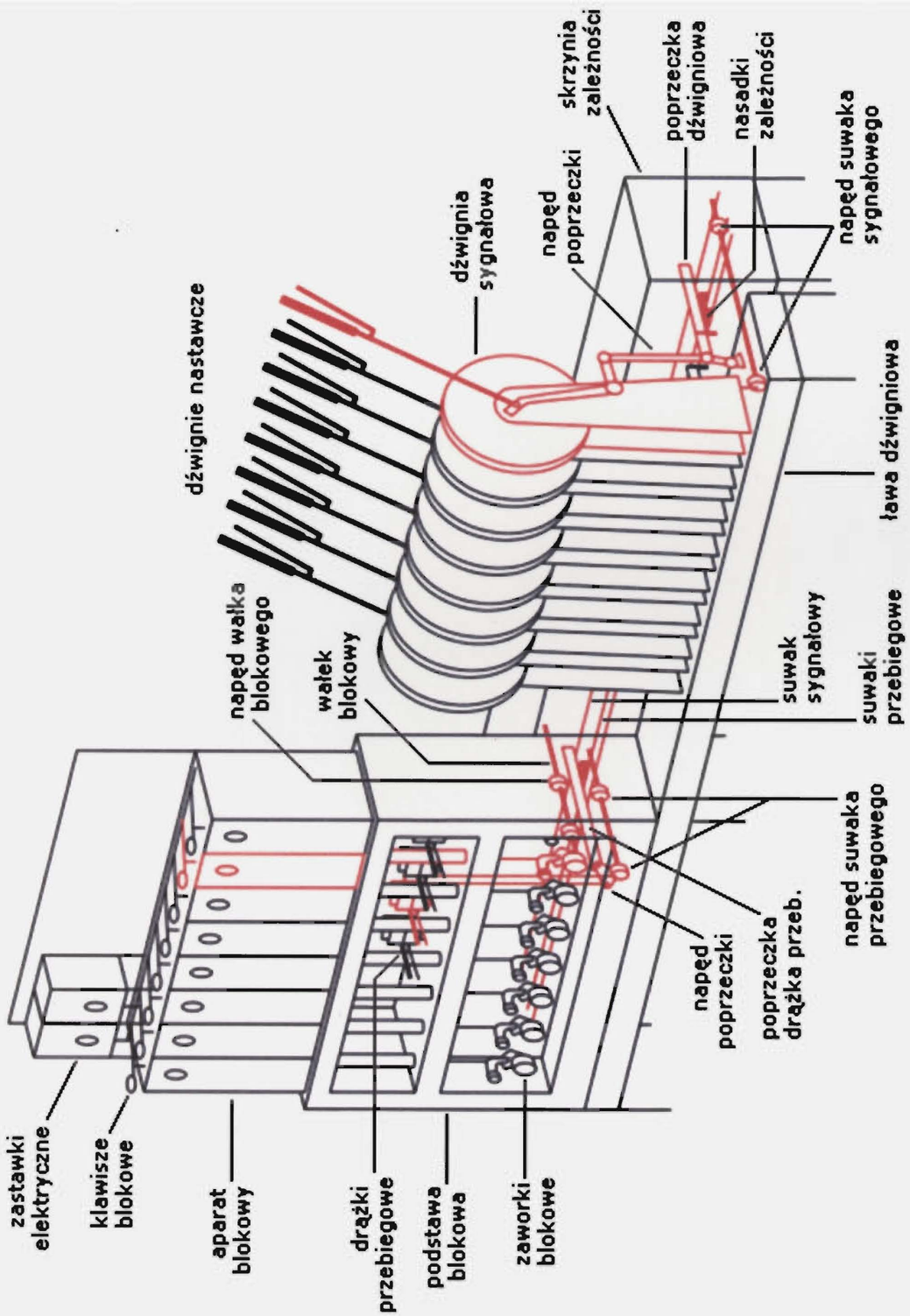
STUDIO

Ödön von Horváth
Ingrid Haag
Bolesław Leśmian
Zygmunt Bauman
Św. Jan

SĄD OSTATECZNY



Ödön von Horváth

SĄD ØSTATECZNY

PRZEKŁAD	Roman Brandstaetter
REŻYSERIA	Agnieszka Glińska
SCENOGRAFIA	Agnieszka Zawadowska
MUZYKA	Ygor Przebindowski
RUCH SCENICZNY	Weronika Pelczyńska
REŻYSERIA ŚWIATŁA	Piotr Pawlik
PROJEKCJE	Antonina Benedek
MUZYKA NA ŻYWO	Ygor Przebindowski, Andrzej Rękas

OBSADA

TOMASZ HUDETZ	Łukasz Simlat
PANI HUDETZ	Dorota Landowska
ALFONS	Krzysztof Stroiński
OBERŻYSTA	Paweł Wawrzecki
ANNA	Agnieszka Pawełkiewicz
FERDYNAND	Grzegorz Daukszewicz
LENI	Monika Krzywkowska
PANI LEIMGRUBER	Elżbieta Piwek
ROBOTNIK LEŚNY, URZĘDNIK KRYMINALNY	Krzysztof Strużycki
KOMIWOJAŻER, GOŚĆ	Modest Ruciński
ŻANDARM	Stanisław Brudny
KOHUT	Mateusz Lewandowski
PROKURATOR	Krzysztof Stelmaszyk
DRÓŻNIK	Marcin Januszkiewicz
POKORNY	Wojciech Żołądkowicz
DZIECKO	***

PREMIERA	31 grudnia 2012 r. / Duża Scena im. Józefa Szajny

ASYSTENTKA REŻYSERA	Lena Frankiewicz
INSPICJENTKA	Beata Szaradowska
SUFLERKA	Magda Jaracz
PRODUCENTKA	Justyna Pankiewicz
STAŻ PRODUCENCKI	Zyta Paszkowska

Katastrofa w Genthin

W nocy z 21 na 22 grudnia 1939 roku zderzyły się ze sobą dwa pociągi pośpieszne w okolicy Genthin. 278 ofiar śmiertelnych, 453 rannych. Tragedia została uznana za największą katastrofę kolejową w historii Niemiec.

Jest wieczór 21 grudnia, kilka dni przed świętami Bożego Narodzenia. O 23.15 z Dworca Poczdamskiego w Berlinie wyjeżdża pociąg pośpieszny z numerem 10 w kierunku Kolonii. Pół godziny później pośpieszny nr 180 – w kierunku Neunkirchen w Saar. Pasażerami są głównie pracownicy zakładów amunicji i uzbrojenia. Wszyscy chcą zdążyć na święta do domu, wagony są przepełnione. Widoczność słaba – nawet jak na grudniową noc. Niedaleko małej wioski Kade maszynista pośpiesznego nr 180 przeoczywszy sygnał ostrzegawczy zjeżdża na odcinek przeznaczony dla pośpiesznego nr 10.

Dróżnik w Kade chwyta za telefon. Zgłasza, że w kierunku Genthin zbliża się pośpieszny nr 180. Jego kolega w Genthin chce zatrzymać nadjeżdżający pociąg – daje sygnał ostrzegawczy. Maszynista pośpiesznego nr 10 widzi czerwoną lampę – hamuje w porę. Z prędkością ponad 100 km na godzinę 53 minuty po północy pośpieszny nr 180 zderza się niedaleko dworca w Genthin z pociągiem pośpiesznym nr 10.

„Słyszeliśmy tylko jeden wielki huk". Wspomina Dieter Rohr. „Moja ciotka mieszkała w pobliżu miejsca katastrofy. Opowiadała nam, jak poderwała się z łóżka. Myślała, że fabryka detergentów wyleciała w powietrze". Rohr miał wtedy dziewięć lat i następnego dnia zjawił się na miejscu tragedii. „Widziało się wokół wraku tłum ludzi. Słychać było krzyk."

Ekipę ratunkową zorganizowano z dużym trudem. Praca odbywała się w niekorzystnych warunkach atmosferycznych przy oświetleniu awaryjnym. Rannych przewożono prywatnymi samochodami do szpitala. Lekarze operowali całą dobę. „W większości przypadków konieczna była amputacja". Wiele ofiar dopiero po kilku dniach udało się wydostać spod wraku. „Było przeraźliwie zimno, 15 stopni poniżej zera. Część poszkodowanych zamarzła, zanim udało się ich wyciągnąć." Na zdjęciu widać zmiażdżony wagon bagażowy. Zginęło w nim 35 mężczyzn. „To byli żołnierze z Brandenburgii, których kształcono na pilotów. Innym pociągiem nie mogli się już zabrać. Wszystkie były przepełnione."

Trwała wojna. Katastrofa przyszła nie w porę.

Bolesław Leśmian
W zakątku cmentarza

Mają zmarli w niedzielę ten pośmiertny kłopot,
Że w obczyźnie cmentarza czują się - bezdomnie -
A lubią noc tę spędzać popod mgłą lub popod
Wiecznością, co się w jarach gęstwi nieprzytomnie.

Maria z Bzówka - wygody wspomina izdebne,
Słońce - w łóżku, wiatr - w sieni - i ogród macierzyn,
Gdzie było tyle w radość uchodzących ścieżyn,
A wszystkie takie - trafne i drzewom - potrzebne!...

Żebrak, co się zadławił na śmierć krztyną chleba -
Kijem niegdyś wędrownym obłędnie się babrze
W nieodgadle błękitnym - pełnym Boga - chabrze,
By zeń dla snu wiecznego wydłubać - źdźbło nieba.

Mnich, co po to byt ziemski tłumił bez szemrania,
By pędzić żywot wieczny w sposób nienaganny -
Kreśli palcem na próchnie list do panny Anny
Z życzeniami rychłego w kwiatach - zmartwychwstania.

Panna Anna udaje, że jest - w bezżałobie
I biorąc na kolana młodą mgłę - pieszczochę -
Ukradkiem z pajęczyny tka zwiewną pończochę
Dla brzozy, co tkwi boso na kochanka grobie.

A opodal - mniej więcej naprzeciw rozstaju,
We fraku bezrozumnie skąsanym przez szczura,
Na czele kilku cieni żeńskiego rodzaju
Nieboszczyk Madaleński - prowadzi mazura.

BOLESŁAW LEŚMIAN

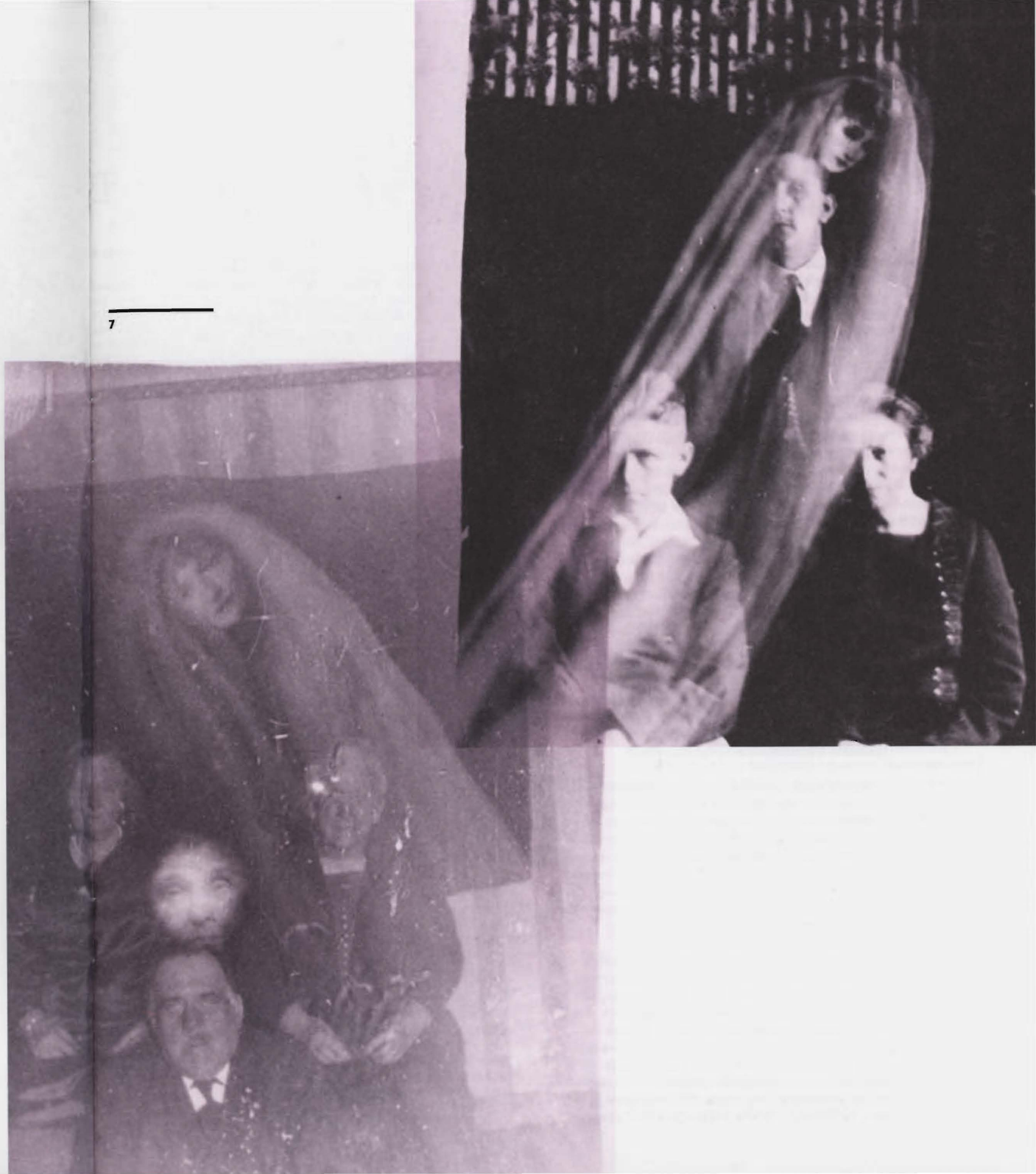
Ciało me, wklęte w korowód istnienia

Ciało me, wklęte w korowód istnienia,
Wzruszone słońcem od stóp aż do głów,
Zna ruchy dziwne i znieruchomienia,
Które zeń w śpiewie przechodzą do słów.

Zna pląsy gwiezdne, wszechświatów taneczność
I wir i turkot rozszalałych jazd -
Pieśnią jest życie i pieśnią jest wieczność
W takt mego serca i nie moich gwiazd!

Gdy wieczór na noc do snu się układa,
Zmierzchami tłumiąc purpurowy żal,
Bóg, niby z nieba strącona kaskada,
W pierś mą uderza i rozdzwania w dal...

I drgają w piersi rozdzwonione losy,
Bije do głowy rozśpiewana krew,
I pieśnią całe ogarniam niebiosy,
I ziemię całą widzę poprzez śpiew!



INGRID HAAG

Dramaturgia fasady

Wielu komentatorów zauważyło, że odkrycie teatru Horvátha wiąże się z rozwojem badań nad niemieckim faszyzmem, które skoncentrowały się na poznawaniu środowisk zwykłych ludzi i życia codziennego. Postawiłabym te teksty teatralne w świetle niektórych z owych perspektyw badawczych, tych mianowicie, które według Saula Friedländera wiążą się z propozycją stworzenia nowego dyskursu w odniesieniu do faszyzmu. Uznając przesłanki ekonomiczne, polityczne i socjalne za niewystarczające, dyskurs ten stara się zgłębiać problem na poziomie fantazmatów, obrazów i uczuć, odkryć jego „głęboką strukturę", która znajduje wyraz w wypowiedziach artystycznych, przede wszystkim w literaturze i w kinie.

Na pierwszy rzut oka w tej perspektywie najciekawsze w sztukach Horvátha (*Volksstücke*) jest to, że nie pokazują one faszystowskich zachowań *sensu stricto*, jedynie pewną dyspozycję psychiczną, „humus" (zaczyn) sprzyjający rozwojowi tej ideologii. (...) Należy dodać, że w tym porządku sukces sztuk Horvátha nie sprowadza się do przedstawiania w nich faszyzmu jako pejzażu banalności. Jest w nich „metoda", która pozwala na odkrywanie mechanizmów owej banalizacji. Szczególnie dwa elementy teatru Horvátha wydają się uderzająco zgodne w naświetlaniu faszyzmu w sposób, który zaproponował Saul Friedländer.

Pierwszy z nich ma charakter anegdoty, która mogłaby otworzyć nową perspektywę badawczą. W filmie *Hitler, opowieść o Niemczech* H.J. Syberberg przekazuje nam opowieść osobistego kamerdynera Hitlera:

> Przez lata było całkowicie wykluczone, żeby Hitler nałożył odpowiednie skarpetki do jasnego ubrania. Przez pierwsze trzy lata robił on wręcz zasadę z tego, że zawsze nakładał czarne wełniane bądź jedwabne skarpetki i czarne lakierowane trzewiki do jasnego ubrania. Często też narzekał na skarpetki, twierdząc, że są za krótkie, żeby utrzymać się na łydkach i opadają na kostki. Wrzeszczał więc: Czy to naprawdę niemożliwe, żeby Führer narodu niemieckiego miał odpowiednie skarpetki?[1]

W *Opowieściach Lasku Wiedeńskiego* jesteśmy świadkami farsy, która również toczy się dookoła problemu skarpetek. Szanowny Zauberkönig, nie mogąc znaleźć podwiązek do skarpetek, podczas przygotowywania stroju ceremonialnego, ukazuje się w szlafroku na balkonie, pokrzykując na córkę, która pełni rolę jego osobistej służącej: „Przecież nie pójdę na ceremonię pogrzebową w opadających skarpetkach!" Podobieństwo jest aż absurdalne. W przyjętej przez Syberberga taktyce, by obnażyć „Hitlera tkwiącego w nas", przykład Zauberkönига wydaje się uderzający. Scenę tę można odczytywać w kilku rejestrach znaczeń. Przede wszystkim jest to „pokazywanie innej twarzy" (innej strony bożyszcza, w przypadku Hitlera) obnażanie małych słabości, jakie ma „każdy z nas", umożliwienie odkrycia w nim czegoś bliskiego, pociągającego:

> To na widok geniusza bezbronnego wobec problemów życia codziennego albo naiwnego dziecięcia, dokonuje się odwrócenie znaczeń. Uczucie ciepła wzbudza się na widok kruchości herosa wobec małych przeciwieństw codziennego życia. Widz identyfikuje się z tym bytem wyższym, ponieważ on sam wybrałby mu lepsze skarpetki [2].

Spektakl, który oglądamy, pokazuje, jak postać zdobywa sympatię, odsłania jednak także perspektywę krytyczną. Wystawia mianowicie na pośmiewisko heroiczną postawę protagonisty manifestowaną publicznie w majestacie należnej mu władzy. W sytuacji ceremonialnej i z wielką pompą Führer narodu niemieckiego obwieszcza totalną wojnę; *pater familias*, mały burżuj, znalazłszy się w miejscu publicznym z całym instrumentarium ubraniowym (czarnym strojem i cylindrem), nie pozwala nam zapomnieć o swojej władzy: „Nie tracić autorytetu! Zachowywać dystans! Patriarchat, a nie matriarchat. Głowa wysoko, kciuki w dół! *Ave Caesar, morituri te salutant!*"[3] W przytoczonej scenie widzimy Zauberkönига wybierającego się na ceremonię pogrzebową. Zawsze podkreśla się, z jaką pompą naziści organizowali swoje ceremonie pogrzebowe.

Prowadzi nas to do drugiego aspektu takiego ujęcia faszyzmu: „spojrzenia z dołu". Chodzi o ujmowanie tematu śmierci w taki sposób, iż wytwarza się dziwne pokrewieństwo pomiędzy śmiercią a kiczem. Mówiąc bardziej precyzyjnie, to przejawy kiczowatego sentymentalizmu wobec rozgrywającej się prawdziwej makabry, można określić jako fundamentalną cechę struktury *Volksstücke*, dramatu zwykłych ludzi Horvátha. Friedländer przytacza przykład z filmu R.M. Fassbindera *Lili Marlene*, ukazującego historię sławnej piosenkarki, gdzie słyszymy znajome piosenki rozlegające się w pejzażu przerytym przez bomby, dające żołnierzom chwilę zapomnienia pośród wojennego zarzynania. Zdanie: „melodramatyczna pieśń na tle makabrycznym", które reżyser włożył w usta Goebbelsa, można umieścić

[1] W Cyt. za Saul Friedländer, *Reflets du nazisme*, Editions du Seuil, Paris 1982, s. 62.
[2] Ibid.
[3] Ödön von Horváth *Opowieści Lasku Wiedeńskiego* (cz.1,II).

jako epigraf do sztuki *Opowieści Lasku Wiedeńskiego*: „nastrój do walca na tle makabrycznym", które znajduje kulminację w finałowej scenie dzieciobójstwa babki przy akompaniamencie walca granego na cytrze, towarzyszącym również scenie uśmiercania Marianny. (...) Zjawisko makabrycznego kiczu przenosi nas w samo centrum doświadczenia *Unheimliche*[4].

Przyjmując, że teatr Horvátha trafnie opisuje przestrzeń sprzyjającą rozwojowi faszyzmu, możemy stwierdzić, że cytowane przykłady świadczą, że wyróżnikiem społecznego przed-faszyzmu nie jest sytuacja socjo-ekonomiczna spowodowana kryzysem, lecz imaginarium klasy *petit bourjeois*. Postacie naprawdę niepokojące (Oskar, Klostermeyer), nie zostały dotknięte przez kryzys. Horváth odkrywa rodzaj formy gotowej na przyjęcie i ukształtowanie nazistowskich idei. Takie widzenie faszyzmu – jedno z wielu, koniecznych by poznać ten fenomen, wydaje się ważne także dla przyszłego studiowania tego zjawiska, gdyż problem ten unosi się gdzieś w przestrzeni. Liliana Cavani napisała o swoim filmie *Nocny portier*:

> Faszyzm nie jest problemem dnia wczorajszego, jest tutaj i w wielu innych miejscach. Chciałam przeprowadzić ankietę pod powierzchnią rzeczywistości, w podświadomości ludzi; zaproponować by to, co mnie niepokoi, niepokoiło także innych, tak byśmy wszyscy razem mogli to zobaczyć. Chciałam stworzyć punkt wyjścia, żeby zrozumieć, dlaczego faszyści są jeszcze pośród nas. Nie ci starzy, nostalgiczni, bo to karykatury, ale nowi, młodzi antydemokraci mojego pokolenia[5].

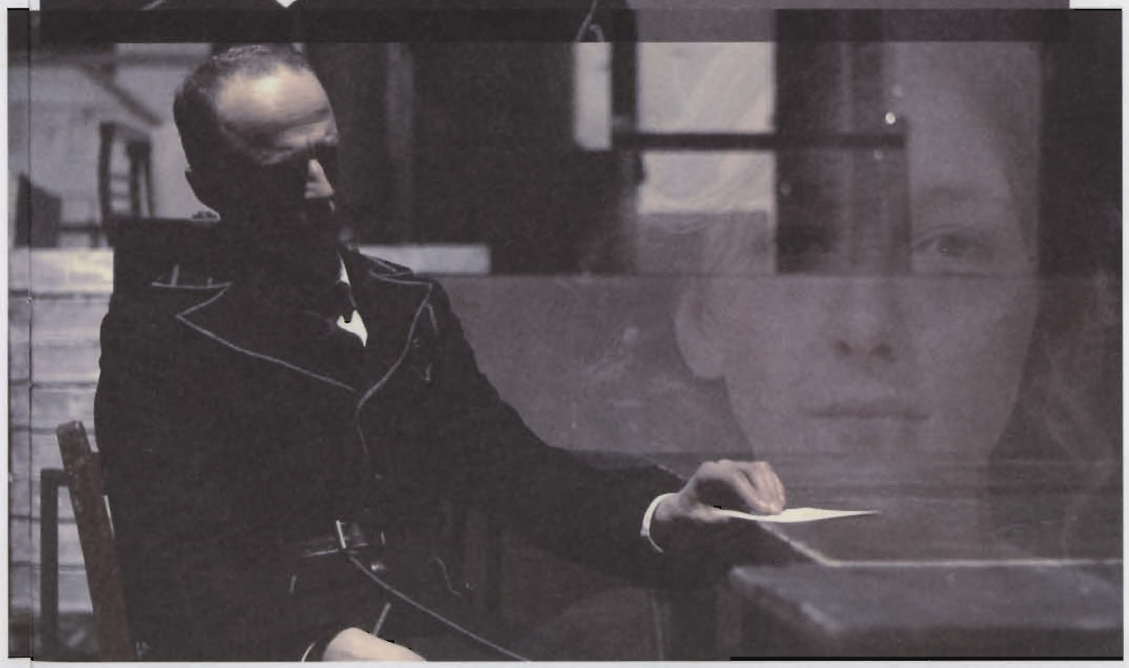
Satyra *Herr Karl* Helmuta Qualtingera i Carla Merza pokazuje zdumiewający przykład „banalizacji" – będącej istotą faszyzmu – ciągłości. Widzimy, jak pan Carl kontynuuje swoją drogę „małego" faszysty od lat trzydziestych, przez reżim nazistowski, okupację i po wojnie: wieczny kontynuator. (...) Jeśli chodzi o życie prywatne czy intymne, słowa klucze pana Carla to: dostosować się, urządzić, zapewnić sobie komfort w każdych warunkach i wszystkimi możliwymi sposobami. Najskuteczniejszy środek polega na posługiwaniu się kobietami: wyciągnąć wszystkie możliwe korzyści i rzucić jak starą skarpetkę, gdy nie można wyciągać już ze związku żadnych korzyści.

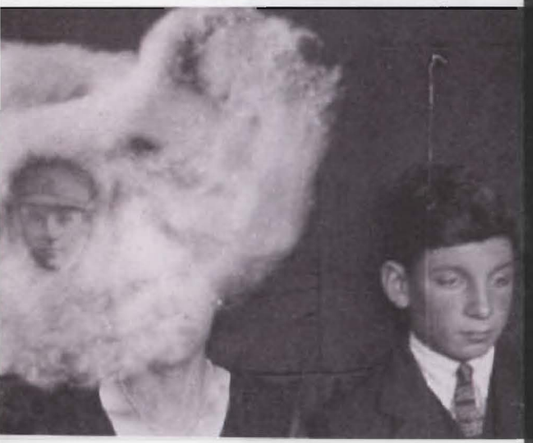
(...) Horváth pokazuje nam jeszcze jedną ważną cechę: użalanie się nad sobą, odwracanie roli kata i ofiary. Opisaliśmy fenomen pozoru szanowności takich postaci jak sklepikarze czy funkcjonariusze i jego rolę w konstruowaniu rzeczywistości życia codziennego u Horvátha. Jest ono oparte z jednej strony na mechanizmie społecznych represji, z drugiej pełni zasadniczą rolę w konstruowaniu gry zewnętrzności, zjawiska „fasady". Mechanizm ten determinuje przede wszystkim samą naturę miejsc scenicznych: ulica – zewnętrzne miejsca publiczne są sceną spektakli Horvátha. (...) Widzieliśmy zarazem jednak, do jakiego stopnia działa mechanizm fasady słownej, za którą postacie znajdują schronienie. Jest to bezpośrednie wsparcie dla strategii władzy a zarazem istotny element w systemie represji. To właśnie dzięki formułkom, kliszom, przysłowiom i przestrzeniom społecznym, które są obciążone sensami i pozorami – porządek triumfuje, jest zdolny przyswoić nawet zbrodnię. Zabójstwo zegarmistrza i ofiara *Nieznajomej z Sekwany* są zmienione przez dyskurs normalności otoczony idyllą rodzinną i handlową. (...) Horváth pokazuje wzajemne oddziaływanie wnętrza i zewnętrza, przestrzeni prywatnej i publicznej poprzez grę fasady, która znajdując się na scenie odsłania ślady przestrzeni wewnętrznej, znajdującej się poza wzrokiem. Język dramatów ściśle odpowiada ich konstrukcji, choć znaną jest też rzeczą, że Horváth kolekcjonował zdania i formuły zasłyszane tam i ówdzie. W końcu najważniejsze jest pytanie: jak pokazać na scenie codzienną egzystencję, nie czyniąc z niej widowiska? Jak można oddać znaczenie banalności, wszystkich małych życiowych katastrof, tak małych i zwyczajnych, że ich nie zauważamy. Teatr codzienności mierzy się zdolnością do ukazywania rzeczy najmniej interesują-

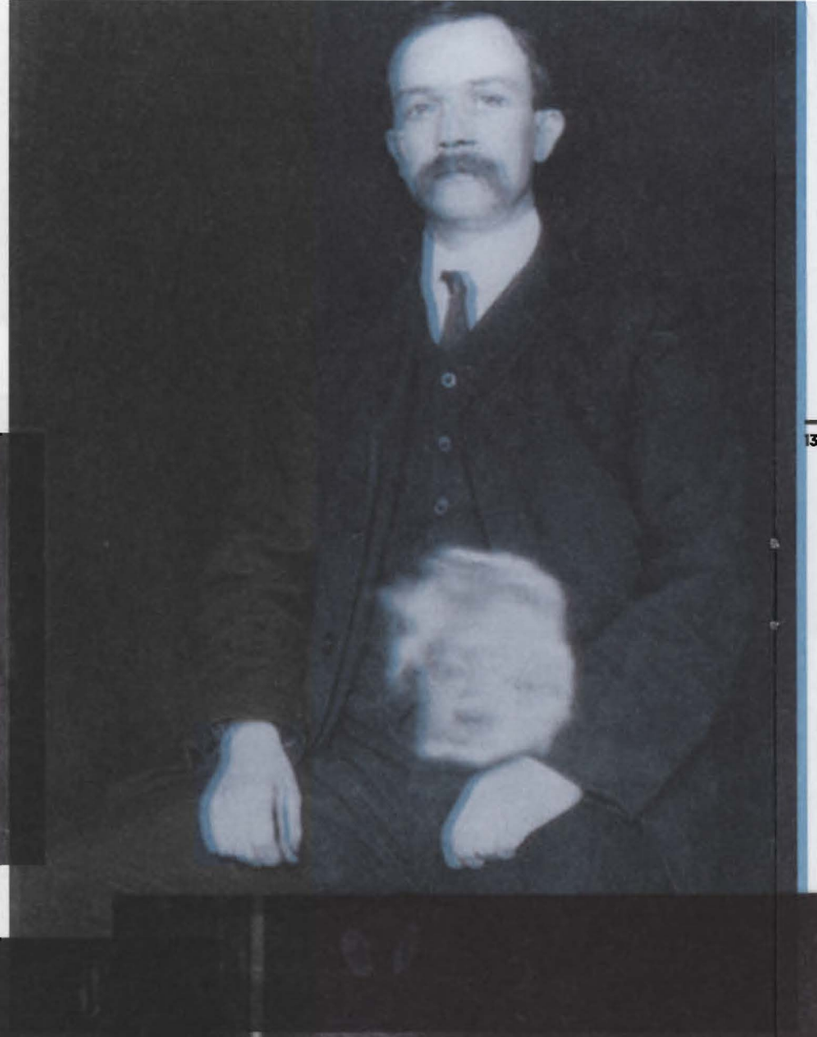
[4] Pol. „niesamowitość" – kategoria estetyczna wywodząca się z psychoanalizy; uczucie niepokoju wywołane przez obiekt, który posiada jednocześnie cechy obcości i zjawiska dobrze znanego (przyp. red.).
[5] W liście do redakcji *Le Monde* z 25 kwietnia 1974.

cych, stawiania w światłach byle kogo, każdego kto się pojawi. Banalność jako ostatni rezerwuar rodzinnych fantazmatów to właśnie to, co odkrywaliśmy w tekstach Horvátha, śledząc mrzonki, szlaki pożądania, nadziei i rozpaczy. Ale także wydobywając na światło dzienne konwulsje przymusu i śmierci trzymane pod obrusem jako zbyt bliskie lub zbyt znane. To przywiodło nas do pojęcia *Uncheimliche*, szczególnie przydatnego w przestrzeni dramatów codzienności, w szczególnej perspektywie destabilizacji, subwersji realnego. Ponieważ wymiar nie-samowitego (*un-heimlich*) spoczywa właśnie na jednoczesnej obecności dwóch przestrzeni: niepokojącej i znajomej. W tej perspektywie normalność odsłania swoje zniekształcenia, pokazuje się pod postacią groteski. Spektakl codzienności oscyluje na ostrzu brzytwy — między komizmem a tragizmem i sprawia, że widz przemieszcza się między dwiema granicami, śmiechu i płaczu, nigdy nie znajdując się w pozycji definitywnej i komfortowej. Celem tego teatru — od *Woyzecka* Büchnera przez *Volksstücke* Horvátha aż do współczesnych — jest w ostatecznym rozrachunku uczenie patrzenia i słuchania, by zostało zauważone coś, co zwykle pokrywa się milczeniem. Horváth w każdym razie uczy nas, że nic nie przechodzi w milczeniu.

Fragmenty z: Ingrid Haag
Ödön von Horvath: la dramaturgie de la façade,
Publications de l'Université de Provence 1991.
przeł. Agnieszka Zawadowska





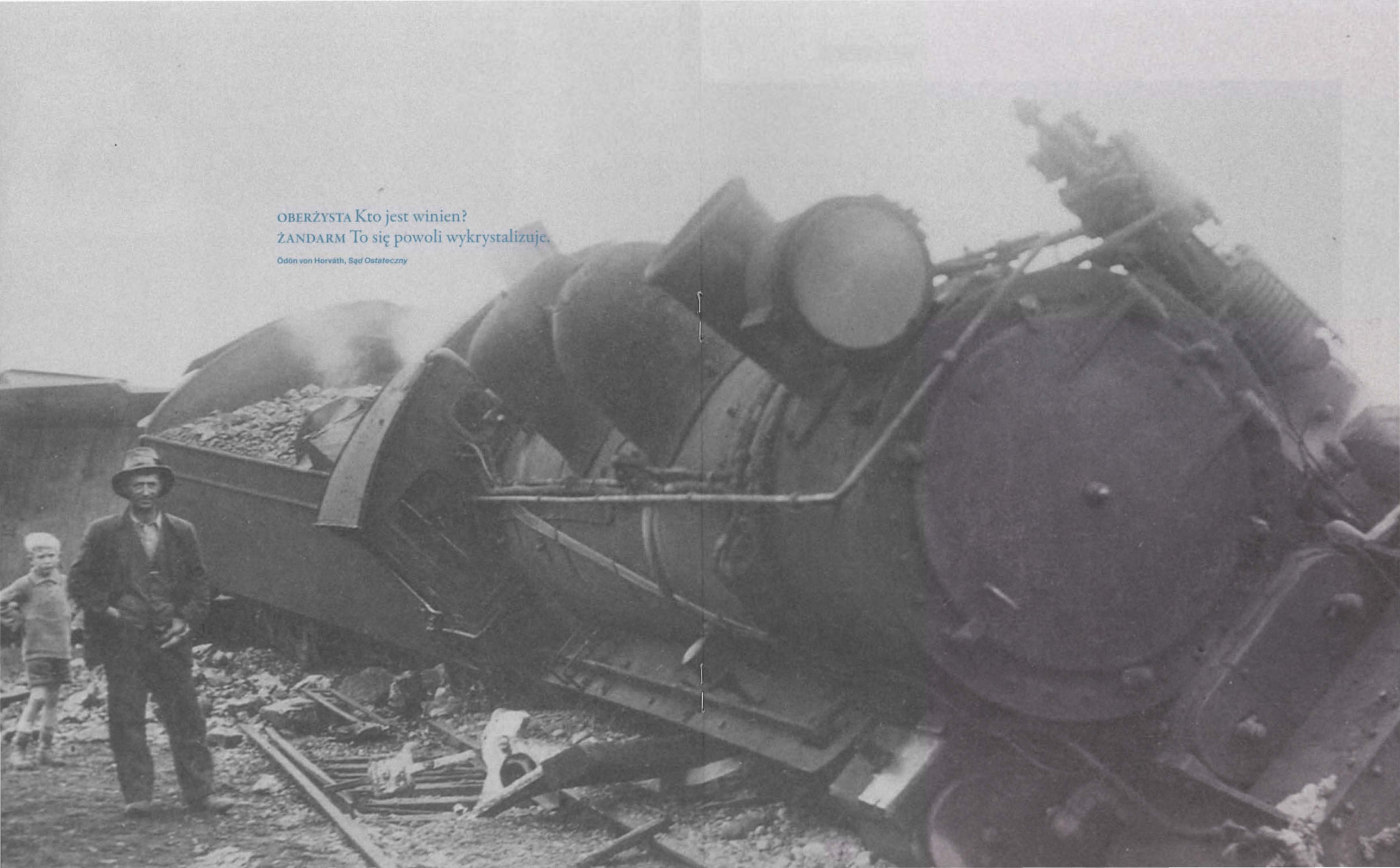


PROKURATOR Niech pan sobie nie wyobraża,
że prawda nie wyjdzie na światło dzienne.
Nawet jeżeli ma pan to wyjątkowe szczęście,
że maszynista i kierownik pociągu nie żyją.

Ödön von Horváth, *Sąd Ostateczny*

OBERŻYSTA Kto jest winien?
ŻANDARM To się powoli wykrystalizuje.

Ödön von Horváth, *Sąd Ostateczny*



Ödön Von Horváth

W WYWIADZIE RADIOWYM DLA BAYERISCHER RUNDFUNK, 6 KWIETNIA 1932

Od kiedy otrzymał Pan Nagrodę im. Kleista [1931 r. przyp. red.], prasę literacką wypełniają rozmaite opinie na Pański temat. Należy podkreślić to, że nie ma dziś takiego drugiego dramatopisarza, który zajmowałby serca i umysły krytyki, dzieląc ją jednocześnie tak, jak robi to Pan. Zatem z wielką ciekawością zasięgamy informacji z pierwszej ręki.

Aby oszczędzić Panu trudu pierwszego pytania, od razu powiem, kiedy i gdzie się urodziłem. Jeśli jestem pytany o to, czy jestem Niemcem, mogę jedynie odpowiedzieć tak: moja kulturowa tożsamość jest bez wątpienia niemiecka – mój ojczysty język to niemiecki; jeśli chodzi o mnie jest to czynnik decydujący. Dodałbym tylko, że lata kluczowe dla mojego rozwoju spędziłem w Niemczech, w południowej Bawarii i Austrii. Moje nazwisko jest węgierskie, mam węgierską krew – czeską i chorwacką zresztą też – więc jestem typową austro-węgierską mieszanką. Ale proszę pozwolić mi na uwagę: produkt takiego rasowego melanżu nie musi być najgorszy. Powszechnie wiadomo, że wiele takich indywidualności było uznawanych przez późniejsze pokolenia za najprawdziwszych i największych reprezentantów niemieckiej kultury.

Na przykład Nietzsche.

Tak, pół-Polak dla przykładu. A malarz i poeta Albrecht Dürer był pół-Węgrem. Ale zejdźmy z tych przyprawiających o zawrót głowy historycznych wysokości i wróćmy do mówienia o sobie. Wyprostujmy to: często czytam artykuły przedstawiające mnie jako węgierskiego pisarza. Jest to czysty nonsens oczywiście. Nigdy nie napisałem niczego po węgiersku (poza szkołą) – wyłącznie po niemiecku, co czyni ze mnie pisarza niemieckiego.

Każdy, kto pozna Pańskie prace, wyczuje w nich niemiecki, bardzo południowo-niemiecki styl – chociaż nie jest Pan rodowitym Niemcem. Może powiedziałby nam Pan, gdzie się urodził?

Urodziłem się trzydzieści lat temu we Fiume [obecnie Rijeka na terenie Chorwacji – przyp. red.] nad Adriatykiem. Kiedy miałem trzynaście lat, przeniosłem się do Monachium, gdzie chodziłem do szkoły.

Był Pan zdolnym uczniem?

Mniej lub bardziej. Raczej mniej.

To było w trakcie pierwszych lat wojny.

Tak, wojna wybuchła, kiedy byłem w szkole. Kiedy sięgam pamięcią wstecz, wydaje mi się, że niczego nie pamiętam sprzed wojny. Wymaga to dużego skupienia, aby przypomnieć sobie coś z tamtego okresu. Myślę, że Pan i reszta naszego pokolenia będą wiedzieli, co mam na myśli.

Tak, z pewnością.

Pierwsza wojna światowa zgasiła naszą młodość i okradła nas ze wspomnień dzieciństwa. Ale idźmy dalej.

Porozmawiajmy o sztuce. Proszę nam powiedzieć Panie Horváth, jak został Pan pisarzem?

W 1920 roku studiowałem na uniwersytecie w Monachium i byłem, jak to mówią, „interesujący się sztuką", ale nigdy nie zajmowałem się nią w żaden sposób. Chociaż w głębi duszy zastanawiałem się nad tym i powiedziałem sobie tak: czemu by nie zostać pisarzem? Lubisz chodzić do teatru, dużo doświadczyłeś, lubisz sprzeczności, a ponad wszystko masz tę dziwną potrzebę spisywania tego, co zaobserwujesz i doświadczysz. Także wierzysz w to, że nigdy nie powinieneś iść na żaden kompromis, i nigdy nie martwiłeś się, co inni powiedzą na twój temat. I tutaj mamy cały komplet pułapek, które co bardziej kwiecista dusza mogłaby nazwać „spełnianiem misji poetyckiej". W 1920 roku w Monachium pewnego wieczoru przez przypadek poznałem kompozytora Siegfrieda Kallenberga. Kallenberg niespodziewanie zapytał, czy nie napisałbym dla niego scenariusza pantomimy? Byłem oczywiście nieco zdziwiony, ponieważ nie mogłem sobie uzmysłowić dlaczego wybrał akurat mnie spośród innych – przecież nie byłem pisarzem... w ogóle i nigdy w życiu niczego nie napisałem. Musiał mnie pomylić z kimś innym, pomyślałem, i na początku chciałem wyprowadzić go z błędu, ale potem spojrzałem na to inaczej: czemu by nie napisać tej pantomimy? Więc zgodziłem się, wziąłem do pracy i napisałem pantomimę. Później wystawiono ją. Otrzymałem pierwszą recenzję... pewnie chciałby się Pan czegoś o niej dowiedzieć?

Tak jest.

Była miażdżąca i zaczynała się od słów: „Jest to hańba..." i tak dalej w podobnym tonie. Ale nie wziąłem sobie tego do serca.

I zdecydował się Pan zrobić karierę jako pisarz?

Ach! Próbowałem różnych bardziej konwencjonalnych zajęć, ale do żadnego się nie nadawałem. Ostatecznie przeznaczone było mi pisać – pomyślałem.

Czy w Pańskich sztukach można znaleźć elementy satyryczne?

Jestem wielkim przyjacielem satyry. Nic na to nie poradzę.

Jestem ciekawy, co sądzi Pan o parodii.

Odrzucam parodię jako formę dramatyczną. Parodia nie ma nic wspólnego ze sztuką i jest niczym więcej jak tanią rozrywką.

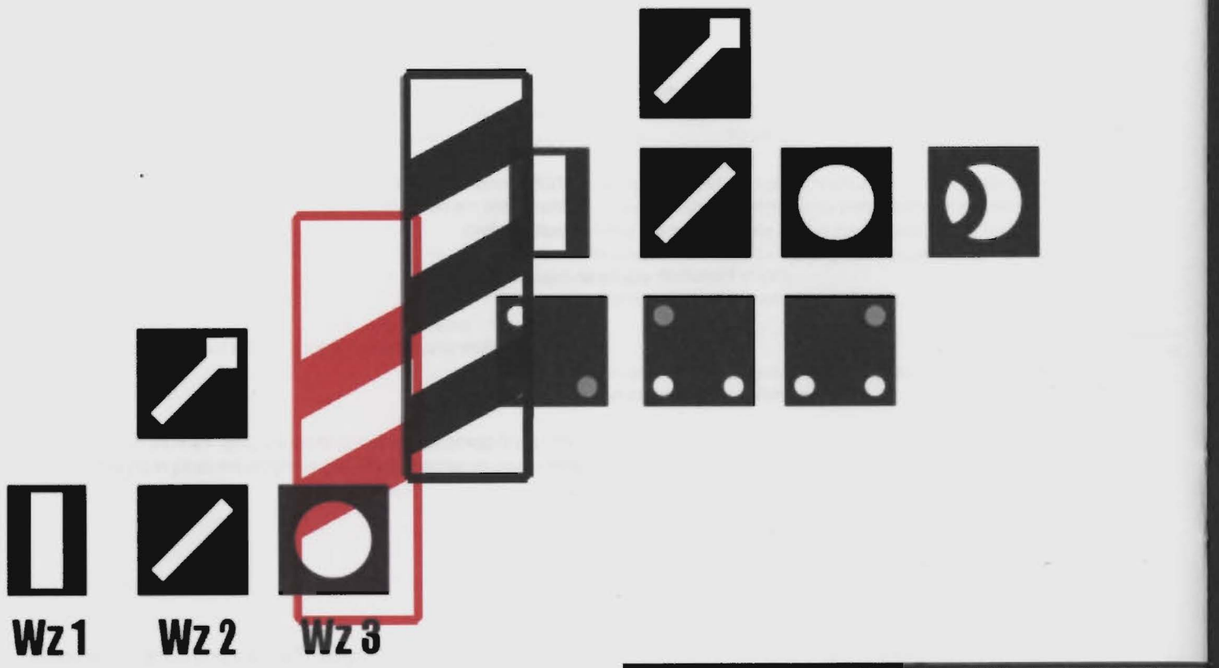
Panie Horváth, porozmawiajmy o naszej wspólnej pasji, czyli o teatrze. Przypuszczam, że zgodzi się Pan ze mną, iż teatr przetrwa dzisiejszą rozpaczliwą sytuację konomiczną.

Teatr jako forma sztuki nie zginie. Z prostej przyczyny: ludzie potrzebują go. Dla mnie jest to fakt oczywisty. Teatr marzy w imieniu widza, a jednocześnie pozwala mu doświadczyć wytworu jego wyobraźni. Może zauważył Pan, ale prawie wszystkie sztuki mają w sobie coś z kryminału – znaczna większość bohaterów dramatycznych jest winna jakiegoś wykroczenia – nie należą do grona zacnych dżentelmenów. Czy nie jest to osobliwe: ludzie kupują bilet, idą do teatru, stroją się, perfumują, aby wysłuchiwać jakiegoś większego czy mniejszego kłamstwa albo podglądać, jak kogoś mordują – pojedynczo czy też w większym gronie; a po wszystkim wychodzą z teatru w dobrym nastroju, moralnie podbudowani. Co się dzieje w poszczególnym widzu? Otóż jego jawna odraza do postępowania karnego, toczącego się na scenie, nie jest prawdziwym oburzeniem. W rzeczywistości jest udziałem w nim, jego doświadczaniem, a przez doświadczanie – zaspokajaniem swoich antyspołecznych pragnień. Więc widz wzburza się sobą samym. I to jest umoralnianie.

Naszą rozmowę prowadziłem z ogromną przyjemnością i mam nadzieję, że nasi słuchacze tak jak i ja uznają Pańskie przemyślenia i komentarze za niezwykle pobudzające.

Dziękuję.

przeł. Tomasz Szczepanek



BOLESŁAW LEŚMIAN

Metafizyka

Kraina, gdzie żyć łatwiej i konać mniej trudno -
Gdzie wieczność już nie tajnie wystawa na straży
Trosk doczesnych - gdzie bardziej jest bosko niż ludno -
I gdzie każdy za wszystkich nie cierpi - lecz marzy!

Są tu sady bez wyjścia i groble, nad szybą
Owej rzeki wyśnione, co kiedyś wytryśnie -
I niejeden tu pałac w zagąszczu ci błyśnie,
Godny tego, by nie był niczyją siedzibą!

Są tu w lasach mrowiska wzniesione nad drogą,
Gdzie wre praca snów rojnych - odwieczna i bratnia -
I jest tu owa cisza błękitna, ostatnia
Z tych, co jeszcze na uśmiech zdobywać się mogą.

Tylko czasem na polu jakiś krzyż skrzydlaty
Wiatraka mielącego mgły marzeń i ciernie,
Brakiem Boga na sobie zlękniony niezmiernie,
Szaleje i skrzydłami uderza w zaświaty!

Bywalec tych uroczysk, powabnych swym tronem,
Umie błysków najmniejszą wyśledzić nieznaczność
I w szczelinie pomiędzy istnieniem a zgonem
Dojrzeć gwiazdę niezgorszą, lub niezłą opatrzność...

Lecz się nigdy nie strwoży, rozumnie zbłąkany,
Bezkrólewiem w niebiosach lub własnego cienia
Zgubą w jarach - lub zbytnią łatwością zamiany
Jednych cudów na drugie... Niech cud się też zmienia!

Jego tylko tu nęci nie zwiedzona grota
Lub kwiat jeszcze nie znany, lub muszla co rzadsza -
I na wszelki przypadek wtórego żywota
Duszę swoją w te dziwy chętnie zaopatrzą...

On tu przyszedł sam przez się, by własne szaleństwo
Karmić strawą najlepszą na ziemi i niebie -
I nad brzegiem przepaści wytańczyć dla siebie
Jeden lęk drogocenny lub niebezpieczeństwo!...

ZYGMUNT BAUMAN

Etyka posłuszeństwa

Nie otrząsnąwszy się jeszcze w pełni z szoku wywołanego ujawnieniem prawdy o Zagładzie, Dwight Macdonald ostrzegał w 1945 roku, że dziś musimy się bardziej obawiać tego, kto przestrzega prawa, niż tego, kto prawo łamie.

Zagłada przyćmiła wszystkie zapamiętane i znane z przeszłości obrazy zła. Przenicowała też doszczętnie wszelkie przyjęte wcześniej wyjaśnienia dotyczące przyczyn popełniania złych czynów. Okazało się nagle, że najbardziej przerażające zło, jakiego dopuścili się ludzie w całej swojej historii, nie wynikało z naruszenia ładu, ale z jego absolutnego, bezwyjątkowego i bezwzględnego panowania. Nie było dziełem agresywnego i nieobliczalnego tłumu, ale karnych i zdyscyplinowanych mężczyzn w mundurach, którzy przestrzegali przepisów i stosowali się ściśle do litery i ducha otrzymywanych instrukcji. Okazało się też niebawem, że owi mężczyźni, po zdjęciu mundurów, zachowywali się w zasadzie tak jak my wszyscy. Mieli żony, które kochali, dzieci, o które się troszczyli, i przyjaciół, którym pomagali i którym dodawali otuchy w potrzebie. Wydawało się wręcz niewiarygodne, że po włożeniu mundurów ci sami ludzie rozstrzeliwali, zagazowywali lub nadzorowali rozstrzeliwanie i zagazowywanie tysięcy innych ludzi, w tym także kobiet, które miały kochających mężów, i dzieci, które miały troskliwych rodziców. Było to także przerażające. Jak to możliwe, by zwykli ludzie, tacy jak ja czy ty, robili coś podobnego? Musieli chyba w jakiś sposób, choćby w najmniejszym stopniu, być odmienni, inni, niepodobni do nas? Musieli chyba pozostać odporni na uszlachetniający i uczłowieczający wpływ naszego oświeconego, cywilizowanego społeczeństwa? Albo przeciwnie, musieli ulec zepsuciu i demoralizacji pod wpływem jakiejś podstępnej lub niefortunnej kombinacji czynników wychowawczych, które ukształtowały ich wadliwą i chorą osobowość. Gdyby te domysły okazały się błędne, byłoby to dla nas trudne do przyjęcia, nie tylko dlatego, że pozbawiłoby nas złudnego poczucia osobistego bezpieczeństwa, które obiecuje życie w społeczeństwie cywilizowanym, ale także dlatego – i jest to powód znacznie poważniejszy – że ukazałoby nieusuwalną tymczasowość każdego moralnie satysfakcjonującego wyobrażenia na własny temat i każdego czystego sumienia. Od tej pory każde sumienie byłoby czyste jedynie „tymczasowo" i „do odwołania".

Najbardziej przerażającą nowiną, jaką przyniosły nam Zagłada oraz to, czego dowiedzieliśmy się o jej sprawcach, nie była myśl o tym, że moglibyśmy się znaleźć na miejscu ofiar, ale świadomość tego, iż mogliśmy się znaleźć na miejscu oprawców. Stanley Milgram, amerykański psycholog z uniwersytetu w Yale, odczuł tę zgrozę ze szczególną siłą, kiedy w swej zuchwałości postanowił poddać empirycznemu sprawdzeniu założenia oparte na emocjonalnej potrzebie ignorowania przeczących im świadectw [1]. I kiedy zdobył się na jeszcze większą zuchwałość, publikując w 1974 roku wyniki swoich badań. Wypływające z nich wnioski były jednoznaczne: tak, moglibyśmy się znaleźć na miejscu oprawców, a w sprzyjających warunkach w każdej chwili możemy wejść w ich skórę.

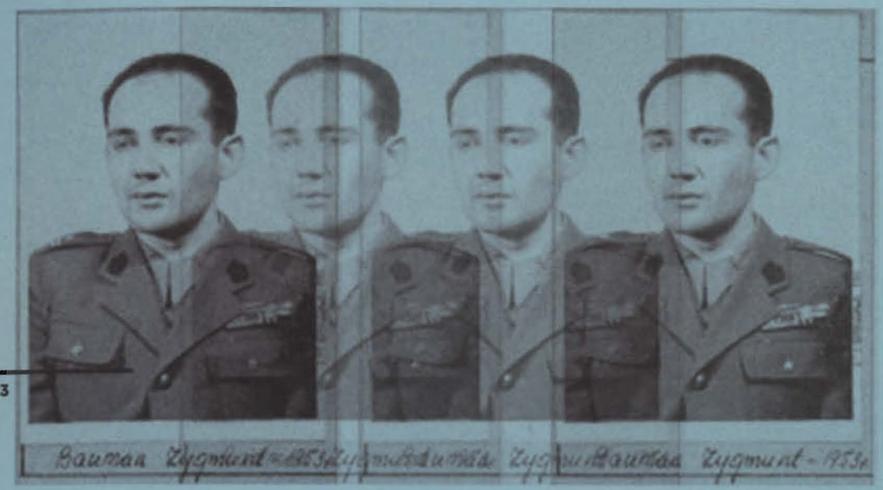
***

Każdy, kto zbłądził kiedykolwiek na mokradła, wie doskonale, że główna trudność z wydobyciem się z bagna polega na tym, iż każda próba wydostania się stamtąd powoduje, że zapadamy się jeszcze głębiej. Można nawet powiedzieć, że moczary to rodzaj pomysłowego systemu, który sprawia, iż każdy ruch, jaki wykonują zanurzone w nim przedmioty, przyczynia się do zwiększenia „siły ssącej" systemu.

Następujące po sobie sekwencyjne działania wydają się mieć tę samą właściwość. Z każdym kolejnym krokiem wykonawca czynności odczuwa coraz mocniejszy przymus jej kontynuowania, coraz trudniej też podjąć mu decyzję o przerwaniu działania. Pierwszy krok jest łatwy i przysparza niewiele rozterek moralnych. Następne kroki zwiększają wewnętrzne rozdarcie. Aż wreszcie sytuacja staje się nieznośna. Koszty wycofania się z dalszych działań zdążyły jednak także niepomiernie wzrosnąć. Pragnienie zerwania jest niewielkie, kiedy przeszkody utrudniające to zerwanie są także niewielkie lub nie ma ich w ogóle. Kiedy pragnienie się nasila, przeszkody, na jakie ono napotyka, okazują się dostatecznie silne, aby je zneutralizować. Gdy w końcu pragnienie zerwania całkowicie zaprząta umysł człowieka, zwykle jest już za późno. Dlatego też Milgram uznał sekwencyjny charakter działania za jeden z najważniejszych „czynników wiążących" (czynników, które nie pozwalają człowiekowi wydobyć się z niepożądanej sytuacji). Kusząca wydaje się myśl, by powiązać siłę tego właśnie czynnika z determinującym wpływem wcześniejszych działań jednostki.

Sabini i Silver przedstawili błyskotliwy i przekonujący opis funkcjonowania tego mechanizmu.

> Badani rozpoczynają udział w eksperymencie w przekonaniu, że są w pewnym sensie zobowiązani do współpracy z eksperymentatorem. W końcu zgodzili się dobrowolnie na udział w eksperymencie, wzięli pieniądze i prawdopodobnie do pewnego stopnia popierają cele związane z rozwojem nauki.



> (Osoby badane przez Milgrama poinformowano, że wezmą udział w eksperymencie, który ma na celu odkrycie skuteczniejszych metod uczenia się i zapamiętywania). Kiedy uczeń popełnia pierwszy błąd, badani mają porazić go prądem. Siła wstrząsu elektrycznego wynosi 15 woltów. Wstrząs o takiej sile jest całkowicie nieszkodliwy i nieodczuwalny. Nie ma więc mowy o jakimkolwiek dyskomforcie moralnym. Następny wstrząs jest oczywiście silniejszy, ale tylko nieznacznie. Rzecz w tym, że każdy wstrząs jest tylko odrobinę silniejszy od poprzedniego. Działania badanych osób zmieniają zatem stopniowo swój charakter: od całkowicie niewinnych do bezwzględnych i pozbawionych skrupułów. W którym momencie badany powinien się zatrzymać? W którym miejscu przebiega linia podziału między tymi dwoma rodzajami działań? W jaki sposób badany może ją rozpoznać? Łatwo stwierdzić, że linia ta musi gdzieś przebiegać, znacznie trudniej wskazać, gdzie należy jej szukać.

Najistotniejsze jednak wydaje się coś innego:

> Skoro badany uznaje, że zadanie następnego wstrząsu jest niedopuszczalne, wiedząc, iż każdy kolejny wstrząs jest tylko nieznacznie silniejszy od poprzedniego, to w jaki sposób zdoła uzasadnić ostatni zadany przez siebie wstrząs? Uznając kolejny krok za niedopuszczalny moralnie, podważy moralność swojego wcześniejszego czynu, a tym samym własną postawę moralną. Angażują się stopniowo w eksperyment, badany wpada zatem w pułapkę bez wyjścia [2].

Sekwencyjny charakter działań powoduje, że ich wykonawca staje się zakładnikiem swoich wcześniejszych decyzji. Zniewalają go one bardziej niż wszystkie inne czynniki wiążące. Potrafią przesłonić to wszystko, co na początku sekwencji wydawało się znacznie ważniejsze i odgrywało prawdziwie decydującą rolę. Niechęć do przewartościowywania (i potępiania) własnego postępowania staje się z czasem coraz potężniejszym bodźcem, który każe brnąć dalej nawet wówczas, gdy po pierwotnym zaangażowaniu w „sprawę" nie pozostało już śladu. Gładkie i niezauważalne przejścia między kolejnymi fazami wabią niepostrzeżenie w pułapkę. Pułapką tą jest niemożność wycofania się z gry bez jednoczesnego zakwestionowania i odrzucenia wcześniejszej oceny własnych działań jako słusznych lub przynajmniej niewinnych. Pułapka ta, mówiąc innymi słowy, opiera się na paradoksie: nie można się oczyścić, nie oczerniając się zarazem. By ukryć brud, trzeba na zawsze utaplać się w błocie.

Fragment z: Zygmunt Bauman Nowoczesność i Zagłada, Kraków 2009, Wydawnictwo Literackie, Wszystkie prawa zastrzeżone.

1 W eksperymencie wzięło udział ok. 1000 uczestników. Ich zadaniem było wcielić się w rolę „nauczyciela" i sprawdzić zdolności zapamiętywania u przykładowego „ucznia". „Nauczyciel" podawał ciąg wyrazowy, który uczeń miał powtórzyć. W przypadku złej odpowiedzi „nauczyciel" w ramach kary wymierzonej „uczniowi" stosował elektrowstrząsy. Z każdym kolejnym błędem, dawka miała być o 15 V mocniejsza. W rzeczywistości „uczeń" był aktorem, który symulował reakcje na porażenie prądem – o czym żaden z „nauczycieli"-ochotników się nie zorientował. Najsilniejszą dawkę tj. 450 V zaaplikowało 65% badanych. Gdy poproszono studentów o przewidzenie wyniku eksperymentu, większość sądziła, że tylko 1% „nauczycieli" będzie w stanie dojść do końca skali. (przyp. red.)

2 J.P. Sabini i M. Silver, *Destroying the Innocent with a Clear Conscience: A Sociopsychology of the Holocaust*, w: J.E. Dinsdale (red.), *Survivors, Victims, and Prepetrators: Essays on the Nazi Holocaust*, Washington 1980, s. 342.

Appendix

Apokalipsa św. Jana 20, 11-15

11 Καὶ εἶδον θρόνον μέγαν λευκὸν καὶ τὸν καθήμενον ἐπ' αὐτῷ, οὗ ἀπὸ
προσώπου ἔφυγεν ἡ γῆ καὶ ὁ οὐρανός, καὶ τόπος οὐχ εὑρέθη αὐτοῖς.
12 καὶ εἶδον τοὺς νεκροὺς, τοὺς μεγάλους καὶ τοὺς μικροὺς, ἑστῶτας ἐνώπιον
τοῦ θρόνου, καὶ βιβλία ἠνοίχθησαν· καὶ ἄλλο βιβλίον ἠνοίχθη, ὅ ἐστι τῆς
ζωῆς· καὶ ἐκρίθησαν οἱ νεκροὶ ἐκ τῶν γεγραμμένων ἐν τοῖς βιβλίοις κατὰ
τὰ ἔργα αὐτῶν.
13 καὶ ἔδωκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ, καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ᾅδης
ἔδωκαν τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτοῖς, καὶ ἐκρίθησαν ἕκαστος κατὰ τὰ ἔργα
αὐτῶν.
14 καὶ ὁ θάνατος καὶ ὁ ᾅδης ἐβλήθησαν εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρός· οὗτος ὁ
θάνατος ὁ δεύτερός ἐστιν.
15 καὶ εἴ τις οὐχ εὑρέθη ἐν τῇ βίβλῳ τῆς ζωῆς γεγραμμένος, ἐβλήθη εἰς τὴν
λίμνην τοῦ πυρός.

---

11 I widziałem stolicę wielką białą i siedzącego na niej, przed którego
oblicznością uciekła ziemia i niebo, a miejsce im nie jest znalezione.
12 I widziałem umarłe, wielkie i małe, stojące przed obliczności stolice,
a księgi są otworzone; i drugą księgę otworzono, która jest żywota.
I osądzono umarłe z tego, co napisano było w onych księgach,
wedle uczynków ich.
13 I wydało morze umarłe, którzy w niem byli, i śmierć i piekło dali umarłe
swe, którzy w nich byli, i sądzono każdego wedle uczynków jego.
14 A śmierć i piekło wrzucono w jezioro ogniste. To jest śmierć wtóra.
15 I który się nie nalazł napisany w księgach żywota, wrzucon jest w jezioro
ogniste.

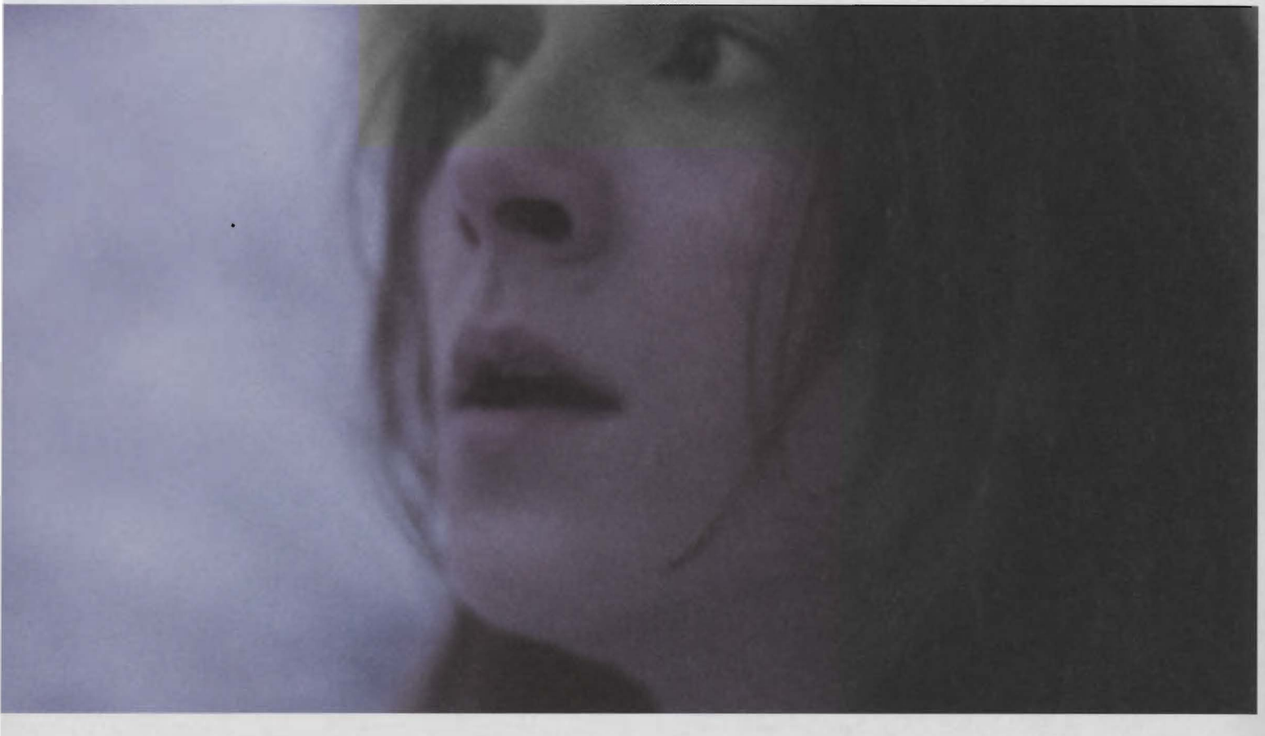
Biblia Wujka (1599)

Sąd nad narodami
11 Potem ujrzałem wielki biały tron
i na nim Zasiadającego,
od którego oblicza uciekła ziemia i niebo,
a miejsca dla nich nie znaleziono.
12 I ujrzałem umarłych -
wielkich i małych -
stojących przed tronem,
a otwarto księgi.
I inną księgę otwarto,
która jest księgą życia.
I osądzono zmarłych z tego, co w księgach zapisano,
według ich czynów.
13 I morze wydało zmarłych, co w nim byli,
i Śmierć, i Otchłań wydały zmarłych, co w nich byli,
i każdy został osądzony według swoich czynów.
14 A Śmierć i Otchłań wrzucono do jeziora ognia.
To jest śmierć druga - jezioro ognia.
15 Jeśli się ktoś nie znalazł zapisany w księdze życia,
został wrzucony do jeziora ognia.

Biblia Tysiąclecia (1966)

Sąd ostateczny
11 I widziałem wielki, biały tron i tego, który na nim siedzi, przed którego
obliczem pierzchła ziemia i niebo, i miejsca dla nich nie było.
12 I widziałem umarłych, wielkich i małych, stojących przed tronem;
i księgi zostały otwarte; również inna księga,
księga żywota została otwarta; i osądzeni zostali umarli
na podstawie tego, co zgodnie
z ich uczynkami było napisane w księgach.
13 I wydało morze umarłych, którzy w nim się znajdowali, również śmierć
i piekło wydały umarłych, którzy w nich się znajdowali, i byli osądzeni,
każdy według uczynków swoich.
14 I śmierć, i piekło zostały wrzucone do jeziora ognistego; owo jezioro
ogniste, to druga śmierć.
15 I jeżeli ktoś nie był zapisany w księdze żywota, został wrzucony
do jeziora ognistego.

Biblia Warszawska (1975)



REDAKCJA PROGRAMU Tomasz Szczepanek
PROJEKT GRAFICZNY Antonina Benedek / Fantastini
FOTOGRAFIE AKTORÓW Franek Przybylski

SPEKTAKL DOFINANSOWANY ZE ŚRODKÓW

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

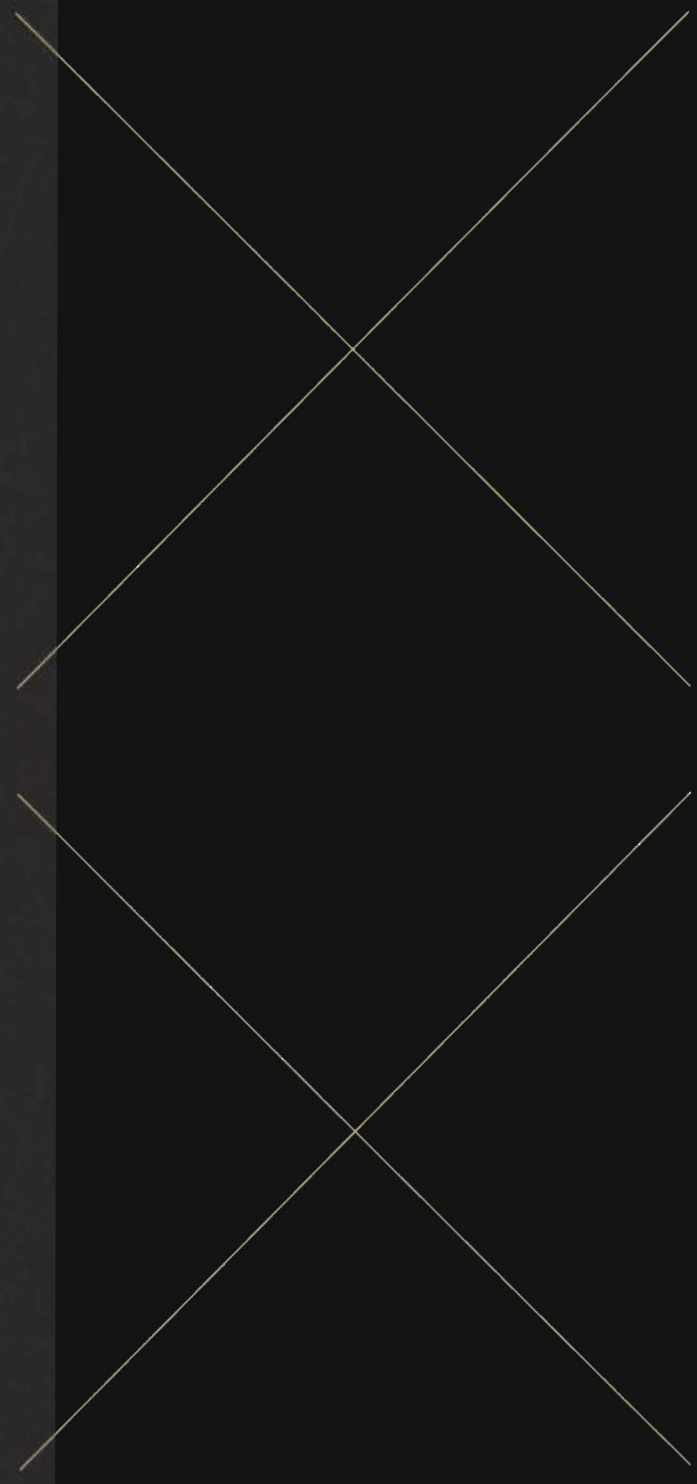
SPEKTAKL WSPÓŁORGANIZOWANY PRZEZ

:nstytut+eatralny

Instytucja Kultury m. st. Warszawy

PATRONI

gazeta · Gazeta.pl Warszawa · cojestgrane · Roxy FM · metro · trafficlub

DYREKTOR TEATRU Roman Osadnik
DYREKTOR ARTYSTYCZNY Agnieszka Glińska
KONSULTANT ARTYSTYCZNY Agnieszka Zawadowska
GŁÓWNY KSIĘGOWY Jadwiga Jaworska
KIEROWNIK OPERACYJNY I DZIAŁU TECHNICZNEGO Piotr Pawlik
RADCA PRAWNY Magdalena Wadowska
KONSULTANT LITERACKI Tomasz Szczepanek
DRAMATURG Justyna Lipko-Konieczna
PRACOWNIA IM. JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO Mateusz Żurawski, Ewa Bułhak
KOORDYNATORKA PRACY ARTYSTYCZNEJ Monika Janusz-Danilczyk
SEKRETARIAT Szymon Falaciński
KIEROWNIK DZIAŁU SPRZEDAŻY I MARKETINGU Karolina Kurasz
KIEROWNIK DZIAŁU PROMOCJI I PR Marta Bartkowska
SPECJALISTA DS. SPRZEDAŻY Krzysztof Lipiec
IMPRESARIAT Agata Kabat
PROMOCJA, STRONA INTERNETOWA Darek Pabjańczyk
OBSŁUGA WIDOWNI Sylwia Rydlewska
KASA BILETOWA Klaudia Rychlicka, Kasia Grudzińska
KIEROWNIK DZIAŁU ADMINISTRACYJNEGO Sylwester Kotuchna
KIEROWNICY PRODUKCJI Justyna Warecka, Justyna Pankiewicz
PRACOWNIA OŚWIETLENIOWA Dariusz Zabiegałowski, Tomasz Janiszewski, Kacper Stykowski, Ola Kruk
PRACOWNIA AKUSTYCZNA Paweł Parzuchowski, Jan Brodowski, Sławomir Czarnecki
PRACOWNIA KRAWIECKA Grażyna Szczecińska, Mieczysława Zbrożek, Antoni Frączek
PRACOWNIA STOLARSKA Włodzimierz Konfederat, Janusz Zagrajek
MODELATOR / REKWIZYTOR Marta Ewa Janikowska
REKWIZYTOR / MONTAŻYSTA Witold Fietkiewicz
PRACOWNIA PERUKARSKA I CHARAKTERYZACJA Bożena Jóźwiak
GARDEROBIANE Teresa Iwanow, Beata Paderewska, Grażyna Król
ZESPÓŁ MONTAŻYSTÓW Tomasz Bogumił, Sergiusz Gajcy, Marcin Skorek, Leszek Swat, Rafał Kępa, Tomasz Boczkowski
SPECJALISTA DS. EKSPLOATACJI I INFORMATYKI Jacek Kajak
INTENDENT Stanisława Kwaśniewska
ZAOPATRZENIE Michał Pawelec
KSIĘGOWOŚĆ Małgorzata Krupa, Magdalena Mirkowska, Małgorzata Pocztowicz, Teresa Stokowiec
KADRY Beata Stępień
WYPOŻYCZALNIA KOSTIUMÓW Monika Komorowska
MAGAZYN KOSTIUMÓW Monika Kaczorek

GALERIA STUDIO
KOORDYNATOR PRAC GALERII Agnieszka Zawadowska
SPECJALISTA DS. GALERII Dominika Jeżewska
KONSULTANT LITERACKI Katarzyna Czeczot