje pełniły zawsze istotną rolę społeczną:

pokazywały albo rzeczywistość idealną, przedmiot dążeń i konstruktywnych działań, albo rzeczywistość spełnionej Apokalipsy – jako ostrzeżenie i wezwanie do opamiętania. Futurologia współczesna, choć chciałaby być nauką, nigdy nie uwolniła się od tego rodzaju literackich schematów, ciąży więc albo w stronę eutopijną, albo dystopijną, w zależności od zwierchniego celu, jaki postawił sobie badacz. Dlatego świat, w jakim na koniec ląduje Tichy, ma dla nas znajome rysy: przypomina jedną z wielu zrealizowanych już wizji przyszłościowych rajów lub piekieł.

Na czym więc polega oryginalność opowieści Lema? Oczywiście na tym, że obydwie typy utopijnych światów zrealizował naraz, w tym samym miejscu. Cywilizacja luksusu i spełnienia życzeń jest tam tą samą cywilizacją, w której kilkadziesiąt miliardów ludzi dogorywa w nieopisanej nędzy. Tyle że bohaterowie tej tragedii nic o tym nie wiedzą i mają się za dzieci szczęścia. Ma ten chwyt kilka naraz funkcji. Po pierwsze – jest brawurowym pomysłem literackim, wynika zeń przecie wiele groteskowych sytuacji, w których błogość rodząca się z obserwacji naskórka rzeczywistości kłóci się z nieuświadomionymi kłopotami ciała, borykającego się samopas z trudami życia dla psychiki jednostki nie istniejącymi. Toż przecie im mocniej człowiek z tamtego świata naciska pedał gazu fantomowego samochodu na zalanej słońcem asfaltowej jezdni, tym szybciej biec musi jego zabiedzone ciało po brudnym śniegu. Świat ułudy nie stawia jednostce żadnego oporu – nawet Nagrody Nobla rozdaje się tam, komu tylko przyjdzie na nie ochota, a obok czekają oryginały płócien Rembrandta, które każdy może sobie tanio kupić. Oporu nie stawia też język, w którym rozmnożyła się olbrzymia ilość neologizmów i neosemantyzmów, próbujących odpowiadać na bogactwo nowych zjawisk i nowych możliwości. Cywilizacja obfitości jest tam przedsięwzięciem zrealizowanym totalnie – aż do groteskowo-komicznej przesady, bo też jest ona dziełem żartocznego, nie znającego miary „ducha”, któremu ciało – „uczciwe

i pocziwe”, jak mówił Mrozek – przestaje stać na zawadzie. Jest więc tak, jakby utopijny raj przyszłości jawił się autorowi jako wizja, którą można zrealizować jak gdyby tylko wtedy, kiedy odrzuci się wszelkie uwarunkowania i bariery stawiane przez rzeczywistość, w krainie rozpętanej wyobraźni.

A teraz druga funkcja Lemowego chwytu: bardziej zbliżona do zadań rzeczywistej futurologii. Możemy przecie zastanowić się, czy autor nie brał w jakiejś mierze poważnie szans realizacji takiego dwoistego świata. Zastrzegam od razu: w żadne tak precyzyjnie wytworzone halucynacje, w żadne obrazy – dla całego społeczeństwa jednakie lub przynajmniej podlegające weryfikacji poprzez porównania – które produkować mogłaby chemia, ani przez chwilę nie uwierzę. To jest właśnie chwyt z repertuaru literackiego, który żadnym „proroctwem” nie jest – tylko chwytem właśnie, służącym realizacji zamiarów autora. Poważniej brałbym inny wniosek, który się tu może nasuwać. Otóż Lem od wielu lat podkreśla, że kultura i technologia współczesna wiodą stopniowo do coraz ciaśniejszego zamknięcia jednostek w fikcyjnych, odgradzonych od rzeczywistości światach. Zbiorowe halucynowanie raju obfitości pod wpływem środków chemicznych nie jest pewnie możliwe, ale żadną fantazją nie jest już kreacja fikcyjnej rzeczywistości wirtualnej – przewidzianej przez Lema już w *Summie technologiae*. Ten akurat wątek podchwyciły literatura i film światowy w nurcie cyberpunka. A zatem możliwy jest nie tyle scenariusz proponowany w *Kongresie futurologicznym*, ile coś trochę innego: w przyszłym świecie pogarszającym się warunkom życia ludzi, spowodowanym bądź przez zniszczenie środowiska, bądź przez wyczerpanie źródeł surowców i odcięcie się bogatych od biednych – pozostawionych swemu losowi, może towarzyszyć polityka „zastaniania” tych niedogodności przez masową ucieczkę w sztuczne, fantomowe rzeczywistości. Przy tym może to mieć charakter albo spontaniczny, „ucieczkowy” właśnie, albo

premedytowany i organizowany przez polityków, chcących zapewnić sobie spokój i uwolnienie od roszczeniowego nacisku biedniejszych społeczeństw lub ich niższych, poszkodowanych warstw. Z tego punktu widzenia historia opowiedziana w *Kongresie futurologicznym* nie brzmi już wcale jak groteskowo-fantastyczna bajka.

I jeszcze ostatni aspekt całej tej opowieści: ma ona charakter cykliczny, „nawrotowy”, przy czym każdy ze scenariuszy dalszych zdarzeń, przeżywanych przez Tichego, rozpoczyna się od „pomocnej ręki” zachęcającej bohatera do wyjścia z podziemi zniszczonego „Hilтона”, by nieodmiennie znaleźć rozwiązanie na powrót w cuchnącym kanale, który przez te podziemia płynie. Ale kanał jest „nasz”, swojski, bo prawdziwy, natomiast „pomocna dłoń” wiedzie zawsze w jakieś tarapaty. Futurologia w *Kongresie* jest czymś, co ową dłoń przypomina: obiecuje wyjście z kłopotów, ale w istocie oszukuje ile wlezie, a przynajmniej jej wizje świetlane podszyte są koszmarem, pasującym do wymarzonych rajów jak przetarta podszewka do paradnego płaszcza czy zaśniedziały rewers do wypolerowanego awersu miedziaka. Może więc tak należy opowiadać „historię przyszłości”? Jako fabułę z natury rzeczy podejrzaną, bo zbyt łatwo tonącą w błogich marzeniach lub na zmianę epatującą sennym koszmarem – tak czy inaczej mającą w sobie zawsze podwójność widzenia, ambiwalencję, głęboką niepewność co do tego, jaki los jest nam przeznaczony czy zasłużony.

Chichot, jaki rozbrzmiewa w *Kongresie Futurologicznym*, jest tedy po trosze chichotem diabelskim, co pewnie nie przeszkadza nam bawić się świetnie przy lekturze tego brawurowego utworu. Bo przecie diabeł siedzi pod podszewką niejednego literackiego arcydzieła – a już na pewno wtóruje uczonym dysputom futurologów.

Wrocławski Teatr Współczesny (Wrocław)
W tłumaczeniu

Słowa nie dziwią się sobie
Tygodnik Powszechny 04.10.2021

Rozmowa Michała Sowińskiego z reżyserem Wojciechem Ziemilskim ukazała się przy okazji premiery spektaklu „W tłumaczeniu”, w październiku 2021.

Michał Sowiński: O czym jest Pana najnowszy spektakl „W tłumaczeniu”?

Wojciech Ziemilski: Najkrócej: będzie to próba przełożenia wierszy Różewicza na polski język migowy.

Skąd pomysł?

Dostałem zaproszenie od władz Wrocławia, żeby pomóc przetłumaczyć kilka jego wierszy na język migowy. Parę lat temu zrealizowałem spektakl *Jeden gest*. Po zobaczeniu go na festiwalu Dialog organizatorzy tegorocznych obchodów uznali, że tłumaczeniu na polski język migowy należy się większa uwaga. Chcieli czegoś więcej. Wiedziałem już, że samo odkrywanie złożoności PJM jest wielką przygodą. Dlatego zamiast pomagać tłumaczyć, zaproponowałem, że pokażę proces przekładania na scenie.

Co jest w tym szczególnego?

To nie jest, jak choćby w przypadku tłumaczenia z polskiego na angielski, przekładanie treści w obrębie systemu znaków o analogicznej składni. Polski język migowy ma zupełnie inną strukturę i sposób bycia w świecie. Na przykład: o ile świetnie radzi sobie z ilościami, odległościami i konkretnymi rzeczownikami, o tyle słabiej wygląda sytuacja z czasem, a już w ogóle fatalnie z abstrakcją.

Czyli przełożenie poezji to zadanie podwójnie trudne.

Nie jestem ekspertem, nie mam całościowej wiedzy językoznawczej w tym zakresie, ale sporo czasu spędziłem na zgłębianiu tych fascynujących pejzaży. Zauważyłem, że miganie radzi sobie z poezją świetnie, o ile jest na własnym terenie.

Co to znaczy?

Głusi wytworzyli w swojej kulturze poezję migową – większość słyszących niestety nie może jej docenić, bo nie ma do tego narzędzi. Do pewnego stopnia przypomina ona kaligrafię, to znaczy opiera się na świetnej znajomości stylu, na czymś, co nazwalibyśmy kunsztem albo wirtuozerią. Jednym z podstawowych rodzajów poezji jest tworzenie opowieści wykorzystujące znaki konkretnych liter. O ile więc nie znamy dobrze znaków migowych, treść tych wierszy pozostanie dla nas abstrakcyjna. Albo gorzej – będzie wyglądać jak dziecinna pantomima. Nie widzimy bowiem, że dana historia jest na przykład opowiadana tylko jedną literą alfabetu. Poezja migowa to spektakularna i performatywna manipulacja samymi podstawami języka.

I jak w tym odnajdują się utwory Różewicza?

Żadnej poezji nie da się wprost przetłumaczyć na język migowy, bo to zupełnie inny sposób budowania znaczeń. Kiedy się pierwszy raz do tego podchodzi, wrażenie jest takie, jakbyśmy próbowali przełożyć ją na dźwięki.

Porażka jest nieunikniona?

Wprost przeciwnie. *W tłumaczeniu* będzie pokazywało, że polski język migowy jest pełnowartościowym medium, w obrębie którego możemy wyrażać najróżniejsze rzeczy – że nie pełni jedynie podrzędnej funkcji względem literackiej polszczyzny. Pod wieloma względami znacznie przewyższa możliwości polskiego mówionego. Choć w przypadku tej konkretnej poezji to potworna walka – Różewicz uwielbia gry słów, które zawsze są wyzwaniem dla tłumacza, w tym wypadku podwójnym.

Jak sobie z tym radzić?

Musieliśmy wypracować zupełnie nowy rodzaj metafory. Inny, może nawet poważniejszy pro-

blem polegał na różnicach kulturowych. W procesie edukacji głuchych w Polsce brakuje często elementów, które są dla Różewicza kluczowymi punktami odniesienia.

Jak to?

Relacja głuchych z literaturą jest skomplikowana. Czasem wydaje się dziwne nam, słyszącym, że Polak nie zna języka polskiego, ale głusi od urodzenia mają problem z literacką polszczyzną – z jej słownictwem, gramatyką, ale też sposobem obrazowania. A przecież polski, zresztą jak prawie wszystkie języki, jest przede wszystkim mową, a zapis jest jedynie pochodną, graficzną transkrypcją wypowiedzianych słów. Możemy to czasem poczuć, gdy uczymy polszczyzny obco- krajowca – wtedy na jaw wychodzi cały szereg nielogiczności i niekonsekwencji, wynikający właśnie z prymatu mowy nad pismem. A ta dziwność to jedynie przedsmak tego, z czym mierzą się głusi podczas obcowania z tekstem.

Wybór Różewicza do tego projektu nie wynika chyba tylko z powodu rocznicy?

Nie, w Różewiczu byłem kiedyś zakochany totalnie. Uważałem go za największego, a niedocenianego wieszka. Gdy otworzyłem go ponownie po latach, poczułem się nieco zakłopotany, bo zapamiętałem go inaczej. Tak więc dla mnie to także konfrontacja z dawnym mistrzem, mądrością z przeszłości. Tym spotkaniem chciałem również sprawdzić jego aktualność – co dziś ma jeszcze wartość, gdzie stał się anachroniczny, a z czym warto podyskutować.

Język migowy to forma takiego sprawdzianu?

Zdecydowanie, bo daje nam niezwykle ciekawą perspektywę obserwacji. Język migowy na pierwszy rzut oka wydaje się niewinny, a przez to słabszy niż ta filozoficzna, erudycyjna i posiadająca wielowiekową tradycję polszczyzna. To jednak tylko pozór – język migowy pozwala na

nowo przyjrzeć się tym słowom, rozebrać je na części pierwsze, a potem poskładać jeszcze raz, ale już zupełnie inaczej. Ten proces dla każdego klasyka może być bardzo bolesny, lecz także niezwykle odświeżający.

Przykład?

Różewicz często używa ciszy jako metafory śmierci. Proszę sobie wyobrazić teraz, jak to może wyglądać z perspektywy języka migowego i jego odbiorców. A to tylko jeden z wielu tematów, z jakimi przyszło się nam mierzyć. Polski język migowy, w stosunku na przykład do amerykańskiego, ma mało znaków sformalizowanych. Dlatego Adam Stoyanov – głuchy aktor będący zarazem magikiem polskiego języka migowego – wymyślał nowe znaki albo nowe sposoby ich wykorzystania. To jest też częścią wirtuozerii. Wyobraźmy sobie formalny taniec, taki jak taniec klasyczny, w którym są tysiące kroków. Wirtuoz to ktoś, kto potrafi je połączyć tak, że wyglądają jak... powiedzielibyśmy: adekwatnie, „jak poezja”.

Jednym z pojawiających się w spektaklu wierszy jest *Głos anonima*.

Jeszcze nie jestem pewien, czy ten wiersz wejdzie – ale to świetny przykład. Nie ma w migowym znaku na słowo „anonym”. Kim on zatem właściwie jest? I to jeszcze w połączeniu ze słowem „głos”? Żeby sobie z tym poradzić, musieliśmy się zastanowić, gdzie ten wiersz chce nas prowadzić, ale też, gdzie my chcemy podążać. W efekcie, nie zmieniając zasadniczo treści, doszliśmy do nieco innego punktu niż sam Różewicz.

Czyli?

Dla Różewicza najważniejszy jest proces rozmyśniania sensu, apokalipsa w obrębie samego języka. Kończy frazę: „Słowa nie dziwią się sobie”. Dla mnie, słyszącego humanisty o zacięciu kry-

tycznym, to stan niepożądany, słowa przecież powinny się dziwić sobie, na tym polega istota myślenia! A można to rozumieć inaczej: jako opis kogoś, kto harmonizuje się ze światem, kto odzyskał formę i pozwolił słowom, aby wreszcie przestały się sobie dziwić. I gdy teraz wrócimy do tytułu wiersza, „głos anonima” nabiera zupełnie innych sensów.

Od *Jednego gestu*, Pana spektaklu, gdzie głównym bohaterem jest poniekąd język migowy, minęło już sześć lat. Czego nauczył się Pan w tym czasie o świecie głuchych?

Ile mamy godzin na rozmowę? A mówiąc poważnie: *W tłumaczeniu* to trochę spin-off *Jednego gestu* – wyciągamy z niego jednego z bohaterów i umieszczamy w zupełnie innym kontekście. *Jeden gest* był dla mnie doświadczeniem formacyjnym, które przeddefiniowało mnie jako twórcę, ale też jako człowieka.

Aż tak?

Na najbardziej ludzkim poziomie odkryłem, że jestem przedstawicielem kultury kolonizującej, dyskryminującej, a nawet w pewnym sensie ciemnącej. I nie chodzi tu wyłącznie o brak wiedzy o świecie głuchych, ale przede wszystkim o odruchowe stawianie tej kultury niżej w hierarchii. Samo uświadomienie sobie tego jest bolesne i trudne, ale to dopiero początek procesu, który właściwie się nie kończy.

A na poziomie rzemiosła teatralnego?

Pracując z głuchymi performerami, spotkałem się z niezwykle cierpliwością wobec moich pomysłów i eksperymentów, nie zawsze udanych. Finalnie udało się stworzyć dzieło niesamowite, do którego jednak nie miałem pełnego dostępu. To dla reżysera zupełnie nowe doświadczenie, temperujące arogancję, wymuszające uważność, ale też zmuszające do ciągłego przyjmowania obcej sobie perspektywy. W ten sposób

odkryłem wiele rzeczy wartościowych, które dla samych aktorów były przezroczyste, bo wynikały wprost z ich codzienności.

Podobnie jak w przypadku poezji, to także wyzwanie dla samego języka teatru.

Nigdy nie lubiłem podziału na formę i treść. Wolę arystotelesowski podział na formę i materię – gdzie forma przynosi treść. I tu widać to jak na dłoni. Forma jest wyzwaniem, bo tworzy treść. Sam fakt, że jako reżyser obserwuję kogoś, kogo w pełni nie rozumiem, buduje całą gęstą sieć zależności, a te stają się częścią spektaklu. Brzmi to abstrakcyjnie, więc podam przykład. Samo obserwowanie migania, gdy się nie zna tego języka, wydaje się czymś nieprzyzwoitym. Pamiętam, że lata temu, gdy byłem w Portugalii, poczułem się urażony, że moi koledzy zachwycali się brzmieniem polszczyzny. Nie interesowało ich, co mówiłem, tylko sama forma języka.

Miganie wnosi na scenę zupełnie nową jakość...

...której nie da się uzyskać w inny sposób. O takim połączeniu fizyczności i semiotyki słyszący mogą tylko marzyć. To oczywiście działa w obie strony – głuś się na przykład podśmiewują z naszej gestykulacji podczas mówienia, która z ich perspektywy jest czystym barbarzyństwem. Nie wspominając nawet o sytuacjach, gdy próbujemy głuchym coś pokazać rękoma.

A co z tego ma widz?

Nie lubię projektować doświadczenia na odbiorcę, bo wtedy już chyba lepiej powiedzieć coś wprost. Niemniej spektakl pomyślany jest tak, żeby widz dokładnie przyjrzał się tej komunikacji – gestom, mimice, mowie ciała. Poszczególne wiersze rozkładamy na czynniki pierwsze, żeby dostrzec, z czego każdy z nich jest zbudowany. Zaczynam od podstaw – widzimy, jak

Adam miga pojedyncze słowa: „drzwi”, „wejść”, „patrzeć”, „osoba”, a potem „dwie osoby”, „dwie osoby razem przechodzą przez drzwi” itd. W ten sposób mamy już punkty odniesienia i możemy zobaczyć, jak to pracuje w samym wierszu.

Czyli jest to spektakl polityczny – oczywiście w szerokim rozumieniu, jako problematyzujący zasady naszego funkcjonowania we wspólnocie.

Nie wierzę w teatr jako laboratorium polityczne, nie wierzę, że to jego fundamentalna, inherentna cecha, że politykowanie mu służy. Nie wystarczy wrzucić jakiś temat polityczny na scenę, żeby zaczął tam pracować jak w laboratorium. Takie myślenie wydaje mi się infantylne. Jednocześnie wierzę, że teatr jest głęboko polityczny, bo może mieć ogromne znaczenie w życiu polis.

Jakie?

Bliska mi jest koncepcja Jacques’a Rancière’a, który pisał o „dzieleniu postrzegalnego”. Sztuka w ogóle, a teatr w szczególności, przesuwą nasze odczuwanie świata. Przesuwą nas w miejsce, w którym rzeczywistość działa inaczej. Na przykład odkrywamy, czym jest cisza dla osoby głuchej. Tak samo słowo „anonim” czy fraza „słowa nie dziwią się sobie”.

Moment etyczny?

A jednocześnie doświadczenie fenomenalnie wzbogacające nasz świat. Są ludzie, którzy wręczają innym na urodziny albo pod choinkę piękne prezenty, ale zawsze praktyczne. To właśnie jest ta sytuacja – otrzymujemy coś niesamowitego, zmysłowego, czego się nie spodziewaliśmy, a co jednocześnie bardzo się nam przyda w naszym dalszym funkcjonowaniu w ramach polis.

Wrocławski Teatr Współczesny (Wrocław)
W tłumaczeniu

Jak zobaczyć głos.

Rozmowa miała miejsce przy okazji premiery spektaklu „Jeden gest”, która odbyła się 24 września 2016 w Nowym Teatrze w Warszawie.

Spróbuj stworzyć całą opowieść, używając tylko jednej formy dłoni, jednej litery.

Anna Legierska, culture.pl

Spektakl *Jeden gest* integruje słyszących z niesłyszącymi, ale w nietypowy sposób, bo to od nas – ludzi słyszących wymaga dopasowania. Język migowy tłumaczony jest na polski, a nie na odwrót. Skąd u ciebie potrzeba opowiedzenia o świecie głuchych?

Nie chodziło o integrację. Punktem wyjścia było zainteresowanie zupełnie innym sposobem porozumiewania się, podejście do osób z innego obszaru językowego. Zadawałem sobie pytania o dziedziczenie – w jaki sposób dziedziczy się język migowy, jakiego typu to jest dziedzictwo, czym jest ta kultura w sytuacji, w której nie jest ona zapisana. A potem pojawiło się wiele ważnych i ciekawych wątków, które wywróciły początkową koncepcję do góry nogami. To nie jest pierwszy spektakl na migi, ale z tego, co wiem, pierwsza praca w obrębie nurtu teatru eksperymentalnego, którym się zajmuję.

Oprócz tego, że pracujesz jako reżyser, choreograf, jesteś lingwistą i tłumaczem, znasz angielski, francuski, portugalski. Czy to pomagało w przełożeniu języka migowego na język teatru?

Staram się być ostrożny w swoich wypowiedziach, zaznaczać, że nie jestem specjalistą. Tematem języków migowych i świata głuchych zainteresowałem się mniej więcej półtora roku temu, więc można powiedzieć, że jestem dyletantem. Po drugie, należę do kultury dominującej. Jest tu analogia do świata skolonizowanego, i to my należymy do kolonizatorów. Im dłużej poznaję ten świat, tym bardziej jestem przekonany, że to my izolujemy, to my tworzymy mocną hierarchię, jednoznacznie odrzucamy innych, pozostawiając głuchych samym sobie.

Trudno sobie wyobrazić pełną emancypację grupy, która jest marginalizowana, i która na zawsze ma tę cechę, która ją wyklucza. Bycie głuchym powoduje, że komunikacja ze słyszącymi jest trudniejsza, i to się nie zmieni! Bo zawsze będzie problem komunikacji i zawsze trzeba go przepracowywać.

Historia języka migowego to historia wykluczenia, opresji, ale też walki o równouprawnienie, o prawo do bycia w społeczeństwie i używania języka migowego. Czy historia także jest bohaterką spektaklu?

Miała być, ale została zepchnięta na boczny tor. To miała być opowieść o różnicach między językami migowymi i próbie stworzenia jednego, uniwersalnego języka migowego w latach 70. XX wieku. Ale w trakcie pracy nad spektaklem okazało się, że to tylko ciekawostka. Wobec żywych, ważnych, aktualnych problemów wydało mi się śmieszne zajmowanie się czymś, co jest na piątym planie. Znalazłem coś dużo lepszego. Świat głuchych miał mi do zaoferowania znacznie więcej, niż myślałem.

Historia obecna jest za to w biografiach moich aktorów. Trafiłem na nich przypadkowo, nie robiłem castingu. Każda historia zawiera w sobie fundamentalne, często dramatyczne elementy wspólne dla polskiej rzeczywistości, bariery i okoliczności, które głusi każdego dnia muszą przezwyciężać. I nie chodzi tu tylko o życie w nietolerancyjnym świecie, nie zainteresowanym integracją, nie chcącym innego. Mówi się o tym często w kontekście uchodźców, obcych, a tymczasem tu na własnym terenie, w mieszkaniu obok mamy Polaków, dla których nie ma miejsca, pomysłu, czasu.

Kim są aktorzy, których zaprosiłeś do współpracy?

Cała czwórka na różnych poziomach jest aktywna w Polskim Związku Głuchych. Marta znalazła

złą powołanie włączeniu świata głuchych ze światem słyszących, uczy języka migowego, prowadzi też dla głuchych zajęcia ze sztuki. Jest tłumaczką, pomaga nam się zbliżyć. Tak się złożyło, że miała talent do czytania z ust, w nauce wspierała ją mama i to dzięki niej Marta dziś mówi. Jej się udało, ale nie każdy głuchy potrafi nauczyć się języka polskiego. To jest tak, jakbyśmy próbowali nauczyć się malować z zamkniętymi oczami. Może komuś się uda, powodzenia!

Poruszasz ważną sprawę, niewiele osób wie, że język migowy nie jest tłumaczeniem ani naśladowaniem języka polskiego...

Tak, to nie jest kalka, w której przekłada się słowa na gesty. Są badania potwierdzające, że różnica pomiędzy językiem polskim i językiem migowym jest nieporównywalnie większa, niż różnica między polskim a chińskim! Przekładanie na migowy jest sztuką, wymagającą talentu do budowania całej wypowiedzi od nowa, jest zupełnie innym sposobem odbierania świata.

Funkcjonuje też coś, co nazywa się Systemem Językowo-Migowym, dosyć popularnym w Polsce, wykorzystującym znaki naturalnego języka migowego, ale odpowiadające składni języka polskiego. Właśnie tego uczą na większości kursów języka migowego - nauki tłumaczenia słów na znaki. Tylko, że głusi potem tego nie rozumieją! I mamy kolejny element perwersyjnej wizji świata, w której trzeba dostosować innego do tego, kim ja jestem.

Język polski jest dosyć nielogiczny, ma też silny związek z czasem, z kolejnością przetwarzania informacji. To gimnastyka dla mózgu, która w przypadku osoby niesłyszącej od urodzenia jest całkowicie karkołomna! Spróbuj skakać na batucie na 6 metrów wysokości, jakoś pewnie damy radę, skoro kiedyś zwisaliśmy z drążka, ale nie o to chodzi!

Zastanawiam się jak wyglądały wasze próby, skoro komunikacja reżyser-aktorzy była jednak utrudniona.

Wspaniałe, cudowne doświadczenie! Oczywiście mieliśmy tłumacza, ale dążyłem bezpośrednio do porozumiewania się z aktorami. Zawsze miałem łatwość do języków, tylko, że miganie wymaga innych umiejętności. Przed każdą próbą uczyłem się migania, bardzo się w to wciągnąłem, potrafię się już porozumiewać na podstawowym poziomie. Komunikacja zawsze jest możliwa, bo głusi przyzwyczajeni są do nawiązywania kontaktu ze słyszącymi, zawsze znajdują sposób. Samo miganie, bycie razem jest fascynujące. Prosta rzecz. Teraz rozmawiamy, ja biegam oczami. Ty, słuchasz, patrzysz na mnie, ale możesz też odwrócić wzrok. W przypadku głuchych patrzymy na siebie cały czas.

Inna plastyczność komunikacji przekłada się na fascynujące różnice w samym procesie myślowym. Wybitny neurolog Oliver Sacks w książce *Zobaczyć głos* opisuje różnice w sposobie funkcjonowania mózgu osoby słyszącej i głuchej. Okazuje się, że dzięki innym sposobom analizowania informacji, głusi pod wieloma względami są dużo bystrzejsi niż my! Szczególnie dobrze widzą ruch z prawej strony, dlatego, że lewa półkula mózgu jest za to odpowiedzialna. W myśleniu przestrzennym biją nas na głowę! Głuche dzieci mają poziom percepcji dorosłego człowieka. Lepiej postrzegają kształty, formy. To niesamowite!

Język migowy wydaje się być świetnym narzędziem dla teatru, bo jego struktura jest otwarta i czuła na metaforę, na każdy detal, plastykę, gest. Samo miganie przypomina trochę taniec...

Jedna scena wyszła nam przypadkiem. Poprosiłem Adama, żeby migał o czymkolwiek na próbę, a on zaczął opowiadać o swoim ulubionym filmie Anime - i to był odjazd, w życiu czegoś

takiego nie widziałem! Ten fragment spektaklu jest hołdem dla możliwości języka migowego, nieosiągalnych dla ludzi słyszących. Bo poezja migana, poezja wizualna jest specyficznym rodzajem pantomimy, zrozumiałej tylko dla głuchych. Adam wygrał ogólnopolski konkurs poezji migowej, ale ja nie do końca potrafię docenić jego kunszt. Przecież nie wiem, jak to jest stworzyć całą opowieść, używając tylko jednej formy dłoni, jednej litery.

Dopiero po miesiącu pracy z nim zaczynam rozumieć, jak wybitnym znawcą języka trzeba być, jak świetnym performerem, żeby coś takiego wykonać. Dla zwykłego widza to po prostu pantomima, znaki przekształcające się w postaci z danej opowieści. A tymczasem to sztuka, którą mogę porównać do iluminacji w średnio-wiecznych rękopisach. Jest formą graficznej pracy nad językiem. To jest świat, który rządzi się swoimi prawami. Ma swoje wartości, które z zewnątrz trudno docenić. Tak, jak w naszej poezji forma dytyrambu czy dwunastozgłoskowca przestała już być czymś, co cenimy. Można powiedzieć -intrygujące, ale nie jest dla nas ważne, ale dla innej kultury może być. Tak odbieram poezję wizualną.

Wspomniałeś już o Marcie i Adamie, kim są pozostali bohaterowie spektaklu?

Paweł jest grafikiem, który przez 40 lat pracował w firmie samochodowej. Ktoś może pomyśleć: no chwila, przecież głusi nie mają takich możliwości! Odpowiedź jest prosta. Tych 40 lat Paweł spędził w Szwecji. Tam zrobił karierę, a do Polski wrócił na emeryturze, bo jak sam mówi, woli polski klimat.

Przypominam sobie moją pierwszą rozmowę z dyrektorką instytucji dla słabo słyszących, która trzykrotnie z dumą podkreślała, że absolwenci jej szkoły pracują na kasie w supermarkecie. Dla niej to sukces. To nawet było by komiczne, gdyby nie było przerażające! Do niedawna uważałem, że niepowinienem się wtrącać, nie

mam kompetencji. Ale skoro jestem białym, heteroseksualnym mężczyzną, który ma dosyć komfortową pozycję w swoim kraju i mam możliwość zabrania głosu, robię to.

Została jeszcze Jola...

Postać z innej planety. Urodziła się w czasie wojny i jej wielką pasją zawsze był sport. Działała w klubie strzeleckim, zdobyła drugie miejsce na ogólnopolskich zawodach. Jak to możliwe? Nie, nie żyła w Szwecji. Tylko w PRL-u, który tworzył jakieś warunki dla głuchych. Wszystko się posypało po 1989 roku, co nie znaczy oczywiście, że wcześniej było idealnie. Pewne jest, że dziś Jola nie miałaby takich możliwości.

Jest taka scena, w której Jola filmuje pozostałych aktorów z bardzo bliska, bo okazało się, że ma pewniejszą rękę, niż wszyscy operatorzy filmowi, których znam! Obraz nie drga ani przez sekundę, jest precyzyjny jak w hollywoodzkim filmie. Wykorzystaliśmy więc Jolę, ku jej zadowoleniu. Mamy więc cztery pozytywne osoby, każda realizuje się inaczej, ale wszyscy mają jasny cel: dać sobie radę i czerpać z tego życia, ile wlezie. Co nie znaczy, że zawsze jest łatwo i że zawsze się udaje. Żeby do tych historii dodać pełny happy end, potrzebne jest jeszcze stypendium dla Adama, który marzy o tym, żeby nauczyć się języka polskiego. Ma 22 lata, skończył zawodówkę i tyle ma mu do zaoferowania polski system edukacyjny. To obciach dla tego kraju!

Zwracasz uwagę na nieobecność głuchych w kulturze, ich wykluczenie m.in. z literatury. Instytucje, które kształcą głuchych wprowadziły już naukę języka polskiego jako języka obcego. To krok w dobrym kierunku?

Wszystkie badania wskazują, że nie ma innej możliwości nauki języka polskiego. To obcy twór, nienaturalny, którego intuicyjnie osoba głucha nie jest w stanie pojąć tak, jak ktoś, kto słyszy i rozpracowuje całą składnię języka polskiego.

Znakomita większość nauczycieli jest słysząca, sam fakt, że jest jakaś garstka głuchych nauczycieli, jest niezwykłym osiągnięciem! Nie wspominając o tym, że w ogóle nie ma zainteresowania tą grupą. A przecież można to zmienić nawet poprzez argumenty czysto pragmatyczne: jeśli słyszące dzieci uczy się języka migowego, to osiągają one lepsze rezultaty w nauce. Osoba z podstawą migowego inaczej będzie reagować na głuchych, będzie miała dla nich inną wrażliwość, zainteresowanie.

Tak się złożyło, że zająłem się językiem migowym i trafiłem na palący temat, szokująco zapomniany, zaniedbany. Bycie głuchym nie boli. Dla głuchych życie nie jest trudne. Problemem dla nich jest to, że żyją w świecie słyszących. W przeciwieństwie do wielu innych grup „niepełnosprawnych”, głusi we własnym gronie są w pełni sprawni, nie odczuwają żadnych trudności, może nie usłyszą nigdy Mozarta, no, trudno.

Ale mają swoją muzykę, można jej „posłuchać” m.in. na kanale Młodzi Migają Muzykę.

Świetna rzecz! Pokazująca nam zupełnie inną jakość czegoś, co wydawało nam się znane. Samym ruchem są w stanie nie tylko oddać muzykę, ale też stworzyć choreograficzną pracę. Dzięki tej odległości między polskim czy angielskim a migowym można stworzyć coś na kształt choreografii, pięknie przetłumaczyć w taki sposób, że sam ruch jest tu wartością.

W spektaklu pojawia się muzyka Fryderyka Chopina. Z jakiego powodu?

Bardzo precyzyjnego. Na fortepianie gra siostra Pawła, który wychowywał się w rodzinie muzyków i to część jego tożsamości. Chopin nie pojawia się dlatego, że ładnie brzmi. W wyszukiwarce Google większość wyników zawierających słowo „głusi” prowadzi do głuchych didżejów, muzyków, tancerzy. Jeśli głuchy może się zajmować dźwiękiem, to nas interesuje! To szalenie perwersyjne!

Konfrontacje Teatralne 2022

Dyrektor Festiwalu

Janusz Opryński

Biuro Festiwalowe

Ksenia Duńska

Ewa Molik

Piotr Pękala

Tymoteusz Wojna

Kierownik techniczny

Jan Piotr Szamryk

Promocja Festiwalu

Małgorzata Bartkiewicz

Małgorzata Drozd-Domaciuk

Marcelina Gancarz

Malina Łukasiewicz

Maciek Rukasz

Małgorzata Szumska

Redakcja

Małgorzata Bartkiewicz

Ewa Molik

Piotr Pękala

Korekta

Małgorzata Bartkiewicz

Zdjęcia

Krzysztof Bieliński

Przemysław Jendroska

Natalia Kabanow

Silvia Pogoda

Edgar de Poray

Tadeusz Późniak

Maciek Rukasz

Maurycy Stankiewicz

Monika Stolarska

Wojtek Szabelski

Wojtek Ziemilski

Grafika

Paweł Świć

Współpraca graficzna i skład katalogu

Katarzyna Barej

Centrum Kultury w Lublinie, 2022

Fot. na okładce: **Maurycy Stankiewicz**