



**Państwowa Wyższa Szkoła
Filmowa, Telewizyjna i Teatralna
im. Leona Schillera w Łodzi**

mgr Marek Kałużyński

**Analiza postaci w pracy nad rolą – Leibecha
w dramacie Hanocha Levina
Jakiś i Pupcze.**

Promotor: prof. dr hab. Piotr Seweryński

Łódź 2024

Spis treści

WSTĘP	2
ROZDZIAŁ I: TEORIE	5
1.1 NA OPAK – LEVINOWSKI SWAT W KONTEKŚCIE NIE TYLKO TRADYCJI ŻYDOWSKIEJ.....	5
1.2 LEVIN I TRADYCJA DRAMATU	10
1.3 „CZŁOWIEK BEZ WŁAŚCIWOŚCI” - KONTEKST FILOZOFICZNY POSTACI.....	18
1.4 KONTEKST BIOGRAFICZNY	28
ROZDZIAŁ II: PRAKTYKA	44
1.1 HANOCH LEVIN KURDUPLI DUSZ, GIGANCI KLĘSKI CIAŁA.....	44
1.2 POSTAĆ LEIBECHA W KONTEKŚCIE MOICH DOŚWIADCZEŃ AKTORSKICH	59
1.3 TEATR I AKTORSTWO, CZYLI PODRÓŻ ŻYCIA. WĘDROWNY AKTOR, WĘDROWNY SWAT.....	71
1.4 PRACA NA ROLĄ – ANALIZA POSTACI NA PODSTAWIE SZTUKI HANOCHA LEWINA.....	79
ZAKOŃCZENIE.....	165
BIBLIOGRAFIA.....	167
SPIS ILUSTRACJI.....	168

Wstęp

Przedmiotem niniejszej dysertacji będzie analiza postaci w pracy nad rolą swata Leibecha w spektaklu „Jakiś i Pupcze” Hanocha Levina w reż. Małgorzaty Bogajewskiej w Teatrze Bagatela im. Tadeusza Boya - Żeleńskiego w Krakowie.

Parafrazując tytuł recenzji Piotra Kruszczyńskiego do spektaklu „Krum” w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego wiedziałem od razu, że „Leibech to ja”. Choć istnieje niepisana zasada, żeby unikać ról, z którymi aktorowi na płaszczyźnie prywatnej jest „blisko”, nie miałem żadnej wątpliwości, żeby zmierzyć się ze swatem. To, że Leibech jest w niektórych aspektach swojego „przypadku” podobny, a jego ukazany moment życiowy zbieżny z moim, nie oznaczało wcale, że zadanie dla mnie będzie łatwe. Wręcz przeciwnie. Ta tragikomiczna postać wydała mi się pełna pytań i wątpliwości, które w tamtym czasie zaczęły się pojawiać i u mnie, i z którymi musiałem się zmierzyć. Szczególnie ważna i interesująca wydała mi się korelacja pomiędzy Leibechem, a moją życiową sytuacją polegającą na nieustającym podróżowaniu i częstej zmianie miejsca, ludzi i związanych z nimi relacji. Niestety wszystkie drogi u Levina (a w przedstawieniu Bogajewskiej tory) kończą się dokładnie tam, gdzie się zaczęły. W którąkolwiek stronę by nie wyruszyć zawsze na końcu wracamy do tego samego miejsca, na stare śmieci. Życie Leibecha to wieczna pielgrzymka po tych samych stacjach drogi krzyżowej. Postaci Levina są jak bohaterowie Czechowa marzą o mitycznym „tam” wierząc, że gdzie indziej ich los potoczyłby się zupełnie inaczej. To złudzenie, trzyma ich przy życiu, a raczej w przypadku swata to życie, trzyma się tego złudzenia. Nadchodzi jednak czas pogodzenia się i akceptacji, przyjęcia warunków jakie oferuje życie. Musiałem poddać rewizji niektóre swoje cele, marzenia i dokonania oraz zdecydować, gdzie znajduje się prawdziwe życie i co nim jest.

Leibech to spirytus movens całego spektaklu i wszystkich zdarzeń, które są udziałem bohaterów sztuki. Jak mówi umierający na oczach wszystkich ojciec panny młodej On – Chrupcze „Ach Leibech! Wszystko zaczyna się i kończy na Leibechu.” Spektakl rozpoczyna scena, w której swat siedzi z całym swoim „podręcznym światem” w postaci waliz i koców w kącie sceny i obserwuje wchodzącą publiczność. Oczekuje na kolejną szansę, propozycję, a może po prostu otwiera przed widzami opowieść o niespełnionych i nieszczęśliwych ludziach, mieszkańcach Flaczek, Paluszek i Palaczynek, o nas samych. Leibech zamyka również w sensie znaczeniowym dramat Levina monologiem, który nie pozostawia złudzeń co do możliwości zmiany perspektyw i odwrócenia swojego losu.

Dysertację podzieliłem na dwie części: teorię i praktykę. W pierwszej wskażę wpływy jakie na twórczość Hanocha Levina miały okoliczności obiektywne i subiektywne.

Żaden utwór nie powstaje w próżni. Przeanalizowanie i zrozumienie wszystkich czynników w otoczeniu i pod wpływem, których rozwija się twórczość artysty, pozwala odkryć ukryte

znaczenia, dotrzeć do pełnego przesłania i zrozumieć jego prawdziwe intencje. Dlatego znaczną część pracy poświęciłem na zbadanie i przedstawienie kontekstów, które w olbrzymim stopniu wpłynęły na wrażliwość autora, tematykę utworów i ukształtowały świat Hanocha Levina. Koincydencja wielu zdarzeń i obiektywnych okoliczności, które zaistniały w jego życiu spowodowała, że autor „Jakisia i Pucze” nie miał innej alternatywy jak poświęcić się literaturze i teatrowi. Życie w tak wyjątkowej społeczności i czasie w trakcie odrodzenia i formowania się nowego państwa Izrael, powstawania nowych nurtów filozoficznych i literackich, wieczna wojna, śmierć ojca, rewolucja społeczna, tygiel kulturowy Tel Awiwu, teatralne zainteresowania brata; to wszystko zaważyło na życiu i twórczości Hanocha Levina. Znając różnorodne konteksty, aktor jest w stanie poddać dzieło krytycznej analizie i znaleźć indywidualny klucz interpretacyjny i rozwinąć swój potencjał intelektualny.

W drugiej części porównam podobieństwa i zbieżności tematyczne z innymi wybranymi rolami, z którymi przyszło mi się zmierzyć w trakcie mojej pracy na scenie, a także przedstawię refleksje i uwagi dotyczące pracy nad rolą swata Leibecha. Zamieszczę je w formie rozbudowanych komentarzy do poszczególnych scen w dołączonym do dysertacji tekście sztuki. Scenariusz teatralny jest podstawowym materiałem literackim, z którym pracuje aktor. Moim zwyczajem jest zapisywanie w nim wszystkich uwag, spostrzeżeń, refleksji, które powstają w procesie twórczym. Prywatne „didaskalia” uzupełniłem i poszerzyłem na potrzeby niniejszej pracy.

Rozdział I: Teorie

1.1 Na opak – Levinowski swat w kontekście nie tylko tradycji żydowskiej

Znalezienie odpowiedniej osoby, kandydatury na zięcia lub synową, było głównym zadaniem swata. Jest to jedna z najstarszych profesji publicznych, którą sprawował człowiek w życiu społecznym danej wspólnoty. Funkcja (stanowisko) swata istniała już od starożytności, również w okresie staropolskim znana była początkowo pod terminem dziewosłęb, jako tłumaczenie łacińskiego słowa paranympus, czyli asystent ceremonii. Samo dziewosłęb etymologicznie pochodziło od „dziewę snębić” w znaczeniu zaślubiać. Zastąpione w późniejszych czasach słowem swat. Pierwowzorem tego terminu było staropolskie określenie śwaćba jako określenie ceremonii zaślubin, czyli wesele. Archaiczne swadźba oznaczało również swatanie, kojarzenie par. Różnica między jednym, a drugim polegała na tym, że dziewosłęb był kimś w rodzaju urzędnika stanu cywilnego, a do zakresu obowiązków swata należało znalezienie odpowiedniego kandydata lub kandydatki i przedstawienie ich rodzinom oraz przekonanie obu stron do swojej propozycji. Dlatego swat musiał posiadać umiejętności retoryczne, siłę perswazji, argumentacji i kompetencje z zakresu negocjacji. Po soborze trydenckim, kiedy oficjalnie zabroniono udzielania „cywilnych” ślubów, dziewosłęb utracił swoje plenipotencje i przekształcił w rodzaj biura matrymonialnego. Swat musiał być wiarygodny w oczach swoich mocodawców. Związki małżeńskie do początku XX w. były aranżowane (w niektórych kulturach są nadal) i traktowane przede wszystkim jako transakcja i długofalowa inwestycja. Dlatego tak ważne było znalezienie odpowiedniej osoby, która byłaby gwarantem sukcesu.

„Swat. W polskim obyczaju narodowym, młodzieniec nie oświadczał się sam rodzicom panny młodej, tylko przez swata, na którego wybierał poważnego i wymownego sąsiada lub krewnego. Swat ten na weselu rej wodził i prawił oracje. Swacią nazywali się podczas wesela wszyscy mężczyźni, sąsiedzi i krewni, żonaci i drużbowie, czyli przyjaciele bezżenni pana młodego, który starał się o jak najliczniejszy konny ich orszak. „Zwyczaj ten, dziś już tylko ludowy, jest pozostałością dawnego narodowego obyczaju szlachty polskiej, którego początek tak tłumaczy Paprocki w „Gnieździe cnoty”: „Rycerz polski, jadąc sobie z przyjaciółmi po żonę, trafił na straż nieprzyjacielską, którą pogromił.“ A od tego czasu nastąpiły wielkie pocztyswatów, kiedy się kto jechał żenić, obawiając się nieprzyjaciela”. Nie godziło się wyprzedzać

jadącego orszaku swatów, i nie było bezpiecznie, uważano to bowiem za rodzaj uchybienia. Stąd stare przysłowie: „Nie wyjeżdżaj przed swaty, nie bądź mądrym przed laty”. Bez swatów nie było wesela polskiego, tak jak stypy nie było bez dziadów potrzebnych do modłów zaduszných, do lamentów, do płaczu, do spożywania uczty żałobnej i przyjmowania jałmużny. Stąd inne dawne przysłowie mówi o takich, co to:

Na każdym weselu swat,

Na każdej stypie dziad.”¹

Z przysłowia wynika, że obecność swata lub swatki w aranżowaniu par i kojarzeniu ze sobą przyszłych małżonków była warunkiem oczywistym i niezbędnym. Początkowo funkcję tę pełnili tylko dojrzały mężczyźni, którzy z racji swojego życiowego doświadczenia i poważania w społeczności byli gwarantem dobrego wyboru, pomyślności rodzin i pary młodej. Jednak po pewnym czasie, kiedy stanowisko swata zaczęło być popularne i obligatoryjne w różnych kulturach, kobiety zaczęły przejmować tę profesję i odgrywać coraz większą rolę. Mogło to mieć związek z powszechnym przeświadczeniem, że kobieta zna dokładniej meandry ludzkiej psychiki i będzie lepszym specjalistą w tak delikatnych sprawach małżeńskich. Szczególną pozycję, swatki ugruntowały sobie w kulturach wschodu. I tak na przykład w Rosji zawód ten uprawiały starsze kobiety zwane „swachami”. W literaturze rosyjskiej funkcjonują właściwie tylko kobiety. W pewnym momencie ewolucji społeczeństw zajęcie to zostało uznane jako niemęskie. Odtąd kobiety zdominowały i przejęły tę profesję. W kulturze chińskiej rola swatki była bardzo ważnym elementem tradycyjnego ceremoniału ślubu i tradycyjnej kultury państwa środka. Nazywały się meipo i były odpowiedzialne za szereg elementów ceremonii i procedur. Negocjowały, doradzały, a nawet sprawdzały zgodność astrologiczną przyszłych małżonków.

Ze względu na tradycję, a przede wszystkim na religię, swat w kulturze żydowskiej pełnił wyjątkową rolę. Trzeba dodać, że w niektórych mocno ortodoksyjnych odłamach judaizmu

¹ Z. Gloger, Encyklopedia staropolska, tom IV, Warszawa 1900, s.295 Encyklopedia staropolska/Swat - Wikiźródła, wolna biblioteka

nadal funkcjonuje on zasadniczo w niezmienionej formie. Tradycje w judaizmie sięgają prawie biblijnego początku.

„Już w starożytności Żydzi bardzo wysoko cenili instytucje związku małżeńskiego. Uważali, że mężczyzna związany z kobietą tworzy pełnię, którą można nazwać pełnią człowieczeństwa. Wybór żony uznawano jednakże za rzecz arcytrudną. Przestrzegano przed pochopnymi decyzjami: „Spiesz się przy kupowaniu ziemi, żonę wybieraj powoli”, co według Talmudu znaczyło, że należy zwracać uwagę na rodzinę wybranki, a szczególnie na charakter jej braci. W Talmudzie powiada się, że dobrze dobrana para równa jest cudowi przejścia Żydów przez Morze Czerwone. Rabi Josef ben Chalafta zapytany, czym zajmuje się Bóg od czasu, gdy stworzył świat, odpowiedział: kojarzeniem małżeństw. Zgodnie z wiarą dokonuje się ono w czasie pierwszych czterdziestu dni życia embrionu (Talmud, Berachot 67). Jest to jednak dobór potencjalny. Ludzie ci w dorosłym życiu muszą się odnaleźć, rozpoznać i dopiero wtedy zdarza się cud!”²

„Pierwszym przykładem działalności tego rodzaju w Biblii (Rdz 24) było wysłanie przez Abrahama sługi na poszukiwanie żony dla swego syna, Izaaka. W trakcie pełnienia owego posłannictwa, sługa starał się przekonać o osobistych walorach przyszłej wybranki, którą była Rebeka.”³

Wśród różnorodnych i bogatych obyczajów żydowskich, ślub jest jedną z bardziej rozbudowanych i uroczystych ceremonii w kulturze żydowskiej. Częścią ceremoniału, a właściwie jego preludium stanowi szidduchin, czyli żydowska tradycja kojarzenia małżeństw. Izraelski swat nazywa się szadachan.

„Okres szidduchin jest pierwszym etapem procesu zawierania małżeństwa i odnosi się do uzgodnień poprzedzających prawne zaręczyny. W czasach biblijnych takie uzgodnienia stanowiły istotny wstępny krok. W ówczesnej tradycji często zdarzało się, że to ojciec oblubieńca wybierał oblubienicę dla syna, czasami już w jego wczesnym dzieciństwie. Małżeństwo traktowano niejednokrotnie w kategoriach przydatnych koneksji rodzinnych, a nawet sojuszu politycznego, kwestie miłości miały zatem często drugorzędne znaczenie.”⁴

² N. Kameraz – Kos, *Święta i obyczaje Żydowskie*, Warszawa, 2001, s.

³ Z Borzumińska i R. Żebrowski, *Polski Słownik Judaistyczny*, Wydawnictwo Pruszyński i Spółka, Warszawa, 2012

„Szadchan (hebr., swat; od szad(d)ech = swatać, kojarzyć małżeństwa, zaręczać; jid. Szatchn) – dziewosłab, swat; osoba trudniąca się prowadzeniem uzgodnień, których celem jest skojarzenie małżeństwa. Jej pośrednictwo było zwyczajową i najczęściej stosowaną metodą doprowadzania do zawarcia związku małżeńskiego w historii Żydów. Wywodzi się od terminu użytego w talmudycznym traktacie Szabat, w którym równocześnie podkreślono wielką wagę tego typu działania, które mogło być wykonywane przez Żydów nawet w szabat. Praca szadchana była otoczona szczególnym respektem społecznym, gdyż uznawano ją także za bardzo ważną micwę, związaną z przywiedzeniem do małżeństwa (Hachnasat Kal(l)a).

„Działalność szadchana stała się zawodem i szczególną instytucją w życiu żydowskim we wczesnym średniowieczu, kiedy to Żydzi żyli w zamkniętych gminach, i jego pośrednictwo było wręcz konieczne. Profesją tą trudnili się także rabini, często nawet bardzo wybitni, m.in. także z tego względu, że byli w szczególny sposób predystynowani do wskazywania obiecujących talmudystów rodzicom przyszłej panny młodej, jako kandydatów na mężów, mogących przynieść honor swym potencjalnym teściom. (“DELET – szadchan”)

W literaturze rabinicznej liczne są rozważania na temat wynagrodzenia należnego swatowi przeważał pogląd, że ma on prawo do 2% posagu, bądź 3% i więcej, jeśli skojarzył parę, mieszkającą w miejscach oddalonych więcej niż 10 mil od siebie. Jednym z dodatkowych zadań szadchana było także badanie rodowodu przyszłych oblubieńców (por. jichus). W XIX w. status szadchana zaczął się zmieniać. Jednak jego rola była nadal bardzo ważna w 8ztetli w społeczności ortodoksyjnej (zwłaszcza wśród chasydów), w której było przyjęte, że młodzi – po uzgodnieniach wstępnych – mogli się przed ślubem zobaczyć jedynie trzy lub cztery razy. Stał się on też jedną z najbarwniejszych postaci folkloru żydowskiego i przedmiotem niezliczonych żartobliwych opowieści oraz dowcipów.”⁵

Jak możemy dowiedzieć się ze słownika judaistycznego, zawód swata był otoczony w tradycji żydowskiej dużą estymą. Osoby zajmujące się swataniem mogły wykonywać swoją pracę (misję) nawet w szabat i były zwolnione z przestrzegania najbardziej rygorystycznego nakazu uszanowania dnia świętego przez odpoczynek. Swatanie było uznawane za dobry uczynek (micwę), który realizuje wolę bożą poprzez obowiązek zawarcia związku małżeńskiego. Do

⁵ B. Kasdan, *Zwyczaje i obyczaje żydów*, Wydawnictwo Vocatio, Warszawa 2012, 47.

⁶ Z Borzymińska i R. Żebrowski, *op.cit.*

zakresu obowiązków pracy swata nie należało wyłącznie znalezienie odpowiedniej kandydatki lub kandydata, ale również przeprowadzenie dochodzenia, rozeznania dotyczącego pochodzenia, moralności i czystości przyszłych małżonków. Prowadzili prawdziwe negocjacje i skrupulatnie ustalali szczegóły dotyczące posagu narzeczonej i wartości majątku przyszłego pana młodego. Dokładne kryteria, którymi powinien kierować się szadchan przy szukaniu i wyborze kandydata lub kandydatki były ustalane z rodziną, która go wynajmowała. Zdarzało się, że swat nie pobierał opłaty za swoją pracę, ale zwyczajowo było to kilka procent od wysokości posagu panny młodej. Swatem mógł być również członek rodziny.

Z reguły starano się korzystać z pomocy zawodowego swata, który nie był skoligacony z żadną ze stron. Sądzono, że profesjonalny swat bez koligacji wynikającej ze związków rodzinnych sprawdzi się lepiej, a jego propozycja zagwarantuje parze i ich bliskim długie, szczęśliwe i co ważne dostatnie życie. Na podstawie tych ustaleń sporządzany był przed ślubem dokument ketuba. Był to rodzaj kontraktu ślubnego, w którym zabezpieczano materialnie utrzymanie przyszłej żony w trakcie małżeństwa, a także na wypadek, rozvodu lub śmierci. Ketuba poprzedzona była spisowanymi przez niego warunkami wstępnymi zwanymi Tnaim riszomin. Pełnił więc rolę pośrednika zarówno w sprawach personalnych, jak i materialnych. Doświadczenie, które powinien posiadać swat gwarantowało również, że całe przygotowanie i wszystkie składowe zaręczyn i zaślubin były zgodne z wartościami, które były zapisane w Torze i z normami jakie panowały w społeczeństwie i kulturze żydowskiej.

Dramaturdzy i pisarze często sięgali po postać swata. Można ją było spotkać zarówno w literaturze polskiej jak i światowej. Zazwyczaj pełniła rolę drugo lub trzecioplanową i obdarzana była przez autorów mocnym, charakterystycznym rysem. Zauważyć ją można zarówno w utworach dramatycznych jak i komediowych, chociaż częściej zapamiętywana była w tych drugich. Zwyczajowo była to osoba w podeszłym wieku obdarzona mocnymi komediowymi walorami. Wnosiła do dramaturgii i literatury dynamikę i koloryt, a jej działania mogły doprowadzić bohaterów zarówno do pozytywnego jak i złego zakończenia. Zadaniem swata miało być przede wszystkim rozwiązywanie problemów, najczęściej jednak jego działania jeszcze bardziej komplikowało sytuacje, co prowadziło najczęściej do komediowych, wręcz farsowych zdarzeń i spięrzeń. W życiu realnym z całą pewnością nie brakuje przykładów dobrze wykonanej pracy przez swata. Niestety w literaturze, a szczególnie dramaturgii, ich wysiłek wychodził parom i bohaterom sztuk na opak.

W „Jakisiu i Pupcze” sam Leibeck jest na opak. To niby swat, w dodatku wędrowny, ale taki trochę na gombrowiczowską „przyprzążkę”. On w „gruncie rzeczy jest optykiem” lub kimś innym w zależności od potrzeb i okazji. W początkowej scenie swata stwarza i wywołuje potrzeba znalezienia dla Jakisia żony. On – Huszpisz przez rzucenie w stronę Leibecka pytania, (które nie wynikało z pewności, ale raczej z przymusu) „swat”? wywołało w przestrzeni publicznej i w samym Leibecku tę profesję.

Oczywiście znaczenie i rola swata lub swatki ewoluowała wraz ze zmianami obyczajowymi, społecznymi i kulturowymi. Szczególnie emancypacja kobiet przyczyniła się do zaniku tej profesji. Nie zniknął on jednak zupełnie z rejestru usług publicznych. Obecnie można go odnaleźć w biurach matrymonialnych, social mediach, a szczególnie na portalach randkowych i specjalnych aplikacjach towarzyskich. Algorytmy i współczesna kultura pozbawiły Leibecków, i tak bardzo nikłych, możliwości zarobkowania.

1.2 Levin i tradycja dramatu

Hanoch Levin w połowie lat sześćdziesiątych studiował literaturę na uniwersytecie w Tel Awiwie. To czas wyraźnych zmian w obszarze społecznym, kulturalnym i filozoficznym, które zachodziły świecie. Cofnijmy się jednak o dekadę. W latach pięćdziesiątych, w których sztuka stanowiła przestrzeń refleksji, rozliczeń i przeżywania traum, które spowodowała hekatomba II wojny światowej. Ówczesna kultura była mocno zakorzeniona w tragicznych doświadczeniach wojennych. Pojawiały się w niej również tematy związane z odbudową, stabilizacją, przywracaniem porządku i tradycyjnych wartości. Artyści próbowali w swojej twórczości, oddać grozę i okropności wojny. Udokumentować brutalność i zagładę, a zarazem zrozumieć jej absurdalność. Sztuka stała się świadectwem dramatycznych wydarzeń, a zarazem pełniła rolę terapeutyczną, pomagając twórcom i jej odbiorcom przetworzyć tragiczne doświadczenia. Żeby oddać skalę niewyobrażalnego cierpienia, intensywność i chaos emocji, artyści posługiwali się symboliką, alegorią, a w sztukach plastycznych dominował ekspresyjny abstrakcjonizm. W literaturze obecny był egzystencjalizm i absurd. W teatrze i literaturze okres lat pięćdziesiątych zdominowali tacy twórcy jak: Samuel Beckett, Jeana Genet, Jean-Paul Sartre, Albert Camus i Eugène Ionesco. Pod koniec lat pięćdziesiątych twórcy zaczęli kwestionować zastane wartości, konserwatyzm i próbę powrotu do przeszłości. Opowiedzieli się za zmianami społecznymi i poszukiwaniem nowych form ekspresji. Nastąpił

bunt przeciwko autorytetom i sztywnym normom społecznym. Lata sześćdziesiąte to czas rewolucji i kontestacji w obszarze społecznym, obyczajowym, kulturowym, a także politycznym. Była to dekada wielkich zmian i wydarzeń, które odmieniły nieodwracalnie dotychczasowy sposób myślenia i model życia. Młode pokolenie zbuntowało się przeciwko wartościom, które wtłaczane były im przez rodziców i nauczycieli, państwo i religię. W związku z nowymi konfliktami, wojnami oraz zagrożeniem nuklearnym rozwinęły się ruchy pacyfistyczne. Żądano pokoju, równości i wolności. Bezkompromisowa walka o swoje prawa, doprowadziła między innymi do zniesienia segregacji rasowej, zwołania Soboru watykańskiego II, emancypacji kobiet, rewolucji seksualnej i obyczajowej, a po protestach i strajkach studentów w 1968 roku do liberalizacji norm społecznych. Zmiany w przestrzeni publicznej znalazły również odzwierciedlenie w sztuce. Pisarze zaczęli eksperymentowanie z formą, stylem i treścią. Eksplorowali w swojej twórczości takie tematy jak: tożsamość, alienacja, samotność czy wolność. W utworach krytykowali instytucje władzy, przemoc, militarystykę, wiarę i religię, relacje społeczne. Początkujący postmodernizm wywierał coraz większy wpływ na literaturę.

Autorzy postmodernistyczni odrzucali formę tradycyjnej narracji, posługiwali się satyrą, ironią i pastiszem, podważali autorytety, tradycyjne wartości, systemy filozoficzne, normy społeczne i odchodzili od linearnej struktury fabuły. Przypatrywali się człowiekowi i jego egzystencji przedstawiając dramatyczne losy za pomocą groteski, czarnego humoru lub satyry. Absurdalność i irracjonalność bohaterów pozwalała ukazać ich zagubienie, dezorientowanie i bezradność w zderzeniu z otaczającą go rzeczywistością. Człowiek w ich utworach zmagają się nieustająco z brakiem sensu istnienia, przeciwnościami losu, z chaosem świata i bezradnością wobec życia.

Hanoch Levin rozpoczyna swoje życie twórcze w apogeum przemian w obszarze społecznym i kulturowym. Dzięki studiom filozoficznym i literackim zyskuje dostęp do narzędzi, które pozwalają mu swobodnie analizować i „rozczytywać” wybitne dzieła literackie i filozoficzne od starożytności po czasy jemu teraźniejsze. Jego twórczość podzielona jest na trzy wyraźne okresy: kabarety satyryczne, farsy rodzinne i dramaty mityczne. W każdym z tych etapów można odnaleźć podobieństwo lub fascynację zjawiskiem i okresem literackim czy

konkretnym twórcą. Można przyglądać się tym etapom za pomocą literackich narzędzi badawczych takich jak komparatystyka czy periodyzacja. Zauważmy, że trzy etapy, na które podzielili twórczość autora krytycy literaccy, pokrywają się prawie idealnie z trzema gatunkami dramatu antycznego (komedią, sztukami satyrycznymi i tragedią). Dramaty mityczne Levina zawierają w sobie wątki i odwołania, których źródłem jest zarówno mitologia jak i Biblia. Jak zauważa Justyna Biernat „Antyk stał się dla Levina narzędziem do zgłębiania tematyki okrucieństwa i cierpienia, pozwolił mu wyostrzyć teatralny język dzięki niezwykle mrocznym wątkom z obszaru greckich mitów.”⁶ Zwróćmy uwagę, że okres twórczości, kiedy powstawały utwory mityczne jest chronologicznie ostatni. To czas dojrzałości literackiej autora i moment mierzenia się z chorobą i umieraniem. W sztukach mitycznych Levin „nie zajmuje się stosunkami międzyludzkimi, jak to miało miejsce w komediach domowych, ale skupia się na relacjach między ludźmi, a siłami które determinują ich istnienie, przeznaczenie i śmierć.”⁷ Cechą dramatu antycznego była między innymi zasada niemieszania elementów komediowych z tragicznymi, zabronione było używanie wulgaryzmów, bohaterowie nie posługiwali się mową potoczną, a krew nie mogła być pokazywana „(...) Tymczasem Levin nieustająco je łączył, mieszał estetyki niczym malarz barwy, celowo eksponując smugi i zacieki.”⁸ Główną siłą kierującą losami bohaterów było fatum, któremu nie można było się przeciwstawić, ani mu zapobiec, a które determinowało jego istnienie. Podobną konstatację Hanoch ukazuje w dramatach, których kanwą są wydarzenia i losy zawarte w Biblii. W „Mękach Hioba” bohater, nie wierzy, że Bóg istnieje i może pomóc lub odmienić los. Hiob mówi „Nie zostawiajcie mnie samego z Bogiem”. To co jest człowiekowi przeznaczone musi się wypełnić i nikt, i nic nie może na to wpłynąć lub tego zatrzymać.

„Repertuar tekstów antycznych i biblijnych służył mu do przekraczania kulturowych norm, za co niejednokrotnie spotkał się z silną dezaprobatą publiczności.”⁹ „Silna obecność dzieci oraz śmierci w jego twórczości zbliża go do technik dramaturgicznych stosowanych przez Eurypidesa, który epatował okrucieństwem, intensyfikował obrazy klęski, a także redefiniował zagadnienia z obszaru praktyk religijnych.”¹⁰

⁶ J. Biernat, *Na progu śmierci jeszcze cię pomęcę. Antyk Hanocha Levina*, ADit, Warszawa, 2017, s.62.

⁷ J. Olek, ze wstępu *Ja i ty i następna wojna - Hanoch Levin, Śmieszna baśń przez łzy - o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina*, ADiT, Warszawa, 2009, s.31.

⁸ J. Biernat, *op.cit.*, s.62.

⁹ Biernat, *op.cit.*, s.61.

¹⁰ Biernat, *op.cit.*, s.63.

Badaczka twórczości Hanocha Levina nazywała dramaty mityczne spektaklami losu, a Levin Icchak Laor zaproponował określenie „spektakle o cierpieniu człowieka”. Do spektakli o losie i cierpieniu człowieka zaliczamy: *Wielka nierządnicą z Babilonu* „*Męki Hioba*”, „*Zagubione Trojanki*”, „*Płaksy*”, „*Wszyscy chcą żyć*”, „*Cesarz*”, „*Człowiek z nożem w środku*”.

Dramaty mityczne czy inaczej spektakle o cierpieniu, eksplorowały, wyprowadzały na plan pierwszy temat okrucieństwa losu wobec człowieka. Również ludzie wobec siebie byli okrutni, barbarzyńscy i nieustająco zadający sobie ból. Dlatego nasuwa się skojarzenie z Teatrem Okrucieństwa. Widoczna inspiracja realizowana jest za pomocą manifestu Antonina Artauda „*Teatr nie jest możliwy bez elementu okrucieństwa u podstawy. W stanie powszechnego skarlania, w jakim jesteśmy, metafizyka wejdzie w umysły tylko przez skórę.*”¹¹ Według Artauda zatem „*teatr nie miał być sobowtórem rzeczywistości, lecz rzeczywistością samą – rzeczywistością zawsze okrutną, zdwojoną w rzeczywistości teatru.*”¹² Bardzo podobnie myślał o tym Hanoch Levin. „*Znany krytyk teatralny Michael Handelaar pisał o tym tak: „Dopiero później zrozumiałem, że aby kontynuować swoje eksperymenty w laboratorium życia, Levinowi było potrzebne zwiększenie bólu u swoich bohaterów i badanie granic cierpliwości publiczności. Dlatego właśnie musiał znaleźć miejsce, gdzie dyskusja i konfrontacja nie będzie tylko duchowa, ale i cielesna – z wielką ilością krwi i z możliwością prawdziwej śmierci w wielkich męczarniach i bólu.*”¹³

Wyraźne inspiracje i wpływy na dramaturgię, ale i na teatr Hanocha miała twórczość autorów takich jak: Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Antoni Czechow, Harold Pinter czy Franz Kafka. Wszyscy ci pisarze w swoich utworach analizowali i ukazywali ludzką egzystencję przez pryzmat absurdu, groteski, a w przypadku Czechowa przez refleksję psychologiczną na temat kondycji ludzkiej. Motywy te zostały poruszone w dramatach w okresie twórczości zwanymi różnie przez krytyków, mianem fars rodzinnych, komedii domowych lub komedii męczarni.

„*Na Levina wpływały jednak nie tylko nowe trendy aksjologiczne i polityczne, które zaczęły się krystalizować w izraelskiej przestrzeni narodowej, ale także modernistyczne nurty w europejskim teatrze z pierwszej połowy XX w.*”¹⁴ Odziaływanie to, jak zauważa Kaspi

¹¹ A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1978, s.115.

¹² https://pl.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud

¹³ A. Olek, ze wstępu *Ja i ty i następna wojna - Hanoch Levin, Śmieszna baśń przez lzy - o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina*, AdiT, Warszawa, 2009, s.31.

¹⁴ Z. Kaspi, *Siedzacy w ciemności. Świat dramatu Hanocha Lewina: podmiot, autor, widzowie*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2010, s. 30.

widoczne było między innymi w przedstawianiu relacji scena – widz, w zakresie poruszanej tematyki, a także w sposobach ukazania rzeczywistości. Na twórczość Levina najmocniej oddziałuje teatr absurdu. Ten nurt w dramacie współczesnym przeżywa renesans w połowie lat pięćdziesiątych. Charakterystyczną cechą tego teatru jest brak logiki i fabuły, odwrócenie ról jakie w dramacie pełni komedia i tragedia (to co komiczne jest tragiczne, a to co tragiczne, śmieszne), brak realistycznych postaci, ukazanie nonsensów życia. Świat przedstawiony jest chaotycznie i irracjonalnie, dialogi postaci pełne są powtórzeń, a rzeczywistość jawi się jako surrealistyczna i zakłamana. Przede wszystkim jednak w centrum jego zainteresowań jest egzystencja człowieka w zderzeniu z absurdalną rzeczywistością i losem, który nie podlega zmianom i na który nie mamy wpływu.

„Wspólne dla i teatru absurdu i Levina jest też opieranie dramatów na skoncentrowanym obrazie poetyckim, bądź na zestawie kluczowych wizerunków, zamiast na realistycznym podłożu, oraz niewiara w możliwość werbalnego przedstawienia rzeczywistości tak wewnętrznej jak zewnętrznej.”¹⁵ Szczególna bliskość twórcza łączyła Levina z Samuelem Beckettem. Podobieństwo jest widoczne chociażby w fakcie, że obaj tworzyli utwory poetyckie, byli autorami prozy i reżyserami swoich dramatów. Levin o reżyserii wypowiedział się tak: „Reżyseruję siebie – nie interesuje mnie reżyserowanie sztuk innych – ponieważ myślę, że pisanie i reżyseria to jeden proces.”¹⁶ Byli bardzo przywiązani do każdej linijki swojego tekstu, chociaż jak pisze Agnieszka Olek (w odniesieniu do Levina), że to ostatecznie „Przedstawienie było dla niego ostateczną wersją dramatu, który był napisany dopiero w momencie spotkania z aktorami...”¹⁷ Dokładnie tak samo w tym względzie postępował Beckett. W związku z charakterystyką i niepowtarzalnością stylu pisarskiego przekłady ich tekstów, co podkreślają tłumacze był wyjątkowo trudne i wymagające. „(...) teksty o szczególnej melodyce pełne są rozmaitych obrazów, rytmów, odniesień i asocjacji. Czy to w małych, czy dużych formach słowotwórczych, od pojedynczej linijki poprzez całe opowiadania lub sztuki w niezwykle sposób traktowali składnię.”¹⁸ Obu autorów łączyła

¹⁵ Z. Kaspi, *op.cit.*, s. 31.

¹⁶ D. Jeruszalmi, *Teatron ha'mawet wehamchaszat ha'heedar: al dfusej ha'bimui szel Hanoach Levin* (Teatr śmierci i demonstracja nieobecnego: o rysach reżyserii Hanocha Levina) w: Hanoach Levin: Ha'isz im ha'mitos be'emca (Hanoach Levin: człowiek z mitem w środku), Tel-Awiw 2004, s. 231.

¹⁷ A. Olek, *Śmieszna baśń przez łzy – o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina*, Wydawnictwo Austeria i ADit, Warszawa, 2009, s.35.

¹⁸ Publikacja: Shimon Levy, „*Daring to Compare: Samuel Beckett and Hanoach Levin*”, w Linda Ben Zvi (ed.), „*Drawing on Beckett*”, seria Assaph Book + Assaph Journal, Tel Aviv University, Wydział Sztuki, 2004, tłum. Julita Grodek, s. 61-68.

niechęć i wycofanie z życia medialnego. Niezwykle rzadko udzielali wywiadów i występowali publicznie. Uważali, że ich twórczość mówi za nich samych i o nich samych.

Jednak najważniejszą cechą wspólną była tematyka ich dzieł. Szimon Levi: „Śmierć jest bez wątpienia dominującym wątkiem w utworach ich obu, czy to sama w sobie (...), czy też jako wyznacznik sensu całego poprzedzającego ją życia”.¹⁹ Z tą różnicą, że śmierć postaci u Becketta zawsze następuje poza sceną. Jej fizyczny, prywatny akt jest niewidoczny dla widza, za to Levin epatuje aktem śmierci, a jego postaci konają prawie na proscenium, często w tragikomiczny sposób. Obaj poruszali w swoich tekstach tematy związane z absurdem życia, cierpieniem, chorobą, miłością, brakiem nadziei, samotnością i upokorzeniem. Tym co różniło literaturę i teatr Becketta od twórczości Levina, było odmienne posługiwanie się środkami inscenizacyjnymi i rozbudowaniem struktury tekstu. Pierwszy był ortodoksyjnym minimalistą, drugi „często upajał się obfitością” jaką daje słowo i możliwościami scenicznymi jakie daje teatr.

„Dla obydwu teatr był boskim (i w równej mierze śmiesznym) aktem ludzkiej twórczości, czymś, co podtrzymuje swe istnienie i zarazem samosię niszczy w momencie przedstawienia. To rzecz duchowa i jednocześnie błazenada.”²⁰

Eugene Ionesco to czołowy przedstawiciel teatru absurdu. W swojej twórczości piętnował społeczne konwenanse, mechanizmy władzy, zależności między ludźmi. Posługując się groteską, ironią i przerysowaniem zwracał uwagę na absurd i irracjonalność życia codziennego. Jego utwory podobnie jak u Levina napisane są z pominięciem klasycznej narracji, w których fabuła prowadzona jest za pomocą krótkich niekiedy surrealistycznych scenek. Jeden i drugi umiejętnie łączyli w swoich dziełach elementy absurdu z głęboką refleksją nad ludzką kondycją.

Inspirację Levina twórczością Antoniego Czechowa można dostrzec w tematyce, w sposobie opowiadania losów bohaterów, w przedstawianiu ich egzystencjalnych problemów, w budowaniu z codziennych, zwykłych zmagają z rzeczywistością i z niezrealizowanych marzeń opowieści o kondycji człowieka. Bohaterowie ich sztuk nie potrafią przeciwstawić się

¹⁹ Sz. Lewi, Beckett we-Lewin, ha-gdula we-ha-mawet - be-chol zot haszwaa (Beckett i Lewin, wielkość a śmierć - mimo wszystko porównanie), „*Teatron: Riw'on le-Teatron Achszawi*,” marzec 2000, s. 22-27.

²⁰ Publikacja: Shimon Levy, Daring to Compare: Samuel Beckett and Hanoch Levin”, w Linda Ben Zvi (ed.), „*Drawing on Beckett*”, seria Assaph Book + Assaph Journal, Tel Aviv University, Wydział Sztuki, 2004, tłum. Julita Grodek, s. 61-68.

stagnacji i monotonii życia, a także nie są w stanie przeciwdziałać narzuconym im przez otoczenie rolom i oczekiwaniom. Podobnie jak Czechow łączył elementy tragiczne z komediowymi dla głębszego pokazania ironii losu ludzkiej egzystencji. Obaj unikali jednoznacznych ocen postaw swoich postaci. Za pomocą zwykłych, codziennych sytuacji ukazywali lęki, niespełnienia i tęsknoty swoich bohaterów.

Dramat „Requiem”, Levin oparł na motywach trzech opowiadań Czechowa (Tęsknocie”, Skrzypcach Rotszylda” i „W parowie”). „Levin jako twórca bardzo świadomy procesu tworzenia, postanowił posłużyć się głosem innego twórcy w sztuce, która miała być jego ostatnim dziełem (...) Nie ma tu parodystycznego cytowania innych tekstów, jak w innych sztukach Levina, lecz prawdziwy dialog.” „Levin pod koniec życia odsłania karty, wskazując na dialog, który prowadził z Czechowem, a który w sposób najoczywistszy stał się źródłem powstania Requiem, dramatu, którego ton wyraźnie różni się zarówno od tzw. „komedii rodzinnych”, jak i okrutnych, bliskich poetyce nowego brutalizmu „dramatów mitycznych”. Mam wrażenie, że dla owego tonu, bardziej lirycznego i jednocześnie-universalnego, Levin potrzebował języka Czechowa.”²¹ W sztukach „Krum”, „Jakiś i Pucze”, „Wzrusz moje serce”, „Pakujemy manatki” bohaterowie niczym postaci z dramatów Czechowa zmagają się z doświadczeniem smugi cienia, niemocą zmiany losu i z uciekającą perspektywą lepszego życia. Są na wskroś zawiedzeni, niespełnieni, zatopieni w nostalgii i marazmie.

Albert Camus filozof, pisarz i dramaturg. Główny przedstawiciel egzystencjalizmu w literaturze. W swoich tekstach zadaje pytania o sens życia, o etykę ludzkiego działania i o istnienie Boga. W eseju „Mit Syzyfa” pisze: „Boskość więc, o którą chodzi, jest najzupełniej ziemską. (...) Stać się bogiem, to być wolnym na tej ziemi, nie służyć istocie nieśmiertelnej. A zwłaszcza wyciągać wszystkie konsekwencje z tej bolesnej wolności. Jeśli Bóg istnieje, wszystko zależy od niego i nie możemy nic przeciwko jego woli. Jeśli nie istnieje, wszystko zależy od nas (...).”²² To pogląd bliski również koncepcji Witolda Gombrowicza, która widoczna jest między innymi w „Ślubie”. Koncepcja człowieka absurdałnego stworzona przez Camusa, zakłada, że jednostka żyje świadomie w świecie, który pozbawiony jest logiki, przewidywalności i celu, a jego bunt polega na akceptacji tego stanu i realizowaniu istnienia mimo nieuchronności losu i braku jego sensu. To zupełnie zbieżna koncepcja z założeniami

²¹ M. Gorczyński, *O bliskości idei zawartych w „Requiem Hanoch Levina z filozofią Emanuela Levinasa*, ADiT, Warszawa, 2017, s.82.

²² A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. J. Guze, Warszawa 2004, s. 152–155.

filozoficznymi i dramaturgicznymi postaci ze sztuk Hanocha Levina, które poniekąd są wyrazem jego osobistych poglądów i doświadczeń.

Podobieństwo, wpływ i fascynacje twórczością Bertolda Brechta widać szczególnie wyraźnie w pracach z pierwszego okresu twórczości Levina, a mianowicie w kabaretach satyrycznych. Twórca teatru epickiego zrezygnował z mistyki w swoim teatrze. Eliminował wszystko co mogłoby stworzyć pozór iluzji lub magii. Teoria efektu obcości miała na celu wywołanie w widzu postawy nieidentyfikowania się z samą postacią sztuki, ile z problemem i tematyką. Teatr epicki miał być miejscem, gdzie kształtuje się w widzu postawę społecznie zaangażowaną. Przez co stawał się przestrzenią edukacji i świadomości, narzędziem krytyki i refleksji społecznej i politycznej. W kabaretach satyrycznych Levin używał elementów teatru brechtowskiego takich jak: zerwanie z czwartą ścianą (aktorzy często zwracali się do widzów), wprowadzenie utworów muzycznych i piosenek jako przerywnika i komentarza do scenicznych wydarzeń, odarcie inscenizacji z iluzji i magii, ale nie poetyki, które miały pomóc w zwróceniu uwagi na sytuację polityczną i społeczną w Izraelu. „Levin w swoim kabarecie wyśmiewa, role jakie narzuca państwo swoim obywatelom, role rodziców, wdów, dzieci, generałów czy żołnierzy, które obywatele bezmyślnie wykonują, demaskując tym samym ich śmieszność i brak jakiegokolwiek krytycyzmu.”²³

Inspiracje twórczością pisarzy i dramaturgów od antyku po postnowoczesność, a także ich koncepcjami filozoficznymi i artystycznymi są w dorobku Levina widoczne, niepodważalne i bardzo świadome. Stanowią istotny element jego poszukiwań i rozwoju. Levin dzięki znajomości literatury światowej i filozofii wypracował własny niepowtarzalny język i styl. Tym co łączyło go najmocniej z niektórymi twórcami była przede wszystkim tematyka

²³ A. Olek, *op.cit.*, s.14.

skoncentrowana na badaniu ludzkiej kondycji w obliczu śmierci, cierpienia nieuchronności losu.

1.3 „Człowiek bez właściwości” - kontekst filozoficzny postaci

Dramaty Levina, a co za tym idzie i postaci tych utworów wpisują się idealnie w ponowoczesną koncepcję i problematykę prądu filozoficznego, którego początki można zaobserwować na przełomie lat 50. i 60. w pracach tworzonych przez krytykę literacką. Ponowoczesność (inaczej postmoderna) to faza w historii myśli Zachodniej, której konsekwencje trwają do dzisiaj. Nazwa pochodzi od tytułu książki francuskiego filozofa Jean-Francois Lyotarda, „Kondycja ponowoczesna” wydanej w 1979 roku. Levin studiował filozofię w połowie lat 60. na uniwersytecie w Tel Awiwie. Dojrzał w czasach zmiany systemów i koncepcji filozoficznych. W trakcie kształtowania się jego osobowości twórczej, na jego oczach dokonywała się rewolucja w myśleniu filozoficznym, która bez wątpienia wywarła wielki wpływ na ton, tematykę i charakter jego twórczości. Doskonale orientował się w nurtach i koncepcjach filozofii ponowoczesnej. Na początku lat 60. XX w. zakończyła się epoka modernizmu i nowoczesności, która w dziedzinie myślenia charakteryzowała się dążeniem do precyzyjnego, racjonalnego, naukowego poznania obiektywnej rzeczywistości, a w dziedzinie działania charakteryzowała się dążeniem do osiągnięcia wysokiej skuteczności i efektywności we wszystkich podejmowanych przedsięwzięciach. Dawne idee, narracje, kształtowanie i postrzeganie historii zostały unieważnione, zakwestionowane i skompromitowane przez tragiczne wydarzenia „nowoczesnego” świata. Jak pisze włoski filozof Gianni Vattimo „Najbardziej charakterystyczną – i chyba za taką najpowszechniej uznawaną – cechą postnowoczesności jest postrzeganie jej jako kresu historii. (...) Koniec historii oznacza koniec historyzmy, czyli koniec koncepcji ludzkich dziejów. (...) Historia pojmowana w ten sposób kończy się, ponieważ – jak mówi Lyotard -, każda z wielkich opowieści o emancypacji została unieważniona w swojej istocie w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat”. Dla Lyotarda racjonalność rzeczywistości została „przekreślona” przez Auschwitz; rewolucja proletariacka jako próba odzyskania prawdziwej istoty człowieczeństwa została przekreślona przez Stalina; emancypacyjny charakter demokracji został przekreślony przez maj 1968 roku; prawomocność ekonomii wolnego rynku została przekreślona przez powracające kryzysy systemu kapitalistycznego. „Wielkie opowieści”, które nie ograniczały się do uwiarygodniania zbioru faktów i zachowań w sensie

narracyjnym, ale które w epoce nowoczesności i za sprawą scjencyznej filozofii usiłowały uprawomocnić bieg historii w sposób „absolutny” w strukturze metafizycznej – teraz utraciły swoją wiarygodność. Ta utrata według Lyotarda jest nieodwracalna i wskazuje na upadek nowoczesności, co jak łatwo się domyślić, nie jest takim wielkim złem, gdyż w istocie rzeczy owe prawomocne „metaopowieści” były zawsze pewnym ideologicznym gwałtem.²⁴

Kres wielkich opowieści i krytyka trwałego, mocnego podmiotu spowodowała, że człowiek został odarty ze wszystkich dotychczas sobie znanych właściwości i cech. Wszystko co go definiowało i stwarzało stabilne ramy jego rzeczywistości zostało podważone i zdekonstruowane. „Wyzwolenie”, które przyszło w połowie lat 60. było pokłosiem zmian zachodzących w młodym pokoleniu i chęci wyrwania się z przeszłości powojennej. Przemiany społeczne i kulturowe takie jak: zniesienie w Stanach Zjednoczonych segregacji rasowej w 1954 roku, rewolucja obyczajowa, emancypacja kobiet, rozwój technologii, rewolucja studencka 1968 roku, pacyfizm, feminizm uruchomiły nieodwracalne zmiany w społeczeństwach zachodu, które mocno rezonowały również w Europie Środkowej.

Zatarciu uległy granice, w których poruszał się i odnajdywał człowiek, a które dotąd wyznaczał jasno sformułowany system filozoficzny zapoczątkowany przez Kartezjusza. Jego „myślę, więc jestem”, było rewolucyjną zmianą, umieszczającą siłę podmiotu w okowach rozumu. Uwolniony i wywyższony ludzki umysł otworzył przed człowiekiem granice dotąd nieprzekraczalne. Niestety sztywny podział na to co niematerialne i materialne, rozumowe i fizyczne spowodowało, że ciało zostało zepchnięte na drugi plan. Zupełnie odwrotnie funkcjonuje ten układ w dramatach Levina. To właśnie poprzez ciało i za jego pomocą dowiadujemy się o problemach egzystencjalnych i kondycji bohaterów. W sposób fizjologiczny, niekiedy obsceniczny ciało staje się nośnikiem informacji o kluczowych deficytach podmiotu lewinovskich postaci. Zahawa Kaspi formułuje to spostrzeżenie w następujący sposób „Warunki swego istnienia jako żywego organizmu, a zwłaszcza własne nieuchronne unicestwienie – śmierć – podmiot Lewina „poznaje zazwyczaj nie poprzez świadomość, lecz poprzez ciało”. (...) Dlatego ciało w swoim fizycznym istnieniu jako materia organiczna, która przybiera daną formę, by ją potem stracić, stanowi klucz do zrozumienia podmiotowości u Lewina.”²⁵ „Zdaniem Kartezjusza najwyższą instancją jest

²⁴ G. Vattimo, *Postnowoczesności i kres historii, Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1988, s. 128.

²⁵ Z. Kaspi, *op.cit.*, s. 22.

rozum. Jeśli wątpię - to myślę. Jeśli myślę - to jestem. Idealizm kartezjanizmu wyraża się w tym, że realność bytu Kartezjusz wywodzi z myślenia (...)"²⁶.

Koncepcję Kartezjusza rozwija i uzupełnia niemiecki filozof Immanuel Kant. Neguje stwierdzenie Kartezjusza, że wyłącznie rozum jest jedynym źródłem wiedzy i poznania. W swym dziele „Krytyka czystego rozumu” Kant zawarł przekonanie, że niemożliwe jest poznanie rzeczywistości tylko przez rozum. Według niego możliwe jest to za sprawą połączenia rozumu i zmysłów. „Bez zmysłowości nie byłby nam dany żaden przedmiot, bez intelektu żaden nie byłby pomyślany. Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć — ślepe. [...] Intelekt nie jest zdolny niczego oglądać, a zmysły niczego myśleć. Tylko stąd, że się one łączą, może powstać poznanie.”²⁷

Tych dwoje najważniejszych filozofów Oświecenia, ery nowoczesności przyczyniło się do stworzenia nowej humanistycznej koncepcji człowieka jako podmiotu autonomicznego, który rozumowo i zmysłowo, obiektywnie i krytycznie antycypuje otaczającą go rzeczywistość.

Filozofowie ponowocześni, do których zaliczamy Jacquesa Derridę, Jeana François Lyotarda, Michela Foucaulta, Zygmunta Baumana - odrzucili i zanegowali dotychczasowe nowożytne systemy myślowe, których ojcem był Kartezjusz. Zdekonstruowali także całą tradycję myślową Zachodu opartą jeszcze na modelu platońskim. Szczególnie bezlitosna była krytyka tzw. Metafizyki obecności, która od czasów Platona do Heideggera uważana była za źródło stabilnego, niezmiennego poznania, sensu, bytu i prawdy. Jak mówi prof. Anna Burzyńska: „filozofowie ponowocześni zarzucali tradycji metafizycznej dualizm pojęciowy, wszechobecny racjonalizm (Derrida nazywał to „logocentryzmem”, czyli podporządkowaniem wszystkiego logosowi – rozumowi), totalizm (posługiwanie się kategorią całości i systemowości), a przede wszystkim to, że były to systemy teoretyczne (oderwane od rzeczywistości) i ustanawiające sztywne podziały, których konsekwencją było usuwanie poza system lub marginalizowanie cielesności, zmysłowości, afektywności itp. – czyli wszystkiego co nieracjonalne. Uznali oni tradycję metafizyczną za wyczerpaną, nieplodną myślową (Derrida nazywał ją „sypialnią myśli”), a nawet szkodliwą, bo odpowiedzialną za podziały także w sferze społecznej (Foucault). Sankcjonując hierarchiczność i dyskryminację. Tradycyjne system filozoficzne w swoich założeniach

²⁶ M. Szyszkowska, *Filozofia w Europie*, Wydawnictwa Temida, Białystok, 1998, s. 123-124.

²⁷ Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1957, s.45.

zbudowane były dualistycznie, dychotomicznie, zero jedynkowo, na zasadzie białe - czarne. Wytwarzały w procesie swojego powstawania ostry podział na: ducha-materię, rozum – ciało, prawdę – fałsz, mężczyznę - kobietę, racjonalne - zmysłowe. Ta dwudzielnosc tych systemów powodowała zdaniem Derridy hierarchię i wartościowanie. Jedna ze stron, czyli rozum, prawda, męczyzna zawsze miało wydzwięk pozytywny, a ta druga negatywny. Metafizyka obecności nie poświęcała uwagi cielesności, zmysłowości i kobietom. To powodowało jego zdaniem wykluczenie i dyskryminację pojęć i zjawisk drugiej strony. Chciał zdemaskować fałszywość tych podziałów, tych opozycji, które jego zdaniem prowadziły do potencjalnej przemocy, braku tolerancji. Dekonstrukcja zakładała wielość możliwych znaczeń i interpretacji języka i myśli. Proponowała badanie języka, literatury semiotycznie, to znaczy na podstawie rozumienia i rozczytywania znaku, jako nośnika komunikatu zawartego nie w samym sobie, ale w relacji do innego elementu, do którego się odnosi.²⁸

Dla J. Derridy zasadniczym komponentem biorącym udział w poznawaniu i rozszyfrowywaniu rzeczywistości był język, za pomocą którego można wytworzyć określone stany lub wywierać wpływ na rzeczywistość. Język według niego jest sprawczy i oddziałuje nie tylko na sferę rozumu, ale również na zmysły i cielesność. Derrida uważa, że najbardziej obiektywnym sposobem rozczytania myśli i znaczeń w tekście jest zasada dekonstrukcji. Dekonstrukcja funkcjonuje jako model, sposób rozszyfrowania myśli i intencji, prawdziwego znaczenia, a nie dekapitacja lub wysadzenie całości. Termin ten brzmi niszczycielsko jako wywrócenie, zniszczenie, a powinien być rozumiany raczej jako próba dotarcia do sedna, jako rozbiór na czynniki pierwsze, żeby móc przyjrzeć się zjawisku z wielu stron i pod różnym kątem. Ma to służyć lepszemu zgłębieniu (a nie zbadaniu problemu). Zgłębienie jest procesem otwartym, badanie zamkniętym. Zdaniem J. Derridy twórczość polega na pogłębieniu, a nie na badaniu. Inaczej jest jednowektorowym mechanizmem, który nie pozostawia żadnych perspektyw pojmowania. Dekonstrukcja ma chronić przed wpadnięciem w pułapkę doczasowych konstrukcji myślowych stwierdzających autorytarnie w trybie oznajmującym i orzekającym. Nie trzeba burzyć, żeby zgłębić, rozszyfrować intencję.

Do narzędzi „dotarcia” należy nie tylko rozum, logika, ale i intuicja, emocje, zmysły. Człowiek pojmuje świat holistycznie poprzez zbiór różnych doświadczeń i bodźców. Derrida

²⁸A. Burzyńska, Jacques Derida. *Filozof jako performer*, Wykład w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszewskiego, Warszawa, 2014, (<https://www.youtube.com/watch?v=OqpTwM2bf5w&t=839s>)

pisze: „Pismo jest ciałem, które wyraża tylko wtedy, gdy wypowiada się aktualnie wyrażenia słowne, które je ożywia, gdy jego przestrzeń jest temporalizowana. Słowo jest ciałem, które oznacza coś tylko wtedy, gdy aktualna intencja ożywia je i przenosi ze stanu martwego brzmienia do stanu ciała ożywionego. To ciało własne słowa wyraża tylko wtedy, gdy jest ożywione intencją znaczeniową, która przekształca je w ciało duchowe. (...) „Nie ma wyrażenia bez intencji podmiotu ożywiającego znak, użyczającej mu. Wyrażenie odbija pełną, bezpośrednią obecność treści znaczonej. Wyrażeniowość czysta - pisze twórca gramatologii - będzie czystą intencją aktywną (ducha, psychiki, życia, woli) ożywiająca dyskurs, którego treść będzie obecna. Obecna nie w naturze, (...), ale w świadomości. Obecna więc w intuicji lub percepcji «wewnętrznej»”, to znaczy, dodajmy, obecna dla siebie samego.”²⁹ To co Derrida napisał na temat słowa i rozumienia jego zadania, funkcji, znaczenia i potencjału znajduje odzwierciedlenie i zastosowanie w zawodzie aktora. Na użytek zawodowy, ale i zarazem dydaktyczny nazwałem proces „przemiany” słowa pisanego w mówione, jego uwierzytelnieniem lub uwiarygodnieniem. To podstawowa umiejętność i kompetencja aktora. Słowo pisane jest materią nieożywioną, wyrazem, dopiero wypowiedziane zaczyna życie wskrzeszone. Wyartykułowanie słowa (odpowiednią intonacją, która zawiera intencję) powoduje jego materializację. Do wypowiedzenia słowa lub przekazania myśli używamy nie tylko rozumu, ale i ciała w znaczeniu fizjologicznym i znaczeniowym. Przez obraz jaki wysyłamy ciałem, mimiką, gestem wzmagamy przekaz, ukierunkowujemy go. „Logos jest wewnętrznie powiązany z phonè jako dziedziną głosu, dźwięku czy żywego słowa”. „Istota phonè – pisze Derrida - mniej czy bardziej wyraźnie określona, byłaby bezpośrednio pokrewna temu, co w «myśli» jako logosie ma związek z «sensem», wytwarza go, zyskuje, wypowiada, «gromadzi»”. W całej zachodniej metafizyce związek między głosem, a myślą był - zdaniem Derridy – „zawsze traktowany jako związek intymnej, nierozkładalnej jedności.”³⁰

Podstawowym zagadnieniem ponowoczesności była krytyka tzw. podmiotu metafizycznego. Dotychczasowy nowożytny podmiot ukonstytuowany jeszcze za Kartezjusza był mocny, jednorodny i tożsamy. Wyposażony w trwałe, niezmiennie i racjonalne (choć „niehumanne”) właściwości. Krytyka stabilnego „niehumannego” podmiotu i jego unicestwienie przez filozofów ponowoczesnych spowodowała, że wszystko co dotyczyło kondycji człowieka

²⁹ P. Łaciak, Jacques’a Derridy *Pojęcie metafizyki, Sztuka i filozofia* 13, 1997, s.65, (https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13-s57-73/Sztuka_i_Filozofia-r1997-t13-s57-73.pdf)

³⁰ P. Łaciak, Jacques’a Derridy *op.cit.*, s.61

uległo rozmyciu, rozproszeniu. Zygmunt Bauman nazwał ten stan „płynnym”, a Lyotard „kondycją ponowoczesną”. Kiedy wszystko co stabilne upada, uniwersalne prawdy nie istnieją „stan nieufności wobec metanarracji” (Jean-François Lyotard) stracił wiarygodność, trwałe struktury rzeczywistości zostały zachwiane, a człowiek pozbawiony został trwałych jednorodnych właściwości cech, do głosu dochodzi relatywizm i subiektywizm, a wszystko łącznie z podmiotem staje się wieloznaczne i względne. Zagadnienie, któremu filozofowie ponowocześni poświęcili sporo uwagi dotyczy tożsamości człowieka ponowoczesnego. Do tej pory była ona jednorodna, niepodważalna, wyposażona w trwałe i niezmiennie właściwości (integralność, poczucie ciągłości, poczucie odrębności). Pod wpływem ponowoczesnych koncepcji człowieka, została, jak pisze Zygmunt Bauman „pozbawiana jasno zdefiniowanych tradycyjnych wzorców określających, kim się jest i kimś się ma być lub być powinno, stała się przedsięwzięciem indywidualnym – czymś, co trzeba odnaleźć, dowolnie wybrać bądź skonstruować (na wiele różnych sposobów).”³¹ Wyłania się z tego musilowski „Człowiek bez właściwości”. Człowiek, który próbuje zdefiniować się nieustająco na nowo. Pozbawiony stałych punktów podparcia i odniesienia, który dryfuje w poszukiwaniu przystani. Bez stałych cech osobowości, nigdzie niezakorzeniony, nie związany z żadną ideą ani wartościami, nie potrafi znaleźć sensu, ani zadowolenia w życiu. Człowiek taki zмага się z własną nieokreślonością i żeby przetrwać redefiniuje samego siebie. Wędrowny swat Leibeck jest idealnym przykładem człowieka, którego właściwości są płynne i zależne od okoliczności. Z jednej strony jest mu niezmiernie ciężko i przy każdej okazji narzeka na swój los, a z drugiej nie potrafi żyć inaczej. Idealnie konstrukcje osobowości swata oddaje Zygmunt Bauman „Chronicznym atrybutem „ponowoczesnego” stylu życia wydaje się być niespójność, niekonsekwencja postępowania, fragmentaryzacja i epizodyczność rozmaitych sfer aktywności jednostek.”³² Leibeck z nawiązką wypełnia każdą z tych cech. Zastanawiam się, czy jest to „styl życia”, który można sobie wybrać i dowolnie dozować. Czy raczej wrodzona, a może przekazywana z pokolenia na pokolenie forma dysfunkcji osobowości? Postaci z dramatu często próbują odmienić swój los jednak, kiedy są blisko celu ich wysiłek kończy się niepowodzeniem. Zupełnie jak mityczny Syzyf, który nieustannie toczy swój los.

A może jest to spowodowane zewnętrznymi czynnikami i to inni nas definiują i określają, jak sugeruje Z. Kaspi: „Człowiek postmodernistyczny rozumiany jest jako zbiór płynnych kodów

³¹ Z. Bauman, *Tożsamość*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2007, s.28.

³² Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowościowe*, Polska Akademia Nauk, University of Leeds, 1993, s.7., (https://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_1993_nr_2_s.7_31.pdf)

kulturowych kwestionujących samo jego istnienie jako „autonomicznej tożsamości”. Człowiek jest tylko odwzorowaniem krajobrazu swojej kultury i epoki, wytworzonym i skonstruowanym za pomocą ideologicznych aparatów siły oraz (lub) świata wizerunków i wyobrażeń społeczeństwa konsumpcyjnego, umiejscowionym w systemie relacji społecznych.”³³ Faktycznie mieszkańcy Flaczek, Paluszek i Palaczynek „sformatowani” są na podobieństwo społeczności, w której przyszło im żyć. Każde odstępstwo od schematu uważane jest za dziwactwo, które może tylko obrócić się przeciwko nim. Swat nieustająco formuje się do potrzeb i zadań, które stawia przed nim codzienność.

Pojedynczy podmiot metafizyczny obecny w filozofii nowożytnej oparty na modelu kartezyjańskim ustąpił miejsca wielości ponowoczesnych koncepcji człowieka pozbawionych trwałych właściwości i podstaw. Uwolnienie podmiotu spod prężenia jednorodnej tożsamości staje się zarazem dla niego zagrożeniem. Rodzi dezorientację i w konsekwencji prowadzi do braku stabilności.

Koncepcja amerykańskiego socjologa Ervina Gofmana opisana w książce „Człowiek w teatrze życia codziennego” zakłada, że skoro człowiek ponowoczesny nie posiada żadnych trwałych cech tożsamościowych, zmuszony jest do odgrywania różnych ról w zależności od sytuacji społecznej, kulturowej czy osobistej. Inspiracją dla opracowania tej koncepcji był fragment monologu ze sztuki Williama Szekspira „Jak wam się podoba”: „Świat jest teatrem, aktorami ludzie, /Którzy kolejno wchodzą i znikają. /Każdy tam aktor niejedną gra rolę”³⁴. Leibeck w przedstawieniu Bogajewskiej nieustająco wciela się w role. Jest w stanie zagrać wszystko i każdego. W swoich walizkach ma kostium na każdą okazję. Można stwierdzić za Ichakiem Laorem (izraelskim pisarzem i dziennikarzem), że „Levinowski człowiek jest aktorem; kiedy się na niego patrzy, istnieje; w przeciwnym razie istnieje w nieobecnym spojrzeniu, to znacząco w nim (mu) brakuje.”³⁵ Dokładnie tak samo funkcjonuje swat. Istnieje tylko wtedy, kiedy ktoś zaproponuje mu rolę. Ona jest motywacją do działania, siłą napędową jego egzystencji. Ciekawe i trafne porównanie życia człowieka czasów ponowoczesnych do realiów mediów i show biznesu proponuje Zygmunt Bauman:

³³ Z. Kaspi, op.cit., s. 19.

³⁴ W. Szekspir, *Jak Wam się podoba*, tłum. Leon Ulrich, Wolne lektury,

³⁵ Icchak Laor, *Komedia Chanocha Lewina: Fetyszyzm jako sposób bycia, dysertacja doktorska*, Uniwersytet Telawiwski, 1999, s7.

„Dobrze oddaje charakter ponowoczesnego życia format serialu telewizyjnego: w każdym odcinku pojawiają się te same osoby (z dodatkiem paru „występów gościnnych” – postaci bez przeszłości, ale i bez przyszłości, które pojawiają się znikąd po to tylko, by odegrać przydzieloną im rolę i zniknąć bezpowrotnie), ale każdy odcinek opowiada zdarzenie, które w ramach odcinka zaczyna się i kończy; wszystko, co zdarzeniu nadaje sens i dla jego zrozumienia jest potrzebne, zawarte jest w jednym odcinku – nie jest więc ważne, w jakim porządku odcinki są oglądane, jako że znajomość jednych nie jest warunkiem rozumienia innych.”³⁶ Właśnie swat Leibeck jest wiecznym aktorem „gościnnym” w życiu innych. Wędruje od „produkcji” do „produkcji” prosząc o mały epizod.

Koncepcja podmiotu nomadycznego opracowana przez włoską filozofkę i teoretyczkę feminizmu Rosi Braidotti odnosi się do jednostki, która jest w ciągłym ruchu, jest otwarta i elastyczna, niegraniczona żadnymi normami. Jest gotowa do zmian i otwarta na nowe wyzwania. Szybko adaptuje się do nowych warunków. Nomadyzm w tym rozumieniu nie odnosi się tylko do „niezakorzenienia” w fizycznej przestrzeni, ale również do potrzeby nieustannej zmiany i otwartości na nowe sytuacje i okoliczności. Leibeck posiada w opisie postaci stworzonym przez Levina przymiotnik wędrowny. Oczywiście odnosi się on przede wszystkim do nieustannej mobilności swata, ale również do braku (a może niechęci) umocowania się w rzeczywistości. Swata nic nie „wiąże” i nie zatrzymuje. Nie posiada rodziny, przeszłości ani żadnej kotwiczącej go materii.

Lata 50. i 60. XX w. to powrót do egzystencjalizmu. W centrum jego zainteresowań znajduje się problematyka ludzkiego istnienia i poszukiwania sensu życia. Jak słusznie zauważa Anna Legierska „Levina interesowały przede wszystkim problemy egzystencjalne, sytuacja człowieka zdającego sobie sprawę ze swej przemijalności i skazanego na cierpienie; człowieka, u którego mocno akcentowana jest jego cielesność i skłonność do stosowania wobec innych fizycznego i psychicznego okrucieństwa”.³⁷ Leibeck po kolejnej nieudanej próbie wyegzekwowania zapłaty zadaje pytanie sobie, ale i całemu światu (widowni) „Po co ja żyję?”. Postaci lewinowskich dramatów często nie widzą sensu swojej egzystencji i żeby nie popaść w szaleństwo, skupiają się na codziennych monotonych czynnościach i okrucinach

³⁶ Z. Bauman, *op.cit.*, s.7.,

(https://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_1993_nr_2_s.7_31.pdf), s.441.

³⁷ <https://culture.pl/pl/dzielo/krum-hanocha-levina-w-rezyserii-krzysztofa-warlikowskiego>

teraźniejszości. Nie wybiegają w przyszłość, nie planują, a żeby uchronić się przed dodatkowym cierpieniem nie marzą o przyszłości.

Levin w swoich koncepcjach i założeniach, które realizuje w dramatach, a także w tekstach satyrycznych świadomie obnaża człowieka, ukazuje jego małości, niemoce i udawane lub zasłonięte przez pozór, prawdziwe oblicze. Pokazuje go w najgorszym świetle w największych słabościach lub upokorzeniach. Robi to jednak nie po to, żeby postać obrazić, ale żeby się z nią zjednoczyć, zrozumieć; odnaleźć wspólny wszystkim ludziom „człowieczy los”. W czasach, kiedy życie tak niebotycznie przyspieszyło, kiedy zaczynamy je odmierzać długością „postu”, Hanoch Levin zmusza nas do trwania, do przyglądania się, współuczestnictwa w akcie życia. Poddanie się temu jest pewnego rodzaju aktem odwagi, próbą zmierzenia się z nieatrakcyjną, często ukrywaną lub „pudrowaną” prawdą o życiu, od której najczęściej uciekamy lub udajemy, że nie istnieje. Ale za tą warstwą pudru czasami jest ktoś Inny, który również czeka na „Obcego”.

Forsedes: (podchodzi do Jakisia. Przez chwilę lustruje go wzrokiem. Jakiś stoi naprzeciwko niej. Tym razem z dumą)

Co? Forsedes nie jest już dla ciebie wystarczająco dobra? A i tych dwóch trzecich pewnie już nie zobaczę. „Księżniczki”! Wszystko makijaż! Jak to możliwe, że przez całe życie nie nauczyliście się przebić przez tę cienką warstwę pudru?! Jak mogliście do dzisiaj nie odkryć, kim jestem?!

Forsedes: Ja, przecież, jestem tu tylko przypadkiem, kapujecie?! Kiedy koniec końców zrozumiecie, że nie jestem stąd, nie wasza, i że znalazłam się tu tylko przypadkowo?! Kiedy koniec końców zrozumiecie, że nie jestem tym kogo widzicie?

Chapton: Obrazileś człowieka w dziwce.

„(...) Pytania o tożsamość człowieka i sens istnienia to kwestie podstawowe dla dramatu Lewina, gdzie ma miejsce nieustanne poszukiwanie formuły dającej klucz do ich zrozumienia. Temu poszukiwaniu, wszakże towarzyszy u Lewina świadomość, że nie da się

osiągnąć jednego wyczerpującego wzorca „istoty”, i że daremne są próby do tego zmierzające.”³⁸

Wszystkie przedstawione różnorodne koncepcje idealnie pasują do bohaterów dramatu Levina, zwłaszcza do postaci Leibecha, który dopasuje się do każdej z konstrukcji myślowych i sytuacji. Swat z racji wykonywanej profesji powinien być wyposażony w stabilny i trwały zestaw cech. Niestety okazuje się, że ten zawód to tylko jedna z ról (gościnnych) w dramacie Levina, a sam Leibech staje się kwintesencją człowieka bez właściwości. Trudno odgadnąć jego prawdziwą tożsamość i twarz.

Wędrowny swat obdarzony został przez Levina osobowością „iście ponowoczesną, wyróżnia się brakiem tożsamości. Jej kolejne wcielenia zmieniają się równie szybko i gruntownie, co obrazy w kalejdoskopie.”³⁹

Współczesny świat wymusza na jednostkach nieustanną zmianę i dostosowanie do pojawiających się okoliczności. Umiejętność elastycznego reagowania na jego oczekiwania stała się zaletą, która decyduje o sukcesie i świetlanej przyszłości. Niestety koszty, tych ciągłych transformacji są bardzo wysokie. Zamiast spełnienia i poczucia satysfakcji człowiek pozostaje z wiecznym niedosytem i iluzorycznym stanem szczęścia. Wielość i płynność tożsamości, którymi posługuje się człowiek ponowoczesny nie zniwelowała deficytów, a zapełniła gabinety psychoterapeutów.

³⁸ Z. Kaspi, *op.cit.*, s. 15.

³⁹Z. Bauman, *op.cit.*, s.7.,

(https://www.studiasocjologiczne.pl/img_upl/studia_socjologiczne_1993_nr_2_s.7_31.pdf, s.441)

1.4 Kontekst biograficzny

Hanoch Levin urodził się 18 grudnia 1943 roku w Tel Awiwie mieście założonym w 1909 roku przez emigrantów z Europy w biednej dzielnicy Neve Sha'anana co po hebrajsku znaczy „Spokojne miejsce”. Dzielnica zamieszkiwana była w szczególności przez robotników i imigrantów i uchodziła za jedną z biedniejszych w Tel Awiwie. Jego rodzicami byli Israel Levin i Batszeba Levin, polscy emigranci z Opoczna. Wyruszyli do Palestyny w 1935 roku podczas piątej alii, największej masowej migracji spowodowanej narastającym antysemityzmem w Polsce i nazizmem w Europie, szczególnie w Niemczech. Ojciec Hanocha był drobnym kupcem, a matka wychowywała dzieci i prowadziła dom. Przodkowie Levinów pochodzili z tradycyjnego, ortodoksyjnego, chasydzkiego odłamu judaizmu. Jego starszym bratem był David Levin urodzony jeszcze w Polsce w 1935 roku. Zmarł on niedawno w Londynie w 2022 roku. W latach 1978-1985 D. Levin był dyrektorem artystycznym Teatru Habima w Tel Awiwie, który od 1958 roku jest teatrem narodowym Izraela. Był poetą i wykształconym w Londynie reżyserem. To on otworzył przed Hanochem bramy teatru. W 1969 roku wystawiał jeden z pierwszych napisanych materiałów literackich brata, program satyryczny „Keczup” w piwnicy pod kinem Paris w Tel Awiwie, a 1970 roku wyreżyserował kabaret Hanocha „Królowa Wanny” w teatrze Cameri w Tel Awiwie (w odróżnieniu od narodowej sceny Habima wystawiał współczesne sztuki izraelskie). Była to polityczna satyra polityczna będąca ostrą krytyką i reakcją na wojnę sześciodniową w 1967 roku. Hanoch demaskował w tym utworze rodzący się na fali zwycięstwa nacjonalizm izraelski, który prowadził do militaryzacji państwa i kultu bohaterstwa. Sztuka spotkała się ze stanowczą krytyką izraelskich elit politycznych i znacznej części społeczeństwa. Po dziewiętnastu spektaklach pod wpływem opinii publicznej została zdjęta z afisza. W tym utworze uwypukliły się w sposób znaczący pacyfistyczne poglądy Hanocha. Wyraził w nim swój ostentacyjny sprzeciw wobec wojny, która powoduje w społeczeństwie wzrost znieczulenia na cierpienie człowieka. Krytykował militarystyczne ambicje państwa i wykorzystywanie fałszywie pojmowanego patriotyzmu do celów politycznych i manipulacji społeczeństwem przeciwko Palestyńczykom pochodzenia arabskiego. Jednoznaczne potępienie wojny mogło być pokłosiem osobistych doświadczeń autora. Pamiętajmy, że tak jak każdy dorosły obywatel Izraela, Hanoch odbył obowiązkową trzyletnią służbę wojskową. W czasie jego służby w wojsku na początku lat 60., Izrael był miejscem nieustających incydentów zbrojnych na granicy z Egiptem. Nie ulega wątpliwości, że dwudziestokilkuletni Levin musiał być blisko tych wydarzeń i konfliktów. W wieku 24 lat, w 1967 roku skończył studia na wydziale

filozoficznym na Uniwersytecie Telawiwskim. Stan permanentnego zagrożenia życia z powodu nieustających konfliktów zbrojnych i terrorystycznych wzmacniał w nim sprzeciw wobec przemocy i okrucieństwa jakie niesie za sobą wojna. Rodząca się po dwóch tysiącach lat i po doświadczeniach Holocaustu państwowość izraelska stworzyła również ducha nacjonalizmu i budowała nową narodową narrację. Dlatego autor szczególnie mocno piętnował w swoich skeczach i kabaretach izraelski mit heroizmu rozprawiając się z przekonaniem, że naród jest wartością nadrzędną, a prawa jednostki są ograniczone i jemu ślepo podporządkowane. Nie unikał krytycznego spojrzenia na sprawy tożsamości żydowskiej. Levin w swoich skeczach i programach kabaretowych jak celnie zauważa Justyna Biernat „dekonstruował syjonistyczne ideały oraz eksponował polityczną agresję stosowaną przez Żydów”.⁴⁰ Przez swoje zadeklarowane wartości i poglądy idące w mocnej kontrze do ogólnonarodowej i politycznej narracji został uznany za dramaturga kontrowersyjnego, wzbudzającego skrajne emocje. Jego twórczość silnie rezonowała w społeczeństwie i wywoływała gorące debaty społeczne i polityczne. Za pomocą satyry i groteski demaskował fałsz i obłudę panującą w kształtującym się dopiero społeczeństwie izraelskim silnie zideologizowanym poprzez władzę, sytuację polityczną i tożsamość religijną.

W wieku dwunastu lat Hanoch traci ojca, który umiera w wyniku zawału. To dla niego tragiczne i traumatyczne wydarzenie, które odcisnęło swoje piętno zarówno w jego twórczości i w życiu prywatnym. Motyw umierającego ojca jest obecny w jego utworach, powtarza się między innymi w „Jakisiu i Pupcze”, a szczególnie osobistego wymiaru nabiera w sztuce „Moris Szimel” napisanej pomiędzy 1998, a 1999 rokiem, czyli tuż przed śmiercią Hanocha. W pierwszej scenie Moris wchodzi do domu w momencie śmierci ojca. Można odnieść wrażenie, że to prywatna rekonstrukcja tragicznego doświadczenia Hanocha. (Dla mnie jest to retrospekcja wydarzeń, których świadkiem mógł być młody Levin). Zwracając jednak uwagę na czas powstania sztuki można ją odczytać jako ostatnią próbę przywołania postaci i głosu ojca.

⁴⁰ J. Biernat, *Laboratorium Doświadczeń. Dramaturgia Hanocha Levina*, Adit, Warszawa, 2015, s. 7.

MORIS SZIMEL Scena 1: Śmierć Gomperca

Kurtyna podnosi się. Dom rodziców Morisa. Moris je, Tolebrejne robi porządki. Gomperc w łóżku w piżamie mówi do niej, a ona odwrócona jest do niego plecami.

GOMPERC ... A wtedy on powiedział jej, że nie chce więcej, ale ona powiedziała mu, że on musi i jeśli nie skończy kaszy gryczanej...

Gomperc umiera. Tolebrejne nie spostrzega tego.

TOLEBREJNE Pleć sobie o kaszy gryczanej, kiedy ja umieram. Ostatnio w nocy za dużo śnię o rodzicach, niech spoczywają w pokoju. Słyszę moją mamę jak krzyczy do taty z kuchni: „Perczik, gdzie jest Tolebrejne?” A tata krzyczy z pokoju: „Chisztra, nie ma Tolebrejne!” A mama krzyczy: „Perczik, biegnij szukać Tolebrejne!” A tata krzyczy: „Chisztra, oto Tolebrejne!” A wtedy ja wchodzę z wielkim strachem, nogi nie chcą mi iść i sen się kończy. Tata i mama wzywają mnie do raju... (spozstrzega, że Gomperc się nie rusza) Gomperc? Gomperc? Gomperc?! (potrzęsa nim przerażona) Gomperc!!!

Wchodzi przerażony Moris.

MORIS Tato!!!

TOLEBREJNE (szlocha) Tata umarł! W swoich całkiem ostatnich chwilach opowiadał mi jeszcze co Popkowiczowa powiedziała do Amosa Klainbrechtela, przecież Amos Klainbrechtel nie lubi kaszy gryczanej, wszyscy o tym wiedzą, i powiedział jej, że nie chce więcej, ale ona się nie zgodziła i powiedziała mu, że jeśli nie skończy kaszy gryczanej. I to było ostatnie słowo taty „kasza gryczana,” a ja przerwałam mu w środku zdania i opowiedziałam mu o moich snach i nie wiedziałam, że on umarł, gdybym wiedziała, dałabym mu przynajmniej dokończyć zdanie i opowiedzieć czym zagroziła Popkowiczowa Amosowi Klainbrechtelowi, jeśli nie skończy kaszy gryczanej... Jak on mi mógł tak umrzeć, wymknąć mi się z rąk, uciekł, opuścił mnie jak złodziej, obrabowano mnie, ograbiono mnie, jestem ofiarą tego świata!

MORIS Tato, tato, całe nasze życie czekamy na to jedno zbawienne słowo; ludzie są gotowi przyjść ze wszystkich zakątków świata, aby je usłyszeć; więc czemu, czemu skończyć z „kaszą gryczaną? Jakie dziedzictwo filozoficzne zostawiłeś następnemu pokoleniu! (znowu załamuje

się mu głos, tym razem wybucha płaczem) *Oj tato, czego bym nie dał, żeby jeszcze raz usłyszeć jedno, usłyszeć twój głos, mówiący nawet „kasza gryczana”, wszystko mi jedno, każde głupstwo, które przyszłooby ci na myśl, tylko aby usłyszeć melodię twojego głosu, tato!*

Gomperc otwiera oczy i prostuje się do pozycji siedzącej.

GOMPERC (szepcze powiedziała słabo) ... A wtedy on powiedział jej, że nie chce więcej kaszy gryczanej...

Comperc pada do tyłu i ponownie umiera. Moris, który stał początkowo zszokowany przygląda mu się chwilę rozczarowany.

MORIS Już? To wszystko? Czemu o to poprosiłem? Co mi z tego wyszło? Cud przybył z nieba i wyszedł jeszcze bardziej blahy od samego życia. Jeśli już umarł ze słowem „kasza gryczana,” po co musiałem prosić, aby je powtórzył? Nigdy sobie tego nie wybaczę. Jakże wszystko jest mdłe. Niewyczerpana jest siła mojego wewnętrznego smrodu.”⁴¹

Śmierć ojca ukazana w tych dwóch utworach jest zawsze bezsensowna, nagła i prozaiczna i zastaje człowieka w najmniej stosownej chwili. Można odnieść wrażenie, że „umieranie jest blahostką, wyglupem”.⁴²

„JAKIŚ I PUPCZE” Scena XVII Śmierć Onego – Chrupcze

„ON-CHRUPCZE (opuszcza rękę sfrustrowany. Czuje ucisk w klatce piersiowej) On nie jest winny. Ona nie jest winna. Nikt nie jest winny. Każdy ma swoją małą, zasraną rację. Oj, nie ma na kogo zrzucić gniewu...

ONA-CHRUPCZE Gdyby przynajmniej był tu Leibech...

ON-CHRUPCZE (ból serca wzmagą się) Oj, Leibech, wydatki na podróż poszły na marne...

ONA-CHRUPCZE Nie będzie zimowych majtek...

⁴¹ H. Levin, *Udręka życia i inne dramaty rodzinne*, Adit, Warszawa 2015, s. 422-423.

⁴² J. Biernat, *op.cit.*, Adit, Warszawa, 2015, s. 8.

ON-CHRUPCZE A tu grudzień, i zimno, i Paluszki, i brzeg rzeki, i nie ma Leibecha. Ach! Leibech. Wszystko zaczyna się i kończy na Leibechu.

(czuje rozdzierające klucie serca. Czerwieni się na twarzy charczy i chwieje się) Oj, serce! Serce...!

On-Chrupcze (upada na ziemię. Ona-Chrupcze klęka koło niego).

ONA-CHRUPCZE Ach, ten wieprz zamierza zostawić mnie samą w tym błocie (do Huszpiszów) Zamordowaliście mi męża, łajdaki! Wy i Leibech zamordowaliście...

ON-CHRUPCZE (słabym głosem) Wydatki poszły... na marne. A wydatki były tylko symbolem...

ONA-CHRUPCZE Czego?

ON-CHRUPCZE Całego życia, potworze, które... przeszło... Gdybym tylko przed śmiercią mógł wiedział, że on jej koniec końców wsadził..., że wsadził. że wydatki nie zostały zmarnowane...

(Jakiś, cały mokry wychodzi z krzaków. Kapie z niego woda. Drży z zimna).

ONA-CHRUPCZE Jest tutaj!

(Pupcze podchodzi, żeby go wytrzeć).

ON-CHRUPCZE (nadal mamrocze) Że wsadzi..., że koniec końców jej wsadził...

ONA-CHRUPCZE (do Jakisia) Słyszałeś?! Musisz Ostania wola konającego!

JAKIŚ Co?! Teraz nagle mam się podniecać nie tylko dwoma poczwarami, ale i na dodatek drgawkami konającego?! I to do tego w grudniu? Mokry?! Na dworze?! Na stojąco?! W nocy?! W śniegach Paluszek?! Czyście zupełnie zwariowali?!

CHAPTON Pomyśl trochę o Hindu...

JAKIS O Hindusach słyszałem! A ty pomyślałeś kiedyś, że może Hindusi, aby się pocieszyć, myślą o mnie?!

ONA-CHRUPCZE Wsadź! On kona - wsadź!

PUPCZE (przywiera do Jakisia) Ostanie życzenie ojca! Wsadź!

CHAPTON Wsadź już! Wsadź! Wsadź i skończmy z tym!

ON-CHRUPCZE (odwołuje wszystko gestem ręki, słabnącym i przygaszonym głosem)

Wsadzi... nie wsadzi... głupoty...

słaby prawie niedostłyszalny).

ON-CHRUPCZE Całe życie... myślałem...i nie znalazłem...w życiu... śmieszniejszej... rzeczy... niż... pierdnięcie.

On-Chrupcze (umiera. Przez chwilę wszyscy milczą zdumieni ostatnimi słowami nieboszczyka). ”⁴³

Zarówno we fragmencie z „Jakisia i Pupcze”, jak i z „Morisa Szimela” widzimy, że śmierć przychodzi nagle, w najmniej odpowiednim momencie. Nie ma w niej nic szlachetnego, mistycznego czy wzniosłego. Odarta jest z całego majestatu. Jest okrutna, wulgarna i obsceniczna. Zastaje nas w najbardziej powszedniej pozycji życia. Zaskakuje nas w najbanalniejszej sytuacji i momencie. Jest nieuchronna i dopada nas, kompromituje w ostatnich chwilach człowieczeństwa, nie wyzwala i nie jest sprawiedliwa.

Strata ojca, śmierć bliskiej osoby i śmierć sama w sobie stała się w jego twórczości głównym źródłem refleksji nad przemijaniem, bezsensownością życia, egzystencjalnym cierpieniem człowieka i samotnością jego losu. Jego osobista trauma była przyczyną egzystencjalnej penetracji tematu i fenomenu śmierci. Eksploracji w jego twórczości uczuć związanych z bezradnością wobec niej i absurdalnością istnienia. To tragiczne wydarzenie było *spiritus movens* ważnych decyzji życiowych, które ukształtowały jego przyszłość. Mam tu na myśli wybór kierunków studiów, które podjął na Uniwersytecie w Tel Awiwie, a mianowicie filozofię i literaturę. Te dwie dyscypliny nauki pomagały mu zrozumieć i zagospodarować to okrutne doświadczenie z wczesnych lat jego życia. Po śmierci ojca sytuacja materialna rodziny zmusiła go do podjęcia pracy, którą wykonywał zarówno podczas edukacji w szkole elementarnej jak i w liceum dla pracujących. Nie poszedł jednak w ślady ojca co było

⁴³ H. Levin, *op.cit.*, s. 252-253.

przyjętym zwyczajem i normą tamtych okoliczności. Nie został kupcem, tylko pisarzem i dramaturgiem. Dzięki znajomości filozofii posiadał wiedzę, która pozwoliła mu zmierzyć się z pytaniami dotyczącymi sensu istnienia, moralności, przemijania, straty, zachowania społeczeństwa. Studia literatury rozwinęły i ukształtowały w nim umiejętności literackie, które wpłynęły na olbrzymią elastyczność w posługiwaniu się środkami stylistycznymi i stylami pisarskimi, dzięki którym wykreował nowy wyrazisty i niepowtarzalny język swojej twórczości, tak mocno rezonujący w odbiorcy. W swoich utworach łączył groteskę, satyrę, farsę, tragifarsę, piosenkę, lirykę, używał wulgaryzmów, obscenicznych porównań i metafor, a fizjologiczne niemoce człowieka były nieodzownym elementem jego twórczości. Ten świadomy konglomerat różnych środków stylistycznych tworzył wyjątkowy, oryginalny język poetycki, który dla wielu był i jest kontrowersyjny i odrzucający.

Wieczna żaloba i nostalgia, którą nosił w sobie przez całe życie od momentu utraty ojca, ta namacalna i nieustająca obawa o utratę pamięci po śmierci, wreszcie jego choroba i świadomość przedwczesnej śmierci, nieodwracalnie i mocno ukształtowała osobowość i psychikę Hanocha Levina. Naznaczyła jego twórczość melancholią, pesymizmem i niemocą odmiany losu. Jedyne bezpieczny i szczęśliwy okres w jego życiu to czas, kiedy ojciec był ostoją i fundamentem stabilnej rzeczywistości. Szwagier Chapton w początkowym fragmencie monologu mówi myślami autora, mówi jego doświadczeniem i wspomnieniem.

JAKIŚ I PUPCZE Scena XIV

„CHAPTON Miałem ojca – dobrze pamiętam – który w nocy przykrywał mnie kołdrą i gasił światło. W ciemności leżałem jeszcze chwilę z otwartymi oczami, a smugi światła wpadające przez szczeliny żaluzji kładły się na ścianie zwiastując wspaniałe życie pełne radości i niewinności.”

Obecność ojca gwarantowała bezpieczeństwo, szczęście i jasną perspektywę przyszłości. Jego utrata nappełniła życie Hanocha Levina wieczną obawą, strachem i paraliżem. Wszystko to wydarzyło się u progu wejścia w dorosłość, na granicy dzieciństwa i dojrzałości Hanocha. Zderzenie doświadczenia śmierci z mało zachęcającą rzeczywistością biednej dzielnicy Tel Awiwu i nieustającą wojną i zagrożeniem życia, odcisnęło wyraźne piętno na całym dorosłym jego życiu.

Wybitna badaczka twórczości Hanocha Lewina Zahawa Kaspi w swojej książce, „Siedzący w ciemności” zwraca uwagę na dwa doświadczenia, które jej zdaniem były kluczowe i determinujące jego twórczość.

„W kształtowaniu się jego literackiej osobowości kluczową rolę odegrały dwa doświadczenia z dzieciństwa. Po pierwsze, fizyczna, geograficzna przestrzeń oraz społeczne środowisko szarego przedmieścia Tel Awiwu, gdzie się wychował i dojrzał. Postaci Lewina noszą nieraz rysy rozmaitych typów ludzkich spotykanych w tej okolicy: To ludzie żyjący na marginesie miejskiego społeczeństwa, sterani życiem przesiedleńcy, nierozstający się z walizką- nieodłącznym atrybutem reprezentującym ich wykorzenienie i wyobcowanie. Drugim doświadczeniem, tym, które odcisnęło najsilniejsze piętno na świecie jego twórczości, była śmierć ojca i sieroctwo. To otwarta rana, z której bierze się siła całej twórczości Lewina. Obsesyjnego stosunku Lewina do śmierci, do której w taki czy inny sposób odnosi się każdy z jego utworów, nie da się wytłumaczyć inaczej niż intensywnością doświadczenia nieobecności, jaką pozostawił po sobie zmarły ojciec. Rozżalenie nad zdradą ojca z jednej strony i tęsknota za kojącym dotykiem jego rąk z drugiej odcisnęte są w najgłębszej warstwie jego twórczości.”⁴⁴

Ja dodałbym do tego jeszcze jedno, życie obok nieustającego konfliktu zbrojnego, a właściwie istnienie w permanentnym zagrożeniu i niepewności.

Hanoch Levin zmarł w szpitalu na nowotwór 18 sierpnia 1999 roku. Do końca prowadził w nim próby do spektaklu „Requiem”. Przez 56 lat swojego życia napisał 56 sztuk, dziesięć kabaretów, kilkaset wierszy, piosenek oraz kilka scenariuszy filmowych i książki dla dzieci. Był dramaturgiem, poetą, autorem skeczy, kabaretów, piosenek, reżyserem, niepokornym sumieniem narodu izraelskiego.

Jak pisze teatrolożka Justyna Biernat „Bogactwo twórczości Hanocha Levina kryje się przede wszystkim w różnorodności gatunków, jakimi umiejętnie operował. Pisarz, poeta i krytyk teatralny Haim Nagid zwykle te różnorodność porządkować wedle klucza chronologicznego. "Według niego pierwszy etap działalności artystycznej Levina znamionują kabarety satyryczne, do drugiego należą komedie rodzinne, zaś do ostatniego dramaty mityczne." ("Udręka życia i inne dramaty rodzinne | Hanoch Levin") Nagid nazywał farsy rodzinne

⁴⁴ Z. Kaspi, *op.cit.*, s. 25-26.

komediami męczarni, eksponując intensywność cierpienia tematyzowanego w tekstach izraelskiego dramaturga. Wspomniana męczarnia może być rozumiana jako psychiczne oraz fizyczne udręczenie, płynące z torturującej codzienności...⁴⁵

Po śmierci w jego macierzystym teatrze Cameri powstał Instytut Dramatu Izraelskiego, a Hanoch Levin jest jego patronem. Dokumentuje on jego dzieła wystawiane w teatrach na całym świecie i jest również ośrodkiem badań współczesnego izraelskiego teatru.

Hanoch Levin znany jest przede wszystkim ze swojej działalności literackiej i dramaturgicznej, ale był również cenionym reżyserem i twórcą teatralnym. Wywarł olbrzymi wpływ na rozwój teatru izraelskiego. „Levin zawsze myśli o scenie. Tekst to dla niego, podatne na liczne przekształcenia, teatralne tworzywo. To zapis scenicznego doświadczenia, które w życiu artystycznym Levina pełniło rolę prymarną i ku któremu podążały niemal wszystkie jego literackie wysiłki”.⁴⁶

Hanoch Levin od samego początku swojej twórczości aż do śmierci był związany z teatrem. Przez trzydzieści lat pracował na scenie tworząc dla niej i z myślą o niej pisząc swoje utwory. Teatr fascynował Hanocha, ponieważ dzięki niemu żyła jego literatura, minione lub równoległe jego życie. Jak celnie zauważa Agnieszka Olek, tłumaczka Levina, Jego sztuki ożywały na scenie i dopiero tam przybierały ostateczną wersję. Levin badał z aktorami odpowiedni rytm, brzmienie słów, długość scen, interakcje między bohaterami, muzyczność tekstu (...) Aktorzy, którzy z nim tworzyli teatr podkreślają, że jego teksty napisane są z niesłychaną precyzją i dbałością o najmniejsze szczegóły.” „Mógł w nim rozdrapywać wszystkie rany, zaglądać i penetrować wszystkie szpary i dziury ludzkiej duszy i egzystencji, szukać zrozumienia, ukojenia, realizować i przywoływać przeszłość, bo teatr „umożliwia nam odkrycie siebie jako innych, tak jakby patrzyli na nas ludzie (...), osiągnięcie obiektywizmu, jakiego nie można uzyskać przeglądając się w lustrze”.⁴⁷

Może w nim tylko mógł być szczęśliwy i spełniony? To medium łączyło cały wszechświat Lewina: literaturę, filozofię i pamięć.

⁴⁵ J. Biernat, *op.cit.*, s. 5.

⁴⁶ J. Biernat, *op.cit.*, s. 10.

⁴⁷ J.P. Sartre, *Sartre on Theater*, Michel Contat and Michel Rybalka (red.), Pantheon, New York 1976

1.5 Kontekst historyczny, polityczny i społeczny

Historia Izraela to historia mająca swój początek w Biblii. Praojcem narodu żydowskiego był Abraham żyjący na początku II tysiąclecia p.n.e. Historia tego państwa zaczęła się od wędrówki i przez ponad trzy tysiące lat migracja nieustająco towarzyszyła narodowi żydowskiemu. Zmuszani przez okoliczności i wydarzenia do ciągłych przesiedleń lub wygnań, Żydzi przez większą część historii swego narodu nie posiadali stałego miejsca zamieszkania, ojczyzny i stali się przymusowymi nomadami. Około 1000 roku p.n.e. dwanaście plemion zamieszkujących ziemię Kanaan na wschodnim wybrzeżu Morza Śródziemnego pod wpływem zagrożenia zjednoczyło się i powstało pierwsze królestwo Izraela. Jednak po niespełna siedemdziesięciu latach zjednoczone królestwo po śmierci Salomona podzieliło się na królestwo Judy i Izraela.

W wyniku podbicia Izraela przez Asyryjczyków i trochę później Judy przez Babilończyków jedno i drugie królestwo przestało istnieć, a spora część ludności na pięćdziesiąt lat trafiła do babilońskiej niewoli. Następnie Juda odzyskała częściowo autonomię, ale przez kilkaset lat znajdowała się kolejno pod panowaniem Persów, Macedończyków, Greków i Rzymian. 130 lat dominacji rzymskiej zakończyło się upadkiem Jerozolimy i królestw Judei 11 września 70 roku n.e. Na prawie tysiąc dziewięćset lat państwo żydowskie przestało istnieć, a naród rozproszył się i został zmuszony, na trwającą prawie dwa tysiące lat, tułaczkę po całym świecie. Jaką trzeba mieć wiarę i niezłomność, żeby przetrwać tak długie lata i zachować w stanie prawie niezmiennym tradycję, religię i kulturę. Naród żydowski jest narodem wybranym, wyjątkowym, ale równie wyjątkowo doświadczonym przez historię i tragiczne losy.

Emigracja i wygnania towarzyszyły Izraelowi od starożytności, tak samo od zarania państwowości, po dziś towarzyszą mu konflikty i wojny. Ten mały skrawek Ziemi na przestrzeni tysięcy lat był miejscem nieustannych krwawych walk i przemocy. Nie ma innego terytorium, o które walczone by dłużej i brutalniej.

Organizacja Narodów Zjednoczonych w 29 listopada 1947 roku podjęła rezolucję o podziale Brytyjskiego Mandatu Palestyny na: państwo Izrael i Palestynę. Jerozolima miała pozostać pod kontrolą międzynarodową. Nowożytne państwo Izrael proklamowało swoją niepodległość w Tel Awiwie 14 maja 1948 roku. Żeby do tego doszło musiały wydarzyć się następujące fakty. W wyniku rewolucji francuskiej Żydom zostały nadane pełne prawa

obywatelskie. Był to przełomowy moment w procesie emancypacji Żydów w Europie. Za przykładem Francji inne kraje zaczęły przyznawać im prawa i umożliwiły uczestnictwo w życiu społecznym, politycznym, kulturalnym i gospodarczym. Zapoczątkowało to proces powolnej integracji żydowskiej społeczności z obywatelami państw europejskich. Żydzi dzięki zdobyciu możliwości kształcenia się na uniwersytetach zaczęli odgrywać coraz większą rolę w nauce, literaturze, polityce i życiu gospodarczym. Proces emancypacji niestety wyzwolił również w narodach europejskich falę nacjonalizmu i przyczynił się do powstania teorii i koncepcji rasistowskich mówiących o wyższości jednej rasy nad drugą. Konsekwencją były masowe migracje Żydów do Ameryki Północnej, Południowej, Afryki i Australii, a także powstanie ruchów syjonistycznych, których celem była migracja do ziemi świętej i odbudowanie państwa Izrael. W 1884 roku w Katowicach intelektualista Leon Pinsker zorganizował pierwszą konferencję Ruchu Miłośników Syjonu, na której zapadły decyzje dotyczące zakładania osadnictwa w Palestynie. Był on również autorem eseju „Autoemancypacja”. Przedstawił w nim między innymi trzy główne przyczyny antysemityzmu. Przyczyną polityczną według niego jest brak własnego państwa. Skutkiem czego Żydzi są wiecznymi gośćmi stale przebywającymi na terytorium innych państw, przez co budzą niechęć ich obywateli. Pinsker pisał „naród żydowski wszędzie jest obecny i nigdzie nie jest u siebie w domu „(...) ojczyzną naszą jest obczyzna, jednością – rozproszenie, solidarnością – ogólna nieprzyjaźń, naszą bronią – pokora, obroną – ucieczka, naszą właściwością – przystosowanie się, naszą przyszłością – dzień następny.”⁴⁸ Przyczyna psychologiczna leży w tym, że narody postrzegają Żydów jako nację odmienną i niezrozumiałą, a w dodatku uważającą się za wyjątkową co budzi strach i zazdrość. „Dla żyjących Żyd jest trupem, dla miejscowego – cudzoziemcem, dla osiadłego – włóczęgą, dla posiadacza – żebrakiem, dla biednego – wyzyskiwaczem i milionerem, dla patrioty – człowiekiem bez kraju, dla wszystkich – znieawidzonym rywalem”.⁴⁹ Ostatnia przyczyna według Pinskera to przyczyna ekonomiczna polegająca na różnego rodzaju ograniczeniach prawnych i gospodarczych blokujących rozwój materialny Żydów. Kolejnym kluczowym wydarzeniem na drodze prowadzącej do konsolidacji planów odrodzenia państwa było zorganizowanie przez Theodora Herzla kongresu założycielskiego Światowej Organizacji Syjonistycznej, który odbył się w Bazylei 1897 roku. „Celem miało być stworzenie Żydom w Palestynie gwarantowanej przez prawo siedziby narodu, zaś prowadzącymi doń środkami - propagowanie osiedlania się w Palestynie żydowskich rolników, rzemieślników

⁴⁸ https://pl.wikipedia.org/wiki/Leon_Pinsker

⁴⁹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Leon_Pinsker

i przemysłowców, organizowanie i jednoczenie całego żydostwa na szczeblu lokalnym i międzynarodowym, wzmocnianie żydowskiej świadomości narodowej oraz starania o zgodę rządów na realizację owego planu.”⁵⁰ Jednak ten program nie zawierał głównego postulatu Herzla zawartego w wydanej rok wcześniej w Wiedniu publikacji „Państwo żydowskie”, a mianowicie powstanie nowoczesnego państwa żydowskiego.

Pod wpływem wzmożonych represji i pogromu Żydów w Rosji rozpoczęła się pierwsza alija 1882 -1903 (hebr., wstępowanie, wnoszenie), imigracja ok. 25.000 osób z terenów wschodnich Europy. Byli to pierwsi osadnicy żydowscy, którzy masowo wyjeżdżali do Palestyny. Aliami określano poszczególne fale napływu ludności żydowskiej przede wszystkim z Europy do Palestyny, która w tym czasie była pod panowaniem Imperium Osmańskiego. Wyróżnia się siedem jej etapów. Największą z nich była piąta alia (1929-1939), podczas której do ziemi świętej trafiło ok. 250 000 osób w tym rodzice i brat Hanocha Levina. Powodem tak licznej aliji było pogorszenie się sytuacji gospodarczej na świecie i prześladowania Żydów w Niemczech. Ocenia się, że do końca lat 60 tych XX w. do Palestyny wyemigrowało ok. 1 mln 250 tys. ludzi. Tak wielki napływ ludności na przestrzeni kilkudziesięciu lat spowodował olbrzymie problemy dla władz odbudowującego się państwa. Na przestrzeni kilku lat od utworzenia państwa do Izraela przybyło ok. 750 000 Żydów w tym ocaleni po II Wojnie Światowej. Władze nie zdążyły poradzić sobie z ludnością przybyłą w poprzednich alijach, a napływały kolejne setki tysięcy nowych przesiedleńców. „Fala imigrantów, która zalała Izrael już w roku 1948-1949, została nazwana „oberwaniem chmury”. Na Bliskim Wschodzie deszcz jest błogosławieństwem, ale oberwanie chmury może też przynieść zniszczenie. (...) Nagle stało się jasne, że pomimo wielkich oczekiwań i retorycznych zapowiedzi na nadejście tej ali, nikt nie był naprawdę przygotowany na olbrzymią masę ludzi napływającą do kraju”.⁵¹ Jak pisze Eglal Errera „Masowa imigracja stworzyła w Izraelu problem biedy”.⁵² Bieda dotyczyła nie tylko spraw w wymiarze ekonomicznym, ale również edukacji, służby zdrowia, kultury. Brakowało dosłownie wszystkiego. Poza tym relokacja ludności zakładała osiedlanie ich poza dużymi aglomeracjami, na terenach małych miasteczek, a szczególnie wsi. Z powodu braku infrastruktury i ciężkich warunków klimatycznych duża część ludności porzucała te tereny i przeniosła się na przedmieścia Tel Awiwu, Hajfy czy Jerozolimy. I tak gęsto już zaludnione

⁵⁰ Z. Borzumińska, R. Żebrowski, *Polski Słownik Judaistyczny, Prószyński i S-ka*, Warszawa, 2003, s. 152.

⁵¹ A. Shapira, *Historia Izraela*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Wrocław, 2018, s. 263.

⁵² E. Errera, *Żydzi i Arabowie. Historia współczesnego Izraela*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa, s. 61.

największe aglomeracje powiększyły się o dziesiątki tysięcy osób nieposiadających żadnego zaplecza finansowego. Wokół miast powstawały całe dzielnice biedy. Ciężka sytuacja materialna i egzystencjalna powodowała liczne konflikty między osadnikami i ludnością przybyłą wcześniej. Jak pisze Errera, „(...) powodem rozczarowań i frustracji są problemy natury psychologicznej. Wprawdzie każdy imigrant jest „wykorzeniony”, lecz owo wykorzenienie może być mniej lub bardziej odczuwalne”. Żydzi, którzy przybyli do Palestyny, a potem do Izraela podczas siedmiu wielkich fal imigracyjnych pochodzili z najróżniejszych destynacji demograficznych i kulturowych. Dla niektórych alia nie oznaczała powrotu, pielgrzymki, ale exodus. Niektórzy „zachowali mityczny obraz Izraela. A przecież wiadomo jak wielkie bywają rozczarowania i frustracje, gdy idealizuje się obraz kraju będącego celem wyjazdu.”⁵³ „Do Izraela przyjeżdża się po to, by odnaleźć swoich żydowskich braci. A przecież owi bracia pochodzą z czterech stron świata i w kontaktach z nimi odkrywa się przepastne różnice etniczne, kulturowe, społeczne i historyczne, które dzielą np. Żyda amerykańskiego od jemeńskiego. (...) Wraz z odkrywaniem różnic rodzi się stopniowo poczucie dyskryminacji między żydowskimi grupami etnicznymi, niekiedy budzi się zazdrość.”⁵⁴ Trzeba pamiętać, że każda fala imigracji przywozi ze sobą bagaż pełen różnej przeszłości. „Jednakże ciężkie doświadczenia i przeżycia, których pamięć jest kultywowana, wcale nie sprzyjają spotkaniu i przemieszaniu się imigrantów.”⁵⁵

W dzielnicy, w której zamieszkała rodzina Levina większość sąsiadów pochodziła z Polski i krajów europejskich. Na zatłoczonych ulicach słyhać było rozmowy w języku polskim. Tradycje, obyczaje i kultura dawnego kraju była wciąż obecna i zauważalna zarówno w domach jak i na zewnątrz. Ta intensywność świata minionego zatrzymanego jeszcze w pamięci matki i sąsiadów głęboko wniknęła w świadomość Hanocha i wypełniła wyobraźnię autora. „Omawiając cechy charakterystyczne stylu Levinowskiego, nie można nie zatrzymać się na zagadnieniu „polskości” obecnej w jego działach. Świat zapadłej dzielnicy z wiecznymi marzycielami i hipochondrykami o polsko – jidyszowo brzmiących imionach hipnotyzował i zadziwiał izraelskich widzów i czytelników”.⁵⁶ Hipnotyzował i przyciągał uwagę również samego autora. Był dla niego zarówno orientalny i niesamowicie bliski przez

⁵³ E. Errera, *op.cit.*, s. 67.

⁵⁴ E. Errera, *op.cit.*, s. 68.

⁵⁵ E. Errera, *op.cit.*, s. 68.

⁵⁶ A. Olek, *Sekretny język – o spotkaniu tłumaczki z dramatami Hanocha Levina*, ADiT, Warszawa, s. 18.

co stwarzał niesamowite możliwości teatralne. Dzięki swojemu temperamentowi i emocjonalności idealnie nadawał się do przedstawienia skrajnych przykładów egzystencji.

Oprócz problemów obywateli Izraela związanych z trudnościami adaptacyjnymi, materialnymi i społecznymi, które były również doświadczeniem Hanocha jak i jego rodziny i miały olbrzymi wpływ na kształtowanie się osobowości twórczej autora, istniał również potężny problem, który dotyczył poczucia bezpieczeństwa.

„Od chwili proklamowania niepodległości w 1948 r. Izrael jest w stanie wojny ze światem arabskim. Największe starcia w 1948 r., 1956, 1967, 1973, i 1982 były uwieńczeniem permanentnego konfliktu, polegającego na tym, że chęć zachowania państwa Izrael zderza się z arabską odmową. W przerwach między jawnymi kryzysami mają miejsca niezliczone akty terroru, których ofiarami padają izraelscy cywile, a czasem Żydzi z diaspory. (...) Pięć kolejnych wojen izraelsko – arabskich w 1948, 1956, 1967, 1973 i 1982 różniło się od siebie pod względem skali i rezultatów, ale bez wątpienia każda z nich wywarła znaczny wpływ na ewolucję izraelskiego społeczeństwa”.⁵⁷

Nie ma na mapie świata bardziej zapalnego rejonu niż ziemia święta. Tu wojna i konflikt są dziedzictwem tej ziemi i jest przekazywana w kodzie genetycznym z pokolenia na pokolenie. Jakże celny, a zarazem przerażający i symboliczny jest tytuł książki Konstantego Grynberga „Pokój z widokiem na wojnę”. „(...) tytuł książki odnosi się nie tylko do pokojów w izraelskich domach, z których zawsze widać wojnę. Ale także do pokojów, które Izrael przez lata zawierał, a z których każdy zakładał perspektywę wojny kolejnej.”⁵⁸ To synonim nazwy Izrael.

Oprócz skomplikowanej i bardzo trudnej sytuacji politycznej między Izraelem, a Palestyną, która jest przyczyną konfliktów, w deeskalacji napięcia nie pomagają również czynniki zewnętrzne. Mianowicie jak słusznie zauważa Errera „Bliski Wschód jest jednym z rejonów, gdzie ścierają się interesy wielkich mocarstw”.⁵⁹ Dlatego tak trudne, a właściwie niemożliwe stają się wszystkie próby rozwiązania kwestii Ziemi Świętej.

⁵⁷ E. Errera, *op.cit.*, s. 159.

⁵⁸ K. Gebert, *Pokój z widokiem na wojnę*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023, s. 12.

⁵⁹ E. Errera, *op.cit.*, s. 159.

W ciągu 24 godzin od powstania państwa Izrael w 1948 roku wybuchła pierwsza wojna z Arabami zakończona w 1949 r. podpisaniem porozumień z Egiptem, Syrią, Jordanią i Libanem. „Ta wojna - pierwszy raz od czasów starożytnych prowadzona przez Żydów dla Żydów – wywarła ogromny wpływ nie tylko w Izraelu, lecz także w diasporze. Heroizm bojowników walczących niemal gołymi rękami w obronie własnego kraju wymazał z żydowskiej świadomości dwa tysiąclecia porażek, upokorzeń i prześladowań”.⁶⁰ Właśnie podczas tej wojny sześćoletni Hanoach napisał swój pierwszy wiersz podczas egipskich bombardowań dzielnicy, w której mieszkali Levinowie. Przemoc, okrucieństwo i niesprawiedliwość, musiała zrobić na nim kolosalne wrażenie, bo w całej swojej twórczości, szczególnie w kabaretach satyrycznych, jako jeden z pierwszych i nielicznych odważnie prezentował swój negatywny stosunek do konfliktów zbrojnych i ideologii wielkości. Swoją twórczość dorosłą zaczął Hanoach właśnie od kabaretów. Już pierwszy z nich w tytule odnosi się do wojny „Ja i ty i następna wojna (1968)”. Utwór ten jak pisze A. Olek „(...) był jednym z pierwszych głosów krytyki po zwycięskiej, bezkrytycznie chwalonej wojnie sześciodniowej”.⁶¹ Levin był nieprzejednanym przeciwnikiem wojny, krytykiem izraelskiej polityki militarnej, bezlitośnie ośmieszał i podważał tendencję młodego państwa do gloryfikowania zwycięstwa i budowania złudnego mitu heroizmu. Kolejnymi kabaretami były: „Keczup” (1969) i „Królowa Wanny” (1970). Ten ostatni wywołał takie emocje i oburzenie wśród publiczności, wojskowych i polityków, że (jak już wspominałem) zakazano jego gry po dziewiętnastu przedstawieniach. Reakcje na jego utwory były tak masowe i ogromne, że Levin na ponad dekadę zaprzestał komentowania sytuacji bieżącej i politycznej w kraju.

Można zauważyć, że główne etapy jego twórczości są odpowiedzią na sytuację społeczną, polityczną i religijną w nowym Izraelu. Kabarety są komentarzem do polityki państwa. Farsy rodzinne zwane również dramatami lub komediami rodzinnymi, a także przez niektórych komediami męczarni zagospodarowują swoimi tematami przestrzeń problemów społecznych. Problemowi braku wiary i zmaganiu się człowieka z Bogiem poświęcone są dramaty mityczne, zwane niekiedy przez krytyków dramatami losu.

⁶⁰ E. Errera, *op.cit.*, s. 160.

⁶¹ A. Olek, *op.cit.*, s. 13.

Hanoch Levin żył w czasie wyjątkowych kumulacji zjawisk i wydarzeń. Był świadkiem odrodzenia państwa po 1878 latach jego nieistnienia, doświadczył życia w niespotykanym tyglu społecznym i kulturowym, wynikającym z imigracji Żydów ze wszystkich stron świata. Wreszcie mieszkał w kraju, który dla jego narodu wybrał Bóg przez co stał się wiecznym terytorium wojny. Nie mam żadnej wątpliwości, że będąc świadkiem i uczestnikiem powyższego, Hanoch Levin mógł tylko i aż uprawiać teatr.

Rozdział II: Praktyka

1.1 Hanoch Levin kurduple dusz, giganci klęski ciała

Bohaterami sztuk Levina są ludzie - biedni, brzydki, szarzy, zwyczajni, pospolici, nijacy, którzy zaludniają peryferia miast, małe miasteczka i ponure dzielnice. Nieuleczalnie ciepłą na samotność, choroby, niezrozumienie i niemożność. Żywoty i losy tych ludzi są z góry przesądzone, naznaczone bólem, udręką i brakiem perspektyw. Jak mówi w monologu Jakiś odkrywający prawdę o swoim istnieniu i przeznaczeniu, „Całe moje życie myślałem: może mam zbyt wysokie ambicje i zbyt wybujałą wyobraźnię? Może pragnę rzeczy, które absolutnie nie przysługują komuś tak nędzemu jak ja. Powiedz, że mam rację, że nie wolno mi mierzyć wyżej niż Pucze.... I na cóż mogę mieć nadzieję, jeśli właśnie tak jest? Prawda, że na nic? ... „I zawsze, zawsze będzie źle, prawda? Pytam się po prostu po to, by się upewnić i uspokoić. Będzie źle, prawda? Ani chwili wytchnienia, żadnych nowych widoków?” (...)⁶² I nie są to marzenia, których realizacja pozwoli człowiekowi wznieść się ponad szarość i powszedniość życia, ale pragnienia najprostsze, dotyczące często spraw materialnych czy erotycznych. Bohaterowie mimo swoich ambicji i celów, planów na przyszłość, wyrastają i żyją w swoich enklawach, sąsiedzkich gettach, zakleszczeni w stereotypy i zwyczaje. Uwikłani w codzienną rzeczywistość. Tylko nielicznym udaje się opuścić swoje małe ojczyzny z nadzieją na lepsze życie, ale i oni zazwyczaj wracają po pewnym czasie na „stare śmieci” z poczuciem klęski, z zawodem po nieudanej próbie wyrwania się z zamkniętego kręgu. Lęk przed konfrontacją i porażką w zewnętrznym świecie, który jest intrygujący i mamiący, karze im łączyć się w pary w obrębie swojego „świata” i produkować kolejne spektakularnie jednostajne i nieszczęśliwe żywoty. Utyłani w przyziemność, ograniczeni fizycznością i bagażem negatywnych doświadczeń transmitowanych jak chorobę ducha z pokolenia na pokolenie, obciążeni genetycznym pesymizmem, powtarzają losy swoich rodziców, mieszkańców i sąsiadów. Bliska lokalna społeczność, w której zazwyczaj rozgrywają się dramaty ich istnień, konstytuuje ich wybory, tłumaczy niepowodzenia i konfrontuje marzenia. Nie ma szans ani perspektyw na realizację pragnień, tęsknot i fantazji. Dla bohaterów sztuk Levina w doczesnym, realnym życiu liczy się i możliwe jest to, co materialne, konieczne, cielesne, doświadczalne i wiadome. Pojęcie

⁶² H. Levin, *Jakiś i Pucze*, przekł. E. Sidi w: *Udręka życia...*, dz. Cyt., s. 263.

duszy, złożoności natury ludzkiej, nasycanie, spełnianie jej wyższych potrzeb i pragnień jest dla nich czynnością i sytuacją abstrakcyjną i najwyraźniej odległą. Istotą i esencją życia człowieka dla bohaterów lewinowskiego dramatu jest proza życia, trwanie, od którego nie ma uwolnienia. Dusza jako niematerialny i nieśmiertelny pierwiastek życia nadający człowiekowi indywidualny i niepowtarzalny wymiar, istnienie ożywione i nieskrępowane, schodzi w hierarchii zaspokajania potrzeb na plan dalszy. Być może dlatego ich losy „są nieszczęśliwe według bardzo podobnej recepty na nieszczęście, ponieważ ugrzęzły w rutynie, monotonii, nudzie i oskarżeniach o wymagowaną zdradę”.⁶³ Bez ustanku diagnozują u siebie braki, niemoce, choroby, szukając wytłumaczenia swojego położenia i swojej indolencji. Nie potrafią odnaleźć w sobie potencjału i wykorzystać go do realizacji pragnień i planów. W zderzeniu z codziennym przygniatającym życiem karłowatość ducha karze im przyjąć pozycje obronne, pasywne, które nie pomagają stawić czoła przeciwnościom losu. Jedyną drogą uwolnienia od okrucieństwa życia jest śmierć. Poczucie iluzorycznego bezpieczeństwa, które zapewnia im nieszczęśliwe, ale znajome życie i unikanie wystawienia się na dodatkowe niepowodzenia i porażki wypełniają w nadmiarze ich zapotrzebowanie na „normalną” egzystencję w środowisku społecznym.

Brak siły duchowej w jednostce, o której za pośrednictwem Foresedes mówi autor dramatu jest jednym z głównych zagadnień problemów, które porusza w swojej twórczości.

W zależności od kontekstów i interpretacji wpływających z różnic tego pojęcia ze względów religijnych, filozoficznych, psychologicznych czy światopoglądowych możemy z kilku perspektyw analizować pojęcie duszy.

Nasze rodzime, europejskie doświadczenie w tej kwestii w dużej mierze zostało ukształtowane przez chrześcijaństwo, judaizm, a także filozofię epoki hellenistycznej.

Filozofia, za ojca pojęcia duszy, uważa Sokratesa, który uczynił z niej główne pojęcie swojego systemu i uważał ją za najistotniejszą w człowieku. Stanowiła jego istotę, siedzibę cnót, moralności i wiedzy. Niestety dla bohaterów dramatu założenia tej koncepcji są niemożliwe do osiągnięcia. W ich działaniu możemy zaobserwować raczej wady, sprośność, bezwstydną, ordynarność i prostactwo. Na próżno doszukiwać się w ich postępowaniu mądrości, umiarkowania, męstwa czy sprawiedliwości.

⁶³ A. Burzyńska, *Lubię komedie rodzinne Hanocha Levina*, ADiT, Warszawa 2017, s.38.

Zagadnienie to rozwijał w swoich rozważaniach Platon, który uważał, że dusza „jest uwięziona w ciele”, które jest jej grobowcem. Dlatego celem jej jest powrót ze świata rzeczy (materii), do świata idei poprzez jego porzucenie (śmierć). Stworzył koncepcję podziału duszy na trzy części: rozumną (logistikon), popędliwą/emocjonalną (thymoeides) i pożądlivą (epithymetikon). Nietrudno stwierdzić i zauważyć, że postaci z „Jakisia i Pupcze” zachowują się tak jakby ich dusze składały się tylko z dwóch stref emocjonalnej i pożądliviej. Dają temu wyraz będąc agresywni, gniewni, impulsywni, nie panują nad swoimi popędami, dbają przede wszystkim o materialne potrzeby i pragnienia.

„Więc nie bez sensu — dodałem — będziemy uważali, że to są dwa pierwiastki i to różne od siebie; jeden, którym dusza rozumuje, nazwiemy go intelektem, a drugi, którym ona kocha i łaknie, i pragnie, i innymi się żądzami unosi, ten czynnik nierozumny — pożądlivością; Czy też tak jak w państwie składają się na nie trzy rodzaje: zarobkujący, pomocnicy i radcy, tak i w duszy istnieje ten czynnik trzeci — temperament i to jest naturalny pomocnik intelektu, jeżeli się nie popsuje pod wpływem złego wychowania”. „Więc tośmy — dodałem — z ciężką biedą przepłynęli i już się jako tako zgadzamy, że te same rodzaje, które są w państwie, te same tkwią i w duszy każdego człowieka i jest ich tu i tam tyle samo”.⁶⁴

Filozofowie epoki średniowiecza rozwijali platońską koncepcję duszy łącząc ją i wplatając chrześcijańską doktrynę i naukę, która widziała w niej element komunikujący człowieka z Bogiem. W czasach filozofii nowożytnej dyskurs na temat duszy i relacji jej z ciałem zapoczątkował Kartezjusz. Wprowadził dualizm ciała i duszy dzieląc rzeczywistość na dwie substancje na *res cogitans* (rzecz myśląca), czyli duszę, która jest niezależna od ciała, nieśmiertelna i niematerialna i *res extensa* (rzecz rozciągła) – ciało fizyczne i materialne. W późniejszych kierunkach i nurtach filozofowie pojęcie duszy poddawali rewizji, a ich koncepcje filozoficzne stawały w kontrze do tradycyjnych i klasycznych spojrzeń na jej naturę. I tak na przykład Immanuel Kant uważał, że dusza jest pojęciem transcendentnym wykraczającym poza poznanie zmysłowe i empiryczne. Jest nieśmiertelna, nie jest oddzielona od ciała, ale związana z nim poprzez teorię poznania, jest podstawą moralności.

⁶⁴ Platon, *Państwo* tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa, 1958, s. 89.

Najpełniej i najprecyzyjniej pojęcie duszy ujął i opracował niemiecki filozof Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Stworzył całościowy system filozofii składający się z trzech części „Nauki logiki”, „Nauki przyrody” i „Filozofii ducha”. Jest on kompletnym ujęciem jego nadrzędnej idei absolutu. Uważał, że „idea absolutu jest jedynym przedmiotem i treścią filozofii”.⁶⁵ Skupię się tutaj wyłącznie na „Filozofii ducha” kanonicznym dziele Hegla wydanym w 1807 roku. Twierdzi, że dusza składa się z trzech form duchowych: filozofii „ducha subiektywnego”, filozofii „ducha obiektywnego” i filozofii „ducha absolutnego”. „We wstępie do tych rozważań Hegel napisał, że jego poznanie ducha absolutnego jest „czymś najkonkretniejszym i dlatego czymś najwyższym i najtrudniejszym...”⁶⁶

Duch subiektywny stanowi część rozwoju ducha i jest jego wczesnym stanem bycia. Pierwotną formą ducha jest dusza, która dla Hegla jest pierwszym stanem istnienia. Na początkowym etapie jej kondycja pozostaje niedoskonała i nieświadoma zdominowana przez instynkty i zmysły. Następną fazą drogi ku wiedzy absolutnej (końcowego rozwoju ducha absolutnego) jest samoświadomość i samowiedza, którą zdobywa się poprzez rozwój myśli i poznawania rzeczywistości za pomocą dialektycznych narzędzi i metod poznawczych, którymi są: teza, antyteza i synteza. Proces ten dokonuje się poprzez zderzenia i konfrontacje też z antytezami. W wyniku tego konfliktu, przeciwieństwa zaczynają współistnieć i wzajemnie oddziaływać na siebie prowadząc do rozwiązań i postępu w percepcji ducha i rzeczywistości w obrębie swojego istnienia. Sprzeczności są więc kluczowym elementem postępu. Praktycznie wszyscy bohaterowie „Jakisia i Pucze” i pozostałych dramatów Levina funkcjonują poprzez zatrzymanie się na tym pierwszym etapie rozwoju ducha. Postaci stawiają wyłącznie tezy odnośnie do sytuacji swojego istnienia śmiało i jednoznacznie pesymistycznie. Trudno doszukiwać się u nich antytez, nie szukają kontrargumentów i zaprzeczeń. Nie prowadzą walki o zmianę swojego położenia. Nie zachodzi u nich niezbędny proces syntezy, który daje możliwość znalezienia rozwiązania lub konstruktywnego zrozumienia do zmiany swojego bytu.

⁶⁵ Z. Drozdowicz, *O racjonalności w filozofii nowożytnej*, Poznań 2008, s.105.

⁶⁶ Z. Drozdowicz, *op.cit.*, s. 106.

Kolejnym etapem jest duch obiektywny. Wznosi się ponad ducha subiektywnego, przejawia się i realizuje w obszarze prawa. Hegel wyróżnił w nim trzy składniki, z których jest złożony: prawo abstrakcyjne jako podstawowa forma prawa, która dotyczy pojedynczych osób jako podmiotów prawa (fundament prawa cywilnego), moralność jako etap rozwoju prawa, gdzie jednostka jest rozważana w kontekście swoich intencji i subiektywnych przekonań oraz etyczność funkcjonująca jako najwyższa forma prawa, obejmująca swoim zakresem nie pojedyncze jednostki, ale instytucje społeczne i polityczne w ramach danej wspólnoty.

Hegłowska dusza przechodzi proces rozwoju od stanu duszy naturalnej związanej w sposób pierwotny z cielesnością i materialnością (forma ducha subiektywnego) poprzez świadomość i samowiedzę do ducha obiektywnego i do wyższych form bycia jakim jest osiągnięcie celu ostatecznego urzeczywistnienia ducha w kontekście społecznym i duchowym – absolutu.

Duch absolutny jest więc „tożsamością wiecznie w sobie istniejącą, jak też taką, która do siebie powraca i która do siebie powróciła”.⁶⁷

Duch absolutny konstryuuje się dzięki tożsamości wiedzy o sobie i manifestuje się w trzech formach: sztuce, objawionej religii i filozofii. Przy czym tę ostatnią Hegel uważał za najwyższą jako objawienie, w którym możliwe jest osiągnięcie pełni rozumności, wolności i harmonii.

Jak pisze prof. Zbigniew Drozdowicz „Hegel wskazuje na potrzebę prześledzenia przejawiania się owego absolutnego ducha w religii, sztuce i w filozofii. W pierwszej z nich ów duch absolutny ukazuje się m.in. pod postacią wiary i kultu, w drugiej pod postacią piękna, natomiast w trzeciej pod postacią pojęcia”. „Tym pojęciem filozofii jest myśląca samą siebie idea, samowiedna prawda...”⁶⁸

Według Hegla piękno będące realizacją wolnej twórczości artystycznej jest wyrazem absolutu ducha. Niestety pojęcie piękna w wymiarze duchowym, jak również jego egzemplifikacja w konstrukcie materialnym jest w świecie lewinowskim nie tyle niezauważalna, co niemożliwa.

⁶⁷ Z. Drozdowicz, *op.cit.*, s. 106

⁶⁸ Z. Drozdowicz, *op.cit.*, s. 106

Arthur Schopenhauer wypracował odmienną koncepcję i duszę utożsamiał z wolą, jako pierwotną siłą, która jest irracjonalnie podporządkowana jej impulsom i pragnieniom. To właśnie ona jest motorem wszystkich działań podmiotu. Przez to, jest jej zakładnikiem i źródłem cierpienia wynikającym z niemożności realizacji jej pragnień. W tym rozumieniu faktycznie do głosu dochodzą pragnienia i impulsy postaci. Niestety mają one wymiar czysto atawistyczny i przyziemny, pierwotny, zaś pragnienia zmiany mentalnej i jakościowej, wątpliwa wola bohaterów dramatu nie jest w stanie urzeczywistnić. Pozostają one w sferze projekcji i szybko są tłumione z obawy przed tym, że z tego może wyniknąć dla nich tylko większe cierpienie lub przykrość.

Zygmunt Freud nie operował pojęciem duszy. Jego nowatorska i indywidualna koncepcja skupiła się w tym zakresie wokół psychiki człowieka. Termin co prawda wywodzi się ze starogreckiej psyche, ale skupia się na analizie mechanizmów, które powodują ludzkim zachowaniem (emocje, intelekt i reakcje czy doświadczenie). Zainteresowała go szczególnie eksploracja nieświadomej strony życia psychicznego człowieka, która według jego nauki ma zasadniczy wpływ na zachowanie, motywacje i zdrowie psychiczne. Opracował metodę struktury osobowości dzieląc ją na id, która jest pierwotną część psychiki (jej głównym celem jest zaspokajanie popędów i instynktów, impulsów i pragnień), ego (część psychiki odpowiedzialna za opanowywanie id i racjonalne rozładowywanie konfliktów ze światem zewnętrznym) i super ego, struktura osobowości ukształtowana pod wpływem zasad, wartości moralnych i norm społecznych. To ograniczenie normami i mechanizmami społecznymi i kulturowymi w znacznym stopniu wpływa na poczucie wartości i możliwości osiągnięcia szczęścia i sukcesu oraz realizacji marzeń i planów przez bohaterów lewinowskich dramatów. To przeświadczenie, że dobre życie jest przeznaczone komuś innemu jest bagażem obciążającym rozwój duchowy i osobisty.

W judaizmie, jak czytamy w artykule ze strony Forum Żydów Polskich, termin jest wieloznaczny w Biblii Hebrajskiej i nie mniej wieloznaczny w Talmudzie. Słowo nefesz tłumaczone jest na polski jako „dusza”, ale zdecydowanie nie jest to tłumaczenie precyzyjne, jest zbyt daleko posuniętym uproszczeniem. Bo nefesz to tylko – między innymi – jeden z aspektów duszy (Bereszit Raba 14, 9). Jest to wymiar, w którym całkowicie dominuje witalność, w zasadzie identyczna z witalnością wszystkich istot żywych, jakkolwiek trzeba podkreślić, że słowo nefesz nie jest w Biblii Hebrajskiej stosowane wobec roślin i owadów, lecz wobec ssaków, ptaków, gadów, płazów i ryb. Nefesz to esencja życia, która sprawia, że

każde żywe stworzenie pragnie w sposób instynktowny kontynuować swoje życie, że chce trwać – żyjąc, że odbywają się w nim ciągle procesy przemiany materii.” „Nefesz to wymiar biologicznego istnienia, ale to także samo istnienie – dlatego człowiek nie tyle „ma” nefesz, ile „jest” nefesz”. „Drugim wymiarem człowieka jest – w wyraźnym kontraście do pozbawionych go innych istot żywych – jego aspekt emocjonalny i intelektualny. Ten pierwszy to ruach; ten drugi – neszama. Ruach rządzi emocjami: zawiaduje ambicją, żądzą, pragnieniem, zazdrością, zawiścią, współczuciem, litością itd. Neszama rządzi intelektem ludzkim i duchowością – kontroluje żądze i inne emocje. Tradycyjnie za „miejsce przebywania” nefesz uznawana jest wątroba, ruach – serce, neszamy – mózg.

Dopiero te trzy elementy – nefesz, ruach i neszama – składają się na wyjątkowy twór, którym jest dusza człowieka w takim rozumieniu, w jakim słowo „dusza” funkcjonuje w języku polskim. Dusza, czyli to, co odróżnia go od innych żywych istot, których istnienie rozgrywa się wyłącznie w obszarze nefesz. Elementy te pozostają ze sobą w trwałym związku i w stałych zależnościach: nefesz może ulegać wpływowi ruach (emocje mogą wywoływać reakcje ciała). Z kolei neszama ma możliwość oddziaływania na ruach (emocje daje się poskramiać).

Wszystkie te trzy elementy są istotne, jakkolwiek neszama stoi w ich hierarchii najwyżej. Nefesz jest motorem życia fizycznego. Ruach decyduje o emocjonalnej osobowości konkretnego człowieka. Neszama definiuje wyjątkowość intelektualną i duchową. Bóg stwarzający pierwszego człowieka (Bereszit 2, 7) bywa porównywany do szklarza, który siłą swoich płuc kształtuje szklane naczynie. Jego oddech (neszama) opuszcza Jego wargi, przemieszcza się jako prąd (wiatr) powietrza (ruach) i wypełnia powietrzem (nefesz, siłą witalną) – naczynie. („Ukształtował go z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza duszę życia”).

Neszama jest więc najbliżej Boga (wydobywa się z Jego ust), podczas gdy nefesz uruchamia funkcjonowanie ludzkiego organizmu, z którym jest złączony w procesie biologicznego istnienia. Ruach znajduje się pomiędzy nimi – wiążąc człowieka z jego duchowym źródłem. Neszama zarządza myślą, ruach – przede wszystkim mową, nefesz – fizycznymi działaniami.

Stopień bliskości z Bogiem powiązany jest z poziomem neszamy. Neszama to najbardziej przynależny Bogu składnik duszy. Aby dotrzeć do Boga, trzeba odbyć drogę odwrotną niż odbywało „Boskie tchnienie”

„Tak jak każda istota żywa, człowiek najpierw zdominowany jest przez nefesz (czysto biologiczną chęć istnienia). Jeżeli rozwija w sobie ruach – właśnie ten wymiar staje się dominujący w jego życiu i przybliża go do Boga. Gdy następnie postępuje etycznie i w coraz pełniejszej zgodzie z nakazami Boga – dba o neszamę i przybliża się nią do Boga jeszcze bardziej”.⁶⁹

Trudno nie zauważyć, że społeczność Paluszek, Palaczynek i Flaczek korzysta w swoim życiu przede wszystkim z wymiaru nefesz, który odpowiada za wymiar cielesny, fizjologiczny, i który jak pisze autor sprawia, że człowiek „pragnie w sposób instynktowny kontynuować swoje życie, że chce trwać – żyjąc”.⁷⁰ Jeżeli przyjrzymy się postaciom utworu zauważymy, że najistotniejszym jego elementem są „ciągłe procesy przemiany materii”, a głównym powodem tego stanu rzeczy jest ich status społeczny i materialny, który sprawia, że zaspokajają podstawowe, pierwotne potrzeby. W tych uwarunkowaniach trudno im wspiąć się po stopniach piramidy do celów wyższych. „Małość i pospolitość tkwią w działaniu mającym na względzie jedynie to, co doraźne, natychmiastowe, a więc nasze własne życie. Wielką więc szlachetnością odznacza się energia uwolniona od uścisku terażniejszości”.⁷¹

„W pocie więc oblicza twego będziesz musiał zdobywać pożywienie, póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz”⁷² (Rdz 3,19). Ten cytat ze Starego Testamentu jest mottem życia dla postaci z dramatu. Wydaje się ich naczelną zasadą, według której kierują swoje losy, a raczej podążają ku końcowi. Nie dostrzegają możliwości odstępstwa lub buntu wobec niej. Nie są w stanie przeprogramować ściśle wytyczonej ścieżki. Trzymają się jej kurczowo jakby odstępstwo od niej mogło pociągnąć za sobą konsekwencje gorsze od tego co jest im przeznaczone.

Levin wkładając określenie „kurduple dusz” w usta starej brzydkiej prostytutki miał na myśli zanik lub niemożność rozwoju w tej grupie pozostałych dwóch wymiarów przynależnych już tylko człowiekowi. Bo jak pisze Roman Marcinkowski „ruach i neszama zdają się występować w literaturze rabinicznej zamiennie zwykle w znaczeniu psyche, co ze

⁶⁹ <https://forumzydowpolskichonline.org/2024/01/08/jak-judaizm-postrzega-dusze-czlowieka/>

⁷⁰ <https://forumzydowpolskichonline.org/2024/01/08/jak-judaizm-postrzega-dusze-czlowieka/>

⁷¹ E. Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris 1972, s.46.

⁷² Księga rodzaju. Biblia Tysiąclecia Online, Poznań 2023

zrozumiałych względów może odnosić się tylko do człowieka”. Terminy hebrajskie neszama i ruach znaczący tyle, co „dech”, „oddech”, „tchnienie”.⁷³

Szczególny problem i niedostatek wśród postaci dramatu widać w aspekcie duszy nazwanym neszama, który odpowiedzialny jest za intelekt i duchowość. Poziom sprawności intelektualnej jest wystarczający. Natomiast w rozwoju duchowym łatwo zauważyć olbrzymie braki. Owa duchowość, która powinna prowadzić do samodoskonalenia i do skoncentrowania życia wokół spraw mniej przyziemnych nie istnieje lub pojawia się w stopniu znacznie ograniczonym. Brak przestrzeni na jej rozwój i pielęgnowanie zawsze powodują skupienie uwagi na swoich fizjologiczno-werbalnych funkcjach życiowych i istnieniu w trybie przetrwania. Jak celnie zauważyła Zahawa Kaspi „Odczucie wzmożonego lęku egzystencjalnego wyraża się bezpośrednio w fizycznych reakcjach, takich jak dreszcze, gesty ciała, ruchy głowy, śmiech i inne semiotyczne formy ekspresji”.⁷⁴ Dopadająca bolesna codzienność, stagnacja, bieda, ograniczenia, a także brak wzorców są przyczyną zubożenia duchowego, które w konsekwencji prowadzi do konstatacji Forsedes, która określa tę grupę ludzi jako „kurduple dusz”. Niestety każde pokolenie lewinowskiego świata „produkuje” następne, infekując je i przekazując już od najwcześniejszych lat śmiertelnego wirusa indolencji. Wiele osób może z łatwością zidentyfikować sytuacje, dylematy czy kalkę społecznego przymusu bądź ludzkiej relacji dowolnej postaci utworów dramaturga, i odszukać je w swoim prywatnym życiu. Często podczas czytania lub oglądania jego sztuk odnosimy wrażenie, że słyszymy i widzimy swoich bliskich lub w zawstydzeniu identyfikujemy w nich siebie samych. Przyglądamy się im, jakby ktoś obcy cytował i odgrywał nasze życie. Zastanawiam się czy szczęście w tej konstelacji żywotów jest możliwe i czy mogłoby zaistnieć choćby w wymiarze chwili lub zdarzenia. I jak w takiej sytuacji zareagowałiby na nie mieszkańcy zakłętego rewiru między Flaczkami, Paluszkami i Palaczkami lub jakiegokolwiek innej „dziury” na mapie geograficznej Hanocha? Czy umieliby skorzystać ze szczęścia? Obawiam się, że mogłoby to sparaliżować ich mocniej niż koszarne życie, które wiedli do tej pory.

Wydaje się, że jedynymi szczęśliwymi i wolnymi od wszelkich „zobowiązań” i nakazów fragmentami życia było dla Levina, a co za tym idzie dla bohaterów jego sztuk, dzieciństwo.

⁷³ R. Marcinkowski, *Dusza a wiara w życie po śmierci w judaizmie*, Warszawa s. 149

⁷⁴ Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 22.

Jak pisze Kaspi „Dążenie Lewina do pierwotnego, najwcześniejszego „miejsca” podmiotu „wolnego” od kulturowej obróbki i regulacji, zaprowadziło go do samego początku biologicznego istnienia i do pierwiastka dziecięcego, stale obecnego w doświadczeniu podmiotu”.⁷⁵ „Wraz z wkroczeniem w dzieciństwo w sferę prawa kulturowo-społecznego, człowiek z konieczności oddala się od autentyczności swojego doświadczenia”. „Lewin postrzega element dziecięcy jako manifestację natężonej energii, życiowych instynktów, w którym na początku życia nie wytyczono jeszcze granic ani limitów”.⁷⁶ Dlatego duch wolny od ograniczeń i zobowiązań istnieje i jest możliwy tylko we wczesnej fazie dzieciństwa, w której świadomość nie narzuca granic. Może „prawdziwe życie” istnieje jedynie tam i wtedy. Według Hanocha w dorosłym życiu jak pisze Kaspi „pierwiastek dziecięcy jest stale obecny w doświadczeniu podmiotu.”⁷⁷, choć niedostępny.

W sztuce kilku bohaterów wraca do tego tematu, potwierdzając to swoimi kwestiami. Na przykład Chapton mówi: „(...) Cała miłość była wtedy jeszcze tak bardzo czysta - bez pożądania i wytrysków - i nie wiedzieliśmy jeszcze, że trzeba wsadzać – nie żebym miał z tym problemy, obsługa 24 godziny na dobę – ale mimo to, jakie wszystko było kiedyś czyste. Serce drżało zauroczone i tak mijała noc i jeszcze jedna...Powoli, powolutku opadały z nas warstwy dziecięcych ubranek. Prysnał czar: dorośliśmy. Całe piękno życia pozostawiliśmy w kołyskach”.⁷⁸ On – Chrupcze: „Zrozumiałeś?! Wyrośliśmy?! Pozbawili nas dzieciństwa?! Zmuszono nas do posuwania?!”.⁷⁹

Jakiś: „Daję ostatnią szansę mojej dziecięcej wierze w czary i cuda: zamykam oczy, liczę do trzech i ten nos znika! Nos pozostał! Nie ma czarów, nie ma cudów. Do widzenia, młodości! Ojcie, matko, nareszcie dorosłem – jestem skrajnie zrozpaczony! Dobranoc!”.⁸⁰

Jak celnie zauważa Maciej yński w swoim w szkicu opublikowanym w materiałach pokonferencyjnych „Hanoch Levin w teorii i praktyce teatralnej – klucze interpretacyjne.”

⁷⁵ Z. Kaspi, *op.cit.*, s. 20

⁷⁶ *Op.cit.*, s. 21.

⁷⁷ *Op.cit.*, s. 20.

⁷⁸ H. Levin, *op.cit.*, s. 250

⁷⁹ H. Levin, *op.cit.*, s. 251

⁸⁰ H. Levin, *op.cit.*, s. 265

(wydanej przez ADiT), bohaterowie sztuk Lewina są krewnymi w niedoli rodziny Prozorow z czechowowskich „Trzech sióstr”. Ugrzęźli równie głęboko w niemocy życia jak rodziny Huszpiszów, Chrupczych, czy jednoosobowa komórka rodzinna - Leibeck. To nieodparte wrażenie, że na pewno gdzieś indziej jest lepiej, ta niemoc realizacji marzeń i planów, to nieprzemijające poczucie, że losu i przeznaczenia nie da się zmienić powoduje, że dusza w człowieku „przysycha” i kurczy się. Ta bezmoc ducha determinuje i nastawia życie w cyklu trwania do śmierci.

Lewin znamionuje swoich bohaterów określeniem „karły duchowe, kurduple dusz”, ale to nie tylko dusza ich zawodzi. Równie wątle są ich ciała i moce. Ich fizyczność i niedołężność, zmagające się same ze sobą nie pomagają duchowi wznieść się i rozwinąć skrzydła. Nie wiadomo co tak naprawdę jest przyczyną tej egzystencjalnej blokady i rozwoju. Czy nieporadne ciało, które więzi ducha, czy niedostatek ducha, który grzebie ciało. W tym przypadku niestety kurduple dusz stają się gigantami klęski ciała. W postaciach z lewinowskich dramatów nie zachodzi również zjawisko katharsis. Nie jest możliwe oczyszczenie pod wpływem doznań. Uwolnienie od cierpienia dzięki wyzwoleniu skrywanych emocji i wyobrażeń nie przynosi ulgi. Mimo nieustannych granicznych zdarzeń i stanów, którymi są poddawane te osoby nic się w nich nie uwalnia, odblokowuje, nie zmienia.

Skupiając się tylko na życiu, które zaspokaja pierwotne potrzeby człowieka (i to jak się okazuje nie wszystkie i nie w każdym przypadku), pomijając świadomie lub nie, duchowy aspekt życia jednostki skazują się na samounicestwienie i brak samospelnienia.

Nieprawdziwa jest jednak teza mówiąca o bezdusznych postaciach dramatu. Oni raczej mają duszne i skarłowaciałe dusze. Niezdolne do tchnienia w materialne życie witalnej energii, która przeciwstawi się i wyjdzie „naprzeciw dążeniu do bezruchu, niebytu”⁸¹ i egzystencjalnej stagnacji. Dlatego Forsedes wielka i brzydka prostytutka nazywa ich również „karłami duchowymi”. Co ciekawe, właśnie ona będąca poza nawiasem zasad, moralności, norm społecznych i etycznych, obdarzona została przez autora wyższą świadomością ontologiczną. Forsedes: „(...) Ja przecież, jestem tu tylko przypadkiem, kapujecie?! Kiedy koniec końców zrozumiecie, że nie jestem stąd, nie wasza, i że znalazłam się ty tylko przypadkowo?! Kiedy koniec końców zrozumiecie, że nie jestem tym kogo

⁸¹ Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 22.

widzicie?”⁸². „Jak to możliwe, że przez całe życie nie nauczyliście się przebić przez tę cieką warstwę pudru?! Jak mogliście do dzisiaj nie odkryć, kim jestem?!”⁸³ I jak konstatuje Kaspi pomiędzy „pudrem”, a uobecnieniem otwiera się szczelina, z której wycierają ślady autentycznej, nieuchwytej istoty człowieka”⁸⁴ I owa szczelina jest istotą penetracji twórczej Levina.

To poczucie bycia przypadkiem we własnej skórze i czasoprzestrzeni, obok prawdziwej rzeczywistości towarzyszy człowiekowi od dawna i nieustająco. Problem ten poruszał w swojej twórczości między innymi: Arthur Rimbaud w „Sezonie w piekle” piszący między innymi „Moje życie jest zużyte”, Milan Kundera w powieści „Prawdziwe życie”, którego główny bohater Jaromil ma poczucie, że „nurt życia opływa go” Ta świadomość, że nasze życie nie wyczerpuje wszystkich możliwości lub nie jest obdarowane całym spektrum ewentualności, że jest jakie jest i innego nam nie dane będzie przeżyć. Szukaniu odpowiedzi na to pytanie poświęcony jest wiersz Adama Zagajewskiego.

Krótkie chwile

Te krótkie chwile

Które zdarzają się tak rzadko –

To ma być życie?

Te nieliczne chwile

Kiedy wraca jasność –

To ma być życie?

⁸² H. Levin, *op.cit.*, s. 248

⁸³ H. Levin, *op.cit.*, s. 254

⁸⁴ Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 23.

Te momenty

Kiedy muzyka odzyskuje swoją godność –

To ma być życie?

Te rzadkie godziny

Kiedy miłość zwycięża –

*To ma być życie?*⁸⁵

Wiersz pochodzi z ostatniego tomu poezji poety zatytułowanego „Prawdziwe życie”, wydanego w Krakowie w 2019 roku, w którym umieścił motto z Emmanuela Lévinasa: „Prawdziwe życie jest gdzie indziej, ale my jesteśmy tutaj”. Cytat ten jest parafrazą słów zaczerpniętych z cyklu „Sezon w piekle” Arthura Rimbaud, powszechnie funkcjonujący w zmienionej nieco formie. Prawdziwe życie jest gdzie indziej”. Jednak w tłumaczeniu tego utworu z 1983 roku dokonanego przez Artura Międzyrzeckiego brzmią inaczej „Prawdziwe życie jest nieobecne. Nie ma nas na świecie”⁸⁶. Ta zmiana translatorska nadaje nowe znaczenie i możliwości interpretacyjne zachowując przy tym zasadniczy sens myśli. W tłumaczeniu Międzyrzeckiego cytat nabiera bardziej pesymistycznego wymiaru. Słowo „nieobecne” sugeruje rozczarowanie, funkcjonuje tutaj w trybie oznajmującym. Stwierdzający ton nie daje szans na rewizję stanowiska, a tym samym zamyka pole do rozważań i dyskursu. Natomiast w parafrazie Lévinasa można wyczuć możliwość zmiany stanu rzeczy, funkcjonuje on raczej w trybie przypuszczającym, dającym przestrzeń na nadzieję i wiarę na chociażby teoretyczną szansę odnalezienia prawdziwego istnienia.

⁸⁵ A. Zagajewski, *Prawdziwe życie*, Kraków 2019

⁸⁶ A. Rimbaud, *Sezon w piekle*, przekł. A. Międzyrzecki, w: tegoż, *Sezon w piekle*. Iluminacje, Warszawa 1999.

„Tu nie ma prawdziwego życia”. Ale jesteśmy w świecie. To tłumaczy powstanie i utrzymywanie się metafizyki. Metafizyka zwraca się ku 'gdzie indziej', ku 'innemu'. W najogólniejszej postaci, jaką przybrała w historii myśli, jest ruchem wychodzącym od znanego nam świata - nawet jeśli na jego skraju albo w nim skrywają się ziemie jeszcze nieznane - od 'u siebie', które zamieszkujemy, w stronę obcego poza-sobą, w stronę jakiegoś 'tam' ".⁸⁷

Ten wektor „ku innemu” życiu, o którym pisze filozof, jest może i tylko metafizyczną projekcją dążenia do szukania prawdy o swoim istnieniu i przeznaczeniu, ale przynajmniej pozostawia przestrzeń do odbycia tej podróży.

Kumulacja nieszczęść, niepowodzeń i tragedii służy Lewinowi do spotęgowania wrażenia u odbiorcy, wywołaniu wstrząsu, który może doprowadzić do zmiany. Poprzez zabieg spotęgowania środków stylistycznych i dramaturgicznych autorowi zależy na tym, żeby to widzowie mogli przeżyć katharsis, a przynajmniej uruchomić ten proces. Nie możemy jednak rozpatrywać jego utworów w kategoriach dramatu psychologicznego. Mimo to każdy z nas może odnajdzie w nich cząstkę ludzkiej prawdy i doświadczenia. Skala nieszczęść i przeciwności losu powaliłaby każdego w realnym życiu, przyprawiła o głęboką depresję lub inną psychiczną dysfunkcję.

Prześledźmy zatem co o swoim istnieniu, potrzebach duchowych i kondycji ducha mówią postaci dramatu.

Leibeck:

„Och! Jak ja strasznie wszystkich nienawidzę! Po co ja żyję?”

„Ten świat to totalne szaleństwo: cóż za wybór – cóż za śmieci!”

„Cały ten świat - też mi coś! - Owoc parzenia się eunuch z bezpłodną kobietą w akcie pośpiesznego rżnięcia dupy!

⁸⁷ E. Lévinas, *Całość i nieskończoność*, Warszawa 2014, s.18

Jakiś:

„Jestem samotny. Jestem nieszczęśliwy! Odchodzę od zmysłów. Płonę. Nie mam kobiety – bo od stóp do głów jestem brzydki – i nie mam pieniędzy, które zakryłyby moją brzydotę... Krótko rzecz ujmując – z której strony by na mnie nie spojrzeć – totalna ruina”.

„Jaki ja jestem nędzny i beznadziejny”

„Jest świat – ale należy on do innych, a do nas – wstyd.”

On-Chrupcze: *„Wydatki poszły... na marne...A wydatki były tylko symbolem...Całego życia, potworze, które...przeszło...Gdybym tylko przed śmiercią wiedział, że on jej koniec końców wsadził..., że wsadził..., że wydatki nie zostały zmarnowane...”*

„I nie tylko ona! Spójrz na moją żonę. Popatrz na cały świat. Świat jest pełen ruin. Wszyscy zaciskając zęby posuwają je i płodzą następne!”

„Nie macie pojęcia jakie okropieństwo czeka Was po śmierci! Ach! Nędza, brzydota i ciemność. Wszystko tak jak w życiu, tylko jeszcze gorzej.”

Chapton: *„Powoli, powolutku opadały z nas warstwy dziecięcych ubranek. Prysnął czar: dorosliśmy. Całe piękno życia pozostawiliśmy w kołyskach”.*

Pupcze: *„Nie urodzić się byłoby fantastycznie”. „Zupełna i wieczna ciemność byłaby dla nas najlepszym lekarstwem.”*

Ona – Chrupcze: *„Za pieniądze, które na nią przepuściłeś mogłam sobie kupić parę ciepłych majtek na zimę. ...Ta kurwa dostała moje majtki! Słyszałaś o tym dramacie, Pupcze, moja córko? Gdzieś tam dziwka tańczy w majtkach twojej matki! W końcu wszystkie dziwki tego świata tańczyć będą w moich majtkach!”*

On – Huszpisz: *„Ale ją wziąłem, zamknąłem oczy i wsadziłem. I proszę ... minęło życie. Zatykamy usta fajką. Patrzymy na dym.”*

Jak słusznie zauważa Emanuel Lévinas „U podstaw tego, co zwykle uznaje się za pragnienie, leży potrzeba; pragnienie tak rozumiane wyraża ubóstwo i niekompletność bytu, który utracił niegdysiejszą wielkość. W takim wypadku pragnienie pokrywa się ze świadomością tego co utracone. Jest zasadniczo nostalgią, chorobą wygnania”.⁸⁸ To pierwotne i pierwszoplanowe dla bohaterów lewinowskiego świata załatwianie wszelakich potrzeb zastąpiło i odsunęło w niebyt możliwość realizowania pragnień wyższych. Życie skarłało i spowodowało, że sfera ducha również skurdupląła.

1.2 Postać Leibecha w kontekście moich doświadczeń aktorskich

Rola Leibecha nie jest rolą największą i najbardziej wymagającą, którą przygotowałem w trakcie mojej ponad dwudziestoletniej pracy w zawodzie aktora i doświadczeń z tym związanych. Jednak wyjątkowe okoliczności takie jak czas, miejsce, kondycja zawodowa, wpłynęły na to, że stała się ona dla mnie ważnym i szczególnym etapem artystycznych i osobistych refleksji oraz dokonań. To właśnie w niej jak w soczewce skupiły się istotne spostrzeżenia, wątpliwości, podsumowania, które były moim doświadczeniem przy pracy nad innymi postaciami, z którymi przyszyło mi się spotkać. Przy jej budowaniu odnalazłem podobieństwa zarówno pod kątem poruszanych problemów, sposobu ich przedstawienia, procesu twórczego i dylematów, którymi autorzy obdarowali, a raczej obciążyli żywoty swoich, wspólnych postaci.

„W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu. Las ten co gorsza był zielony”.⁸⁹

⁸⁸ E. Lévinas, *op.cit.*, s.18

⁸⁹ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, str. 6.

Po pierwsze czas. Propozycję zagrania tej roli otrzymałem w pierwszej połowie 2015 roku. Był to rok, w którym przekroczyłem symboliczną liczbę lat. Jako świeżo upieczony czterdziestolatek zacząłem sobie zdawać sprawę, że Conradowska „smuga cienia” nadciąga z dalekiego horyzontu i jest na wyciągnięcie ręki. Do tego momentu wydawało mi się, że jeszcze na wszystko jest czas, a cień jest w normalnym rozmiarze i spokojnie leży na ziemi pod kątem dziewięćdziesięciu stopni. Niestety zanim się spostrzegłem cień zasłonił horyzont. Niby wszystko było w porządku jak dawniej, stabilnie i przewidywalnie, ale zarazem jakoś inaczej. Miałem rodzinę, dzieci, żonę, która czekała i była łaskawa, pracę, kredyt, znajomych bliższych i dalszych, poczucie humoru, pozycję zawodową, a jednak pojawiły się bojaźń i niepokój. Brak zaufania, że życie i zdrowie trwają i są niezmiennie. Że śmierć i jej koleżanka wątpliwość są na długich pogaduchach w odległym nierealnym wymiarze. Że można przepuścić okazję, bo zaraz nadciągnie następna. Że tydzień to szmat czasu. Że można się napić bez większych konsekwencji następnego dnia. I nagle z walizki Leibecha nadciągnął smutek i niedowierzanie, że konfekcja się skurczyła i dopiąć się nie sposób. I to wszystko u szczytu mojej siły i możliwości aktorskich. W chwili, kiedy wszystko przychodziło łatwo, od ręki i mieniło się potencjałem i różnorodnością. Radość i pasja zwolniła, za to częściej pojawiało się oczekiwanie nagle, bez ostrzeżenia, chociaż z małymi zapowiedziami. Przyszedł niepokój, o którym Gombrowicz w *Ferdydurke* pisze tak: „Był to lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój nieżycia, obawa nierzeczywistości krzyk biologiczny wszystkich komórek moich wobec wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania”.⁹⁰ Nie sama praca nad rolą uruchomiła ten stan i refleksję na temat przemijania, ale zrobiła to właśnie dramaturgia Hanocha. Pamiętam dobrze czas pracy i spotkanie z koleżankami i kolegami z Teatru Bagatela w małej sali prób na Sarego, zaaranżowanej z magazynu kostiumów i rekwizytów z innych spektakli. Co ciekawe, ta prowizoryczność i skromne warunki pomagały w odnalezieniu temperatury emocji i gęstości zdarzeń w lewinowskich Paluszkach i Flaczkach. Umowność przestrzeni była świetnym kontrapunktem do nad wyraz realnych problemów postaci. Pamiętam również swobodę i pewność w próbowaniu Leibecha. Organiczność jego cielesności i egzystencji. Miałem wrażenie, jakbym kiedyś próbował już jego życie. Nie było „skradania” się do roli, „obwąchiwania” jej. Czułem, że bez rozgrzewki trafiłem w odpowiedni dźwięk. Nawet jeżeli reżyserka prosiła o korektę sytuacji, zmianę

⁹⁰ W. Gombrowicz, *op.cit.*, str. 5.

intencji, inny kolor emocji czułem, że wszystko co zaproponuję będzie przynależne Leibechowi. Zapewne wynikało to po części z faktu sprawności warsztatowo - zawodowej, która od pewnego czasu wskoczyła na wyższy poziom. Pamiętam, że zastanawiałem się nawet skąd taka elastyczność, świadomość i forma akurat w tym momencie. Doszedłem do wniosku, że są trzy takie przyczyny tego stanu rzeczy. Po pierwsze wieloletnie doświadczenie pracy w teatrze, po drugie nowe umiejętności, które zdobyłem w teatrze komediowym i farsowym, a z którymi nie spotkałem się w teatrze dramatycznym (mianowicie precyzja, matematyczna punktualność w realizowaniu tematu i wyczucie puenty i rytmu) i z faktu rozpoczęcia nauczania na wydziale aktorskim. Ta nowa dla mnie wtedy sytuacja spowodowała ogromne zmiany i rozwój świadomości aktorskiej. Nauka dydaktyki i odpowiedzialność jaką poczułem w związku z kształceniem młodych ludzi zmusiła mnie do olbrzymiej i dodatkowej pracy, żeby uszeregować, ponazywać i zwerbalizować wszystkie procesy i umiejętności, którymi na co dzień trochę bezwiednie (intuicyjnie i emocjonalnie) posługiwałem się w pracy w teatrze. To usystematyzowanie wiedzy niezbędne w dydaktyce ku mojemu zdziwieniu posłużyło mi nie tylko na zajęciach, ale również w praktyce na scenie przy kolejnych realizacjach. Poświęcam temu tak dużo miejsca w tym rozdziale, bo możliwość dzielenia się swoim doświadczeniem, umiejętnościami i precyzyjną zawodową wiedzą oprócz ogromniej satysfakcji daje mi również wewnętrzną siłę i rozwój, a także poczucie, że jakiś element mojego zbioru może być przydatny studentom. Uruchomi w nich proces budowy konstrukcji świadomości zawodowej lub będzie kolejnym puzzlem w indywidualnej układance sobie właściwej metody. I to co jest niematerialne i ulotne w teatrze, w niektórych przypadkach przez użyteczność i przydatność zostanie i powędruje dalej. Zawodowa smuga cienia, której doświadczyłem wtedy poległa również na zdaniu sobie sprawy, że w czasie, kiedy moje umiejętności i potencjał zawodowy jest najpełniejszy nikt nie jest nim zainteresowany lub nie potrafi z niego skorzystać, zadowolając się bezpiecznym i wszystkim znanym zakresem moich możliwości. Męski kryzys wieku średniego pojawiał się u mnie wzorcowo, zgodnie z obserwacjami i badaniami twórcy tego terminu Elliotta Jacquesa kanadyjskiego psychologa i lekarza. Postaciom z dramatów Levina kryzys wieku średniego zaczyna się dużo wcześniej właściwie od razu, kiedy kończy się dzieciństwo i trwa do śmierci. Nie inaczej jest ze swatem Leibechem. U niego ten stan i jego natężenie jest niezmiennie przez cały dramat i gdyby Hanoch napisał ciąg dalszy „Jakisia i Pupcze” mój bohater byłby dokładnie w tym samym miejscu, jeżeli chodzi o stan ducha i psychiki. Dlatego już na wczesnym etapie prób postać Lebecha wywołała wspomnienia i odniesienia do innego bohatera, którego dekadę wcześniej grałem w Teatrze Jaracza w Łodzi, a mianowicie do

Iwanowa w reżyserii Pawła Łysaka. Postaci „Czechowskie” nieustająco odczuwają pesymizm, ból istnienia, niemożność realizacji planów, doświadczają poczucia życiowej klęski, a odmiana losu jest niemożliwa. Tytułowy bohater to kwintesencja niemocy. To klasyczny i wzorowy przykład mężczyzny doświadczającego kryzysu wieku średniego. W czystej postaci człowiek smugi cienia, który przez cały dramat (dwie i pół godziny) rozprawia i nuża się w oparach braku sensu w życiu. Każdy jego monolog mógłby być dopisany do kwestii Leibecha z „Jakisia i Pupcze”.

„Kochany przyjacielu, skończyłeś studia dopiero w zeszłym roku, a ja mam już trzydzieści pięć lat. Mam prawo dawać Ci rady. Nie żeń się z Żydówkami ani psychopatkami, ani z feministkami, ale wybierz sobie coś przeciętnego, szarego, bez jaskrawych barw, bez hałasów. W ogóle całe swoje życie ułóż według szablonu. Im bardziej szare i monotonne tło, tym lepiej. Mój drogi nie zmagaj się w pojedynkę z tysiącami. Nie walcz z wiatrakami i nie wal łbem o ścianę. Niech Cię Bóg strzeże od wszelkiego rodzaju racjonalnych gospodarek, niezwykłych szkół, płomiennych przemówień. Po prostu zasklep się w swojej skorupie i wykonuj swoją małą przez Boga wyznaczoną pracę... Tak jest zaciszniej, uczciwiej, zdrowiej. A moje życie – ach, jakież ono było męczące! Ach jakie męczące!... Ileż omyłek, niesprawiedliwości, ile absurdów!”⁹¹

Ten monolog mógłby wydarzyć się zamiast z Lwowem to w rozmowie z Jakisiem. Wyraźnie słyszę jego fragmenty, rady i konkluzje w kwestiach Leibecha „Już od dawna nie widziałem, żeby jakaś para tak harmonijnie się dobrała. Tak to już jest: na początku robi się trochę słabo, wymiotuje się, płacze. Jeden nacisk lub dwa - pojawia się i miłość. Kleimy się do siebie jak błoto do podeszwy.”⁹² Lub w refleksjach Jakisia, z którymi (jak o tym pisałem w innym rozdziale) tak mocno identyfikuje się swat. „(...) może mam zbyt wysokie ambicje i zbyt wybujała wyobraźnię? Może pragnę rzeczy, które absolutnie nie przysługują komuś tak nędznemu jak ja. (...) I zawsze będzie źle, prawda? Pytam się po prostu, żeby się upewnić uspokoić. Będzie źle? Ani chwili wytchnienia, żadnych nowych widoków na coś?”⁹³

⁹¹ A. Czechow, *op.cit.*, s. 12-13.

⁹² H. Levin. *Op.cit.*, s. 230.

⁹³ H. Levin. *Op.cit.*, s. 263.

I fragment jeszcze jednego monologu Iwanowa, duchowego alter ego Leibecha. „Zły ze mnie, nędzny i bezwartościowy człowiek. Jak ja sobą gardzę, wielki Boże! Jak ja głęboko nienawidzę swego głosu, swoich kroków, swoich rąk, tego ubrania, swoich myśli. (...) Mój Boże jestem zmęczony w nic już nie wierzę. (...) Mózg, ręce, nogi odmawiają mi posłuszeństwa Niczego się nie spodziewam, niczego mi nie żal, serce mi drży z lęku przed dniem jutrzejszym. (...) Co się ze mną dzieje? W jaką otchłań sam siebie wtrącam? Skąd we mnie ta słabość? Co się stało z moimi nerwami? Nie rozumiem. Nie rozumiem, nic nie rozumiem!”⁹⁴

Końcowy monolog swata mógłby brzmieć dokładnie tak: „Jestem stary. Z ociężałą głową, z gnuśną duszą, sterany, nadszarpnięty złamany, bez wiary, bez miłości, bez celu, słaniam się jak cień wśród ludzi i nie wiem kim jestem, po co żyję, czego chcę? Przed tobą (u Leibecha w znaczeniu przed sobą) stoi człowiek, trzydziestopięcioletni, już sterany, zawiedziony, przytłoczony marnością swoich czynów; płonie ze wstydu, naigrywa się z własnej słabości,”⁹⁵ chociaż właściwe brzmi jako niewypowiedziany monolog wewnętrzny.

Pamiętam, że próbując, a potem grając postać Iwanowa było mi bardzo trudno „wejść” w jego stan i zrozumieć położenie. Odbywało się to dużym wysiłkiem emocjonalnym, wyjątkowym skupieniem i uruchomieniem maksimum wyobraźni, żeby wiarygodnie oddać człowieka będącego w apogeum kryzysu wieku średniego. Dla mnie była to jeszcze wtedy abstrakcyjna sytuacja i obce zjawisko. Słyszałem o tym, ale nie miałem żadnego doświadczenia w tym zakresie ani kompetencji, żeby się z tym zmierzyć. Wystarczyło dziesięć lat i problem Iwanowa był dla mnie czytelny i bliski. Bardzo dotkliwie i precyzyjnie opisał ten stan samoświadomości, zderzenia się marzeń z rzeczywistością Stanisław Lem w swoim opowiadaniu „Ananke”. Nie znajduję lepszego ujęcia problemu końca żarliwej i zachłannej młodości i początku statecznej dojrzałości trącej poprawnością i nudą.

„Między trzydziestką a czterdziestką, bliżej drugiej: smuga cienia — kiedy już przychodzi akceptować warunki nie podpisanego kontraktu, narzuconego bez pytania, kiedy wiadomo, że to, co obowiązuje innych, odnosi się i do ciebie, że od tej reguły nie ma wyjątków: chociaż to przeciwne naturze, należy się jednak starzeć. Dotąd robiło to po kryjomu ciało — tego już nie

⁹⁴ A. Czechow, *op.cit.*, s. 55-56.

⁹⁵ A. Czechow *op.cit.*, s. 83

dość. Wymagana jest zgoda. Młodzieńczy wiek ustanawia jako regułę gry — nie, jako jej fundament — niezmienną własną: byłem dziecinny, niedorośli, ale już jestem prawdziwym sobą i taki zostanę. Ten nonsens jest przecież podstawą egzystencji. W odkryciu bezzasadności tego ustalenia zrazu tkwi więcej zdziwienia niż lęku. Jest to poczucie oburzenia tak mocne, jakbyś przejrzał i dostrzegł, że gra, do jakiej cię wciągnięto, jest oszukańcza. Rozgrywka miała być całkiem inna; po zaskoczeniu, gniewie, oporze zaczyna się powolne pertraktacje z samym sobą, z własnym ciałem, które można by wysłowić tak: bez względu na to, jak płynnie i niepostrzeżenie starzejemy się fizycznie, nigdy nie jesteśmy zdolni dostosować się umysłowo do takiej ciągłości. Nastawiamy się na trzydzieści pięć, potem na czterdzieści lat, jakby już w tym wieku miało się zostać, i trzeba potem przy kolejnej rewizji przełamania samo obludy, natrafiającego na taki opór, że impet powoduje, jak gdyby nazbyt daleki skok. Czterdziestolatek pocnie się wtedy zachowywać tak, jak sobie wyobraża sposób bycia człowieka starego. Uznawszy raz nieuchronność, kontynuujemy grę z ponurą zaciekłością, jakby chcąc przewrotnie zdublować stawkę; proszę bardzo, jeśli ten bezwstyd, to cyniczne, okrutne żądanie, ten oblig ma być wypłacony, jeżeli muszę płacić, chociaż nie godziłem się, nie chciałem, nie wiedziałem, masz więcej niż wynosi zadłużenie — podług tej zasady, brzmiącej humorystycznie, gdy ją tak nazwać, usiłujemy przelicytować przeciwnika. Będę ci tak od razu stary, że stracisz kontenans. Chociaż tkwimy w smudze cienia, prawie za nią, w fazie tracenia i oddawania pozycji, w samej rzeczy wciąż walczymy jeszcze, bo stawiamy oczywistości opór, i przez tę szamotaninę psychicznie starzejemy się skokami. To przeciągamy, to nie dociągamy, aż ujrzymy, jak zwykle zbyt późno, że cała ta potyczka, te samo straceńcze przebiecia, rejterady, butady też były niepoważne. Starzejemy się bowiem jak dzieci, to znaczy odmawiając zgody na to, na co zgoda nasza jest z góry niepotrzebna, bo zawsze tak jest, gdzie nie ma miejsca na spór ani walkę — podszytą nadto załganiem. Smuga cienia to jeszcze nie memento mori, ale miejsce pod niejednym względem gorsze, bo już widać z niego, że nie ma nietkniętych szans. To znaczy: terazniejsze nie jest już żadna zapowiedzią, poczekalnią, wstępem, trampoliną wielkich nadziei, bo niepostrzeżenie odwróciła się sytuacja. Rzekomy trening był nieodwołalną rzeczywistością; wstęp — treścią właściwą; nadzieje — mrzonkami; nie obowiązujące zaś, prowizoryczne, tymczasowe i byle jakie — jedyną zawartością życia. Nic z tego, co się nie spełniło, już na pewno się nie spełni; i trzeba się z tym pogodzić milcząc, bez strachu, a jeśli się da — i bez rozpacz.

⁹⁶ S. Lem, *Opowieści o pilocie Pirxie, opowiadanie Ananke*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1971, s. 12.

Kolejną rolę, która natychmiast przywołała skojarzenia z Leibechem jest postać Poradnicy ze spektaklu „Według Agafii” na podstawie „Oženku” M. Gogola w reżyserii Agaty Dudy Gracz. Jej autorski teatr filtrował i transponował tematykę i treść w kierunku uwspółcześnienia oryginału. Dlatego gogolowską swatkę Fiołkę Iwanowną zastąpiła, znajdującym się na wszystkim, chodzącym poradnikiem i pseudo psychoterapeutą homoseksualnym przyjacielem Agafii. Widząc wielką potrzebę zamążpójścia i samotność najlepszej przyjaciółki, jako osoba mająca poradę na wszelką okazję Poradnica sprasza różnych absztyfikantów i urządza dla Agafii casting kandydatów na małżonka. Podobnie jak w „Jakisiu i Pucze” wyraźnie mało atrakcyjna panna przyciąga równie dziwaczych pretendentów. Tylko tacy pozostali wolni i tylko tacy nie zwrócą uwagi na „wybrakowany towar”. Identycznie jak w dramacie Levina powstaje pytanie, a raczej wątpliwość na ile rola swata w całym procesie swatania jest uczciwa, kompetencje wiarygodne, a intencje czyste, a nie skierowane na zysk i procenty. W przypadku Poradnicy procentem jest Koczkariew, a w przypadku Leibecha zyskiem są pieniądze. W jednym i drugim swat i „swatka” pozostają z pustymi rękami, a ich starania wychodzą na opak.

Jak zauważa badaczka twórczości Hanocha, Zaha Kaspi „sztuka Levina nie jest sztuką nadającą sens, lecz sztuka dekonstrukcji, mająca na celu obnażenie rzeczywistości oraz człowieka, zdarcie z nich wszelkich zasłon”.⁹⁷ Jednym z głównych założeń i celów jego zainteresowań było „obecne w jego całej twórczości poszukiwanie autentycznego, uniwersalnego jądra ludzkiego podmiotu, nawet kiedy okazuje się ono nieuchwytnie i niedostępne i tylko jego semiotyczne ślady prześwitują chwilami spod spękanej maski.”⁹⁸ Zjawisku maski poświęcił całą swoją twórczość Witold Gombrowicz. Nazwał ten proces „przyprawianiem gęby” i był związany z kluczowym pojęciem Formy rozumianej jako zniewolenie i ograniczenie autentyczności jednostki przez zewnątrz i opresyjne nakazy, normy, zwyczaje i kulturę. To właśnie Forma kształtuje człowieka i zmusza go do przyjmowania i odgrywania określonych ról i zakładania kolejnych masek. Co z kolei wpływa na sposób w jaki są postrzegani i odbierani przez drugą stronę. Forma to swego rodzaju zniewolenie i uzależnienie od zewnętrznych czynników i otoczenia. Ogranicza tożsamość, swobodę i wymusza na jednostce odpowiednie wzorce i kalki zachowań w relacji ze światem zewnętrznym. Według Gombrowicza człowiek nieustannie poddawany jest presji Formy, dlatego tak ważna jest świadomość tego mechanizmu, która może być pomocna

⁹⁷ Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 218.

⁹⁸ Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 218.

w dekonstruowaniu jej poprzez ukazywanie sztuczności. Pisarz i dramaturg zwracają również uwagę na współzależność oddziaływania Formy pomiędzy ludźmi. W idei dramatu „Ślub” pisze między innymi „Wszystko dokonywa się przez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się między sobą, narzucają sobie nawzajem taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształcony.” Ta współzależność dotyczy również sytuacji, w której „Forma stwarza człowieka w równym stopniu co człowiek Formę.”⁹⁹

Zarówno dla Gombrowicza jak i Levina jedynym okresem w życiu człowieka wolnym od niszczącego tkankę wpływu Formy, maski lub gęby jest dzieciństwo, a jedynym sposobem przeciwstawienia się lub przeciwdziałaniu Formie (próbą uwalniania się od niej), jest pielęgnowanie w sobie pierwiastka dziecięcego. Elementarnej cząstki nieskażonej jakimkolwiek wpływem lub zewnętrzną opresją.

U Gombrowicza funkcjonuje to przeświadczenie w formie twierdzenia, że każdy jest „dzieckiem podszyty”. „Być podszytym dzieckiem to pielęgnować swoją niedojrzałość – z punktu widzenia Formy okres najbardziej twórczy i wolny w życiu człowieka”¹⁰⁰. Zahawa Kaspi pisze o tym tak: „ (...) dążenie tkwiące u podstaw całej twórczości, próbę wniknięcia w sam rdzeń, w sama istotę ludzkiego podmiotu, pod wszystkimi maskami i kostiumami: „aż dochodzi się do środka, gdzie jest wystraszone, wątle dziecko.”¹⁰¹ „Pierwiastek dziecięcy jest u Levina metaforą pierwotnego – „realnego”, by się posłużyć terminologią Lancanowską – stanu skupienia, rzeczywistości...”¹⁰²

Zagadnienie Formy i maski, a także walka o uchwycenie i dotarcie za pomocą literatury i teatru do czystego niezmaconego wpływem zewnętrznym podmiotu jest dla obu pisarzy sednem ich artystycznych i twórczych działań. Łączy ich również indywidualna próba stworzenia oryginalnego, osobistego języka. Jeden i drugi zbudował swój świat języka, który próbuje dekonstruować dotychczasowe zasady literackie, konwencje, style. Autonomiczny, wymykający się kalkom, wyposażonym we własne kody znaczeniowe. „Pisarz zbudował

⁹⁹https://www.academia.edu/52819659/Urba%C5%84ska_Agnieszka_Ferdydurke_czyli_studium_nad_form%C4%85_o_k%C5%82opotach_w_recepcji_Gombrowiczowskiego_dzie%C5%82a_i_o_recepcie_na_prawid%C5%82owe_jego_odczytanie str. 377.

¹⁰⁰https://www.academia.edu/52819659/Urba%C5%84ska_Agnieszka_Ferdydurke_czyli_studium_nad_form%C4%85_o_k%C5%82opotach_w_recepcji_Gombrowiczowskiego_dzie%C5%82a_i_o_recepcie_na_prawid%C5%82owe_jego_odczytanie str. 387.

¹⁰¹ Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 79.

¹⁰² Z. Kaspi, *op.cit.*, str. 82.

własny język metafor, szczególnych charakterystycznych dla niego tylko zwrotów, przekleństw, epitetów i zawołań, (...) Dramaturg stosował różne poziomy języka, od potocznego, czasem wulgarnego do bardzo wyszukanego i poetyckiego.”¹⁰³ W podobnym tonie pisze o języku Gombrowicza Agnieszka Urbańska, (...) rzuca się w oczy specyficzne przez pisarza posługiwanie się słowem. Gombrowicz tworzy neologizmy („upupianie”, „hulajgęba”), używa wielu myślowych skrótów nie stroni od gwary i przasných wyrażení.”¹⁰⁴ Zarówno w jednym jak i w drugim wypadku wytrwani praktyk teatru zauważy, że język obu autorów wydaje się spontaniczny, emocjonalny, barwny i stylizowany, ale zarazem bardzo precyzyjny. Poddany wewnętrznemu rytmowi i sztywnej konstrukcji. Można powiedzieć, że teksty obu dramaturgów to istne partytury. Ten końcowy monolog z III aktu „Ślubu” mógłby być monologiem nie postaci Henryka czy Leibecha, ale Levina i Gombrowicza.

„Chciałbym wiedzieć jaki jest właściwie zasięg słów?

Jaki jest mój zasięg?

Ja, ja, ja! Ja sam!

W obliczu tego podłego, straszego

I zawstydzającego świata

Ja... Ja mogę

Przybrać takie postawy... przed wami

I dla was! Ale nie dla mnie! Ja nie potrzebuję

Żadnej postawy! Nie czuję

Cudzego bólu! Ja, ja recytuję

Mą ludzkość!

¹⁰³ A. Olek, *op.cit.*, str. 41.

¹⁰⁴https://www.academia.edu/52819659/Urba%C5%84ska_Agnieszka_Ferdydurke_czyli_studium_nad_form%C4%85_o_k%C5%82opotach_w_recepcji_Gombrowiczowskiego_dzie%C5%82a_i_o_recepcie_na_prawid%C5%82owe_jego_odczytanie str. 380.

O, deklamatorzy!

Co pełną gębę macie moralności

I odpowiedzialności!

Czym są wasze filozofie, systemy, definicje

Wobec tej masy dwóch miliardów ludzi

Co między sobą się tłamszą w wieczystej

I ciemniej, dzikiej, niedojrzalej rui...

Gdy wciąż postawy

Jakieś tam przyjmujecie

My tutaj się szczypiemy po naszymu

Pod krzakiem losy naszego.

/A teraz, by skończyć

monolog ten/

Odrzucam wszelki ład, wszelką ideę

Nie ufam żadnej abstrakcji, doktrynie

Nie wierzę ani w Boga ani w Rozum

Dość już tych Bogów! Dajcie mi człowieka!

Niech będzie, jak ja, mętny, niedojrzały

Nieukończony, ciemny niejasny

Abym z nim tańczył! Bawił się! Do niego się wdzięczył!

I jego gwałcił, w nim się kochał, na nim się

Stwarzał się wciąż na nowo, nim rósł i tak rosnąc

Sam sobie ślub dawał w kościele ludzko ludzkim!

Dlaczego się nie uśmiechasz? Uśmiechnij się do mnie, jak dawniej,

kiedy jeszcze nikt cię nie zgwałcił, rozumiesz?”

Levin i Gombrowicz próbowali w swojej twórczości dotrzeć do autentycznego jądra ludzkiego podmiotu i zrozumieć jego istotę. Niepoddanego gwałtowi i obróbce zewnętrznych sił wpływów. Prowadzili za pomocą swoich utworów walkę z zafałszowaniem, ukazując w nich konsekwencje życia realizowanego za pomocą schematów, kalek czy stereotypów, nakładania masek lub obudowania Formą. Chcieli przedstawić człowieka w najczystszej postaci, który potrafi zachować twarz niezmaconą wpływem Innego. Którego uśmiech nie jest wynikiem „gwałtu” lub inną bezprawną opresją przychodzącą z zewnątrz. Agnieszka Urbańska pisze o tym tak „To właśnie ludzka twarz jest tą częścią człowieka, która odsyła do całości, przywołuje na myśl jego istotę i osobowość. Identyfikacja danej osoby odbywa się zawsze poprzez rozpoznanie twarzy. Konkretna osoba, która jest przedmiotem myśli lub działań, konkretny byt ludzki to zawsze konkretna twarz. I jakkolwiek twarz jest immanentną częścią człowieka, którą posługuje się wedle własnego mniemania, tak jest ona również przedmiotem działań Sartre’owskiego Innego, ale wówczas nie można mówić o twarzy – czystej, prawdziwej i własnej, lecz o gębie – czyli twarzy zdeformowanej, sfałszowanej, powstałej w wyniku cudzych działań. W sensie metaforycznym stanowi więc gęba symbol cudzego wpływu, wpływu Innego na danego człowieka, stanowi symbol bycia stwarzanym przez Formę.”¹⁰⁵ Jedną z przestrzeni, w której człowiek może odczuć swobodę i uwolnienie, a zasłona Innego nie wpływa na pole widzenia i możliwość realizacji podmiotu jest sztuka, sfera snu lub okres dzieciństwa. Tylko w tych momentach ludzie są autentyczni. Dlatego Henryk w „Ślubie” na samym początku sztuki mówi lub raczej oświadcza „Zasłona wzniosła

¹⁰⁵https://www.academia.edu/52819659/Urba%C5%84ska_Agnieszka_Ferdydurke_czyli_studium_nad_form%C4%85_o_k%C5%82opotach_w_recepcji_Gombrowiczowskiego_dzie%C5%82a_i_o_recepcie_na_prawid%C5%82owe_jego_odczytanie str. 382.

się...” Ten fragment gombrowiczowskiego monologu od początku pracy nad rolą Leibecha wydał mi się tożsamy z jego końcowym monologiem w „Jakisiu i Pupcze”.

„(..) Tyle zdrowia, a tak chore postępowanie? Tyle rozsądku

A jednak tyle szaleństwa? Tyle ludzkości

A jednak tyle niehumanizmu? I cóż z tego, że każdy, poszczególne

Biorąc, jest całkowicie trzeźwy, rozsądny, zrównoważony, jeżeli

Wszyscy razem jesteśmy jednym olbrzymim szaleńcem,

Co z furią naprzód pędzi

Na oślep, granice własne przekraczając

Tam, gdzie kończę się ja, tam się zaczyna

Me wyuzdanie... ”¹⁰⁶

Jak postulował J. Derrida, język trzeba rozbroić, zdekonstruować nie po to, żeby go unicestwić, ale po to, żeby go obnażyć ze wszystkich zafałszowań i rozeznaczyć poukrywane i zakamuflowane sensy i intencje. Opresja języka dotyczy nie tylko sfery werbalnej, ale i psychicznej czy cielesnej. Ponieważ słowo ożywia, ale i zabija i dotyka.

¹⁰⁶ W. Gombrowicz, *Ślub*, 1946 r.

1.3 Teatr i aktorstwo, czyli podróż życia. Wędrowny aktor, wędrowny swat.

„Teatr jest najważniejszą rzeczą na świecie, gdyż tam pokazuje się ludziom, jakimi mogliby być, jakimi pragnęliby być, choć nie mają na to odwagi i jakimi są”.¹⁰⁷

Ta prosta, a zarazem wielka myśl fińskiej pisarki i malarki Tove Janson jest definicją głęboko psychologiczną i najbardziej precyzyjną, która objaśnia istotę teatru. Jest jego esencją. W tym jednym zdaniu zawarta jest cała prawda o tej dziedzinie sztuki. Ujęta jest w niej zarazem filozofia i istota aktorstwa. Wypowiada ją w „Lecie Muminków” woźna teatralna, stary szczur Emma. Nie filozof, aktor, reżyser, teoretyk teatru, tylko woźna Emma, dla której to miejsce jest domem, świątynią i pracą. Ileż to razy właśnie krawiec, garderobiana, woźna naprowadzali mnie poprzez proste i mądre spostrzeżenia, dwa zdania osobistej refleksji na właściwe tory konstruowania roli i tworzenia opowieści o człowieku. Są z boku, na drugim planie pracy nad przedstawieniem, w idealnej odległości pomiędzy życiem faktycznym, a światem wykreowanym. Z tej perspektywy potrafią dostrzec szczegół w chaosie twórczych prób i poszukiwań. Nieraz ich słowa okazywały się drogowskazem równie precyzyjnym i istotnym jak uwagi od reżysera. W słuchowisku na podstawie „Lata Muminków” Tove Janson jest piosenka, której autorem słów jest Bogdan Chorążuk, a muzykę skomponował Tadeusz Woźniak.

Dziwnych rzeczy można się napatrzeć,

Na przykład, na przykład, niestety, w teatrze.

Takich wrażeń nic nie może zatrzeć,

Wspaniałe jest życie, niestety, w teatrze.

Słowo tutaj zmienia się w zaklęcie

I zawsze, i zawsze znaczy dużo więcej.

Mkną intrygi na spienionych koniach,

¹⁰⁷ T. Janson, *Lato Muminków*, 1954 r.

A słońce, a słońce ktoś hoduje w dłoniach.

A pozory, najpierw niepozorne,

Na końcu, na końcu stają się ogromne.

Niepojęte nagle bywa jasne,

Prześliczne, magiczne jest życie w teatrze.

Aż do końca oczy można spatrzyć,

Muminku, Muminku kiedyś jest w teatrze!

Pod słowami tymi z pewnością podpisałby się Hanoch Levin. To właśnie teatr stał się dla niego medium, dzięki któremu mógł realizować swoją twórczość pisarską i dramaturgiczną na scenie. Za pomocą teatru mógł prowadzić dialog z widzami i rozmawiać o zagrożeniach, ograniczeniach, mógł dzielić się samotnością, słabością, obawami i swoim prawdziwym Ja. Tak samo jak Emma wiedział, że to miejsce daje nieskończone możliwości dialogu z drugim człowiekiem na wielu poziomach. Pozwala współodczuwać i odkrywać prawdę w iluzji życia. Z perspektywy aktora teatr daje jedną z niewielu możliwości (bez nieodwracalnych konsekwencji dla podmiotu) przedstawienia się sobie i światu w innej osobie. Dla odbiorcy jest miejscem odkrywania „siebie w innych”. Dla jednej i drugiej strony jest podróżą poza obręb codzienności. Jest czymś więcej niż powszedniość, niż zwykłe jej odwzorowanie. Teatr jest jak poezja; kondensacją rozważań o naturze człowieka i kumulacją tajemnicy jego intymnego świata. Daje szansę przeniesienia się do innego wymiaru w realia innego życia, istnienia. Podobnie o fenomenie tym myślał Gustaw Holoubek „Jedna, wszakże okoliczność pomimo różnic światopoglądowych czyni nas podobnymi. To jest tęsknota za światem wyobrażonym. Światem idealnym, w którym wszystkie normy estetyczne i moralne znalazłyby urzeczywistnienie. W którym uwolnieni od wszelkich ułomności moglibyśmy realizować siebie. Czy teatr nie jest wynalazkiem materializującym to pragnienie? A zatem być teatrem to nic innego, jak powołać do życia iluzję. Z aktorem nie może dziać się inaczej. Dokonuje w pewnym sensie rzeczy heroicznej. Porzuca siebie ze wszystkim, co ma z psychiki i w dużej mierze z fizyczności, aby w żadnym wypadku nie narazić się na identyfikację z sobą samym. Uwolniony w ten sposób od własnych ograniczeń, wchodzi z odwagą w świat wyobrażonej postaci. Wypełnia ją kimś, kim w prawdziwym życiu nigdy nie mógłby być. Jest

to więc zabieg kompensacyjny. Realizacja czegoś, co nawiedza nas tylko w marzeniu. Przed zaśnięciem, kiedy na przykład rozpamiętywając miniony dzień, dokonujemy oceny naszych zachowań, chcąc na próżno cofnąć czas, który pozwoliłby nam słabość zastąpić siłą, tchórzostwo pewnością siebie, głupotę mądrością. Albo kiedy stając przed trudnym dylematem, oszukujemy siebie złudzeniem sukcesu, nie mając żadnych podstaw psychicznych, fizycznych czy charakterologicznych na jego osiągnięcie. W teatrze, na scenie, „mit o sobie samym staje się mną autentycznym”.¹⁰⁸ Owa kompensacja brzmi podejrzanie i złowieszczo. Słownik języka polskiego podaje znaczenie tego słowa w kilku wariantach. Kompensacja może oznaczać: „wyrównywanie własnych braków w jakiejś dziedzinie lub umniejszanie roli niepowodzeń przez wzmożoną aktywność w innej dziedzinie lub doskonalenie pozytywnych cech”, „zastąpienie składnika występującego w organizmie lub środowisku w niedostatecznej ilości innym” lub „wzajemne umorzenie wierzytelności dwóch osób będących względem siebie jednocześnie dłużnikami i wierzycielami”.¹⁰⁹ Przytoczone znaczenia idealnie pasują do sensu myśli Holoubka, jak i do prywatnych motywacji wielu osób, które zdecydowały się na wykonywanie tego zawodu. Czy aktor grając i tworząc postać uzupełnia i rekompensuje swoje osobowościowe ograniczenia i niedostatki? Z pewnością jest w tym część prawdy. Jaka może być tego przyczyna?

Przytoczę jeszcze jedną myśl Gustawa Holoubka na temat filozofii aktorstwa, w której odnosi się do poruszanej wcześniej kwestii. Pochodzi ona z rozmowy z Tadeuszem Konwickim z filmu dokumentalnego „Słońce i cień” w reżyserii Jana Holoubka „Na czym polega filozofia aktorstwa? Nie wiem, ale wiem natomiast na pewno, że człowiek od zarania do późnej starości marzy o inności, o byciu kimś innym niż jest w istocie. Aktorstwo nie jest niczym innym jak materializacją marzeń, daje szansę spełnienia się w innej wersji człowieka”.¹¹⁰

„Tęsknota za światem wyobrażonym” i „marzenie o inności” są głównym powodem, dla którego tak wiele osób w tym i ja pragnę uprawiać ten zawód. Motywacja może mieć też inne, bardziej przyziemne powody. Jednym z nich jest zwiększona potrzeba odczuwania intensywności przeżyć i doznań, chęć zwrócenia i skupiania na sobie uwagi innych, konfrontacja z publicznością, potrzeba wzbudzenia zachwyty czy też publicznego uznania, konieczność doświadczenia stanów i emocji nieobecnych w życiu. Można również za pomocą

¹⁰⁸ G. Holoubek, *Wspomnienia z niepamięci*, Warszawa 2009, s. 186,187

¹⁰⁹ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kompensacja.html>

¹¹⁰ G. Holoubek, *Słońce i cień*, film dokumentalny,

tego zawodu wyrazić swój światopogląd w wielu sprawach i podzielić się refleksjami, które są udziałem naszych prywatnych doświadczeń.

„W Warszawie – mówił Holoubek – postanowiłem zrobić coś odwrotnego niż to, co robiłem do tej pory: z pomocą swojego zawodu określić samego siebie. Skorzystać z okazji, jaką może być każda rola, żeby powiedzieć to, co ja osobiście mam do powiedzenia za pośrednictwem takiej czy innej postaci; powiedzieć, jaki jest mój pogląd na świat, na życie, na moralność, jaka jest moja estetyka – do tego celu służy mi moje aktorstwo.”¹¹¹ Oczywiście, żeby dojść do takiego wniosku i zrozumieć faktyczną istotę aktorstwa potrzeba czasu i doświadczenia życiowego. Nie od razu odkryłem i zrozumiałem, że o wiele większą przyjemność i satysfakcję odnajduję w „niespełnianiu się w innej wersji człowieka”, a w precyzyjnym komunikowaniu za pomocą ról mojego stosunku do świata i jego problemów. To przejście od rekompensaty (uzupełniania) do konstruowania świadomego przekazu dotyczącego moich postaw, opinii i refleksji był uwalniający i pozwolił mi przejść na inny, „wyższy” etap mojego zawodowstwa i duchowości.

W dojrzałym już mocno wieku zacząłem przygodę z uczeniem i wykładaniem na wydziale aktorskim. Właśnie dzięki realizowaniu tej aktywności nastąpiła autorefleksja w wielu aspektach mojego nie tylko zawodowego życia. Musiałem wtedy na użytek dydaktyki doprecyzować i usystematyzować swoją wiedzę na temat aktorstwa. Odkryłem przyjemność jaka wypływa z dialogu z otoczeniem za pomocą zamkniętego materiału literackiego. To podporządkowanie dyscyplinie intelektu i przejrzystej myśli, emocji i intuicji zdefiniowało na nowo moje podejście do procesu twórczego. Odnalazłem wolność w tym ograniczeniu, polegającą na świadomym doborze środków pozwalających czysto i klarownie odnaleźć sens i zrealizować cel. Wcześniej nie przepadałem za długimi próbami stolikowymi. Chciałem od razu próbować w przestrzeni. Poprzez sytuacje, ciało i improwizacje starałem się odnaleźć odpowiedni klucz, który pozwoli zrozumieć i zbudować postać. Teraz sytuacja sceniczna jest wynikiem wnikliwej analizy tekstu i precyzyjnym, świadomym wyborem najlepszego dla niej rozwiązania.

Po wielu latach uprawiania tego zawodu i zastanawiania się nad jego filozofią i kondycją aktorstwo określiłbym jako „podróż”. Zarówno w znaczeniu przemieszczania się za pracą i życiowymi wyborami lub koniecznościami losu, jak i w znaczeniu bardziej symbolicznym,

¹¹¹ M. Czanerle, Gustaw Holoubek. *Notatki o aktorze myślącym*, WAiF, Warszawa 1972, s. 54

jako podążaniu za poznaniem, samorozwojem i zrozumieniem siebie jako elementu otaczającej rzeczywistości. Aktor, aktorka odbywa tę podróż nieustannie w wielu wymiarach i kierunkach. Podróżowanie wiąże się również z ciągłym przekraczaniem granic i badaniem kresu swoich możliwości. Podobnie jest w tym zawodzie. Aktor musi nieustannie wychodzić ze swojej strefy komfortu, po to, żeby „zobaczyć” i przeżyć więcej. Panuje powszechne przekonanie, że podróże kształcą, niewątpliwie tak jest, ale cena zdobywania tej wiedzy w przypadku aktora jest często bardzo wysoka. Koszt fizyczny i emocjonalny tej wędrówki przewyższa niekiedy jej wartość. Taka podróż to bardziej survival niż wycieczka z katalogu biura turystycznego. Żeby wyruszyć w drogę warto zabrać ze sobą bagaż. Dwa podstawowe tobołki, (bagaż rejestrowany), bez których aktor nie poradzi sobie lub jego wyprawa będzie utrudniona, to wyobraźnia i wrażliwość. Trzeci dodatkowy (podręczny), który powinien mieć ze sobą to intelekt. Bez tych trzech waliz aktor nie ruszyłby z miejsca lub nie powędrowałby za daleko. Podróż rozpięta jest w czasie, który pozwala przyjrzeć się samemu sobie i okolicznościom, w których się odbywa. Podczas niej poznaje się wielu pasażerów. Z niektórymi jest po drodze i są współpodróżnikami wielu wypraw, innych spotyka się tylko przy okazji jednej „trasy”. Ważne są również kierunki takich wypraw. Nie zawsze ma się na to wpływ, często zdarzają się „last minute” bez „all inclusive”, ale za to miejsce, do którego docierasz jest niepodobne do tych, które widziało się dotychczas. Podróż przede wszystkim wiąże się z poznawaniem nowych przestrzeni i osób. W tym wymiarze jest ona czymś pozytywnym, przynoszącym satysfakcję, poczucie spełnienia i rozwój, ale niektóre miejsca na mapie rozczarowują i wysiłek włożony w pokonanie trasy jest niewspółmierny do kosztów jej realizacji. Czasami zdarzają się pomyłki i po chwili można się zorientować, że kierunek jest mylny. Wtedy szuka się nowego „połączenia”. Niekiedy jednak trzeba przerwać i zawrócić. Podróże zazwyczaj wynikają z chęci poznania i przeżycia czegoś nowego, wyjątkowego. Zdarza się jednak, że podróż, staje się ucieczką. Zmieniamy miejsce, bo chcemy zapomnieć, coś oddalić, od czegoś się uwolnić. Jadąc do przodu, nieustająco coś zostawiamy w tyle.

Odkąd zacząłem pracę w teatrze związana ona była z podróżą i rozdzieleniem, a niekiedy z samotnością. Kiedy koledzy wracali po spektaklach do domów, ja wracałem do małego pokoju gościnnego. Na początku mojej drogi nie zwracałem nawet na to uwagi. Fantastyczne propozycje, praca z najlepszymi reżyserami, możliwość rozwoju i zdobywania nowych umiejętności rekompensowała niedostatek i brak stałości. Najpierw z plecakiem na karku, potem z walizką w rękę przemierzałem niezliczoną ilość razy „swój” trójkąt Palacynki - Flaczki - Paluszki, czując się jak wędrowny swat, który próbuje pogodzić różne sprzeczności

i przeciwności losu. Pędząc na dworzec myślałem tylko, żeby pojechać w dobrym kierunku. Wszędzie byłem tymczasowo i gościnnie. W każdym mieście miałem lekarzy, dentystów, szewców, targowiska i optyka. W jednym kalendarzu próbowałem pogodzić datę premiery z narodzeniem dziecka. Po dwóch dekadach nadszedł moment wyczerpania, podsumowań i konfrontacji swoich dokonań. Przyszedł moment na rachunek zysków i strat.

Pamiętam, że kiedy reżyserka Małgorzata Bogajewska zaproponowała mi pracę w spektaklu Hanocha Levina „Jakiś i Pucze”, zapytała mnie jaką rolę chciałbym zagrać. Przeczytałem sztukę i wybrałem właśnie wędrownego swata Leibecha. Nie jest to postać pierwszoplanowa, ale od razu wiedziałem, że mimo swojej na pierwszy rzut oka „nieokazałości” posiada wielki, ludzki, dramaturgiczny i aktorski potencjał. Miałem przeczucie, że praca nad nią da mi przestrzeń i materiał do pewnych podsumowań, konfrontacji zarówno z dotychczasowym życiem zawodowym jak i prywatnym. Może powiedziec o mojej kondycji o wiele więcej niż któraś z dotychczasowych ról. Będzie pewnego rodzaju próbą zmierzenia się z oczekiwaniami jakie wobec siebie i tego zawodu stawiam. Próbą rozliczenia, podsumowania. To właśnie przy tej pracy, w wieku kryzysu średniego, trapiiony wątpliwościami natury egzystencjalnej podczas budowania roli musiałem odpowiedzieć sobie na wiele pytań i zmierzyć się z własnymi dokonaniem i porażkami. Stańc w prawdzie ze swoimi oczekiwaniami jakie miałem wobec swoich artystycznych możliwości i dokonań. Jednocześnie odnalazłem w niej i w twórczości Hanocha Levina odniesienie i podobieństwa do problematyki innych stworzonych dotychczas ról, a także pytania, spostrzeżenia i wątpliwości, z którymi samemu coraz częściej przychodziło mi się mierzyć. Praca nad nią i swoisty rachunek sumienia zapoczątkowały zmiany w moim dotychczasowym życiu. Kiedy dopada Cię kryzys wieku średniego, podsumowujesz spory kawałek życia zawodowego, z którego wynika, że nie do końca jest tak jak sobie to wyobrażałeś, planowałeś i na co pracowałeś, wtedy przychodzi właśnie postać Leibecha, wędrownego swata, który do czegoś pędzi, a może przed czymś ucieka?

W przypadku tej postaci i sposobu zapisania jej przez autora nic jest jednoznaczne i wiadome. Jego istnienie determinuje przypadek lub zrządzenie losu. Nie ma o jego przeszłości żadnej wzmianki, nie ma też słowa o jego relacjach, czy jakimkolwiek zakorzenieniu w środowisku. Po prostu pewnego wieczoru na przypadkowym dworcu wysiada z pociągu, szukając okazji do zarobienia na swoją egzystencję. Szuka powodu do potwierdzenia przydatności swojego istnienia. Wygląda na to, że stan podróży, poszukiwania kolejnego przystanku lub celu trwa permanentnie i jest inherentny jego naturze. Nie jest jednak bierny w swoich działaniach, widać determinację, walkę o kolejne możliwości. Każda okoliczność aktywuje jego życiową sytuację i nadzieję na lepszy w każdym razie inny los.

„On-Huszpisz Swat?

Leibech ...i okulista, a także zegarmistrz. Również różnego rodzaju naprawy w domu i w obejściu. Zapytajcie o Leibecha.

(pomimo braku odzewu ze strony Huszpiszów, Leibech robi krok w ich kierunku i lekko się kłania, jakby miał zamiar chwycić ich za nogi)

...łącznie z pedikiurem...

Ona-Huszpisz (cofa się o krok)

Za pedikiur, dziękujemy. My własnoręcznie...

Leibech (prosząco wyciąga do nich rękę)

...i w czasie wolnym zbieram również... datki na domy sierot...”

W zależności od sytuacji, potrzeby i okoliczności mógłby podać zawód lub profesję odpowiednią do oczekiwań osób i chwili. On faktycznie mógłby być każdym. Ta groteskowa i abstrakcyjna umiejętność bycia nikim i każdym zarazem budzi skojarzenie do kondycji człowieka żyjącego w czasach ponowoczesnych. W zależności od oczekiwań zewnętrznych i nadarzającej się okazji Leibech niczym kameleon dostosowuje siebie, sposób bycia, słownictwo, wygląd i umiejętności do zawodu, który jest potrzebny.

Swat załatwi, sprzeda, upchnie, zareklamuje każdą osobę, rzecz lub sprawę. Pojawi się w każdym miejscu o każdej porze i za wszelką cenę będzie próbował osiągnąć swój cel. Determinacja przeżycia i materialnego spełnienia jest jednym z głównych motorów jego egzystencji. Osiągnięcie celu nie powoduje nasycenia, spełnienia, zaspokojenia. Jest tylko pretekstem, przyczynkiem do kolejnego działania i aktywności. Niepowodzenie napędza go do działania równie mocno jak sukces. Mimo niepowodzeń i strat, braku zachęty, za każdym razem próbuje swych sił z większą intensywnością i oddaniem.

1.4 Praca na rolę – analiza postaci na podstawie sztuki Hanocha Lewina

Hanoch Levin

Jakiś i Pupcze*

Smutna komedia

Przełożyła: Ela Sidi

Licencjodawca: Agencja ADiT, www.adit.art.pl, agencja@adit.art.pl

Postacie:

Jakiś Huszpisz - *biedny i brzydki młodzieniec*

On-Huszpisz - *jego ojciec*

Ona-Huszpisz - *jego matka*

Pupcze Chrupcze - *biedna i brzydka dziewczyna*

On-Chrupcze - *jej ojciec*

Ona-Chrupcze - *jej matka*

Chapton Krudicer – *szwagier, krewny rodziny Chrupcze*

Leibech - *wędrowny swat*

Forsedes - *wielka, brzydka prostytutka*

Trompelaz - *baron*

Turkwelt - umierający staruszek

Szampinje-Szandilje - piękna księżniczka

Szigano Nogaszi - brzydki Japończyk

On-Nogaszi - jego ojciec

Ona-Nogaszi - jego matka

Grabarz

Służba pałacowa

AKT PIERWSZY: KOBIEĆA

Scena I

Pokój w ubogim domu Huszpiszów w miasteczku Flaczki. Noc.

Jakiś siedzi pochylony do przodu na krześle w swoim pokoju.

Skrywa głowę w dłoniach. Nie może już znieść swojej sytuacji. Wstaje i krzyczy.

Jakiś *Jestem samotny. Jestem nieszczęśliwy. Odchodzę od zmysłów. Płonę. Nie mam kobiety - bo od stóp do głów jestem brzydki - i nie mam pieniędzy, które zakryłyby moją brzydotę. Nie miałbym nic przeciwko temu, aby dać już sobie z tym wszystkim spokój, ale pechowo jestem zdrowym chłopakiem, zupełnie zdrowym. Moje serce domaga się odrobiny ciepła. Mam ambicje i namiętności, ale nie mogę stracić nadziei. Krótka rzecz ujmując - z której strony by na mnie nie spojrzeć – totalna ruina!*

(krzyczy w kierunku drugiego pokoju)

Matko! Ojczcie! Wasz syn płonie, a wy chrapiecie!

(On-Huszpisz i Ona-Huszpisz obudzeni krzykiem wchodzą przestraszeni do pokoju. Mają na sobie nocne koszule)

Kobieta albo śmierć!

Ona-Huszpisz *(miota się w panice)*

Mój synu, to prawda, że trochę się zdrzemnęliśmy, by uciec od kłopotów, ale co zrobić, skoro żadna dziewczyna cię nie chce?!

Jakiś *Może pojawiła się w mieście jakaś nowa kiecka?*

On-Huszpisz *Miasteczko jest małe. Nawet kot w nim ziewa i myśli o emigracji.*

Jakiś *Może przybył jakiś nowy swat z nowymi karteczkami, na których są świeże imiona?*

(załamany)

Oj! Świeże, kobiece imię! Jestem napalony! Dym bucha mi ze spodni!

Ona-Huszpisz *Oj, wa, woj. Syn gotuje mi się do zrobienia wnuków, a ja nie ma dla niego garnka!*

(On-Huszpisz i Ona-Huszpisz szybko ubierają płaszcze i opatulają się szalikami)

Synu, aby się ochłodzić, pomyśl o czymś złym, o wielkiej tragedii narodowej, a my tymczasem pobiegniemy na stację kolejową zobaczyć czy nie przyjechał do miasteczka nowy swat. Może przypadkiem miałby jakiś nowy, wybrakowany towar, o którym jeszcze nie wiemy?

Scena II

Peron kolejowy we Flaczkach. Noc. Starzy Huszpisze czekają w mrozie na przyjazd pociągu.
Z oddali słychać trąbienie. Pociąg zbliża się i zatrzymuje na stacji.

Ona-Huszpisz *Północ wybiła, nadjechał pociąg i nadszedł czas cudu. Boże, ty, który nakazałeś rozstąpić się Morzu Czerwonemu, zatrzymałeś słońce w niebiosach, zesłałeś potop, wskresiłeś umarłych – wyślij raz jakiegoś swata!*

Z jednego z wagonów wychodzi Leibeck. Obładowany walizkami i pakunkami z trudnością się porusza. On-Huszpisz zamierza go zapytać, czy jest swatem, ale się wstydzi. Leibeck taksuje go rzeczowym spojrzeniem. Nie wie, do jakiego rodzaju interesu go przypisać. Obaj chwilę kręcą się niespokojnie naprzeciw siebie i na koniec On-Huszpisz pyta cichym głosem.

Mój bohater w spektaklu pojawia się znikąd. Jest w nieustającej podróży. W pogoni za następną okazją lub lepszym jutrem. Obładowany walizkami, które są jedynymi stałymi elementami jego egzystencji. Dla niego wszechświat kończy się z upływem dnia lub zadania jaki wyznaczył mu przypadek. Nie funkcjonuje w rzeczywistości Huszpiszów (rodziców głównego bohatera sztuki Jakiś i Pupcze), jako swat. Właściwie głośno wypowiedziana potrzeba znalezienia swata budzi w nim tę profesję, stwarza Leibecka jako swata. W swojej przezorności lub ubezpieczeniu ewentualnej przydatności, przedstawia się jako swat, ale od razu dodaje inne swoje umiejętności, zawody, aktywności. Klucz doboru specjalności wydaje się przypadkowy, nastawiony na złowienie okazji dostania pracy. Nie ma w tym jednak nic z chwalenia się swoimi możliwościami lub szerokim wachlarzem posiadanych umiejętności i profesji. Sądzę, że jest wręcz odwrotnie. Wedle zasady mogę być każdym, ale jestem nikim. Nawet końcowa kwestia „zapytajcie o Leibecka”, może wybrzmieć zarówno pozytywnie jak i negatywnie w znaczeniu (nikt o mnie nie słyszał, nikt mnie nie zna, ale moja sława, mój potencjał powinien zaświadczać o moich kompetencjach i możliwościach). Gdyby mój bohater posiadał renomę, byłby od razu zidentyfikowany przez potencjalnych zainteresowanych i potrzebujących. Można powiedzieć, że to okazja stwarza w nim swata. Jest przykładem idealnego człowieka bez właściwości. Konstytuują go, powodują nim i jego zamierzeniami czynniki zewnętrzne, a nie jego wewnątrz spójność, potrzeby czy wartości.

Widać, że nie jest bierny, zależy mu na tym, żeby być przydatnym, żeby zarobić na przeżycie lub żeby uwiarygodnić swoje istnienie. Zdeterminowany jest do tego stopnia, że sam wychodzi z propozycją, która zmusza go do rzucenia się do nóg.

On-Huszpisz *Swat?*

Leibech *...i okulista, a także zegarmistrz. Również różnego rodzaju naprawy w domu i w obejściu. Zapytajcie o Leibecha.*

(pomimo braku odzewu ze strony Huszpiszów, Leibech robi krok w ich kierunku i lekko się kłania, jakby miał zamiar chwycić ich za nogi)

...łącznie z pedikiurem...

Ona-Huszpisz (cofa się o krok)

Za pedikiur, dziękujemy. My własnoręcznie...

Leibech (prosząco wyciąga do nich rękę)

...i w czasie wolnym zbieram również... datki na domy sierot...

On-Huszpisz (wyciąga prosząco rękę w kierunku Leibecha)

My tak samo sieroty...

Leibech (wzdycha)

Oj, sieroctwo, sieroctwo.

Te dwie kwestie swata świadczą o jego kondycji i sytuacji materialnej. Za wszelką cenę stara się uzyskać jakiś grosz. Posuwa się nawet do żebractwa. Kwestia „Oj, sieroctwo sieroctwo” ma dwa znaczenia. Według mnie, są w nim zawarte dwa tematy aktorskie do realizacji. Jeden to odniesienie się do kłamstwa Huszpiszów względem swojego statusu, a drugi to komentarz do własnej sytuacji (zarówno materialnej, jak i osobistej). Nie wykluczam również głębszego znaczenia, które zauważalne jest w całej twórczości H. Levina, a wynikające z myślenia, że wszyscy jesteśmy pewnego rodzaju sierotami na tym padole łez i upokorzeń. Nie wiadomo, czy jest sierotą, nie wiadomo właściwie nic o jego przeszłości ani jaka jest jego historia. Jego

osoba formatuje się wyłącznie w czasie teraźniejszym lub przyszłym. W procesie budowania roli zazwyczaj (jest to praktyka wielu metod aktorskich), analizujemy przeszłość bohatera, którego powołujemy do życia scenicznego. Rozkładamy ją na czynniki pierwsze, żeby zrozumieć mechanizmy, motywacje i powody działania postaci. Tu nie mamy niczego, czego moglibyśmy się chwycić. Uważam, że ten brak zakorzenienia i brak danych z przeszłości postaci jest nieprzypadkowy, a dla mnie zaczynającego „podróż z Leibechem” wręcz zbędny. Nie potrzebuję tej wiedzy przy próbowaniu i tworzeniu postaci. Składam go po kawałku z informacji „tu i teraz”, z informacji dostępnych, nie tworzę na siłę jego przeszłości. Po jakimś czasie zaczynam rozumieć go, budować ze swojej przeszłości w głównej mierze zawodowej. Odnajduję w nim i jego konstrukcji analogię ze swoim życiem zawodowym i po części prywatnym. Zauważam jak wiele ról, które udało mi się stworzyć jest niemalże częścią bagażu, który dźwiga w walizkach. Niekiedy są to role wartościowe, dające satysfakcję i rozwój, czasami błahe, a niekiedy konieczne (pragmatyczno – materialne), ale o dziwo i one są przydatne, nie mniej wypracowane czy wymagające. „Stety” lub nie życie aktora wynika lub może raczej przeplata się z osobistymi refleksjami, skojarzeniami, faktami i doświadczeniami. Leibech istnieje tylko wtedy, kiedy jest i reaguje na rzeczywistość lub próbuje ją zorganizować w sposób, w który mogłaby posłużyć mu w realizacji jego celów. Z aktorem jest podobnie funkcjonuje tylko wtedy, kiedy jest na scenie. Potem zostają tylko walizki (wspomnień, recenzji, anegdot). Zauważmy, że doświadczenie podróży, które jest immanentną cechą jego istnienia jest wystarczające do realizowania zadań, które dedykował mu autor. Wszakże jest wędrownym swatem. Mam wrażenie, że Leibech bacznie przygląda się innym postaciom i odnajduje w niektórych sekwencjach i sytuacjach powidoki swojej historii. Jakby zasysa i odtwarza w pamięci niektóre doświadczenia pozostałych postaci, identyfikuje się z nimi, a przynajmniej uważnie je obserwuje. Jest jak obcy, który próbuje rozczytać zachowania i potrzeby innych i odnaleźć wątek podobny u siebie. Najbliżej położonymi galaktykami ludzkich sprzeczności są dla niego tytułowi Jakiś i Pupcze. Ich zmagania, losy, niedostatki, samotność są czymś co jest mu bliźniaczo podobne i bliskie. Zapisany jest w nim permanentny pesymizm, wieczna tułaczka, emigracja wewnętrzna i brak możliwości osiągnięcia szczęścia. Nie wiem co by się stało, gdyby osiągnął jakiś cel. Coś realnego i zakończonego mogłoby przyprawić go o śmierć. Straciłby imperatyw do dalszego działania i życia. Dramatyzm tej postaci moim zdaniem zapisany jest w tym co nieskończone, nieosiągnięte, w trwaniu i próbie odnajduje sens swojego istnienia. Urzeczywistnienie, materializacja jego działań i zamierzeń mogłoby go dezaktywować. Wbrew logice i zwyczajowi, osiągnięcie celu mogłoby się okazać jego końcem. Straciłby motywację do

działania. Ryzykuję stwierdzenie, że jego niemożność zrealizowania się jest warunkiem sine qua non jego egzystencji.

Ona-Huszpisz *Ale w sprawie swatów. Czy jest narzeczona dla naszego syna...?*

Leibech (w geście żalu i rezygnacji zaczyna grzebać ręką w kieszeniach i w końcu spomiędzy wielu dziwnych przedmiotów wyciąga podniszczoną karteczkę)

Chcecie ładną czy przyzwoitą?

Huszpisz *Przyzwoitą!*

Leibech *To dokładnie, taka, jaką mam - przyzwoita. Świeża okazja! Państwo jesteście pierwsi. O jej przyzwoitości można by mówić dniami i nocami.*

On-Huszpisz *A o wyglądzie, ja rozumiem, szkoda gadać?*

Ona-Huszpisz *Oj, to dobrze! Nikt jej naszemu synowi nie porwie!*

Leibech *Nie ma takiej obawy. Tę karteczkę noszę już w kieszeni od dziesięciu lat!*

Nie ma pewności, czy Leibech posługuje się prawdą w rozmowach z innymi osobami dramatu, czy konfabuluje na użytek ewentualnego sukcesu, zysku lub potencjalnych korzyści. Jego kreatywność i elastyczność w odnajdywaniu się w różnych sytuacjach i relacjach jest ponadprzeciętna. Jednak z jakiś obiektywnych przyczyn, cechy, które w normalnych warunkach pozwalają człowiekowi osiągnąć powodzenie i sukces, w przypadku swata tego nie gwarantują. To on jest ostatecznie poszkodowanym, osobą porzuconą i posądzoną o kłamstwo lub nieuczciwość. Chociaż zawsze na początku przekonany jest o swojej pozycji negocjacyjnej biznesowej czy ludzkiej, przegrywa. Zostaje wykorzystany, wypchnięty na krawędzie oczekiwań kolejnej szansy. W moim wyobrażeniu Leibech jest ludzkim ekwiwalentem predyspozycji, zdolności do zmian i dopasowania się do okoliczności jakimi w świecie zwierząt obdarowany jest kameleon. Odnajduje się w środowisku i rzeczywistości, potrafi przybrać odpowiedni do zapotrzebowań charakter, ubiór, właściwości i zestaw cech. Ta nieustająca konieczność zmiany, dostosowania, pewnego rodzaju płynności osobowości jest egzemplifikacją współczesnego człowieka ery ponowoczesnej. Czy Leibech przyzwyczył się do porażki, do życia bez sukcesu, czy zaakceptował w sobie tę niemożność przekroczenia swoich granic i pogodził się z rolą jaką przyznał mu los? Trudno jest mi jednoznacznie

odpowiedzieć na to pytanie. Odnajduję tu analogię w życiu człowieka – twórcy, które toczy się od okazji do okazji, od propozycji do kolejnej ciszy. Kiedy zapada cisza mam wrażenie część z nich - z nas, włącza tryb przetrwania, wycisza swoje potrzeby i wyczekuje kolejnej szansy na stworzenie się, na powrót, na zaistnienie.

On-Huszpisz *I nie ma chętnych?*

Leibech *Brak kolejki.*

Ona-Huszpisz *Oj! To akurat dobrze!*

On-Huszpisz *Bo nasz syn jest brzydki i myśleliśmy, że brzydka...*

Leibech *O czym wy mówicie?! Brzydka?! Drodzy państwo, ofiaruję wam szkaradę!*

On-Huszpisz *Wolnego. Nie przesadzaj...*

Leibech *Nie przesadzam. Takiej szpetoty, panie, w życiu nie widziałeś. Ja tam nie mam interesu kłamać. Dla mnie to w ogóle poboczna działalność, spełnienie dobrego uczynku. Ja, w gruncie rzeczy jestem optykiem, zapytajcie o Leibecha, no i nie oskubię was za swaty. Teraz pędzę na ekspres z Flaczek do Palaczynek, żeby ją przywieźć. Jutro o północy. Tutaj na tym peronie.*

(wyciąga rękę)

Zaliczka.

Wypowiadając słowa o „spełnianiu dobrego uczynku” swat może mówić prawdę. Zabezpieczając dobro dla innych rekompensuje w pewien sposób brak i niedostatek u siebie. Wyobraża sobie, że robiąc coś dobrego dla obcych uzupełnia swoją niezaspokojoną przez nikogo potrzebę uważności i docenienia. Nie traktuję tego mechanizmu w kategoriach egoizmu, ale próby osiągnięcia poczucia własnej wartości.

Ona-Huszpisz *Jeszcze nie widzieliśmy towaru.*

Leibech *Mam wydatki na podróż tam i z powrotem, dziesięć złotych.*

Ona-Huszpisz (po cichej naradzie z mężem)

Damy ci na dojazd.

Leibech *A na powrót?*

Ona-Huszpisz *Rodzina panny młodej.*

Leibech (dostaje pieniądze. Do siebie)

Co mi tam zależy. I tak od tej pory za wszystko doliczę im odsetki.

Scena III

Pokój w ubogim domu Chrupców w miasteczku Palaczniki. Noc.

Pupcze stoi mokra od stóp do głów Drży z zimna. Ugniata duży kawał ciasta.

Jest wiele przykładów w dramacie, kiedy swat pojawia się w najmniej oczekiwanym miejscu o najdziwniejszej porze, pełniąc, a raczej odgrywając najdziwniejsze zawody i role. Autor wyposażył Leibecha w umiejętność stawania się kimś innym. Jest moderatorem, weselnym wodzirejem, pielęgniarzem, grabarzem, sutenerem czy przewodnikiem zagranicznych turystów, a w spektaklu M. Bogajewskiej nawet strażnikiem gwardii szwajcarskiej i operatorem zagranicznej stacji telewizyjnej. Kiedy sytuacja osób dramatu staje się nierozwiązywalna zawsze pojawia się on swat. Jak za wezwaniem czarodziejkiej różdżki lub za sprawą sił wyższych. Organizuje, pomaga, kreuje nowe rozwiązanie lub spełnia zapotrzebowanie chwili i postaci. Oczekując niezmiennie wynagrodzenia za kolejne usługi, etapy swojej działalności i za każdym razem ich nie dostaje. W tej scenie inaczej niż zapisane jest w didaskaliach, postać swata pojawia się i w ciszy ją obserwuje. Jest świadkiem monologu Pupcze od samego początku. Przygląda się w ukryciu całej sekwencji erotyczno – macierzyńskiej z ciastem. Jest obserwatorem i uczestnikiem tej sytuacji na trzech poziomach. Na poziomie relacji damsko- męskich, na poziomie relacji matka – dziecko, a także na poziomie dojrzałego mężczyzny, który próbuje zrozumieć niematerialną potrzebę realizowania się dla drugiej osoby. Nie wiem, jakie Chanoch Levin mógł mieć dla pojawienia się Leibecha w tej scenie zadanie (wydaje mi się, że tylko narracyjne; posuwające akcję do przodu), ale dla mnie, dla próby zrozumienia i zbudowania postaci Leibecha ta scena jest bardzo ważna. W moim odczuciu pierwszy raz swat „wypada” ze swojej roli kojarzenia osób i wywiązania się z zadań i przez dłuższy czas przygląda się osobie, która pragnie być

skupiona i oddana drugiej osobie. Ta scena jest dla niego (z mojej perspektywy) wstrząsająca i poruszająca. Te autentyczne uczucia i potrzeby Pupcze wytrącają go na moment i po raz pierwszy z ról (póz) w ogóle jakie przyjął wobec świata zewnętrznego. Zatrzymują i oddziałują na niego prywatnie. To bezwarunkowe i czyste pragnienie realizowania się i poświęcenia dla innej osoby budzi w nim zarazem uczucia zachwytu i dzieciennego błogostanu jak i niepokoju wynikającego z niemożliwości identyfikacji podobnego odczucia ze swojej przeszłości. Chwila ta wywołuje w nim obce mu i dawno zapomniane uczucie spokoju, równowagi, bezpieczeństwa i zapomniany stan wzruszenia. Wytrąca go brutalne wtargnięcie z lodowatą rzeczywistością matki Pupcze.

Pupcze (do siebie) „*Ugaś płomień żądz, wylej sobie kubel zimnej wody na głowę*” - *mówią mi już od 10 lat - a ja cierpię, bo hormony tryskają ze mnie jak nafta rozpalając mnie się i doprowadzając do szaleństwa.*

(ugniata ciasto coraz szybciej. Staje się coraz bardziej dzika. Traktuje ciasto jak mężczyznę w swojej wyobraźni)

Na przykład, gdyby teraz pojawił się tu jakiś mężczyzna – to objęłabym go z całą pasją mojej miłości... i subtelnością uczuć...

(rozrywa ciasto na kawałeczki. Ona-Chrupcze wchodzi z kubłem lodowatej wody i wylewa wodę na głowę córki. Pupcze kuli się natychmiast, jej entuzjazm przygasa. Ona-Chrupcze wychodzi. Pupcze szczęka zębami. Tuli ciasto w ramionach i zaczyna mówić do niego łagodnie, jak do wymagowanego dziecka)

...i gdyby w efekcie przytulania mężczyzny urodziłoby mi się dziecko do trzymania w ramionach - śpiewałabym mu z całym sercem i z całą mocą uczuć - bo chociaż z kaleką twarzą – serce mam piękne i gorące.

(śpiewa wymagowanemu dziecku. W tym czasie za jej plecami Ona-Chrupcze wchodzi z dodatkowym wiadrem wody)

Wieczór zapada żaluzje zwija

nad łóżkiem dziecka matka się schyla

piękna jest w oczach syna - dla niego

ona jest jedyna, oj, jedyna!

Ona-Chrupcze wylewa na Pupcze dodatkowe wiadro wody. Pupcze wybucha płaczem.
Upuszcza z rąk kawał ciasta)

Ale ja teraz śpiewałam o dziecku. Nie podniecałam się mężczyzną, tylko dzieckiem...!

(wchodzi Leibech)

Leibech *Raduj się i bądź szczęśliwa, miła szkarado! Jest blade światelko na końcu tunelu.
Możesz się już wytrzeć. Jest pan młody.*

(klaszcze w ręce, aby przyśpieszyć i nadać tępa)

Zaślubiny, proszę państwa, zaślubiny! Pośpieszyć się, pośpieszyć! Nikt tutaj nie ma 20 lat, a w szczególności swat!

(Pupcze i Ona-Chrupcze wybiegają na zewnątrz. Zagniewany On-Chrupcze ukazuje się w drzwiach.)

Tym razem to idealny materiał na małżeństwo.

On-Chrupcze *Ile oni - ze strony "idealnego materiału" - dadzą posagu?*

Leibech *Nie martwić się. Nie dadzą grosza. Wręcz przeciwnie. Mają pełne zabezpieczenie, że i z Waszej strony nie dostaną ani grosza. Pośpieszyć się, pośpieszyć! Ekspres z Palaczynek do Flaczek odjeżdża za minutę!*

(wyciąga rękę)

Zaliczka.

On-Chrupcze *Za dostawę „idealnego materiału”.*

Leibech *Miałem wydatki na podróż. Dziesięć zło...*

On-Chrupcze *Nie pchaj mi się tu z wydatkami. Teraz my też mamy wydatki na podróż i to przez ciebie. Już prawie zasnąłem zapominając o mojej żonie i córce, marząc o wszystkim, co dobre, kiedy nagle w nocy wzywają mnie do podróży.*

Jeśli nic z tego nie wyjdzie, kto nam to zrekompensuje? Kto?!

Leibech (do siebie)

Od nich wezmę i odsetki, i karę.

Scena IV

Peron kolejowy we Flaczkach. Noc. Jakiś wchodzi w towarzystwie Huszpiszów.

Z drugiej strony, w słupie białawego dymu wjeżdżającego na peron pociągu wchodzi Leibech, za nim Pucze, rodzina Chrupcze i szwagier, Chaption Krudicer. Pucze opatulona wieloma szalami i chustami. Twarz ma całkowicie zasłoniętą. Dwie grupy stają naprzeciwko siebie.

Leibech *Wielka radość i wesele – Jakiś Huszpisz – pan młody! Pucze Chrupcze – pani młoda!*

(Jakiś przybliży się nieznacznie. Próbuje zobaczyć twarz Pucze, ale mu się to nie udaje)

Jakiś *Nie widać!*

Chaption *Wolnego! Wolnego! Nie podskakuj!*

Jakiś *Kto to?*

Chaption *Szwagier. Chaption Krudicer.*

(Ona-Chrupcze zdejmuję szal z ramion Pucze)

Jakiś *Z twarzy!*

Chaption *Hola, hola! Spokojnie! Cierpliwości!*

(Ona-Chrupcze zdejmuję następny szal z Pucze. Pod spodem ujawnia się następny)

Jakiś *Co to ma być? - Odslonięcie pomnika?!*

Chaption *Ona jest skromna, kapujesz?! Nie wszyscy na tym świecie są Turkami!*

Jakiś *Nie krzycz na mnie!*

Chapton *Jestem szwagrem!*

Jakiś *Ale jeszcze nie moim!*

Chapton *Tobie też nie zaszkodziłby jakiś szal na twarzy!*

(w momencie, w którym Jakiś powoli przybliżył się do Pucze Ona-Chrupcze zdejmując ostatni szal z jej twarzy. Pucze jest zawstydzona. Spuszcza oczy. Jakiś nareszcie widzi jej twarz. Chwilę chwije się w miejscu jakby miał zemdleć. Huszpisze podchodzą do niego. Wspierają go z dwóch stron. Pucze wybucha gorzkim płaczem)

Ona-Huszpisz *Nie, nie. Nasz syn po prostu zjadł coś niestrawnego i dostał rozstroju żołądka!*

Pucze *Do domu! Ja chcę do domu!*

Leibeck (do rodziny Pucze, po cichu) *Nie martwić się. On, po prostu narzeka na towar, żeby dostać niższą cenę. To całkiem zrozumiały krok!*

Pucze *Do domu! Do ciasta!*

Ona-Huszpisz *Wszystko się ułoży. Nasz syn oprzytomnieje. Już wiele paskudstw przelknął w swoim życiu. Przelknie i to.*

Chapton (krzyczy na rodzinę Chrupcze) *Mówiłem wam: bez kamuflażu! W taki sposób on od razu zobaczyłby tę poczwarę, dostał szoku i by mu przeszło. A tak, przez te wszystkie szale i szmaty, powoli, powoli targano mu nerwy, aż zupełnie je stargano! Idioci! Spieprzyliście wszystko.*

On-Chrupcze *Sam spieprzyłeś! Kutas bez dziury! A kto powiedział, że nagły widok poczwary mógłby spowodować szok i doprowadzić go do zawału. Teraz jesteś mądry?!*

Pucze (krzyczy histerycznie)

Do domu! Ja chcę do domu! Do ciemności! Do kąta! Do ciasta!

Chapton *Ekspres z Flaczek do Palaczynek odjeżdża za minutę!*

On-Chrupcze (mamrocze do siebie ze złością)

Za pieniądze na tę głupią podróż mogłem sobie kupić parę kalesonów na zimę!

(podchodzi do Pucze, spogląda na nią ze złością i obrzydzeniem)

Pomyśleć, że takie coś zaczyna się od skowronków: nastaje wiosna, zapach kwiecia, gorąca noc, ocierasz się chwilę o kobietę...i co masz z nadejścia wiosny? - Pucze!

(dwie grupy rozchodzą się w przeciwne strony. Leibech, samotny, krzyczy za nimi)

Leibech *Optyk? Naprawy w obejściu?*

(do siebie)

Wiele razy zadawałem sobie pytanie, dlaczego Leibech w momentach, kiedy przedstawia się, buduje swoją pozycję lub gdy znajduje się w sytuacji niepewności czy zagrożenia wymienia na pierwszym miejscu profesję optyka. Nie sądzę, żeby wyjaśnienie tego faktu było tak proste i jednowymiarowe, że to pierwszy wyuczony i praktykowany jego zawód. Optyk jest specjalistą, którego podstawowym zadaniem jest korekta wad wzroku. Może w tym „korygowaniu obrazu”, ulepszaniu dokładnego widzenia bez zniekształceń, znajduje się drugie dno przypisanej Leibechowi przez Hanocha profesji.

Tfu, jakie szkaradziejstwo! Już od dawna nie widziałem, żeby jakaś para tak harmonijnie się dobrała. Tak to już jest: na początku robi się trochę słabo, wymiotuje się, płacze. Jeden nacisk lub dwa - pojawia się i miłość. Kleimy się do siebie jak błoto do podeszwy!

Leibech jako jedyny dostrzega potencjalne podobieństwa swatanej pary. Ostatnie zdanie można interpretować w znaczeniu bycia na siebie skazanym. Nie sobie przeznaczonym tylko skazanym. Tak jak człowiek skazany jest w chwili narodzin na śmierć i od nie ma od tego ucieczki.

Scena V

Dom Huszpiszów we Flaczkach. Przedwieczór. Jakiś w swoim pokoju. Kręci się niespokojnie. Huszpisze z rezygnacją załamują ręce. Leibeck przechodzi koło okna Jakisia. Pcha wózek inwalidzki z siedzącym na nim Turkweltem. Umierający staruszek ma na sobie pizamę. Leibeck wskazuje na niego i zwracając się do Jakisia obwieszcza.

Leibeck *Pupcze Chrupcze ma adoratora. Turkwelt, umierający staruszek, zainteresowany jest wzięciem jej bez warunków wstępnych. Jeszcze dwa dni na podjęcie decyzji. Nie spóźnij się z terminem!*

Turkwelt (konający staruszek dotknięty demencją starczą. Do ramienia przyłączoną ma infuzję, spomiędzy nóg wystaje mu cewnik, a z ust kapie ślina)

A....a....a

Leibeck (do Jakisia) *Nie łudź się. To jest „a....a....” oznaczające: „a....niele, boska Pupcze, jestem nieskończenie twój, aż się skończy mego życia znój!” - Nie ma o czym mówić - chłopak jest zakochany, chłopak jest napalony, wywiera silny nacisk i wszystko skończy się tym, że: ona zmięknie, pobiorą się, stanie się cud, on wyzdrowieje, odzyska młodość, napelni ją nasieniem, ona z miłości wypięknieje, rozbłyśnie jak gwiazda, słońce, droga mleczna, brama zwycięstwa, grób Ramzesa, Kreml! Kto nie zasypia gruszek w popiele, ten nie straci okazji swojego życia.*

Jakiś *Acha! Wywiera się na mnie olbrzymią presję! Próbuje się podnieść w moich oczach wartość odpadków przez wprowadzenie konkurentów! Oj, świat, cały ten obrzydliwy świat! Tabuny swatów, pośredników i stręczycieli malujących go, kremujących i pudrujących, wszystko po to, aby upiększyć go w naszych oczach i oszukać nas na cenie.*

Leibeck *Tak jak widzisz, ja nie naciskam, nie staram się wpłynąć. Jestem obiektywny. Ja w ogóle tego nie potrzebuję. Ja, w gruncie rzeczy jestem optykiem!*

Turkwelt *A...a...a...a...*

Leibeck *Tak, tak. To jest „a....a....” – oznaczające: „a....stronomiczna suma będzie zapłacona, jeśli - znakomity swat Leibeck Pupcze przekona, by ta klejnotem w koronie Turkwelta była i wieńcem zwycięstwa głowę mu przyozdobiła”.*

(nadal pcha wózek Turkwelta. Oznajmia)

Pupcze Chrupcze ma adoratora! (wychodzi)

W tej scenie jesteśmy świadkami kreatywności, a wręcz ponadprzeciętnych zdolności socjotechnicznych Leibecha. Swat jest na tyle inteligentny i zdeterminowany, że chce osiągnąć cel wszystkimi możliwymi sposobami. Używa w tym przypadku techniki polegającej na manipulowaniu emocjami. Presja czasu i nacisk, w wyniku zaaranżowanej sytuacji wywołuje w Jakisiu poczucie, że można coś stracić, a korzyść odniesie ktoś inny - umierający staruszek. To scena rodem z teatrów improwizacyjnych. Rzucona sylaba, westchnienie, stęknienie Turkwelta „przerabiane” jest przez Leibecha na potrzeby tej sytuacji. Jest zarówno pielęgniarzem Turkwelta jak i aukjonerem licytacji z Jakisiem. Ostatni zwrot Mazzal Tow brzmi jak trzecie stuknięcie młotka w aukcji oznaczające „sprzedane”.

Scena VI

Uliczka we Flaczkach. Przedwieczór. Pupcze prowadzi na spacer Turkwelta na wózku inwalidzkim Leibech idzie za nimi grając im jakąś romantyczną melodię na ustnej harmonijce. Jakiś zjawia się naprzeciwko nich. Pupcze przystaje naprzeciw Turkwelta.

Pochyla się nad nim i eksponuje przed jego twarzą fragment swojej piersi. Turkwelt z wielkim wysiłkiem próbuje podnieść słabą, drżącą dłoń i dosięgnąć piersi, ale mu się nie udaje.

Turkwelt *A...a...a...a...*

Jakiś (z wahaniem, do siebie) *Z jednej strony, Jakiś, to przecież zupełna szmata. Z drugiej strony, może mimo wszystko coś jest w tej szmacie? Z trzeciej strony, głupstwa, szmata - ile by się ją nie wykręcało – pozostanie szmatą. Z czwartej strony, dają mi coś więcej niż szmatę? Z piątej strony, jeśli nie dają nic więcej niż szmatę, czy znaczy to, że muszę ją wziąć? Z szóstej strony, szmata, nie szmata, wszyscy coś biorą. Z siódmej strony, jeśli wszyscy biorą, to dlaczego tę szmatę akurat ja mam wziąć? Z ósmej strony, Jakiś, „dlaczego”, „dlaczego” (przedrzeźnia sam siebie), przecież ty sam nie jesteś niczym więcej niż szmatą. Z dziewiątej strony, jeśli ja jestem szmatą, to po co potrzebna jest mi w domu jeszcze jedna szmata? Z dziesiątej strony – o co ci chodzi? Czyżby i piękności nie przemieniały się w wieku*

siedemdziesięciu lat w szmaty i potrzeba jest po prostu cierpliwość? Z jedenastej strony, kto ma siłę czekać czterdzieści lat ze szmatą w ręku, aż wszystkie zrobią się szmatami?

Z dwunastej strony... oj, Jakiś, Jakiś, ledwie zacząłeś się wahać a już masz tuzin stron? I kto za każdym razem jest winny? – Turkwelt!

Turkwelt A....a....a...

Jakiś *Bo gdyby nie Turkwelt, siedziałbym teraz w domu i jak zwykle cierpiał sobie w spokoju!*

Oj, Turkwelt, Turkwelt, kacie krwiopijco! Stoisz już nad grobem i mnie do niego wpędzasz!

(staje naprzeciwko pary. Do Pucze)

Proponuję małżeństwo!

(patrzy na jej twarz. Jej brzydota odpycha go)

To znaczy, proponuję żebyśmy bardzo, bardzo dobrze zastanowili się nad kwestią małżeństwa.

Decyzja nie jest prosta. To krok, który należy rozważyć, zanim...

(do siebie ze złością) *Wystarczająco rozważałeś, Jakiś, do diabła z tym! Dostyc tego! Ożeń się i już!*

(zbliża się do Pucze)

Właśnie się zastanowiłem i odpowiedź jest pozy...

(patrzy na jej twarz. Mówi zachrypniętym głosem)

Pozy...pozy...

(cofa się)

Ochryplem. Jestem chory. Muszę pójść do lekarza...

(do siebie krzyząc)

Daj jej już odpowiedź. Starzejesz się z minuty na minutę. Jesteś na dobrej drodze, żeby zamienić się w Turkwelta!

(przybliża się do Pupcze)

No, dosyć. Koniec! Odpowiedź ostateczna, niepodważalna i absolutna: tak!

(patrzy na nią. Odrzuca go)

Czyli: w żadnym wypadku - nie!

(zmienia zdanie, płacząc się)

To znaczy, w żadnym wypadku nie widzę powodu, żeby - nie!

(przybliża się do niej)

Innymi słowy: tak!

(patrzy na nią. Odrzuca go)

W sensie „tak”, jeśli pytasz się mnie, czy nazywam się Jakis. Jeśli zaś pytasz się mnie: czy się pobierzemy? Trzeba to rozważyć.

(do siebie, na granicy wybuchu)

I znów rozważyć?! I znów i znów rozważyć?

(do Pupcze wyładowując na nią cały swój gniew)

Tak. Znów rozważyć i znów rozważyć!! Co jest!! O co ten krzyk?! Po co zmuszać się na siłę?! Pali się?! Utną mi głowę?!

(Leibech podchodzi do niego. Wyjmuje z kieszeni lusterko, ustawia je na wprost twarzy Jakisia. W jednym momencie z Jakisia uchodzi całe powietrze)

Tak. Znajomy widok. Jakie to ma znaczenie ożenimy się, czy nie ożenimy? I tak kiedyś umrzemy i skończymy z tym wszystkim. Do diabła ze mną. Mazal-tow.

(bierze pod rękę Pupcze)

Turkwelt *A....a....a....a...*

Leibech *A to jest „a...a...oznaczające: „a...pokalipsa, straszna paralipsa. Pucze poszła sobie, a ja leżę w grobie”!*

Pucze *Niech mi pan przebaczy, Panie Turkwelt. Sam pan widzi, że mój wybór nie był pomiędzy panem a szczęściem, ale pomiędzy większą katastrofą i mniejszą katastrofą.*

Turkwelt (jęczy i chrząka)

Kisz...pszcz...rrr...chchch...p!

(umiera. Pucze zamyka mu oczy i całuje go w czoło. Do Jakisia)

Pucze *On umarł, a ja jestem twoja.*

Leibech *Tak. Zamordowałeś jej alternatywę. Z powodu wyrzutów sumienia nie będziesz już mógł jej zostawić. Mazal-tow!*

(Jakiś słabnie. Pucze go podtrzymuje)

Scena VII

Uliczka w Palaczynekach. Deszczowe i zachmurzone popołudnie. Ulicą idzie orszak weselny, który przypomina kondukt żałobny. Na jego czele jako lamentujący chazan kroczy Leibeck.

Za nim przygnębieni państwo młodzi rozważający czekający ich los, następnie rodzice i krewni. Huszpisze ocierają łzy. Od czasu do czasu obrzucają pannę młodą ukradkowym, taksującym spojrzeniem. Rodzina Chrupcze otwarcie szacuje pana młodego. Z drugiej strony wchodzi radosny grabarz ciągnący wózek pogrzebowy z ciałem Turkweltta owiniętym czarnym całunem. Grabarz spogląda na grupę smutnych weselników. Zatrzymuje się zdumiony.

Grabarz *Przepraszam, u was też żałoba? A gdzie trumna? Czyżby przypadkiem rozpoczęła się wojna? Uciekinierzy? Zaraza? Powszednia ponurość zimowego wieczoru?*

(orszak idzie z pochylonymi głowami, z wyjątkiem pełnego wątpliwości i pragnień Jakisia odwracającego głowę w kierunku wózka pogrzebowego. Orszak opuszcza scenę.)

Och, Panie Turkwelt! - spoczywaj pan w pokoju. - Patrząc na nich myślę, że radość jest z nami!

(grabarz wychodzi z wózkiem. Z drugiej strony wraca Leibeck ciągnący On-Chrupcze za rękę)

Leibeck *Ślub się odbył, proszę zapłacić.*

On-Chrupcze *Atrament na certyfikacie małżeńskim jeszcze nie wysechł! Ty sępie!*

Leibeck *Co ja mam wspólnego ze schnącym atramentem? Proszę zapłacić!*

On-Chrupcze *A gdzie jest napisane, że małżeństwo będzie udane?*

Leibeck *Ja tylko do małżeństwa, a dalej od małżeństwa – Pan Bóg.*

On-Chrupcze *Żaden Bóg! Nie zasłaniaj mi się nagle Bogiem. Młoda para potrzebuje łóżka, szafy, krzesła. Skąd je weźmiemy? Kto wpędził nas w te wydatki? Kto wrzucił kamień do wody i podniósł cały muł, który opadł już na dno? I kto wyrówna nam poniesione straty, jeśli małżeństwo się rozleci? Kto?*

(wychodzi rozłoszczony)

Leibech (do siebie) *Będą mieli niezłą niespodziankę, kiedy usłyszą o wysokości odsetek i kar. Tylko z procentów zbuduję sobie pałacyk. Tfu! Sknery! Hojnie obdarowuje się u nich tylko brzydota! I właśnie za to przeklinam parę młodą, niech dożyją długich lat wspólnego życia! 100 lat! Tfu!*

Scena pogrzebu zestawiona z orszakiem weselnym jest jasnym sygnałem dla nowożeńców i widzów, że małżeństwo jest gwoździem do trumny ludzkiej egzystencji. W naszej inscenizacji rolę grabarza odegrał Leibech, który w ten sposób stara się wszystkimi sposobami wyegzekwować swoją zapłatę. Ta typowa refleksja w dramatach H. Levina, (szczególnie w tych z cyklu „dramatów domowych”), że życie to pasmo udręk zakończone śmiercią w najbanalniejszy sposób jest wzmocniona wydawałoby się normalnymi życzeniami składanymi w takiej okoliczności. Jednak w tym kontekście życzenia długich lat wspólnego życia brzmią jak złorzeczenie, jak przekleństwo najgorsze ze wszystkich. Jest życzeniem okrutnym, przedłużającym te męczarnie. Te opozycyjne zestawienia w utworach Hanocha (w tym przypadku ślubu i pogrzebu) są charakterystyczne dla jego całej twórczości. Dychotomia przejawia się między innymi w zderzeniu wzniosłego z niskim, bogatego z biednym, urody z brzydota, życia ze śmiercią.

Scena VIII

Dom Chrupczów we Flaczkach. Pokój pary młodej. Noc. Pucze w białej zimowej opatulona stosem szalików, ubrana w szlafrok, śpiewa melancholijną piosenkę. Jakiś, chcąc opóźnić moment oczekującego go wyroku, wolno zdejmując swoje ubranie. Atmosfera przygnębienia.

Pucze

*Kto ja jestem? – Pucze,
nazwisko me – Chrupcze
moje życie mija
jak bzykanie Muchcze.*

Odpowiada Muchcze:

*„u mnie również smutcze
moje życie mija
jak piosenka Chrupcze”*

Jakiś (przygnębiony) *Ty, - zawsze tak lamentujesz przed snem?*

Pucze *Śpiewam o swoim życiu. A ty, w międzyczasie, może opowiedziałbyś coś o sobie? Kim chciałeś zostać, jak byłeś mały?*

Jakiś *Tym, kim wszyscy chcieli: dyrektorem łaźni dla kobiet.*

(Pucze spuszcza oczy. Jakiś zostaje w końcu w samej białej. Przez chwilę patrzy na Pucze z obrzydzeniem. Ona wzdycha, przybliżyła się do łóżka. Z wahaniem wyciąga do niego rękę. Jakiś siedzi koło niej. Przez żaluzje wpada światło księżycy w pełni. Jakiś wstaje. Zasuwa firanki. Nadal jednak przedziera się przez nie światło.)

Pucze (usprawiedliwiając się)

Akurat dzisiaj świeci romantyczny księżyc. Fatalna sprawa.

Jakiś *W ogóle, dobrze byłoby zgasić światło na całym świecie.*

Pupcze *I żeby jutro nie wzeszło słońce.*

Jakiś *Ale ono wszędzie.*

Pupcze *Fatalna sprawa. Zupełna i wieczna ciemność byłaby dla nas najlepszym lekarstwem.*

Jakiś *Albo całkowita ślepotą.*

Pupcze *Ślepotą od urodzenia.*

Jakiś *Ale skąd tu teraz wziąć ślepotę od urodzenia?*

Pupcze *Fatalna sprawa. Utrata przytomności też byłaby niezła.*

Jakiś *Albo się nie urodzić.*

Pupcze *Nie urodzić się byłoby fantastycznie.*

Jakiś *Ale urodziliśmy się. Wszystko na przekór.*

Pupcze *Fatalna sprawa*

(aby zakryć twarz nakrywa głowę prześcieradłem)

Spróbuj tak.

Jakiś *Co mi po tym? P a m i ę t a m jak ty wyglądasz.*

(Pupcze wkłada na głowę jeszcze jedną narzutę. Jakiś obmacuje ją. Przewraca z jednej strony na drugą)

Pupcze (zduszonym głosem dobywającym się spod prześcieradeł i kołder)

A może byś tak pomyślał o czymś bardziej... duchowym?

Jakiś (układa na niej stertę poduszek i kołder, a potem zamyka oczy)

Chodźcie, chodźcie, piękne dziewczyny, ślicznotki z całego świata. Połączcie się i pręćcie się nago przed mną. Posłuchcie mi za potężną dźwignię, bo u mnie, tam na dole, upadek i brak ożywienia.

Pupcze (spod stosu)

Przybywają?

Jakiś *Przybywają ze wszystkich stron: pieszo, w powozach, pociągami - jakby mój mózg był wielkim placem, po którym kroczy cała uroda świata – idą - ich wspaniałe uda kołyszą się nade mną..., przechodzą dalej... i... zostawiają mnie samego z tobą.*

(spod stosu wydobywa się płaczliwy, zduszony głos Pupcze. Do siebie)

Ona nie tylko przypomina ruinę, ale i płacze jak chazan pogrzebowy.

(Pupcze jednym ruchem wydobywa się spod stosu i atakuje członka Jakisia)

Pupcze *Och! Ja, ja już cię złapię za tę twoją „policę”! Pociągnę ci, urwę i pożrę...!*

Jakiś (przemocą odpycha ją od siebie)

Pociągniesz?! Myślisz, że to sznurówka? I skąd nagle ta „polica”?! Czy on ci przypomina gumową pałkę policyjną? „Polica”! Ona mówi na niego „polica”. Dostyc. Przez ciebie moja „polica” skurczyła się do minimum! Gdzie tam minimum? - „polica” zassała mi się w głąb brzucha! Nie ma więcej „policy”!

Pupcze (przybita i zawstydzona)

I oto słońce, tak jak się tego obawialiśmy, już wschodzi.

Scena IX

W tym samym miejscu. Ranek. Ona-Chrupcze wchodzi zaciekawiona.

Jakiś stoi zawstydzony koło okna. Zapłakana Pupcze siedzi na łóżku.

Widząc matkę rzuca się jej w ramiona.

Ona-Chrupcze *Pupcze, moje dziecko, co ci zrobił ten ogier z Flaczek?!*

Pupcze *Nic nie zrobił.*

Ona-Chrupcze *Jak to nic nie zrobił?*

Pupcze *Hmm... wskazówka... pokazuje na... szóstą!*

Ona-Chrupcze *Jaka wskazówka?*

(wchodzi On-Chrupcze)

On-Chrupcze *Co?! Już się płacze? A może są też mdłości? Dziecko w drodze? No i znów wydatki i wydatki...!*

Ona-Chrupcze *Ona mówi, że jego wskazówka wskazuje szóstą!*

On-Chrupcze *Co? Jaka wskazówka? Jaka znowu szósta?!*

(nagle rozumie)

Aa! Szósta!

Ona-Chrupcze *Jaka szósta?*

On-Chrupcze (podnosi palec i wskazuje nim w dół)

Wskazówka! Szósta!

Ona-Chrupcze (rozumie)

Aa! Szósta!

(do Jakiś)

Szósta, co?!

(wchodzi Chaption)

Jego wskazówka wskazuje szóstą!

Chaption *Co? Jaka wskazówka?*

On-Chrupcze *Ta wskazówka!*

(wychodzi)

Ona-Chrupcze (podnosi palec i wskazuje nim w dół)

Na szóstej!

Chaption (rozumie)

Aa!

(do Jakiś, z wyższością)

Sprężyna się nie naciąga, co....!? Nie każdy ma produkcji szwajcarskiej, jak szwagier!

(wchodzi On-Chrupcze. Siłą ciągnie zbudzonych ze snu zdumionych Huszpiszów)

On-Chrupcze *Dwóch zegarmistrzów! Proszę bardzo! Jego wskazówka stoi na szóstej.*

On-Huszpisz *Jakiej szóstej?*

Ona-Huszpisz *Jaka wskazówka?*

On-Chrupcze *Ta wskazówka!*

Pupcze *Polica! Polica!*

On-Chrupcze (siłą obraca Jakisia ku nim. Wskazuje na przód jego spodni)

Stoi na szóstej!

Chapton *Nie stoi na szóstej, zwisa na szóstej!*

Ona-Huszpisz (rozumie)

Aa!

(zwraca się do Jakisia)

Synu?

Jakiś (potakuje ze smutkiem głową)

Na szóstej. Maksymalnie dochodzi do za dwadzieścia siódma i opada na szóstą.

On-Huszpisz (do Chrupczów)

Skąd ta napaść? Pierwsza noc i już doszedł do za dwadzieścia siódma. Przesadzacie.

On-Chrupcze *Przesadzamy?! - Zegar stoi!*

Chapton *Nie stoi. Zwisa!*

Ona-Huszpisz *Doszedł do za dwadzieścia siódma.*

On-Chrupcze *I wrócił na szóstą!*

Ona-Huszpisz *Z taką poczwarą, musicie mi wybaczyć, i proszę bez urazy, również Bogu zatrzymałby się na szóstej!*

Ona-Chrupcze *Dziesiątki mężczyzn czekało w kolejce do niej ze wskazówkami na dwunastej!*

Ona-Huszpisz *Może, jeśli stali na rękach!*

Ona-Chrupcze *Łajdaki! Oszukaliście! Zegar zepsuty – do domu!*

(Pupcze wybucha gorzkim płaczem. Jakiś podchodzi do niej.)

Jakiś (łagodnie) *Żono...?*

(stoją chwilę naprzeciw siebie)

Pupcze *Matko, ojcie, dajcie mi okazję naprawić ten zegar. Sami widzicie, że mój mąż wyciąga rękę!*

(wchodzi Leibeck pełen optymizmu, wygląda odświeżenie)

Leibeck *No, zaawansowana ciąża po szalonej nocy w oceanie uciech?! Można już zamknąć rachunek?*

(Oni-Chrupcze i Chaption napadają na niego)

Ona-Chrupcze *Ja ci pokażę „ocean”!*

On-Chrupcze *Ja się z tobą porachuję!*

Pupcze *Polica! Polica!*

(Leibeck ucieka)

On-Huszpisz (ssie ustnik fajki próbując zebrać myśli. Mamrocze.)

Przesadzają.

Jakiś (do siebie)

Za dziesięć godzin kolejna noc. Znow trzeba będzie zacząć pracę i próbować postawić „policę”. W sumie - może jestem za bardzo wrażliwy? Aby żyć na tym świecie, musimy być choć trochę bydlakami.

Scena X

Dom Chrupczów w Palaczkach.

Noc. Naprzeciwko pokoju, w którym znajduje się młoda para, cała rodzina zebrana wspólnie: Chrupcze, Huszpisze i Chaption Krudicer.

On-Chrupcze podgląda młodą parę przez dziurkę od klucza i komentuje to, co się dzieje wewnątrz pomiędzy Jakisiem i Pupcze.

On-Chrupcze *Rozebrali się.*

(szum wśród zgromadzonymi)

Szszsz! On podchodzi do niej.

(znów szum)

Ona-Huszpisz *Z napięcia zapiera mi dech!*

On-Chrupcze *Szszsz! Obejmują się.*

(pauza)

Obejmują się.

(pauza)

Obejmują się.

Chaption *Obejmują się i obejmują. Penetracja jest?!*

Ona-Huszpisz *Dajcie mu szansę. Dajcie! Człowiek potrzebuje czasu, by przywyknąć do katastrofy, nie?! A tutaj jeszcze żąda się, żeby pokochał katastrofę!*

Ona-Chrupcze *Za dużo ambicji! Nic mu się nie podoba.*

Chaption *Wagner!*

On-Chrupcze *Nie rozumiem, co za problem: podnieść 50 gramów kwaszonego ogórka na dziesięć sekund?! Wsadzamy, wyciągamy i jest nam lżej. Czujemy się wolni i chrapiemy z przyjemnością do rana!*

Chapton *Proszę państwa, po dopingujmy im trochę!*

(śpiewa marszową piosenkę. Wszyscy przyłączają się do niego, symulując grupowy szturm na drzwi, jakby były Bastylią.)

Wszyscy

*Naprzód kawalerio w słusznej naszej sprawie
odwrot niemożliwy - zwycięstwo wspaniałe.
Flagę podniesiemy, maszt na sztorc trzymamy
cel nasz zdobędziemy, pomaszerujemy
póki nie padniemy, póki nie padniemy!*

(otwierają się drzwi do pokoju. Na progu stoi Pupcze. Na pytające spojrzenia zgromadzonych spuszcza wzrok i przecząco kręci głową)

On-Chrupcze (do On-Huszpisz, stojącego w milczeniu i rozdmuchującego fajkę)

A co ty tam sobie jeszcze podśpiewujesz?! Przecież jesteś ojcem!

On-Huszpisz *We wszystkim przesadzacie. Krzykliwość triumfuje.*

Ona-Chrupcze *Impotent!! Zwisofiu!!!*

On-Chrupcze *Pieniądze, oszuści!*

Ona-Chrupcze *Analfakutas!*

Chapton (przewidując kłótnię)

Cicho, głupcy! Nie wstyd wam?! Krzykami zbudzicie cały świat! W końcu piętnem wstydu naznaczą też i reputację szwagra. Szwagra!

Może zamiast jęczeć faktycznie pomoglibyście?!

On-Chrupcze *Potrzymamy mu?*

Chapton *Każda strona da kilka groszy i weźmiemy go do wyglądającej po ludzku prostytutki, która mu go postawi – chociażby z daleka, bez dotykania, tylko przez patrzenie.*

On-Chrupcze *My mamy jeszcze wydawać pieniądze?! Impotencja jest z ich strony!*

Ona-Huszpisz *A brzydota, z której?!*

Chapton *Cicho! Dwie trzecie ze strony impotencji, jedna trzecia – ze strony brzydoty!*

Jakiś *Nie jestem i m p o t e n t e m! Po prostu z brzydkimi mi nie staje!*

Ona-Chrupcze *A ja wam mówię, że wszystkiemu winny jest egoizm młodzieży. Oni myślą, że cały świat kręci się wokół ich problemów. Jesteście trochę nieurodziwi, no to co? Są jeszcze brzydsi od was. Świat przecież nie jest salonem piękności. Teraz mówi się, że wybuchnie wojna. W czasach wojny, w porównaniu z amputowanymi nogami i rękami, trochę szpetoty to w ogóle luksus. Wasza brzydota zniknie jak plwocina w oceanie. Dam wam za darmo matczyną radę: wróćcie do łóżka, spuście żaluzje – i do pracy. Świat was przerasta.*

(Pupcze podchodzi do Jakisia z pytającym spojrzeniem. Jakiś spuszcza oczy. Przecząco kręci głową. Pupcze bierze go pod rękę. Kiwa przecząco głową w stronę zgromadzonych.)

Chapton (rozentuzjasmowany z powodu szykującej się przygody)

Proszę państwa - na dziwki!

(wszyscy poprawiają ubrania szykując się na przygodę. W tym czasie śpiewają z wigorem)

Wszyscy

Naprzód kawalerio w słusznej naszej sprawie.

Odwrót niemożliwy - zwycięstwo wspaniałe.

Flagę podniesiemy, maszt na sztorc trzymamy.

Cel nasz zdobędziemy, pomaszerujemy

póki nie padniemy, póki nie padniemy!

(powoli upadają na duchu. Cichną. Chodzą bezradnie po pokoju)

Ona-Huszpisz *No, wie ktoś, gdzie tutaj znaleźć prostytutkę?*

(milczenie spowodowane ogólnym zażenowaniem)

On-Chrupcze *Kiedyś w Paleczynkach zatrzymywała się przejazdem dziwka.*

Ona-Chrupcze *Spotkaliście się?*

On-Chrupcze *Minęło czterdzieści lat. Ogórek się zakisił!*

Ona-Chrupcze *Zdradziłeś mnie z dziewczyną, co?! Za pieniądze, które na nią przepuściłeś, mogłam kupić sobie parę ciepłych majtek na zimę. Czterdzieści lat mojego małżeństwa legło w gruzach bez mojej wiedzy!*

On-Chrupcze *Cicho, potworze! Mężczyzna potrzebuje raz na trzydzieści-czterdzieści lat zmiany!*

Ona-Chrupcze *Również majtki należy zmienić raz na czterdzieści lat! Ta kurwa dostała moje majtki! Słyszałaś o tym dramacie, Pupcze, moja córko? Gdzieś tam dziwka tańczy w majtkach twojej matki! A teraz znów wyrzucimy nasze oszczędności na kurwę! W końcu wszystkie dziwki świata tańczyć będą w moich majtkach!*

Chapton (w trakcie czesania się i pogwizdywania, z pozorną obojętnością)

W Paluszkach jest prostytutka.

(wszyscy zwracają się do niego z trwożnym podziwem)

On-Chrupcze (usiłuje sobie przypomnieć)

Paluszki, Paluszki...znana mi nazwa...Paluszki.

Ona-Huszpisz *Paluszki leżą nad brzegiem rzeki. Od czasu do czasu schodzi tam pewnie jakiś marynarz.*

On-Huszpisz *Przesada. Najwyżej – rybak.*

Chapton *Ach! Co wy tam wiecie o Paluszkach? Paluszki to centrum wszechświata.*

W Paluszkach jest populacja, drodzy państwo, och, kulturalna, wyrafinowana i postępową. To

nie te bydlęta stąd, które obżerają się kotletami mielonymi z samej bulki. Oni tam doszli już do żabich udek z cytryną – a i to, bez specjalnego wzruszenia - i po dziurki w nosie mają już tych wyrafinowanych żabich udek. Są tak bardzo rozpieszczeni, że nawet w duchu pragną na opak.

Ona-Chrupcze *Jednym słowem oni też jedzą kotlety z bulki.*

Chapton *Tyle, że na opak. Naprzód, do Paluszek!*

Jakiś *Chwilę, ale jaka...*

Chapton *Co?*

Jakiś *Ale jaka jest tamtejsza dziwka, jeszcze nie powiedzieliście, ładna?*

Chapton *Co za pytanie?! Oni doszli już do żabich udek...*

Jakiś *Nie jestem zainteresowany w tej chwili żabami, tylko dziwkami...*

Chapton *Wspaniała! Były pomocnik zarządcy okręgu miał z nią interesik!*

Jakiś *Zarządca okręgu!*

Chapot *Pomocnik. Były. Interesik. Tak.*

Ona-Chrupcze *(zgryźliwie do Jakisia)*

A ty - żaden interesik! Wysyłamy cię, abyś sobie poobserwował, zobaczył z daleka i podniecił się, a polica – dla Pupcze.

Pupcze *Oj, polica, polica!*

Jakiś *Tak bardzo... się wzruszam i...jestem przerażony. Czy ona tam, ta dziwka, wie ile nadziei w niej pokładam? Czy nie jest zdruzgotana bezmiarem ciężaru moich oczekiwań? Jak ona tam może sobie mieszkać w spokoju nie wzruszając się, śmiejąc się i czesząc odprężona, podczas gdy moja gigantyczna fabryka marzeń i fantazji pracuje wokół niej pełną parą? Jak ona - tak bardzo czysta i niewinna - może przechadzać się zrelaksowana w gęstych*

oparach pomiędzy spoconymi twarzami, tak jakby nas tam wcale nie było, jak by nas nie było?!

Chapton *Ekspres z Palaczynek do Paluszek odjeżdża za minutę!*

(wszyscy wychodzą pełni podziwu)

Scena XI

Wchodzi duch Turkwelta. Zwraca się do widzów.

Turkwelt

Pierwsza część dobiega końca, więc zapytać się wypada,

Jak panowie wasz interes czy broń Boże nie opada?

A jak żony – piękne, brzydkie? A czy w łóżku nie markotnie?

Dawny czar się utrzymuje, czy też odszedł bezpowrotnie?

Czyż też waszych serc nie dręczy żal miłości niezaznanych?

A wy, panie? Cóż tam u was, w czasie nocy nieprzespanych?

Czy dzwoneczki srebrne dzwonią w waszych uszach, drogie panie?

Czy też zamiast tego dźwięku tylko męża jest chrapanie?

No, a wy, młodzieży droga, wszakże śmiać się nie przystoi

z tego, komu dziś nie stoi,

bo choć dziś wam stoi ładnie,

koniec końców też opadnie.

Choć krew wrze, a łóżko płonie i was czeka otchłań pusta.

Spotkamy się tutaj wszyscy, kiedy już wybije szósta¹¹².

/Koniec Aktu I/

AKT DRUGI: DZIWKĄ

Scena XII

Uliczka w Paluszkach – zapyziałym, nudnym miasteczku takim jak Flaczki i Palaczniki. Noc.

Ostry mróz. Jakiś, Pupcze, Huszpisze i Chapton idą z głowami wtulonymi w postawione kołnierze. Wpatrują się w otaczającą ciemność ze zdziwieniem i rozczarowaniem.

On-Chrupcze *I to ma być centrum nocnego życia w centrum wszechświata?*

Ona-Chrupcze *Może i nocne życie jest tutaj na opak, podobnie jak kotlety z bułki?*

On-Chrupcze *A może jest ciemno, bo wszystko ma być dyskretne?*

Ona-Huszpisz *Może akurat przyjechaliśmy w dzień żałoby?*

Ona-Chrupcze *A mnie się wydaje, że żałoba jest tutaj wieczna.*

Ona-Huszpisz *Niech trupem padnę, jeśli jest różnica między Paluszkami a Flaczkami.*

On-Huszpisz *Ten sam kot, tak samo ziewający, z tymi samymi myślami o emigracji.*

(cień pochylonego człowieka pojawił się na przeciwległej ścianie domu. Chapton, do obecnych)

¹¹² *Przełożył: Michał Sobelman*

W scenie otwierającej przedstawienie widzieliśmy bezdomnego włóczęgę koczującego nie wiadomo jak długo ze swoimi tobołami na peronie małej stacyjki. Natomiast w scenie otwierającej drugi akt rodziny Huszpiszów i Chrupczych spotykają w Paluszkach na ulicy człowieka leżącego w ciemności przykrytego kocem. W jednym i drugim przypadku nieznanym okazuje się Leibechem. Można odnieść wrażenie, że wszyscy „czekają na Leibecha”. Jakby bez niego nie byłoby ciągu dalszego i puenty ich losów. Ten nieliniarny i abstrakcyjny montaż fabuły potęguje wrażenie u widza, że wszystko w Paluszkach, Palaczynkach i Flaczkach dzieje się za sprawą swata. Renata Derejczyk pisze nawet „Bogajewska utkała świat „Jakisia i Pupcze”, próbując spojrzeć na niego oczami Leibecha – Swata.”¹¹³

Chapton *Szszsz, sutener!*

(podchodzi do zbliżającego się cienia. Bardzo powoli rozpoznaje niewyraźną jeszcze postać Leibecha)

Pssst!

Leibech *Pssst! Pssst!*

Chapon *Masaż?*

Leibech *Również pedikiur i różne inne naprawy...*

Ona-Chrupcze *Leibech! Jak Boga kocham, Leibech!*

On-Chrupcze *Jeszcze jeden Leibech?*

Ona-Chrupcze *To ten sam Leibech! Swat!*

Ona-Chrupcze (do Leibecha)

Leibech?

¹¹³ R. Derejczyk, *Koniec Nadzei. O spektaklach Hanocha Levina w Teatrze Bagatela*, Adit, Warszawa 2017, s. 73.

Leibech (burkliwie)

A jeśli Leibech?

Ona-Chrupcze *Co ty tu robisz?*

Leibech *Nie widzicie? Zarabiam na życie!*

Chapton (dyskretnie)

My jeszcze w sprawie pana młodego. Szukamy...masażystki... artystycznej.

Leibech (wzdycha)

A, artystycznej! Artystycznej.

(wyciąga rękę w geście żalu i pojednania. Szuka czegoś w kieszeniach i w końcu, spomiędzy różnych dziwnych przedmiotów, wyciąga zniszczoną karteczkę)

Chcecie coś szwedzkiego czy francuskiego?

Wszyscy *Francuskiego, francuskiego!*

Leibech *Francuskiego. Tak. Właśnie przyszła jakaś dostawa z Francji!*

Ona-Chrupcze *Kiedy przyszła?*

Ona-Huszpisz *Jeśli Leibech mówi: „właśnie przyszła!” – to ja już wyczuwam kłopoty.*

Ona-Chrupcze *Zważywszy na karteczkę – „masażystka” zdążyła już sobie nieźle poszaleć podczas Rewolucji Francuskiej!*

Leibech (obrażony) *Drodzy państwo, chcecie kogoś doświadczonego, profesjonalnego, czy niemowlę w pieluchach?*

Ona-Huszpisz *Doświadczonego, doświadczonego, ale mój syn musi mieć czym się podniecić!*

Jakiś *Ona jest ładna?*

Chapton *To ta, która przypadkiem miała interesik z byłym pomocnikiem zarządcy okręgu?*

Leibech *Interesik?! Proszę państwa, ona zaraziła tutaj połowę okręgu! To nie dziwka, to plaga!*

On-Huszpisz *Nie przesadzaj.*

Leibech *A jaki ja mam interes, aby przesadzać? Czy ja tego potrzebuję? Przecież ja tylko spełniam dobry uczynek. A ponieważ zauważyłem, że „bądźcie płodni i rozmnażajcie się” nie działa tak jak trzeba, to powiedziałem sobie: pojedę do Paluszków – chociażby w mróz - i zobaczę, co uda mi się zrobić w kwestii „bądźcie płodni i rozmnażajcie się”. Inaczej siedziałbym w domu i naprawiał okulary, bo ja przecież, w gruncie rzeczy, jestem optykiem. Zapytajcie o Leibecha. Ta Francuzka będzie was trochę kosztować.*

Ona-Huszpisz *Musisz dać nam zniżkę. On nie jest tu, żeby macać, tylko oglądać.*

Leibech *I właśnie dlatego ona musi wykonać dwa razy więcej ruchów i to na dodatek wizualnych i w ogóle... to wszystko nie jest takie proste. 4000 złotych.*

On-Chrupcze *Weźmiesz dwanaście.*

Leibech *To nie ja biorę, tylko ona. Z chęcią obniżyłbym, ale nie mam upoważnienia spuścić wam nawet o grosz.*

(pauza)

Trzy tysiące pięćset.

(pauza)

Drodzy państwo. Za mniej niż trzy tysiące ona nawet nie liże znaczka.

(pauza)

Dwa tysiące i na tym koniec. Ona jest również sierotą i w ogóle.

(pauza)

Dajcie osiemnaście złotych i skończmy z tym.

On-Chrupcze *Jedna trzecia teraz, dwie trzecie po tym jak sprawa zakończy się sukcesem.*

(Leibech wyciąga rękę w kierunku On-Chrupcze)

Dwie trzecie z jednej trzeciej - rodzice pana młodego.

(Leibech wyciąga rękę do Huszpiszów. Ona-Huszpisz daje Leibechowi cztery złoszczyzny.

Leibech znów wyciąga rękę do On-Chrupcze)

My jesteśmy z jednej trzeciej dwóch trzecich.

Leibech *A co z trzecią częścią jednej trzeciej z jednej trzeciej?*

On-Chrupcze *Czemu niby jedna trzecia jest dla ciebie? Już dostałeś dwie trzecie. Podziękuj, że nie odbieram ci jednej trzeciej.*

Leibech (zdezorientowany. Patrzy na Ona-Chrupcze, przygląda się pieniądzom na swojej dłoni. Do siebie)

Kompletnie mnie skołował. Nie urodziłem się do finansów. Ja w gruncie rzeczy...

On-Chrupcze (chodzi podekscytowany)

I nie naciskaj mnie cały czas z pieniędzmi. Niezły z ciebie skąpiec z tymi twoimi dziwkami i swatami. Dlatego ja, w ogóle, składam przeciwko tobie pozew na łączną sumę, o której nawet boję się pomyśleć. Idź już i przygotuj tę Żożolinę!

Leibech (do siebie)

Och! Jak ja strasznie wszystkich nienawidzę! Po co ja żyję?

(wychodzi)

Leibech przez całą sztukę odgraża się wszystkim, szczególnie ojcu Pupcze, że za swatanie tak brzydkiej pary pobierze wysoką opłatę, która zapewni mu dostanie życia. Jest przekonany o swoim sprycie i umiejętnościach negocjacji i licytacji. Niestety za każdym razem okazuje się, że jego kompetencje w tym zakresie są marne i daje się ograć, a nawet oszukać każdemu. Wiecznie zostaje z niczym. Rozgoryczenie, które wynika z nieudolności zapewnienia sobie bytu materialnego rozładowuje stwierdzeniem rzuconym wszystkim. Dla mnie te słowa Leibech kieruje przede wszystkim do siebie. Nienawidzi swojej niezaradności, nieudacznosci i sytuacji, w której jest i będzie. Wierzy jedynie, że nic nie ulegnie zmianie lub poprawie. Przerzucając winę na innych stara się usprawiedliwić swoją nieudolność i los. Jest jak Syzyf, którego praca nie ma końca i nagrody. Ta sytuacja i oskarżenie są wyrazem bezsilności wobec swojego położenia. Mimo porażek jakie serwuje mu życie za każdym

razem jednak schyla się po kamień i pcha go znowu pod górę.

Chapton (krzyczy za nim) *I schłódź szampana!*

On-Chrupcze *Pewnie, szampana! Szczyny! Osiemnaście zloszczyn za Żozolinę! Plus podróż! W tej cenie mogłam wydać ją za mąż za jakiegoś polskiego hrabiego idiotę!*

(do Chaptona)

Ty wepchnąłeś nas w całe to błoto.

Chapton *Czemu mówicie „błoto”? Nawet w najmętniejszej kałuży nagle można złowić jakiegoś lososia.*

Ona-Chrupcze *Ale przecież sam powiedziałeś: „centrum wszechświata”?*

Chapton *A co to znaczy „centrum”? - Wszystko moda: dzisiaj - Paryż – jutro - Paluszki.*

Scena XIII

„Miejsce pracy” dziwki Forsedes. Noc. Wchodzą: Jakiś, Pucpce, Huszpisze, rodzina Chrupcze, Chapton. Zza małego parawanu wylania się Leibeck.

Leibeck *Absolutna cisza w czasie wizyty gościa z Francji, masażystki Forsedes!*

(Jakiś zamyka oczy jakby się modlił. Wchodzi Forsedes – brzydka, duża i przerażająca kobieta)

Jakiś (z zamkniętymi nadal oczami)

O! Wcielona bogini, białoskrzydły aniele. Przymykam oczy, abyś mnie nie oślepiła.

Ona-Chrupcze *Nie masz o co się martwić. Takiego mroku od dawna już nie widziałeś.*

On-Chrupcze *Nie podniecajcie się. To pewnie babcia Żożoliny.*

Ona-Chrupcze *Obawiam się, że to Żożolina we własnej osobie.*

(wszyscy przeszywają wzrokiem wycofującego się o krok Leibecka)

Leibeck *Nie przejmować się. Ona tylko tak w y g l a d a.*

(Jakiś otwiera oczy. Forsedes po obrzuceniu wszystkich wzrokiem przystępuje energicznie do działania)

Forsedes (napada na przerażonego Jakisia)

No, co my tu mamy?

(myśląc, że Chapton jest jej „pacjentem” podchodzi do niego. Łapie go za kołnierz)

Sikawka nie działa?!

Chapton *To nie mnie, to jemu! To on jest impotentem!*

Forsedes *Sikawka nie działa?!*

Chapton *Mnie świetnie stoi - obsługa 24 godziny na dobę - gdy jest potrzeba i gdy jej nie ma.*

Jakiś *I mnie. Tylko z brzydkimi, ja trochę...*

Ona-Huszpisz *To mój syn, Jakiś, z normalnego i zdrowego domu z temperaturą. Tyle że panna młoda trochę...*

Forsedes *W skrócie – sikawka nie kapie!*

Chapton *Kapie, ale nie tryska.*

Forsedes *Cicho!*

Jakiś *Powiedzcie jej, żeby nie biła!*

Ona-Huszpisz *On jest subtelny. Trzeba z nim delikatnie...*

Forsedes *Wynocha wszyscy! Zostawić mnie samą ze szczęśliwą parą!*

(wszyscy wychodzą. Chapton rzuca wychodząc)

Jeszcze raz chcę przypomnieć, że ja nie mam żadnego problemu. Świetnie mi stoi - obsługa 24 godziny na dobę. - Automatycznie!

Forsedes *Znam takich jak ty: czym większa jadaczka – tym mniejsza sikaczka!*

(Chapton wychodzi z Huszpiszami, rodziną Chrupcze i Leibechem)

Drzwi, drzwi! Zamknąć drzwi! I nie podglądać przez dziurkę od klucza, bo szydło wbiję do oka!

Scena XIV

W tym samym miejscu. Forsedes, Jakiś, Pupcze.

Forsedes *Uwaga! Plan penetracji przebiegać będzie tak: szczęśliwy pan Bezpolecja obejmuje szczęśliwą panią Bezkształtną. Ja stoję pod ścianą, rozbieram się i robię pozy. Szczęśliwy pan Bezpolecja patrzy się na mnie, podnieca się, sikawka mu podskakuje, wsadza ją szczęśliwej pani Bezkształtnej. Mówicie: „mazzal tow” i płacicie rachunek!*

(przyciska Jakisia do Pupcze, trochę się oddala i wolno wykonuje ruchy erotyczne).

Podniecasz się?

Jakiś *Chwilkę!*

Forsedes *Podniecony?*

Jakiś *Nie szcękaj na mnie, proszę. Kurczy mi się, jak ktoś na mnie warczy!*

Forsedes *(dopada go. Łapie go za gardło.)*

Sluchaj: życie mija, a ja mam jeszcze inne sikawki oprócz twojej...

Pupcze *Mój mąż potrzebuje atmosfery...*

Forsedes *Spokój, szympansico! Ty też roździerasz gębę? „Atmosfera”! Nie urodziliśmy się dla przyjemności. Urodziliśmy się, żeby kończyć i odchodzić!*

(podrzuca piersi na wprost twarzy Jakisia)

No, no, pożądać! Podniecać się! Rach-ciach! Nie ma czasu! Stanął?!

(podchodzi groźnie do Jakisia)

Jakiś *(żali się)*

Ona mnie przeraża! To nie piersi! To gilotyna!

(Forsedes wpycha głowę Jakisia pomiędzy piersi, potrząsa i podrzuca nim jak szmatą. Drugą ręką szpera mu w spodniach. Jakiś walczy, krzyczy i próbuje się uwolnić)

Na pomoc! Mordują!

Forsedes (do Pupcze)

Zdejmij mu spodnie i pociągnij mocno za sikawkę!

Pupcze *Wyrwiesz mu moją policę! Oj! Polica się urwie!*

Forsedes *Ciągnij!* (zaczyna sama ciągnąć. Jakiś krzyczy)

Jakiś *Stracony! Nie stanie! Pomocy! Mamo, tato! Wyrrywają wam drzewo genealogiczne z korzeniem, a wy milczycie!*

(Huszpisze, państwo Chrupcze i Chaption wchodzi z impetem. Forsedes uwalnia uścisk. Jakiś szybko odskakuje od niej. Do Chuszpiszów)

Co zrobiliście? Zamiast uwolnić mnie od brzydoty, podwoiliście ją! Nigdy w życiu już mi nie stanie! Nigdy!

Ona-Huszpisz *Szwagier! Szwagier! Wszystkie kłopoty zaczęły się od szwagra!*

Chaption *Za wszystko, co nie gra w świecie odpowiada szwagier. Szczęście, że na tym świecie są szwagrowie!*

Ona-Huszpisz *I nawet nie wiemy, czyj to szwagier!*

Chaption *Co was to w ogóle obchodzi?! Na wasz rachunek jestem szwagrem?!*

Ona-Chrupcze *Swat! Leibech! Wszystko przez Leibecha!*

On-Chrupcze *Gdzie on się podział?*

Ona-Chrupcze *Nie ma go. Uciekł!*

On-Chrupcze *On to ma zwyczaj: wepchnąć kogoś w błoto, wziąć zaliczkę i zniknąć!*

Ona-Huszpisz (nie daje wytchnienia Chaptionowi. Do Chaptiona)

A powiedziałaś, że ładna! Że żabie nóżki! Ty, światowy człowiek powiedziałaś, że ładna!

Forsedes *Cisza, duchowe karły! Kurduple dusz!*

(ze strachu wszyscy milkną.)

Tak. Jestem ładna! Ktoś zaprzeczy? Słyszę „nie”?!

(pauza. Forsedes mówi dalej. Próbuje pozostać twardą, ale dławią ją łzy)

Nawet bardzo ładna - jeśli chcecie wiedzieć - ludzie mnie kochają, obdarowują... Ludzie mający dobry smak i pozycję.

Chapton (ze zmiękczonego sercem)

Były pomocnik zarządcy okręgu.

Forsedes *Jeśli chociażby podać ten mały przykład. Myślicie, że w ogóle wypada mi się zadawać z wami? Że ja w ogóle mogłabym pomyśleć o tym, by zainteresować się kimś, kto związany jest z tym pawianem?! Kim wy jesteście?! Co to w ogóle za zapomniana dziura? Ja, przecież, jestem tu tylko przypadkiem, kapujecie?! Kiedy koniec końców zrozumiecie, że nie jestem stąd, nie wasza, i że znalazłam się tu tylko przypadkowo?! Kiedy koniec końców zrozumiecie, że nie jestem tym kogo widzicie?*

Pupcze *Nie tym, kogo widzimy? Jeśli tak, to mamy ze sobą wiele wspólnego, bo ja również...*

Forsedes (odpycha płaczącą Pupcze. Do Jakisia)

Teraz dobrze mi się przypatrz, podnieć się i skończ. Dacie mi resztę pieniędzy i powiemy sobie ładnie „szalom”!

(szlocha)

Chapton *Obraziłeś człowieka w dziwce. Teraz już musisz się nią podniecić - inaczej będziesz miał na głowie świat przestępczy.*

Jakiś *Wszyscy są ohydni, wszyscy obrażeni - a na mnie - z moim podduszonym, drżącym ptaszkiem, któremu każdy nadaje inne przezwisko - spoczywa obowiązek okazania wam współczucia?*

Scena XV

W tym samym miejscu. Ci sami.

Pupcze (bardzo wzruszona. Do Forsedes)

Nie płacz.

(do Jakisia)

Och! Ona ma tak wiele racji. Jeśli tylko wyrócilibyście nasze wnętrza na zewnątrz, zobaczylibyście, ile piękna kryje się w nas i woła do nieba: weźcie mnie! Weźcie!

Jakiś *Nieszczęsna kobieto, żalosna dziwko... tak bardzo nie chciałbym was skrzywdzić. Zrozumcie mnie. Jeśli chodzi o mnie, gotów jestem widzieć w was ogrom piękna, ale tutaj nie ja decyduję, tylko on...*

(wskazuje na swojego członka)

...który nie chce, kurczy się i chowa. Ja, Jakiś, tylko mu służę, a ten, z którym trzeba skończyć tę sprawę – to on. On jest tu panem, tylko on.

(zwraca się do członka)

Słyszysz? Zobacz, w co mnie pakujesz! Zawsze mam z tobą zaciekle kłótnie! Ja ci mówię: „patrz na wnętrze, na charakter” – a ty nie. Ty patrzysz na zewnętrzną! Ja ci mówię: „uroda to nie wszystko, są też wznioślejsze wartości!” A ty obojętny jesteś na wznioślejsze wartości.

(do Pupcze)

To obwieś: powierzchowny, bez serca, zasad i współczucia. Nie nadaje się do rozmowy!

Pupcze *Pozwól mi zwrócić się do niego bezpośrednio!*

Jakiś *Proszę. Tylko mów do niego łagodnie. On jest płytki i w ogóle, ale jeśli chodzi o jego ego...*

Pupcze (klęka przed rozporkiem spodni Jakisia, mówi błagalnie do członka)

Powiedz, czego chcesz? Czego ode mnie chcesz?!

Jakiś (do członka) *Wstań, gdy kobieta do ciebie mówi!*

Pupcze (do członka)

Przynajmniej posłuchaj! Na świecie jest muzyka, jest niewinność i są kwiaty.

Jakiś *Znalazłaś sobie towarzysza rozmów o kwiatkach! On je olewa!*

Pupcze (mówi dalej. Do członka)

Nie możesz tak po prostu kurczyć się w ciemności i odcinać od skarbów istniejących w świecie, a w szczególności - ode mnie. Wyjdź choć raz na prawdziwy świat. Wyjdź, wyjdź!

(szepem i przysięgami próbuje zauroczyć członka, tak jak próbuje się zwrócić uwagę małego dziecka. Śpiewa mu tęskną i rzewną piosenkę. Wszyscy po cichu przyłączają się do niej).

*rozłóż skrzydła ptaku i poszybuj w błękit
potem żegluj ponad wrzawą i głupoty zgiełkiem
wejrzyj w jasność nieba obserwuj zorzę*

*bo za chwilę dzień cudowny stanie się wieczorem
mój ty ptaszku mały, dlaczego marudzisz
ty wiesz, że za chwilę będzie już za późno*

(ponieważ nie ma żadnego poruszenia ze strony członka – Jakiś zaczyna płakać)

Jakiś *Ojcze, matko, ja, wasz syn, poniosłem klęskę. Weźcie mnie do domu, połóżcie spać i zapomnijmy o całej sprawie.*

On-Huszpisz *A kto mnie położy? Ja też byłem kiedyś czyimś dzieckiem.*

Chapton *A co ze mną? Urodziłem się szwagrem?*

(atmosfera nostalgii i tęsknoty za dzieciństwem opanowuje wszystkich)

*Miałem ojca - dobrze pamiętam – który w nocy przykrywał mnie kołdrą i gasił światło.
W ciemności leżałem jeszcze trochę z otwartymi oczami, a smugi światła wpadające przez*

szczeliny żaluzji kładły się na ścianie zwiastując wspaniałe życie, pełne radości i niewinności. Cała miłość była wtedy jeszcze tak bardzo czysta - bez pożądania i wytrysków - i nie wiedzieliśmy jeszcze, że trzeba wsadzać – nie żebym miał z tym problemy, obsługa 24 godziny na dobę – ale mimo to, jakie wszystko było kiedyś czyste. Serce drżało zauroczone i tak mijala noc i jeszcze jedna...Powoli, powolutku opadały z nas warstwy dziecięcych ubranek. Prysnał czar: dorośliśmy. Całe piękno życia pozostawiliśmy w kołyskach.

On-Huszpisz *Tak, Jakiś, mój synu, i nam się to zdarzyło. Spójrz na matkę jaka skwaszona. W młodości również taka była.*

Ona-Chrupcze *Tak. Zawsze byłam skwaszona.*

On-Huszpisz *Ale ja ją wziąłem, zamknąłem oczy i wsadziłem. Błogosławiony nich będzie Bóg, który zesłał nam trochę ciemności. I proszę...*

(ociera łzę z oka)

...minęło życie. Zatykamy usta fajką. Patrzymy na dym.

(płacze)

Ona była po prostu skwaszona.

Ona-Huszpisz (obejmuje go) *Rzeczywiście, byłam kwaśna jak cytryna.*

On-Chrupcze (pełen entuzjazmu) *I nie tylko ona! Spójrz na moją żonę. Popatrz na cały świat. Świat jest pełen ruin. Wszyscy zaciskając zęby posuwają je i płodzą następne!*

On-Chrupcze *I jeszcze więcej ruin! I jeszcze więcej!*

Chapton *Chociaż ...?! Popatrzcie na Hindusów! Co mają Hindusi?! Czy oni w swoim życiu widzieli dupę? Oni nie wiedzą co to! To, co u nas jest wypukłe, u nich – wklęsłe! Od czego im stoi?*

On-Chrupcze *Od zardzewiałego gwoźdźca im stoi!*

Ona-Chrupcze *Tak. W złą godzinę zawsze dobrze jest pomyśleć o Hindusach.*

On-Chrupcze (chodzi podekscytowany i rozgorączkowany. Do Jakisia)

*Zrozumiałeś?! Wyrośliśmy?! Pozbawili nas dzieciństwa?! Zmuszono nas do posuwania?!
Teraz twoja kolej! Nie wymigasz się! Nie wrócisz już sam pod koldrę, chyba że w trumnie!
Posuwaj to, co ci dają, słyszysz! Przeklinaj i rznij! Postaw go! W tej chwili go postaw!!*

(Jakiś bierze nogi za pas i ucieka)

Forsedes *Łapcie szczęśliwca! Jesteście mi winni jeszcze dwie trzecie!*

(wszyscy ścigają Jakisia)

Scena XVI

Uliczki Paluszek. Noc. Jakiś ucieka.

Za nim biegą Huszpisze, Chrupcze, Pucze, Chaption i Forsedes.

Wszyscy ciężko sapią z wysiłku. Rozmawiają w trakcie biegu.

Ona-Chrupcze *Zobaczcie, jak on biegnie!*

On-Chrupcze *Też mi wyczyn! Nigdy nie pieprzył, ma więc teraz siłę uciekać jak zając! Też
chciałbym móc sobie pozwolić na taką oszczędność!*

Chaption *I z tej właśnie przyczyny, m n i e akurat ciężko się teraz biegnie! Kobiety, kobiety...*

Forsedes *Jak dobiegnie do rzeki, zatrzyma się. Wtedy go złapiemy!*

Chaption *Drodzy państwo, rozgrzejmy serca pieśnią!*

(zaczyna śpiewać marszową piosenkę. Wszyscy dołączają się do niego.)

Wszyscy:

Naprzód kawalerio w słusznej naszej sprawie...

On-Chrupcze (oddycha z trudem)

Przynajmniej śpiewamy... w ostatnim... czasie kilka ryt... mi...cznych marszów z okresu młodości!

Ona-Chrupcze *Jeszcze nigdy się tyle nie naśpiewałam, jak na początku tej tragedii!*

Pupcze *Oj! Kostka! Myślę, że zwichnęłam nogę w kostce!*

(w tym czasie Jakiś znika)

Scena XVII

Brzeg rzeki. Noc. Huszpisze, rodzina Chrupcze, Pupcze, Chapton i Forsedes okrążają skrytego w krzakach Jakisia.

Forsedes (wzywa na głos)

Impotent, tu Francja! Impotent, tu Francja! Poddaj się! Jesteś okrążony!

Ona-Huszpisz *Jakiś, synu, brzydota otacza cię ze wszystkich stron! Nie masz wyboru – musisz żyć! Jesteś zgubiony!*

Ona-Chrupcze *Podnieś ręce, wyjdź do nas i spokojnie poddaj się katastrofie!*

Forsedes *Impotent! Tu Franc...*

Pupcze (krzyczy)

Mój mąż nie jest impotentem!! On po prostu nie może z brzydkimi!!

(wszyscy posyłają jej gniewane spojrzenia)

On-Chrupcze *Przeszła na stronę wroga! Córko moja, z krwi i kości, inwestycjo moich zimowych kalessonów! Popatrz na siebie! Nie dość, że brzydka, to i na dodatek kulawa! Tego ci tylko brakowało: kalectwa!*

(ze złości podnosi rękę, żeby ją uderzyć)

Pupcze (znów wybucha płaczem)

Czemu to moja wina?!

On-Chrupcze (opuszcza rękę. Sfrustrowany. Czuje ucisk w klatce piersiowej)

On nie jest winny. Ona nie jest winna. Nikt nie jest winny. Każdy ma swoją małą, zasraną rację. Oj, nie ma na kogo zrzucić gniewu...

Ona-Chrupcze *Gdyby przynajmniej był tu Leibech...*

On-Chrupcze (ból serca wzmaga się)

Oj, Leibech, wydatki na podróż poszły na marne...

Ona-Chrupcze *Nie będzie zimowych majtek...*

On-Chrupcze *A tu grudzień, i zimno, i Paluszki, i brzeg rzeki, i nie ma Leibecha. Ach! Leibech. Wszystko zaczyna się i kończy na Leibechu.*

(czuje rozdierające klucie serca. Czerwieni się na twarzy, charczy i chwieje się)

Oj, serce! Serce...!

(upada na ziemię. Ona-Chrupcze klęka koło niego)

Ona-Chrupcze *Ach, ten wieprz zamierza zostawić mnie samą w tym błocie!*

(do Huszpiszów)

Zamordowaliście mi męża, łajdaki! Wy i Leibech zamordowaliście...!

On-Chrupcze (słabym głosem)

Wydatki poszły... na marne...A wydatki były tylko symbolem...

Ona-Chrupcze *Czego?*

On-Chrupcze *Całego życia, potworze, które...przeszło...Gdybym tylko przed śmiercią wiedział, że on jej koniec końców wsadził..., że wsadził..., że wydatki nie zostały zmarnowane...*

(Jakiś, cały mokry, wychodzi z krzaków. Kapie z niego woda. Drży z zimna.)

Ona-Chrupcze *Jest tutaj!*

(Pupcze podchodzi, żeby go wytrzeć)

On-Chrupcze (nadal mamrocze)

Że wsadził..., że koniec końców jej wsadził...

Ona-Chrupcze (do Jakisia)

Słyszaleś?! Musisz! Ostania wola konającego!

Jakiś *Co?! Teraz nagle mam się podniecać nie tylko dwoma poczwarami, ale i na dodatek drgawkami konającego?! I to do tego w grudniu? Mokry?! Na dworze?! Na stojąco?! W nocy?! W śniegach Paluszek?! Czyście zupełnie zwariowali?!*

Chapton *Pomyśl trochę o Hindu...*

Jakiś *O Hindusach słyszałem! A ty pomyślałeś kiedyś, że może Hindusi, aby się pocieszyć, myślą o mnie?!*

Ona-Chrupcze *Wsadź! On kona – wsadź!*

Pupcze (przywiera do Jakisia)

Ostanie życzenie ojca! Wsadź!

Chapton *Wsadź już! Wsadź! Wsadź i skończmy z tym!*

On-Chrupcze (odwołuje wszystko gestem ręki. Słabnącym i przygaszonym głosem)

Wsadzi...nie wsadzi...głupoty...

(przywołaniem palca daje obecnym znak, by podeszli do niego. Przybliżają się. Jego głos jest słaby, prawie niesłyszalny.)

Cale życie...myślałem...i nie znalazłem... w życiu...śmieszniejszej...rzeczy... niż... pierdnięcie.

(umiera. Przez chwilę wszyscy milczą zdumieni ostatnimi słowami nieboszczyka)

Chapton *W literaturze powiedziałyby się na to: testament „wietrzny”.*

(Ona-Chrupcze z miłością zamyka mu oczy. Wszyscy spuszczaają głowy. Wchodzi Leibeck pełen entuzjazmu i radości)

Leibeck *No, przyłapałem was, nicponie! Pojechało się na piknik, nad brzeg rzeczki, co? Gorąca parka kocha się w krzaczkach, a zadowolony teść odpoczywa na trawie?!*

(pochyla się nad On-Chrupcze, ku zdumieniu wszystkich pstryka go w nos)

Tak. Długa i zdrowa drzemka. Czemu nie? Jak człowiek jest zadowolony, to spokojnie sobie chrapie. A teraz, co z małą przyjemnością dla swata?

(wyciąga rękę. Wszyscy z wyjątkiem Jakisia i On-Huszpisz rzucają się na niego.)

Ona-Chrupcze *Ja ci pokażę „przyjemność”, morderco!*

Chapton *Piknik, co?! Optyk zobaczył piknik?!*

Ona-Huszpisz *„Wizyta gościa z Francji”, aa? Krętacz!*

Forsedes *Moje dwie trzecie, draniu!*

Pupcze *Polica! Polica!*

(Leibeck ucieka. Wszyscy, oprócz Jakisia i On-Huszpisz, gonią go i schodzą ze sceny)

Na swacie skupiają się niepowodzenia innych. Prawie każdy z bohaterów dramatu rekompensuje sobie na Leibecku swoje straty, upokorzenia. Po każdym takim spotkaniu swat ucieka, znika. Nie ma sceny, żeby nie musiał się ewakuować w trybie pilnym.

Scena XVIII

W tym samym miejscu. Jakiś, On-Huszpisz, ciało On-Chrupcze.

Jakiś *I od tej pory to będą granice mojego świata - trójkąt: Flaczki-Paluszki-Palaczyнки?!*

(patrzy na ciało On-Chrupcze)

I ja żyć będę, tak jak żył on – ordynarna, mała duszyczka? Chrapać będę w Palaczyńkach, marzyć o Flaczkach i czekać we Flaczkach wspominając Paluszki i tak w kółko Macieju, aż umrę jednego dnia tak jak on i pochowają mnie, z życiorysem wypełnionym ciepłymi kalesonami i pierdnięciami, we Flaczkach, albo w Paluszkach albo w Palaczyńkach?!

(Huszpisze, Ona-Chrupcze, Pucpce, Chapton i Forsedes wracają. Jakiś z rosnącym entuzjazmem przedstawia im dalszy ciąg swojego życiowego credo)

A ja wam powiadam: jest świat! Wielki świat. Sprawia ból z nadmiaru piękna. I są w nim pałace! I księżniczki! Wszystko, co powinieneś zrobić, to tylko otworzyć okno, wspiąć się na palce i wyskoczyć na zewnątrz. I już tam jesteś - w czystych i błękitnych przestworzach – i zostawiasz za sobą Paluszki, Flaczki i Palaczyńki, jak gdyby były one trzykrotnym pstrzeniem muchy na okiennej framudze.

Ona-Huszpisz (z dumą)

No, co powiecie na mojego syna? Pałace i księżniczki! U niego wszystko na dużą skalę, pompatycznie!

Chapton Wagner.

Ona-Huszpisz *Tym był karmiony w domu.*

Forsedes (podchodzi do Jakisia. Przez chwilę lustruje go wzrokiem. Jakiś stoi naprzeciwko niej. Tym razem z dumą)

Co? Forsedes nie jest już dla ciebie wystarczająco dobra? A i tych dwóch trzecich pewnie już nie zobaczę. „Księżniczki”! Wszystko makijaż! Jak to możliwe, że przez całe życie nie nauczyliście się przebić przez tę cienką warstwę pudru?! Jak mogliście do dzisiaj nie odkryć, kim jestem?!

Pupcze I ja.

Forsedes *Żegnam was. Wracam do gabinetu. Czekać na mnie. A ponieważ to właśnie koniec drugiego aktu i znikam z opowieści, zaśpiewam wam krótką, pożegnalną piosenkę.*

(śpiewa)

Kiedyś u mnie było „hu-ha” wielkie,

„hu-ha” wielkie.

Klienci przychodzili – odchodzili w te i wewte.

Był, jak to mówią, ruch.

Wtenczas powiedziałam:

jak laleczka w lalce

tak i ty będziesz,

jeśli się załamiesz –

drugą z siebie wydobędziesz.

Drzwi zawsze się otworzą,

pocałunki pofruną,

wino wiecznie lać się będzie

”hu-ha” nigdy się nie skończy.

Minęły lata. „Hu-ha” trochę przygasło,

„hu-ha” przygasło.

Klienci przychodzili – odchodzili,

sporo odchodziło.

Niebo - jak to mówią -

czarnymi chmurami się zakryło.

Wtenczas powiedziałam...

A teraz, drodzy państwo, jeśli spodziewaliście się końca -

to nie koniec jeszcze. Ja, jak wy wszyscy,

z nastaniem zmierzchu jestem załamana

i z całego „hu-ha”

ledwo pozostaje mi „ha”!

Lecz kiedy w oknie znów wstaje świt

i przychodzi ranek

wtedy, drodzy państwo, pod ruiną

odnajdziecie jeszcze jedną lalę

i wiatr w wiechrzchołku pochylonego drzewa

bezgłośnie wam zaszmera

„hu-ha, hu-ha...”

Wtenczas powiedziałam...

(wychodzi samodzielnie. Wszyscy machają jej rękami na pożegnanie)

/Koniec Drugiego Aktu/

AKT TRZECI: KSIĘŻNICZKA

Scena XIX

Brzeg rzeki w Paluszkach. Noc. Jakiś, Pupcze, Huszpisze, Ona-Chrupcze,
Chapton, ciało On-Chrupcze

Ona-Huszpisz *No, czy ktoś wie, gdzie tutaj można znaleźć księżniczki?*

(wszyscy patrzą na Chaptona. Chapton spuszcza wzrok. Nagle słychać rozbrzmiewające fanfary. Wchodzi baron de-Trompelaz w otoczeniu służby. Stuka obcasami i przedstawia się z poczuciem wielkiej godności, wyrzucając z siebie swoje imię)

W tej scenie nie ma Leibecha, ale reżyserka spektaklu wprowadza postać jako operatora kamery, który przyprowadził zagranicznego arystokratę, wysłannika z pałacu księżniczki. Swat dzięki temu zabiegowi znowu pełni rolę animatora rzeczywistości postaci dramatu.

Trompelaz *Trompelaz!*

Ona-Chrupcze *Przepraszam?!*

Trompelaz *Trompelaz!*

Ona-Chrupcze *Co?!*

Trompelaz *Trompelaz!*

Ona-Chrupcze (do obecnych)

Co on mówi?

Ona-Huszpisz *Może swoje imię?*

Chapton *Głupcy! To francuski!*

(pręży się przed Trompelazem)

Chapton *Chapton Krudicer, szwagier!*

Trompelaz Trompelaz!

Ona-Huszpisz Ona-Huszpisz!

Trompelaz Trompelaz!

On-Huszpisz On- Huszpisz!

Trompelaz Trompelaz!

Ona-Chrupcze Ona-Chrupcze!

Trompelaz Trompelaz!

Ona-Chrupcze (wskazuje na ciało) On-Chrupcze!

Trompelaz Trompelaz!

Ona-Chrupcze On jest martwy.

Trompelaz Trompelaz!

Jakiś Jakiś Huszpisz

Trompelaz Trompelaz!

Pupcze Pupcze Chrupcze!

Trompelaz Trompelaz!

Chapton Chapton Krudicer, szwagier!

Trompelaz Trompelaz!

Chapton Krudicer!

Trompelaz Trompelaz!

Chapton Krudicer!

Trompelaz *Trompelaz!*

Chapton *(rezygnuje)*

Trompelaz!

Trompelaz *Trompelaz!*

Chapton *Trompelaz!*

Trompelaz *Trompelaz!*

Chapton *(uspokaja go) Trompelaz, Trompelaz!*

(do innych obecnych)

Nie ma o czym mówić. Ten człowiek zna przede wszystkim siebie.

(do Trompelaza)

I znów: Trompelaz!

Trompelaz *(wyczerpany przedstawianiem się, uspokaja się)*

Doskonale; bon! Baron de-Trompelaz! Le-sekreter personel de-la-madmuazel Szampinje-Szandilje – Prinses de- Bolonez la-najbardziej bella kobieta magnifikat Europ. Mam honer razem le-pan młody lebeaa mizerabel de-impotent le-szmok- flak Jakiś Huszpisz i la-panna młoda, la-beee paskuda la-kulawa de-orfelin-sierota Pupcze-Chrupcze?

Chapton *To oni! Oni! Łi-li!*

Pupcze *Mój mąż nie jest impo...*

Chapton *Cicho! Trompelaz mówi!*

Trompelaz *Trompelaz, doskonale, bon. La-prinses madmuazel Szampinje-Szandilje, on wojaż de-legasjon-rojal w waszym kraju, prinses bardzo sensibel filantropie. Słyszała la-tradżedi de Jakiś i Pupcze – wzruszającej la-serce-serce; bum-bum-, płacze-płacze wysyła sekreter baron de-Trompelaz, bon, przywieźć le-impotent le-Pale Rojal de Bolonez, symbol humaniter. Dać*

filantropo po-po, cy-ce, szas-pras, bu-bum, la-mizerabel, fiut, wańka-wstańka, ratunek dla glori impotant, li-li, kła-kła, bon-bon. Jutro, ekzaktemon o dziesiątej.

Ona-Huszpisz *Cud! Cud! Mój syn miał rację! Są księżniczki! Jest wielki świat!*

Chapton *Wagner!*

Trompelaz *Trompelaz!*

Chapton (uspokaja go)

Trompelaz, Trompelaz i jeszcze raz Trompelaz!

Trompelaz *Trompelaz, doskonale, bon. Madmuazel, prinses posłać z baron de-Trompelaz-le-rojal konie pa-ta-taj, czyk-czyk, kła-kła, noł czekać, noł czas. E pur aperytif de-la impotant le-mizerabel do Pale Rojal, robi gorąco-gorąco na-apetyt, bon-bon, la-prinses posyła swoje la-majtkinez direkt de la tyłek-rojal le-imażinsion gorąco-gorąco, delikates, le-szmok-flak uczy się wańka-wstańka, bum-bum, tach-tach, kła-kła.*

(wchodzi służący z majtkami księżniczki powieszonymi na złotym drągu. Wszyscy go otaczają. Przypatrują się majtkom z podziwem i zdumieniem)

Jakiś (z twarzą tuż przy majtkach, nadal zaszokowany)

Szampinje-Szandilje?

Trompelaz *Szampinje-Szandilje.*

(Trompelaz powoli odchodzi. Za nim kroczy służący z drągiem. Za służącym Jakiś w letargu, a za nim wszyscy inni)

Jakiś *Szampinje-Szandilje... Szampinje-Szandilje... ja spoglądam w parę oczu bella-majtkinez słucha le-ptaszije na le-drzewije śpiewaje. Szampinje-Szandilje! Pełno gwiazdyje na niebije la usiądzieje na ziemieje. Cała le-ziemieje śpiewa: la-Szampinje-Szandilje! La-Szampinje-Szandilje!*

Pupcze (spogląda z przestrachem na Jakisia)

Mamo, ja się trochę obawiam się, że księżniczki wchodzą mi w paradę!

Ona-Chrupcze *Córko, on może sobie śpiewać Szampinje-Szandilje aż do przyjścia Mesjasza.
Polica jest twoja.*

Pupcze *Ach! Polica, polica!*

Jakiś (mamrocze)

Ach! La-policyje.

Pupcze (wybucha płaczem)

On już nazwywa go „la-policyje”!

Ona-Chrupcze *Niech sobie nazywa! Co tam nazwa?! – Ważny jest właściciel!*

(pogardliwie w stronę Jakisia)

*Krótko mówiąc: za dużo szumu wokół małej policy, która powinna była wejść na chwilę
i wyjść – tak jak sąsiadka prosząca o cebulę. Ach polica, polica – jak idiotycznie wyglądasz
i jak bardzo skomplikowany jest twój mechanizm!*

(wychodzą)

Scena XX

W tym samym miejscu. Noc. Ciało zmarłego On-Chrupcze. On-Chrupcze podnosi lekko głowę.

On-Chrupcze *A o zwłokach zapomnieli...Nie ma lez, ani lamentów. Zobaczyli karoce i pobiegli.*

(drapie się)

Oj, niedobrze jest umrzeć. Leży się bez kałesonów i marznie. A brzydota? Myślicie, że nareszcie uwolniliście się ze szpetoty? Nie macie pojęcia, jakie okropieństwo czeka was po śmierci!

(z rezygnacją i smutkiem)

Ach! Nęcza, brzydota i ciemność. Wszystko tak jak w życiu, tylko jeszcze gorzej.

Scena XXI

Pałac księżniczki. Poranek. Wystawna sala z eleganckimi meblami i cennymi przedmiotami. Służba i heroldzi. Wchodzi Trompelaz, a za nim: Ona-Chrupcze, Chaption, Huszpiszowie, Jakiś, Pucpze. Zachwyceni są widokiem rozpościerającego się przed ich oczyma splendoru, z otwartymi z zachwytu ustami chodzą na palcach, aby nie pobrudzić dywanów.

Trompelaz *Madmuazel prinses Szampinje-Szandilje, kła-kła, ekzaktemon, wykąpać się la-prysznic le-menikur le-pedikur, la-fryzur, cała figur, ekzaktemon, trzy sekond po a'la-entrans, kła-kła, li-li, na razie noł dotykać nic, tylko la-patrzyć, oddychać, noł-silnie.*

(stoi na środku sali i pilnuje ich. Oni obracają się i patrzą na piękne przedmioty jak dzieci przeniesione do świata bajek. Skurczony Jakiś zwraca się do Ona-Huszpisz. Po cichu)

Jakiś *Mamo, ja się boję.*

Ona-Huszpisz *Odwagi, synu! Drugiej takiej szansy nie będziemy mieli.*

Jakiś (drży)

Zimno mi...Umieram z zimna!

Ona-Huszpisz (podchodzi do Trompelaza)

Czy można dla syna... jemu zimno...ze wzruszenia... kła-kła... jakieś niepotrzebne okrycie...

Trompelaz (obrzuca ją morderczym spojrzeniem. Głośno anonsuje)

Ciepłe-ciepłe okrycie a'la-impotent!

(Jakiś zgina się, jakby wbito mu nóż w plecy)

Przełożony służby *Ciepłe-ciepłe okrycie a'la-impotent!*

Zastępca przełożonego służby *Ciepłe-ciepłe okrycie a'la-impotent!*

Zwykły służący (wchodzi z kocem)

Ciepłe-ciepłe okrycie a'la-impotent!

(nakrywa kocem ramiona Jakisia i wychodzi. Jakiś nadal drży. Pochyla się nieznacznie do przodu. Szepcze coś do ucha Ona-Huszpisz)

Ona-Huszpisz *Powstrzymaj się!*

Jakiś *Nie mogę!*

(Ona-Huszpisz waha się chwilę, ale w końcu podchodzi do Trompelaza. Coś mu szepcze. Trompelaz obrzuca Jakisia morderczym spojrzeniem. Patrzy się na niego jak na kogoś, kto podważa fundamenty jego kultury. Anonsuje)

Trompelaz *Le-impotent si-ku la-tualet!*

Zwierzchnik służby *Le-impotent si-ku la-tualet!*

Zastępca zwierzchnika służby *Le-impotent si-ku la-tualet!*

Zwykły służący (wchodzi, bierze Jakisia za rękę i głośno anonsuje)

Le-impotent si-ku la-tualet!

(wychodzi z zawstydzonym Jakisiem. Trompelaz, napuszony jak paw, chodzi tam i z powrotem, z rękoma założonymi na plecach)

Ona-Chrupcze (do Chaptona, po cichu)

Z tego Trompelaza wielka szycha. Ciekawe, kim on jest dla księżniczki?

Chapton *Wydaje mi się, że Trompelaz to taki jej Chapton Krudicer.*

Ona-Chrupcze (wzdycha) *Tam, gdzie człowiek – zawsze znajdzie się też szwagra. A ty jesteś nasz Trompelaz.*

(uciążliwa cisza. Chapton cały czas śledzi wzrokiem zachowanie Trompelaza. Przybliża się do niego. W milczeniu przygląda mu się z bliska jak zaciekawione dziecko. Trompelaz podnosi brwi ze zdziwieniem.)

Chapton *Powiedz, jak może istnieć w świecie ktoś taki jak ty?*

(Trompelaz patrzy się na niego morderczym wzrokiem i odwraca plecami

Scena XXII

W tym samym miejscu. Ci sami, oprócz Jakisia, który pozostaje w toalecie. Dźwięk fanfar.
Trompelaz i dworzanie stoją wyprostowani.

Trompelaz *Sa mażeste la-prinses madmuazel Szampinje-Szandilje!*

(wszyscy zamierają na swoich miejscach. Wchodzi księżniczka Szampinje-Szandilje: piękna, wręcz olśniewająca. Dwóch służących w specjalnych rękawiczkach cały czas kroczy u boku księżniczki, zakrywając rękoma jej odkryte piersi i służąc jej za żywy biustonosz. Trompelaz kłania się, a za nim wszyscy inni).

Son ekselans, tut la- motloch isi!

Chapton (przedstawia się)

Chapton Krudi...

Trompelaz *Noł nesesor familie. La-prinses zapamięta le-imaż żeneral!*

(do księżniczki)

Son ekselans le-impotent...

(księżniczka automatycznie zwraca się do Chaptona. Pytająco wskazuje w jego kierunku.
Chapton protestuje)

Chapton *To nie ja jestem impotentem. Impotent wyszedł na chwilę do ubikacji. Czemu zawsze przyczepiają się do mnie? Czy ja wyglądam na impotentą? Ja mogę być dyspozycyjny dwadzieścia cztery godziny na dobę...*

Trompelaz *Son ekselans le-impotent ekzaktemon...*

Zwykły służący *Le-impotent fini si-ku la-tualet!*

Zastępca zwierzchnika służby *Le-impotent fini si-ku la-tualet!*

Zwierzchnik służby *Le-impotent fini si-ku la-tualet!*

Trompelaz *Le-impotent fini si-ku la-tualet!*

(z każdym anonsem Jakiś kurczy się ze wstydu coraz bardziej. Trompelaz ciągnie go razem z Pucze za ręce i prowadzi do księżniczki)

Son ekselans prinses Szampinje-Szandilje!

(Jakiś i Pucze kłaniają się)

Jakiś *Jak...*

Pucze *Pup...*

Trompelaz *Noł nesesor familie. La-prinses zapamięta la-atmosfer żeneral!*

(na znak Trompelaza zaczyna grać orkiestra. Dwóch służących, których dłonie służą za biustonosz księżniczki, zaczynają głaskać ją i wykonywać coś na kształt porannego masażu. Księżniczka budzi się i powoli rozgrzewa. Jej ciało zaczyna reagować i ożywiać się. Razem z dwoma nieodstępującymi jej na krok służącymi dostojnie tańczy erotyczny taniec. Jakiś, Pucze oraz cała świta wpatrują się w nią z otwartymi ustami. Taniec nabiera tempa, i staje się tak szybki, że w pewnym momencie służącym odpadają ręce od piersi księżniczki i pozostaje z odsłoniętym biustem. Z podniecającą naiwnością porusza się i wygina naprzeciwko Jakisia. Jakiś podąża za nią wyciągając w jej kierunku rękę jakby łączył go z jej piersiami niewidoczny sznurek, a następnie spuszcza głowę, opuszcza rękę i stoi zawstydzony. Orkiestra przestaje grać. Dwóch służących zakrywa piersi księżniczki. Irytującą ciszę przerywa drżący głos Jakisia.)

Jakiś *Jak ja mógłbym...? Tutaj wszystko jest takie wspaniałe...a ty, taka piękna... A mimo to, wszystko, co mogę poczuć to: jaki ja jestem... nędzny... i beznadziejny.*

(łzy ciekną mu po policzkach)

Ojczy, matko, jest świat, ale należy on do innych, a do nas – wstyd.

(wybucha gorzkim płaczem)

Ona-Chrupcze (niby do siebie)

Naprawdę jest za co się wstydzić. Jest czego żałować...

Ona-Huszpisz (bezradna)

On jest ze zdrowego, normalnego domu i ma...hmm... hmm – temperaturę.

Jakiś *Ach!!! Księżniczka Szampinje-Szandilje...! Tak bardzo się przy tobie wstydzę!!! Tak bardzo się wstydzę...!*

(Pupcze dołącza się do jego płaczu. Następnie płaczą razem z nimi wszyscy obecni, oprócz osób z pałacu. W panującej ciszy słychać tylko wzmacniającą się symfonię płaczu gości. Jakiś krzyczy nagle do Trompelaza.)

A ty!? Co się gapisz?!

(do służących)

Czemu wy wszyscy się na mnie gapicie? Nigdy nie widzieliście katastrofy? Świadkowie, świadkowie, w każdym miejscu świadkowie porażek! Na księżycu człowiek spuszcza spodnie i... ups, pojawia się fotograf! Można by pomyśleć, że człowieka stworzono tylko po to, by inny mógł zaświadczyć o jego hańbie!

Trompelaz *Sil-wu-ple, le-czas e fini fiut wańka-wstańka. Są jeszcze mizerabel w świecie!*

(księżniczka obrzuca wszystkich współczującym spojrzeniem i rozkłada ręce w geście: „cóż można zrobić?”. Zmierza z całym dworem do wyjścia. Z ust Jakisia wydobywa się nagle ochryply krzyk.)

Jakiś *Wasza wysokość! Jeszcze jedno słowo!*

(księżniczka przystaje. Zwraca się do Jakisia. Ten przykłęka)

Moja księżniczko, Szampinje-Szandilje, archaniele. Całe moje życie myślałem: może mam zbyt wysokie ambicje i zbyt wybujałą wyobraźnię? Może pragnę rzeczy, które absolutnie nie przysługują komuś tak nędznemu jak ja. Powiedz mi tylko, że mam rację, że nie wolno mi mierzyć wyżej niż Pupcze. Proszę, wyświadczyć mi przysługę. Powiedz, że Pupcze pasuje do mnie. Dobrze?

(księżniczka ze współczuciem potwierdza potakując głową)

I że przez całe życie będę miał tylko Pupcze i kiedy czasami ucieknę od wszystkich Pupczy – natknę się jedynie na Forsedese?

(księżniczka ze współczuciem potwierdza potakując głową)

I na cóż mogę mieć jeszcze nadzieję, jeśli właśnie tak jest? Prawda, że na nic?

(księżniczka ze współczuciem potwierdza potakując głową)

Dziękuję, wasza wysokość.

(księżniczka zwraca się do wyjścia)

I zawsze, zawsze będzie źle, prawda?

(księżniczka znów przystaje)

Pytam się po prostu po to, by się upewnić i uspokoić. Będzie źle, prawda? Ani chwili wytchnienia, żadnych nowych widoków? Pupcze – i nic więcej!?

(księżniczka ze współczuciem potwierdza potakując głową. Znów rozkłada ręce w geście: „cóż można zrobić?” i wychodzi. Za nią podąża cały dwór, z wyjątkiem Trompelaza. Jakiś z wyraźną ulgą, do Huszpiszów)

Słyszeliście? Teraz to już oficjalne. Księżniczka potwierdziła: Pupcze – i nic więcej! Słyszałaś, Pupcze? Tylko ty! Pupcze – i nic więcej!

Trompelaz (podchodzi do Jakisia. Brutalnie ściąga z jego ramion koc. Wskazuje mu ręką wyjście.)

Fini le-karnawal dobroczynny. Mentno, merd, tut la-chołota – kiś-kiś!

(po raz ostatni obrzuca wszystkich morderczym spojrzeniem i wychodzi. Obecni zaczynają wychodzić. Podczas wyjścia)

Chapton *Pożerała mnie wzrokiem. Gdyby nie tych dwóch służących, którzy jak kolki w płocie tkwili pomiędzy nami, turlałbym się z nią teraz na perskim dywanie koło kominka. Biedula. Co jej pozostało? Uściski z ... i marzenie o panu Krudicer!*

Ona-Chrupcze *Nie wyobrażajcie sobie. Strasznie się wynudziłam! Myśli się: „księżniczka”, nie wiadomo co, niebo się zawali! Wszystko makijaż. Kawał majątnego leniucha. Też mi sztuka! Nuda!*

Chapton *Pożerała mnie wzrokiem.*

Ona-Chrupcze *Szandilje. Nic specjalnego. Księżniczka. Też mi coś! Ja też byłabym księżniczką, gdybym wytrysnęła z policy króla. Okropnie się wynudziłam.*

(wychodzą)

W scenach XXI i XXII Leibeck w naszym przedstawieniu odgrywa rolę lokaja i strażnika pałacowego w kostiumie gwardii szwajcarskiej. Jest echem korytarzowym powtarzającym komendy Trompelaza. Dla mnie to drugi moment w spektaklu, gdzie Leibeck „wychodzi” z roli i zaczyna prywatnie współodczuwać i odbierać zdarzenia innych postaci. W tym przypadku szczególnie mocno identyfikuje się z położeniem Jakisia. Podczas pracy nad rolą był to dla mnie poruszający i ważny moment zarówno z punktu widzenia Leibecka i z mojej prywatnej perspektywy. Odczuwałem to bardzo intensywnie i osobiście za każdym razem podczas prób i spektakli. Chodzi o moment konfrontacji oczekiwań i pragnień Jakisia z rzeczywistością, możliwościami i realiami jakie zostały mu dane lub przeznaczone. To publiczne wyznanie i przyznanie przed sobą i wobec wszystkich postaci, że miarą zasięgu własnego potencjału jest trójkąt Paluszki, Flaczki, Palaczynki było dotkliwą i bolesną autokorektą własnych ambicji i oczekiwań wobec życia. Słuchając tych słów Jakisia: „(...) wszystko, co mogę poczuć to: jaki ja jestem... nędzny... i beznadziejny. Ojciec, matko, jest świat, ale należy on do innych, a do nas wstyd. ...Całe moje życie myślałem: może mam zbyt wysokie ambicje i zbyt wybujałą wyobraźnię? Może pragnę rzeczy, które absolutnie nie przysługują komuś tak nędzemu jak ja. Powiedz mi tylko, że mam rację, że nie wolno mi mierzyć wyżej niż Pucpe. Proszę, wyświadczyć mi przysługę. Powiedz, że Pucpe pasuje do mnie. Dobrze? I że przez całe życie będę miał tylko Pucpe i kiedy czasami ucieknę od wszystkich Pucpi – natknę się jedynie na Forsedese? I na cóż mogę mieć jeszcze nadzieję, jeśli właśnie tak jest? Prawda, że na nic? Dziękuję, wasza wysokość. I zawsze, zawsze będzie

źle, prawda? Pytam się po prostu po to, by się upewnić i uspokoić. Będzie źle, prawda? Ani chwili wytchnienia, żadnych nowych widoków? Pupcze – i nic więcej!?! Słyszeliście? Teraz to już oficjalne. Księżniczka potwierdziła.”, (wypowiadanych przez Wojtka Leonowicza stojącego prawie nago) przeżywałem tę chwilę (spowiedź), równie głęboko jak on. To odważne i bezkompromisowe rozliczenie się ze sobą było dla mnie zawodowo (i dla mojego Leibecha) kulminacją samoświadomości swojego losu.

Scena XXIII

Otwarte pole na peryferiach stolicy. Wieczór. Jakiś, Pupcze, Huszpisze, Ona-Chrupcze, Chaption. Jakiś nadal jakby zahipnotyzowany.

Ona-Huszpisz *Jakiś, synu. Zrobiliśmy dla ciebie wszystko.*

Chaption *Więcej niż wszystko, bo cóż jeszcze mógłbym załatwić, czego nie załatwiłem? Z powodu brzydkich kobiet – on mdleje, a z powodu ładnych – płacze. Czym się to wszystko skończy?*

Ona-Huszpisz *A teraz zrobiła się noc i jest zimno.*

Chaption *I do rana nie ma pociągu.*

Ona-Chrupcze *A ja owdowiałam.*

Ona-Huszpisz *Co możemy jeszcze zrobić?*

Chaption *Porachować kości Leibechowi.*

Ona-Chrupcze *Ach! Leibech, Leibech. Teraz i ja będę potrzebowała dla siebie swata. Owdowiałam.*

Ona-Huszpisz *Pościelmy płaszcze na podłodze i połóżmy się spać.*

Ona-Chrupcze *A ja spać będę sama. Owdowiałam.*

Scena XXIV

W tym samym miejscu. Wszyscy zdejmują płaszcze. Jeden po drugim kładą się na ziemi.
Owijają się czym mogą. Jedynie Jakiś stoi. Nadal zahipnotyzowany.

Pupcze (delikatnie)

Jakiś, mój mężu, pościeliłam ci koło siebie i czekam na ciebie.

(pauza. Jakiś wpatruje się w przestrzeń)

Mimo wszystko dobry z ciebie człowiek. Koń zaprzęgnięty do pługa. Nie zrzucisz mnie ze swojego grzbietu. Bóg zlituje się nad naszą brzydotą i bezsilnością.

(delikatnie dotyka Jakisia. Jakiś rozbudza się jak rażony prądem. Patrzy na nią, jakby widział ją pierwszy raz w życiu. Krzyczy z przerażenia)

Jakiś *Ach! Jak błysk pioruna nagle rozjaśniła mi się tajemnica mojego losu: twój szeroki i czerwony nos wiecznie tkwić mi będzie przed oczyma! Koniec! Poza nim niczego nie będzie! Ten oto nos - to kraniec mojego życia!*

(oznajmia błagalnie)

Daję ostatnią szansę mojej dziecięcej wierze w czary i cuda: zamykam oczy, liczę do trzech i ten nos znika!

(zamyka oczy naprzeciw twarzy Pupcze)

Jeden....dwa. t....trzy!

(otwiera oczy)

Nos pozostał! Nie ma czarów, nie ma cudów. Do widzenia, młodości! Ojczy, matko, nareszcie dorosłem – jestem skrajnie zrozpaczony! Dobranoc!

(kładzie się na ziemi, mamrocze do siebie)

A na świecie mimo wszystko kopuluje się, spółkuje w każdym rogu i powietrze gęste jest od nadmiaru pożądania...

(zasypia)

Pupcze Dobranoc, mój mężu.

(chce go objąć)

Usnęło mu się.

(wzdycha)

*Och, grzech cielesny, grzech. Kiedyż w końcu będę miała jakiś lekki grzech na sumieniu?
Jeden grzeszek – i dosyć! Ech, grzeszek, grzeszek!*

(tęsknie)

*Ach, iść za niemowlakiem jedzącym herbatniki i złościć się na rozsypywane przez niego
okruszki w każdym kącie domu! Oj! Słodka złość na okruszki herbatników mojego maleństwa!*

(śpiewa i kołysze stos gałganków, jak w scenie trzeciej)

Wieczór zapada żaluzje zwija

nad łóżkiem dziecka matka się schyla

piękna jest w oczach syna - dla niego

ona jest jedyna, oj, jedyna

(do wymagowanego dziecka przytulonego do piersi)

Moje dziecko, żyjesz w moim łonie wyłącznie jako możliwość, słodki okruch możliwości, ale mimo to ja cię czuję. Jesteś zarodkiem, który mnie karmi, ogrzewa i nadaje smak memu życiu, a ja - jedynie muszlą otulającą małą perelkę błyszczącą we mnie.

(zasypia)

Scena XXV

W tym samym miejscu. Noc. Wszyscy śpią i chrapią.

Pupcze *chchch...pszszsz... chchch...pszszsz...*

Jakiś *Psss...chch! Psss...chch!*

(Jakiś, pod swoim płaszczem, zaczyna mamrotać i poruszać się przez sen. Jego ręka szuka po omacku Pupcze. Obejmuje ją. Kładzie się na niej. Para spółkuje przez sen pochrapując i jęcząc.)

Jakiś *Psss...psss...ichchch... ichchch...prrr, psss...*

Pupcze *Mm...mm... hi... hi... hi-ho...grrr...grrr...*

Jakiś *Psss...psss...arrr...chach!*

Pupcze *Hi! Hi! Hi!*

Jakiś (szczytuje) *Pa!!*

(otwiera oczy i po cichu jakby w zamyśleniu)

Żono, myślę, że ci to zrobiłem.

Pupcze (otwiera oczy)

Co?

Jakiś *Noo...polica...wsadziłem.*

Pupcze (zrywa się i krzyczy na głos)

*On to zrobił! Mój mąż to zrobił! Wskazówka podskoczyła na dwunastą! Miałam policę!
Twardą, długą, weszła, wyszła, potarła, wytrysnęła i stało się! Stało się! Wszystko
prawidłowo, tak jak piszą o tym w książkach! Przeszłam przez to! Już teraz wiem, co to!
Byłam, skosztowałam, przecierpiałam, miałam przyjemność, doświadczyłam i przeżyłam. Nie*

umrę ze stratą, ale z pełnią życia pozostawioną za mną. Na moim nagrobku napiszą wielkimi literami: „Wsadzono jej”!!!

(z powodu krzyku wszyscy budzą się przerażeni)

Chapton *He?! Co?!*

Pupcze *Wsadzono!*

Ona-Chrupcze *Kogo?! Do więzienia?!*

Pupcze *Policę!*

Ona-Chrupcze *Co?!*

Chapton (zrozumiał. Z entuzjazmem)

Wagner! Wagner!

Pupcze (ze łzami szczęścia w oczach)

Będą, będą okruszki herbatników w całym domu! Będzie straszna złość! Będzie!

Scena XXVI

W tym samym miejscu. Tuż przed świtem. Wszyscy wstają radośni i szczęśliwi. Poklepują się po ramionach i ściskają sobie dłonie. Otaczają udającego skromnego Jakisia.

Ona-Huszpisz *Jakiś! Synu! Jak to się stało?*

Jakiś *Nie wiem, jakoś tak nagle, w czasie snu, naturalnie, jakoś tak psss... chchch...chch...puf!*

Ona-Huszpisz *Słyszeliście? Psss... chchch...chch...puf! Jaka szarmanckość! Taki właśnie jest mój syn! Psss... chchch...chch...puf! Wszystko ma z domu!*

Jakiś (nadal oszołomiony rozmiarami swojego zwycięstwa)

Przysięgam na moje życie – tak jakoś nagle, naturalnie, drobnostka. Chi-chi. Kobiety...

Ona-Huszpisz *Synu, musisz bardziej oszczędzać swoje siły. Nie możesz zbyt szaleć!*

Chapton (zwraca się do Jakisia jak „mężczyzna do mężczyzny”)

No, mimo wszystko nauczyło się czegoś od szwagra, aa? Dobrze, że są szwagry na świecie!

Ona-Huszpisz *To jest mój syn, Jakiś Huszpisz. Wskazówka doszła do dwunastej i się stamtąd nie ruszy!*

Ona-Chrupcze (do Pucze, po cichu, w ciemności.)

Naprawdę wszedł czy...utknął przy wejściu?

Pucze *Wszedł, wszedł! Do środka salonu!*

Ona-Chrupcze *No i jak?*

Pucze (kpiąco, jak doświadczona kobieta)

Mężczyźni, sama wiesz - jak dzieci. Oni z tymi swoimi policami-szmulicami... Nieważne. Trzeba do nich cierpliwości.

Jakiś (do On-Huszpisz, po cichu)

Więc to tak, tato? Cały ten wielki interes, o którym się tyle mówi – to mały podskok, rżężenie, wyprysk i nagle zimno, i nieprzyjemnie w łędźwiach!?

On-Huszpisz *Za dużo w tym reklamy – za mało treści. Przesada.*

Ona-Chrupcze (kontynuuje lustrowanie Pupcze) *Niech trupem padnę, jeśli nie widać już zaokrąglającego się brzuszka!*

(z zadowoleniem)

No, wyobraźcie sobie, jakie monstrum nam tutaj wyjdzie! Mieszanka Jakisia i Pupcze. Jaki szok na nas tutaj czeka?! Zawału serca dostaniemy z powodu tego skarbu. Zawału!

(wbiega Leibeck. Za nim brzydki Japończyk – Szigano Nogaszi i dwójka jego rodziców: On-Nogaszi i Ona-Nogaszi)

W tej scenie padają najważniejsze słowa w całym dramacie dotyczące swata wypowiedziane przez Pupcze: „wykonałeś głupią pracę, ale uczciwą”. To właśnie ona jako pierwsza osoba i ostatnia płaci Leibeckowi za wykonany wysiłek. Niestety, te jedyne zarobione pieniądze też nie zostają u niego w kieszeni. Przejmuje je zawiedziony kawaler z Japonii. Leibeck nie tylko traci zapłatę, ale również cały dobytek. Zostaje w przysłowiowych „gaciach”. Musi znowu startować od „zera”. Jest największym przegranym w całym dramacie. Jego los można porównać do losu mitycznego Syzyfa, o którym w eseju filozoficznym Alberta Camusa „Syzyf” pisze tak:

„Bogowie nie bez racji doszli do wniosku, że nie ma straszniejszej kary niż praca bezużyteczna i bez nadziei” (..)

„Widzę, jak ten człowiek schodzi ciężkim, ale równym krokiem ku udręce, której końca nie zazna. Ten czas, który jest jak oddech i powraca równie niezawodnie jak przeznaczone mu cierpienie, jest czasem świadomości Syzyfa”¹¹⁴

¹¹⁴ A. Camus, *op.cit.*, s. 65–66

Leibech *Co ja słyszę? Zmartwychwstanie? Mesjasz w Jerozolimie?!*

Ona-Chrupcze *W Jerozolimie! Pośrodku salonu! Zdarzył nam się cud! Cud!*

Ona-Huszpisz *Żaden cud! Mój syn – moja krew!*

Leibech *Nie cud i nie krew – to wszystko dzięki Leibechowi. Uwierzcie mi – wszystko Leibech! Zapytajcie o Leibecha. Proszę, ciągnę tu za sobą kogoś z Japonii. Kawaler. Nie tylko, że niemłody, to i Japończyk. Brzydki – to za mało powiedziane. Po rodzicach dostał w spadku tylko choroby genetyczne. W Japonii stracili już całą nadzieję i na koniec trafili do kogo - do Leibecha! No i co? Nie znajdzie się? Znajdzie się, znajdzie pannę młodą, na księżycu się znajdzie. Oni wezmą wszystko, każdy śmieć i jeszcze powiedzą: „dziękuję”!*

(do Huszpiszów i Ona-Chrupcze)

No tak, a teraz, kiedy już, dzięki Bogu, nam się udało – zapłata za swatanie i oczywiście ze wszystkimi odsetkami, karami i dwiema trzecimi za masaż...

(wyciąga rękę w ich kierunku)

Ona-Chrupcze *Panie Leibech. Ledwie mamy na powrót pociągiem do domu. Od wczoraj nie jedliśmy i na dodatek owdowiałam...*

Ona-Huszpisz *Przecież ty tego nie potrzebujesz. W gruncie rzeczy jesteś optykiem...*

Ona-Chrupcze *No i teraz przez ciebie mamy również wydatki na pogrzeb. Mój mąż leży mokry jak zmokła kura czekając, aż wyciągniemy go z błota Paluszek i pogrzebiemy w błocie Palaczynek. Skąd weźmiemy pieniądze? Kieszenie puste...*

Pupcze *Nie, mam. Ja trochę zaoszczędziłam przez cały rok, żeby kupić tobie i ojcu ciepłe majtki na wasze złote gody. Tutaj, panie Leibech, masz swoją zapłatę. Wykonałeś głupią pracę, ale uczciwą.*

(wyjmuje z kieszeni sukienki mały zwitek pieniędzy i daje je swatowi)

Ona-Chrupcze *Oj, moje ciepłe majtki!*

Leibech (patrzy na pieniądze)

Leibech *Bez odsetek, bez kary, nawet nieumówiona suma. Z trudnością wystarczy na wodę sodową i to bez gazu. Czasy są jednak trudne. Przyjmuję zapłatę, bo przecież – tak jak słusznie powiedzieliście – ja jej nie potrzebuję. W gruncie rzeczy jestem optykiem.*

(podchodzi do Japończyków, po cichu)

Panie Szigano, przepraszam, próbowałem, ale im w końcu się tak ułożyło, że panna młoda, mimo wszystko, jest już zajęta. Nie ma panny młodej.

(Japończycy mówią bardzo szybko, gorączkując się podczas mówienia)

On-Nogaszi *Zajęta?! Szigano przyjechać Japonia tutaj?! Też et my przyjechać Japonia tutaj, teraz mówić zajęta?*

Ona-Nogaszi *A pieniądze et myjechać Japonia tutaj? A pieniądze et my nie pracować, et my Japonia-tutaj?! I pieniądze dobre imię złe, bo et myjechać po nic Japonia-tutaj, wracać bez niczego tutaj-Japonia?! A pieniądze emocje szkody, et my mieć wielką nadziejajechać Japonia-tutaj. Et my teraz nie mieć nadzieja bez niczego wracać tutaj-Japonia?!*

On-Nogaszi *Et my Japonia-tutaj, tutaj-Japonia, et ty – harakiri!*

(wyciąga nóż)

Leibech *Litości! Weźcie wszystko, co mam et Japonia-tutaj, dajcie odejść! Ja przecież w gr... grr...w grunnnicie...*

(oddaje Japończykom pieniądze, które otrzymał od Pupcze. Próbuje ich uspokoić)

Proszę, et Japonia-tutaj, et Japonia-tam.

Ona-Chrupcze (wzdycha)

Och, moje ciepłe majtki przenoszą się do Japonii!

(Japończycy biorą od Leibecha pieniądze. Z wściekłością zrywają z niego kurtkę, krawat, czapkę, koszulę, spodnie i wyrywają mu wszystkie pakunki. Wychodzą)

Leibech (do siebie) *Nie tylko gaz z wody sodowej przeszedł mi koło nosa, ale i sama woda. Ten świat to totalne szaleństwo: cóż za wybór – cóż za śmieci! Wszyscy oddychają, wszyscy chcą żyć – każdy pies, każdy Turek, każdy kuternoga i obsikujący majtki. I w ogóle. Cały ten świat - też mi coś! – Owoc parzenia się eunucha z bezpłodną kobietą w akcie pośpiesznego rżnięcia dupy! Tfu!!!*

(wychodzi pośpiesznie).

To końcowy monolog mojego bohatera wypowiedziany wobec szczęścia (może chwilowego i iluzorycznego) pozostałych osób dramatu. Nie jest zbyt okazały, ale za to bardzo dotkliwy w diagnozie sytuacji Leibecha i mechanizmów rządzących światem.

„Świat to totalne szaleństwo”. Ten świat i egzystencja są absurdalne. Tak można parafrazować tę konkluzję ściągniętą z myśli filozoficznej o człowieku absurdalnym A. Camusa. Właśnie świadomość tego faktu zarówno u Camusa, jak i u Levina i Leibecha jest powodem prawdziwej udręki życia. Camus uważa, że świadomość przynosi cierpienie, ale staje się przy tej okazji jego zwycięstwem. Tej nadziei nie widzę jednak u pozostałych dwóch. W kontekście Leibecha i Levina nie utożsamiam braku nadziei z chęcią skrócenia cierpienia. Siła życia jest wielka, ale szczęście i dobre zakończenie niemożliwe. „Wszyscy chcą żyć...” (ale nie wszyscy mogą lub potrafią i nie każdemu to jest dane) to skowyt Leibecha, wrzask wyrażający poczucie zawodu i niesprawiedliwości tego świata. Temu pragnieniu i chęci życia Levin poświęcił nawet sztukę pod tym samym tytułem „Wszyscy chcą żyć” napisaną w 1981 roku.

Scena XXVII

W tym samym miejscu. Ci sami. O poranku.

Chapton *Dzisiaj będzie słoneczny dzień. Idealny do kochania się. Ekspres do Palaczynek odjeżdża za minutę.*

Pupcze (podchodzi do Jakisia, bierze go za rękę)

Pamiętasz ten dzień, kiedy nie chcieliśmy, żeby weszło słońce? A teraz usiądziemy i pośmiejemy się ze wszystkiego.

Jakiś Tak. *Pośmiejemy się.*

(omiata wszystkich spojrzeniem. Ze smutkiem)

Niemniej jednak, wszyscy jesteście szkaradni i wszystko jest obrzydliwe.

Pupcze (zwraca się do publiczności)

Justyna Biernat pisze o tym strachu przed zapomnieniem i bezimiennym znikaniu „Levinowskie postaci przerażone są śmiercią rozumianą tutaj jako całkowite zanikanie, przed którym Brodach broni się słowami: Zapamiętaj mnie”, Jona Popoch z „Udręki życia” błaganiem: „Wykuj mnie w swojej pamięci”, a Lamka w sztuce „Wzrusz moje serce” skomleniem: „Pamiętaj mnie! Nie zapominaj! (...) Pamiętaj o mnie kładąc się i wstając, na jawie, we śnie, o mnie (...)!”, a mieszkańcy Flaczek i Palaczynek zwracają się o to do widowni słowami piosenki „To już koniec. Jedyne wasze wspomnienia przedłużą trwanie naszego istnienia.”

W naszym spektaklu piosenkę śpiewają wszystkie postaci nawet zmarły On – Chrupcze.
Leibech, nie śpiewa, nie ma się do kogo zwrócić z tą prośbą, pozostaje z poczuciem
przerażenia sam.

To już koniec.

Jak każdy inny, tak i ten

cierpki w smaku jest i smutny w tonie.

Choć wszystko wokół jest paskudne

miło było być tu z wami

i nie z własnej woli scenę opuszczamy.

Zapamiętajcie nas - jeśli możecie –

piękniejszymi niż my siebie oceniamy.

To już koniec.

Jedynie wasze wspomnienia

przedłużą trwanie naszego istnienia.

/Koniec/

****przyp. tłumaczki***

Wahałam się z imionami własnymi głównych postaci sztuki: „Jakiś” albo „Jakisz” i „Pupcze Chrupcze” albo „Pupcie Chrupcie”.

W języku hebrajskim nie ma „ś” ani „ć (ci)”. Fonetycznie, przeciętny Izraelczyk nie potrafi odróżnić brzmienia nazwy: „Jakiś” i „Jakisz”, „Pupcie” i „Pupcze”. Nie ma też normatywnego zapisu: „ć” i „ś”. Zarówno: „cz” jak i „ć” (ci) a także „sz” i „ś” zaznacza po hebrajsku tak samo – apostrofem po literze oznaczającej „c” (צ) lub „s” (sz) – (ש).

W przypadku nazwy: „Jakisz” יאקיש – nie ma apostrofu po literze "ש" szin (sin).

Według prawidłowej transkrypcji z języka hebrajskiego na polski i opinii językoznawcy hebrajskiego i tłumacza, Uzi Freidkiena imię głównych bohaterów powinno brzmieć: “Jakisz” i „Pupcze” (ewentualnie „Jakisz i Pupcie”), co potwierdza tłumaczenie angielskie „Yakish and Poopche”.

Dani Tracz twierdzi, że Hanoch pouczał aktorów, by miękko wymawiali imię „Jakiś” i „Pupcie”.

Agnieszka Olek w przedmowie do antologii dramatów Hanoch Levin „Ja i ty i następna wojna” tłumaczy imiona, jako: „Jakiś i Pupcie” (str.20)









Zakończenie

Levin w swoich dramatach świadomie obnaża naturę człowieka i ukazuje ludzkie życie jako pasmo udręku i komedię losu. Odziera swoich bohaterów nie tylko ze wszystkich złudzeń, ale i z fizjologicznej sprawczości. Ciało determinuje wszystkie funkcje człowieka. Levin robi to po to, żeby zrozumieć i pokazać co jest w nim najistotniejsze.

Dopiero w odarciu i upokorzeniu rodzi się przestrzeń, w której pojawia się autentyczność i prawda. Kiedy człowiek i zarazem aktor stanie „nagi” przed sobą, przed drugim człowiekiem, partnerem scenicznym lub widownią, istnieje szansa komunikowania się bez zakłóceń i zniekształceń powodowanych szumami kulturowymi, konwenansami społecznymi i osobistymi ograniczeniami lub blokadami.

Kiedy nikt nie jest już w stanie przybierać masek i póż, za pomocą których manifestujemy sobie i światu pozór prawdy i siebie samych. Kiedy przestaniemy, jak mówi Henryk w „Ślubie” Gombrowicza „recytować tylko swą ludzkość”, dopiero wtedy istnieje szansa na przeżycie prawdziwych, wypartych wcześniej emocji i zobaczenie prawdy o sobie.

Budowanie roli to bardzo trudny i skomplikowany proces, wymagający od aktora olbrzymiego zaangażowania emocjonalnego, psychicznego i fizycznego. „Zaprzęgamy” do pracy wszystkie nasze wspomnienia, skojarzenia, obserwacje i doświadczenia. Przekraczamy granicę naszej prywatności i intymności. Jej przekroczenie wymaga odwagi, ale i świadomej zgody udzielonej przede wszystkim samemu sobie. Nie każda z ról daje również przestrzeń i materiał, do tego rodzaju eksploracji i nie każda aktywuje tak osobiste i zbieżne z czasem terażniejszym twórcy refleksje i odniesienia. W przypadku roli wędrownego swata Leibecha zaistniały wszystkie okoliczności, które sprawiały, że była to praca niezwykle ważna i poruszająca.

Proces pracy nad rolą swata Leibecha w „Jakisiu i Pucze” w reżyserii Małgorzaty Bogajewskiej był wyjątkowy. Z jednej strony przebiegał w duchu twórczej współpracy i artystycznego, (a zarazem ludzkiego) zaufania do siebie nawzajem, z drugiej był źródłem poważnej autorefleksji na temat zawodu i problemów natury egzystencjalnej. Szczególna atmosfera panująca podczas prób i spektakli pozwoliła mi na autentyczną i intymną wypowiedź i podzielenie się z widzami za pomocą wędrownego swata Leibecha wątpliwościami, niepokojem i rozczarowaniem, które w tamtym czasie był moim udziałem.

Wyjątkowa więź artystyczna połączyła mnie z bohaterami, z którymi i Leibeck miał najbliższe relacje i zrozumienie, czyli z Jakisem - Wojtkiem Leonowiczem i z Pupcze - Ewelina Starejki. Dziękuję im za empatię, poczucie humoru i ludzką uważność.

Parafrazując konkluzję z wiersza „Piosenka o końcu świata”, mogę za Czesławem Miłoszem powiedzieć „innego życia nie będzie”. Zrozumienie i uświadomienie tej prostej prawdy przy okazji pracy nad rolą w spektaklu „Jakiś i Pupcze” stanowi dla mnie jedno z największych doświadczeń i refleksji zarówno na płaszczyźnie zawodowej jak i prywatnej. Tylko w uczciwym procesie stanięcia w prawdzie możemy się uratować i zrozumieć sens istnienia.

Bibliografia

1. Artaud A., Teatr i jego sobowtór, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1978
2. Bauman Z., Płynna nowoczesność, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006
3. Bauman Z., Płynne czasy, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa 2007
4. Bauman Z., Tożsamość, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk, 2007
5. Biernat J., Laboratorium Doświadczeń. Dramaturgia Hanocha Levina, Adit, Warszawa, 2015
6. Biernat J., Na progu śmierci jeszcze cię pomęcę. Antyk Hanocha Levina, ADit, Warszawa, 2017
7. Borzymińska Z. i Żebrowski R., Polski Słownik Judaistyczny, Wydawnictwo Pruszyński i Spółka, Warszawa, 2012
8. Burzyńska A., Lubię komedie rodzinne Hanocha Levina, ADiT, Warszawa 2017
9. Camus A., Mit Syzyfa, [w:] Mit Syzyfa i inne eseje, tłum. J. Guze, Warszawa 2004
10. Czernerle M., Holoubek G. Notatki o aktorze myślącym, WAI F, Warszawa 1972
11. Czechow A., Iwanow, przekł. A. Sandauer, adaptacja P. Łysak, Teatr im. S. Jaracza w Łodzi, 2005
12. Derejczyk R., Koniec Nadzei. O spektaklach Hanocha Levina w Teatrze, Bagatela, Adit, Warszawa 2017, s. 73
13. Drozdowicz Z., O racjonalności w filozofii nowożytnej, Poznań 2008
14. Errera E., Żydzi i Arabowie. Historia współczesnego Izraela, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa
15. Gebert K., Pokój z widokiem na wojnę, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2023
16. Gloger Z., Encyklopedia staropolska, tom IV, Warszawa 1900
17. Gombrowicz W., Ferdydurke, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993
18. Gombrowicz W., Ślub
19. Gorczyński M., O bliskości idei zawartych w „Requiem Hanocha Levina z filozofią Emanuela Levinasa, ADiT, Warszawa, 2017
20. Hausbrandt A., Holoubek G., Teatr jest światem, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1986
21. Holoubek G., Wspomnienia z niepamięci, Warszawa 2009
22. Kameraz N., – Kos, Święta i obyczaje Żydowskie, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa, 2001
23. Kant I., Krytyka czystego rozumu, tłum. R. Ingarden, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa
24. Kasdan B., Zwyczaje i obyczaje żydów, Wydawnictwo Vocatio, Warszawa, 2012

25. Kaspi Z., Siedzacy w ciemności. Świat dramatu Chanocha Lewina: podmiot, autor, widzowie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, 2010
26. Laor I, Komedia Chanocha Lewina: Fetyszyzm jako sposób bycia, dysertacja doktorska, Uniwersytet Telawiwski, 1999
27. Lem S., Opowieści o pilocie Pirxie, opowiadanie Ananke, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1971
28. Levin H., Udręka życia i inne dramaty rodzinne, Adit, Warszawa 2015
29. Lévinas E., Całość i nieskończoność, Warszawa 2014
30. Lévinas E., Humanisme de l'autre homme, Paris 1972
31. Lewi Sz., Beckett we-Lewin, ha-gdula we-ha-mawet - be-chol zot haszwaa (Beckett i Lewin, wielkość a śmierć - mimo wszystko porównanie), Teatron: Riw'on le-Teatron Ach- szawi", marzec 2000
32. Łaciak P., Jacques'a Derridy pojęcie metafizyki, Sztuka i filozofia 13, 1997
33. Olek A., Ze wstępu Ja i ty i następna wojna - Hanoch Levin, Śmieszna baśń przez łyzy - o spotkaniu z teatrem i dramatem Hanocha Levina, AdiT, Warszawa, 2009
34. Platon, Państwo tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa, 1958
35. Rimbaud A., Sezon w piekle, przekł. A. Międzyrzecki, w: tegoż, Sezon w piekle. Iluminacje, Warszawa 1999.
36. Shapira A., Historia Izraela, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Wrocław, 2018
37. Szyszkowska M., Filozofia w Europie, Wydawnictwa Temida, Białystok, 1998,
38. Vattimo G., Postnowoczesności i kres historii, Postmodernizm. Antologia przekładów, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1988
39. Zagajewski A., Prawdziwe życie, Kraków 2019
40. W. Szekspir, *Jak Wam się podoba*

Spis Ilustracji

Zdjęcia ze spektaklu „Jakiś i Pupcze”, fot. Piotr Kubic