

Jakub Krok

Teatr. Spojrzenia

Rozdział I

Państwo grają!

Pozwolą Państwo, że Państwa okłamię. Bądź zarysuję chociaż to, jak mógłbym państwa okłamać. Schodzę teraz z trybuny, zatrzymuję się i krzyczę, że coś kłuje mnie w klatce piersiowej. Państwo, naturalnie, przejmują się i pragną mi pomóc. Upadam na ziemię i proszę, żeby zadzwonili Państwo na pogotowie. Ktoś to robi. Czekam na pomoc. Wierzą Państwo w moje cierpienie, kiedy przyglądają się spazmom, które wykrzywają moją twarz, drzeniu moich kończyn, tego jak kurczowo ściskam dłoń na klatce piersiowej. Moja iluzja pozwala mi na pewną władzę nad państwa poczynaniami, której zasięg może niekiedy zależeć jedynie od moich intencji. To, jak się zachowam, czy „poczuję się lepiej”, czy mi się „pogorszy”, zdeterminuje Państwa poczynania aktywnie angażując emocje, wzbudzając poruszenie, współczucie i troskę. Moje panowanie będzie trwało tak długo, jak długo odważę się wikłać Państwa w symulację. To taniec na cienkiej linii, odsłonięcie kurtyny wywoła frustrację i agresję. Możliwe jednak, że warto zaryzykować.

Okłamałem więc Państwa, świadom konsekwencji tego czynu. Stali się Państwo uczestnikami mojej gry, odbywającej się na zaprogramowanych przeze mnie zasadach. Odegrali Państwo konkretne funkcje. Wykreowanie iluzji cierpienia implikowało prosty proces, w którym reżyseruje się ludzi nieświadomych swojej chwilowej niesamodzielności. Zostali Państwo zaproszeni do teatru, lecz nikt Państwa nie poinformował, ani na piśmie, ani w formie mówionej. Wzięli Państwo udział w wydarzeniu i teraz próbują ochłonać, odpocząć i wyrzucić z siebie tę haniebną uludę, na którą Państwa skazano.

Co uczyniło ten teatr mniej uprawnionym i właściwym od tego, w którym zajmują Państwo miejsca w regularnych rzędach i oglądają widowisko, którego sens i przesłanie zapewne zawczasu są znane? Czy kością niezgody jest zaskoczenie, brak rozpisanej fabuły i przyczynowo-skutkowego ciągu? Niewykluczone. Niewykluczone również, że problem stanowi kwestia bardziej prozaiczna. Mogę porwać się na stwierdzenie, że oczywista. Nie idą Państwo do teatru, by grać, lecz by oglądać. Obserwować to, co cudze i nie myśleć o tym, co oznacza to, co własne. To, co przynależy do indywidualnego „Ja”. Nie przejmować się i tylko patrzeć. To piękna rola. To również rola. Ktoś Państwa oszukał.

W tym teatrze odgrywają Państwo widzów, którzy zajęli miejsca i będą reagować. Ciszą, oklaskami, płaczem, śmiechem. Będą Państwo reagować tak, jak Państwu nakaże scena.

Przywiązano Państwa do niej. Mówią Państwo – to wszystko tam, za kurtyną, to kłamstwo! I dają się Państwo okłamać, bez sprzeciwu. Bezrefleksyjnie.

Państwo również są aktorami!

Dlaczego nie uznają Państwo mojego kłamstwa, czy problem tkwi w jego radykalności? Czy gdybym stanął przed Państwem na mównicy, by wygłosić wykład i rzekłbym: *Pozwolą Państwo, że Państwa okłamię.*, uprzedzając ostrzeżeniem to, co się wydarzy, wyraziliby Państwo zgodę? Niechybnie tak. Wzięliby Państwo w nawias moje następne ruchy, podeszliby do nich jako do pozorów, udawania. Wolę od razu zejść z mównicy chwytając się za pierś.

Może trzeba Państwu lekarstwa. Gdy będą Państwo odgrywać widzów, ktoś umrze na scenie i odejdzie bezpowrotnie. Naprawdę. To będzie teatr.

Rozdział II

Każń i pusta scena

Na Wyspie nie ma nikogo. Jałowa, pusta przestrzeń. Nieczłowiecza w swojej naturalności. W jej otchłaniach trwa jednak postać, której koloryt roztapia się w miazdzącej nieruchomości miejsca. To jej ostatnie chwile, które ciągnąc się od lat, zapowiadają bezlitosną wieczność. Świat dosłownej beznadziei, klatkę szarego, bezcelowego dryfu. Wraz z nią na pustkowiu trwają ci, których niewoli. Ich dziś będzie jutrem. Ich wczoraj stało się terazniejszością. Czym jest dla nich Wyspa?

Burza odarta ze znacznej części swej fabuły, oddzielona od głębi problemu winy i przebaczenia, pozwala na wyciągnięcie spod znaczeniowej warstwy wierzchniej, intrygujących wniosków, co do sensu szekspirowskiego przedsięwzięcia. Przyjmijmy sytuację hipotetyczną: Prospero nie wywołuje sztormu, okręt królewski bez uszczerbku przepływa obok wyspy, nie wyrzuciwszy na jej brzeg ni Ferdynanda, ni Alonza, ni Sebastiana, ni Antonia. Sytuacja jej mieszkańców utrzymuje się w ramach wykreowanego na niej lata wcześniej ładu, trwa wciąż w stagnacji, zmierza donikąd i popada w narastający marazm. Wyobraźmy sobie jednak, iż dziwnym trafem wyłączeni z królewskiego orszaku Stefano i Trinkulo znajdują schronienie właśnie na wyspie, z dala od cywilizacji, postępu i rozwoju. Nie wykluczamy tym samym ich niekonwencjonalnego spotkania z Kalibanem, który tak jak i w szekspirowskim oryginale, staje się dla nich przewodnikiem. Na tym etapie zaczyna krystalizować się relacja między przybyszami, a tubylcem.

Marginalność osób dramatu, które autor zdaje się przyjmować za główne (Alonzo wraz z najbliższym otoczeniem), staje się osiągalna w chwili wydestylowania z *Burzy* ciężkiej, tajemniczej relacji, która zachodzi na uboczu. Mowa o procesie, który najwygodniej ująć w trzech sformułowaniach: ubezwłasnowolnienie, kontrola oraz zniewolenie. Te trzy poziomy natężenia niepokojącego zjawiska, o którym mowa, mogą przeobrazić się w swoisty Klucz. Klucz, który otworzy drzwi do przestrzeni interpretacyjnych dotychczas zamkniętych. Cofnąwszy się do materii pierwotnej i wielkiej inspiracji dla twórców epok następujących po starożytności, przyjrzyjmy się z uwagą konwencji *deus ex machina*. Eurypides, w swojej spuściźnie tragicznej, ucina jednostkom ludzkim możliwość swobody wyrażania swej woli. Obnażona bieda człowieczeństwa, któremu odebrano narzędzia do postępowania według własnej woli, obrazuje kwestię kluczową dla rozważania aparatu ludzkich potencjałów. Antyk eksponuje wydatnie zależność między istotą słabą a istotą silną, złamanym i upadłym a realną potęgą. Pragnę widzieć człowieka takim, jakim winien się on jawić zgodnie z prawdą – mówię to będąc świadomym ryzyka użycia tego słowa - nieustannie związanego, przykutego łańcuchem do skały, która obezwładnia, bezlitośnie krępuje ruchy. Lecz i siła, która więzi, nieobejmowalna niekiedy przez ubogą percepcję naszego umysłu, ma związane ręce, okazuje się być krucha, wobec kolejnej instancji, obejmującej kuratelą wszystkie poprzednie. Kastor i Polideukes – *deus ex machina* w eurypidesowskiej *Helenie* – w monologu wypowiedzianym po pojawieniu się na scenie, mówią o braku możliwości spełnienia własnych chęci. Wyznaczając drogę Teoklymenosowi zastrzegają, że kontroluje ich enigmatyczne Fatum, nieokreślona, nieogarnialna moc.

Największym kryzysem, który spotkać może człowieka stanowi dotyk tej nieogarnialnej mocy. Jednostka wkleszczona w szczelinę świadomości zostaje na zawsze napiętnowana uczuciem upadku sprawczości. I to sprawczość właśnie jest wyłącznie stałą iluzją, ułudą, której wszyscy ulegamy, a uwięzieni w klatce orientujemy się, że coś, co pojmowaliśmy za swoją integralną część, nie może nam zostać odebrane. Bowiem nie odbierze się nam czegoś, w czego posiadaniu nigdy nie byliśmy. Świadomość niemocy jest kaźnią, najgorszym zrzędzeniem losu. Człowiek ogarnięty na wieczność poczuciem miazdzącej bezsilności, nie wydobędzie się spod ciężaru samego siebie. Bo to on sam przeistacza się wówczas w więzienie, by nie dopuścić do swego wnętrza nikogo oraz niczego. Samotny, postawiony przed obliczem mrożącej, roznegliżowanej świadomości, popada w szal. Ten, kto doznał wglądu, zatracą się w odmętach duchowego ucisku, który podświadomie, żywiąc pretensje, sam na siebie zakłada, by z kaźni okrutnego wkleszczenia, popaść finalnie w kaźń własnego Ja.

Poszukiwanie siły, która niewoli wyszczególnia się zasadniczo jako właściwy sens jego Klucza. Człowiek rozpoznawszy konieczność ostateczności, stawia sobie cel. Czując, że

nie może władać, próbuje dowiedzieć się co nim włada. Jego pierwsze kroki, jeżeli umiejętnie je postawi, pozwolą na odniesienie sukcesów. Lecz nadejdzie w końcu chwila spotkania ze ścianą nierozczytywalności. Chwila, w której powraca do nas enigmatyczne antyczne Fatum, wisząca nad każdą decyzją niewidzialna ręka losu. Tak odczytajmy *Burzę*.

Kim wobec Klucza jest dla nas Kaliban? W okrojonej ze znacznej części fabuły opowieści Stratfordczyka, przed widzem kształtuje się feudalny niemal system niewoli i zależności. Kaliban upojony alkoholem staje w pozycji pełnej uległości, dopatrując się boga w postaci Stefano, przypisując mu czary i nadludzką moc oraz potęgę. Przybyli natychmiast niemal degradowują nowopoznanego, tytułując go potworem, co zarysowuje nam sytuację zbliżoną do wypraw konkwistadorów, obrazuje nam sam dół wiernopoddańczej drabiny, w której przybysze z odległego lądu, niczym kosmici w dystopijnych wizjach, brani są z góry za wyższą rasę. Stefano i Trinkulo, haniebni łgarze i pijacy, awansują nagle w oczach nieświadomego, zniekształconego Kalibana do miana istot nadprzyrodzonych.

Idźmy dalej. Potwór uprasza swych nowych panów, aby pomogli mu zgładzić jego starożytnego feudała, Prospera. Wyrzeka się posłuszeństwa, sądząc, iż Stefano zmorze dawnego księcia Mediolanu, który poprzez swe czary, na wyspie stanowi siłę wszechobecną. Stanowi jej realnego monarchę, władcę, którego uwadze nie uchodzi żaden podejrzany szmer. Czy wobec tego ktokolwiek może mu się przeciwstawić? Trinkulo i Stefano nie zastanawiają się nad tym, odurzeni, w alkoholowym transie, przekonani o tym, że krok dzieli ich od panowania na tajemniczej ziemi.

Prospero, przeczuwając nadchodzący zamach, nasyła na nadchodzących, podległego sobie ducha – Ariela. Ariel, na łaskach władcy, spełnia wszystkie jego zachcianki, oczekując dnia, w którym zwrócona zostanie mu wolność. Prospero wciąż odwodzi go od niej, nakładając nań kolejne obowiązki. Duch, prowadzący Kalibana i jego feudałów śpiewem, uzależnia ich od siebie i znajduje się w sposobności, żeby przejąć nad nimi kontrolę. Działając według woli swego pana, prowadzi ich w pułapkę, którą misternie on uknuł. Wabi ich i sytuuje pod sobą, Trinkulo i Stefano ślepo podążają za jego głosem, wiodąc ze sobą podwładnego-potwora, nie wiedząc, że uwikłano ich właśnie w ciąg okoliczności wydarzający się poza nimi, momentalnie przestają być kimś na tej wyspie, na ponów zostaje im odebrana iluzja wartości, ulegają procesom, które w bolesny sposób prowadzą ich prosto w objęcia nieubłaganej świadomości. Dopełnia to jedynie udany podstęp Prospera, w wyniku którego cierpią za swe plany naznaczone niepowodzeniem.

Kim jest Prospero? Ariel domagający się wolności, wsłuchuje się w jego mamiący głos, który wciąż krąży wokół twierdzeń, że jeszcze niedługo, jeszcze dni, godziny, sekundy. Nie

odzyska wolności. Nadejdzie dzień, w którym odsłonie się przed nim obraz losu, który mu przeznaczono. Obraz sługi, który przez konieczność wieczności, doprowadzi go do obłądu. Świadomy swego zniewolenia, gnębi sadystycznie tych, których sam zniewolił.

Czy Prospero jest zniewolony? Stoi na czele feudalnej drabiny, lecz wyżywa się na istotach, objętych władaniem. Nie jest wolny od cierpienia. Czy odreagowuje ucisk, którym otacza go potężniejsza moc? Również stał się więźniem. Czy zniewoliła go Wyspa, która pozwala mu zarządzać swym obszarem, na zasadzie niespisanej dzierżawy, w rzeczywistości sprawując nad nim kontrolę?

Kim lub czym, jest Wyspa? Czy pod płaszczem pięknej fauny i flory, magicznych śpiewów i bajkowości, nie jest piekłem? Prospero wie, że znalazł się na jałowej ziemi, do której przywiązał go los, by wypełniał jej wolę. Wolę niezrozumiałą i niejednoznaczną, w pełnym wymiarze tego słowa – nieludzką. Oto pusta scena, wyzuta ze współczucia i litości.

Powtórzmy wreszcie jeszcze raz. Na Wyspie nie ma nikogo. Jałowa, pusta przestrzeń. Nieczłowiecza w swojej naturalności. W jej otchłaniach trwa jednak postać, której koloryt rozpada się w miazdzącej nieruchomości miejsca. To jej ostatnie chwile, które ciągnąc się od lat, zapowiadają bezlitosną wieczność. Świat dosłownej beznadziei, klatkę szarego, bezcelowego dryfu. Wraz z nią na pustkowiu trwają ci, których niewoli. Ich dziś będzie jutrem. Ich wczoraj stało się terazniejszością.

Tajemnica Wyspy pozostanie niezrozumiana. Czy Prospero klęczący na kolanach przed trybunałem świadomości, rozumie rozkazy, które się na niego nakłada? Czy rozumie sens woli Fatum?

Czym dokładnie jest Fatum?

Rozdział III

Ewangelia z przyszłości, groteska z przeszłości

Co nazywamy arcydziełem? Samo jego pojęcie uwiera lekko, gdyż już na wstępie wymusza subiektywność. Jedną z większych trudności jest zaprezentowanie arcydzieła uniwersalnego, obiektywnie mistrzowskiego. Problematyka zdaje się być zbliżona do tej, którą historycy napotykać przy okazji podziału dziejów na epoki. Wobec różnorodności kultur i zwyczajów oraz dysonansu między osiągnięciami cywilizacyjnymi w poszczególnych regionach świata, ciężko odnaleźć daty stanowiące przełom dla całego globu. Upraszczaając, można postawić umowny

znak równania między „arcydzielnością” a „wybitnością”. Niewiele wnosi to jednak do dyskursu, ponieważ „wybitność” jest podobnie wyjątkowo subiektywna. Na potrzeby konkretnego opracowania trzeba niefortunnie przełamać tę barierę i zaprezentować własną definicję. Żeby mówić o dziele używając przedrostka „arcy-”, nie wystarczy analiza utworu wyłącznie przez pryzmat języka. Gdyby posługiwać się tylko tą szczupłą kategorią, zapanowałaby niepokojąca mnogość wybitności, która zdegradowałaby jej doniosłe znaczenie. Język nie wystarczy. Istotna jest treść. Treść nie oznacza wyłącznie wartości fabularnych. Należy przełamać ten schemat i postąpić krok dalej. Ująć w granicach treści przekaz dzieła, jego ponadczasowość, intertekstualną grę, a nade wszystko wykazać, że dzieło nie jest jednoznaczne, a jego pełne rozumienie nigdy nie okaże się możliwe. Czy wobec tego arcydzielność kryje się w nieskładności? Z pewnością nie. Kryje się zaś w wielopłaszczyznowości oraz nieoczywistości. Dzieło idealne musi wciągnąć czytelnika wieloznacznością, wchłonąć go w sieć niedopowiedzeń oraz nieostrości. Pozostawić go z pytaniem, albowiem bez wątpliwości nie ma mowy o znakomitości.

Jan Kott rozpoczyna swój esej o *Królu Learze* cytatem z Becketta. Jego sugestia sięga daleko, cechuje ją znaczna nowatorskość. Jest ryzykowna w swojej odkrywczoci. Krótka droga prowadzi bowiem od tekstu Becketta do biblijnych Ewangelii. W początkach pierwszego aktu *Czekając na Godota* Vladimir rozpatruje różnice w tekstach czterech Ewangelistów. Czy Szekspir jest Beckettowi dłużny w mnogości odwołań do Biblii? Z pewnością nie. Można stwierdzić nawet, że zdarza mu się go przerastać. Czy *Lear* uwikłany w intertekstualny dialog ze starożytnością i teatrem absurdu dwudziestego wieku równocześnie, powinien być rozpatrywany w kategorii wzorowego arcydzieła?

Lear jest mostem. Najtragiczniejszą z Szekspirowskich tragedii, najbardziej tajemniczą w chwili zakończenia. Ślizga się po tafli chrystologicznych aluzji, a przecież jego tworzenie przypada na okres reformacji. Przypomina ostatnie chwile, golgotę, na której ma się dokonać akt wieńczący. W ostatniej scenie Kent pyta przecież: *Czy to koniec świata?* Na te słowa, które tak łatwo zbagatelizować wobec rozległości całego tekstu, padają dwie sprzeczne odpowiedzi. Pierwsza ponad tysiąc lat wcześniej, druga czterysta lat później. W pierwszej Chrystus zmartwychwstaje, w drugiej Hamm udziela jednoznacznej odpowiedzi: *Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy.* Pozostaje czekać na poranek odkupienia, który rozstrzygnie, które wyjście jest właściwe. Fortynbras jednak nie nadchodzi. Szekspir nie udziela odpowiedzi, a zamiast tego stawia kolejne pytanie.

W całym tekście pełno jest zresztą „mesjaszów”. Edgar przeżywający mękę w trakcie burzy jest odziany w biodrową przepaskę, żeby następnie odkupić wszystkie swoje grzechy

poświęcając się służbie niewidomemu ojcu, którego ocala od śmierci. Kordelia wypowiada w czwartym akcie słowa: *And so I am, I am.* – co w zręcznym tłumaczeniu może oznaczać parafrazę biblijnego: *Jestem, który jestem.* Cały zresztą spleciony wątek Leara i najmłodszej z jego córek również prowadzi pośrednio do Pisma Świętego. W chwili przebudzenia Leara we francuskim namiocie obserwujemy przecież tę dwójkę w sytuacji uchwyconej pędzlem przez Rembrandta... Syn marnotrawny powraca, lecz tym razem jest to powrót ojca do córki. Szekspir sięga również do symboliki chrystusowej śmierci. Nie ma kompromisów, ostatni bastion dobra zostaje utracony. Lear wnosi ciało Kordelii na rękach. Pochyla się nad nią z żalem. Czy to nie pieta?

Obraz mesjańskiej Kordelii staje się przekonujący i kompletny. Sama postać Leara zdaje się nieustająco prowadzić dialog z Beckettem. Gnębiony przez bezkompromisowego błazna król odsyła nas ponownie do wykorzystanego przez Kotta cytatu. *Wszyscy rodzimy się wariatami. Niektórzy pozostają już nimi.* Błazen wytyka Learowi błazeństwo, jako coś z czym się urodził. Jedyne tytuł, którego nie mógł rozdać innym.

Sieć powiązań z Beckettem na tym się jednak nie kończy. Szekspir piszący swoją tragedię jawi się jako literacki prorok. Jego sztuka przewiduje nastanie teatru absurdu. Przewiduje dramaturgię, w której tragedia nie chyli się przed groteską, ale przez groteskę nabiera jeszcze poważniejszego wymiaru. Gdy Gloucester staje nad przepaścią nie wie przecież o tym, że przepaści wcale nie ma. Że jego wspinaczka to zwykły marsz. Że nic nie nastąpi. Akt przewrócenia się na scenę stanowi wobec tego swoistą pantomimę! Upadek hrabiego jest uformowany przez niedorzeczność. Najbardziej podniosła scena przechodzi transformację w okrutny żart. „Samo-bójstwo” Glouceстера przywodzi na myśl wszystkie najtragiczniej absurdalne sceny z Dürrenmatta, Ionesco czy Mrożka.

Lear to ewangelia z przyszłości i absurd z przeszłości. Wobec przyjętych przeze mnie reguł jego arcydzielność zdaje się być trudną do podważenia. Szekspirowska maestria języka upaja, a dopełniona wylewającymi się z oków tekstu sensami zapewnia czytelnikowi możliwość konfrontacji z autentycznym, kompletnym, niepowierzchownym i - co najważniejsze - nieoczywistym dziełem. Ponadczasową epopeją, która zamiast odchodzić w zapomnienie, bez przerwy się aktualizuje. Czy śmierć Leara jest bliska? Czy Lear już umarł?

Kim dzisiaj jest Lear?

Rozdział IV

No hay banda!

Dzisiejszego deszczowego dnia udałem się na pogrzeb. Spojrzeć ostatni raz na ciało człowieka, który nie był mi najbliższym, ale którego znałem i zapamiętam. W jednej chwili utraciłem szansę na pytanie go o coś, na zobaczenie jego uśmiechu. Czy jednak nie mogę spytać kogoś innego? Czy człowiek ten jest niezastąpiony? W chwili, w której stał się nieobecny, nie przestał istnieć. Zapisany i utrwalony na fotografiach, filmowany, uwięziony w klatkach osobistych wspomnień. Wiecznie żywy. Zniknięcie nie stawia pod znakiem zapytania kwestii istnienia.

Pogrzeb miał charakter na wskroś wiejski. Kameralna uroczystość osnuta ciężką wilgocią późnej jesieni. Gdy oglądałem trumnę i umęczone twarze niosących ją kawalerów, biłem się z przeczuciem, że ciężka skrzynia na zwłoki opadnie z ich ramion na ziemię i roztrzaska się z hukiem. Niewiele by to zapewne zmieniło. Każdy fragment ziemi musi być taki sam, jak inne. Identycznie chłodny, ciemny i kruchy. Ciało również rozkłada się zawsze tak samo – mozolnie i gryząco. Prowincjonalny ksiądz zawodził nieudolnie *Anielski orszak* otoczony gromadą czarno przyodzianych żałobników. Zmarłemu towarzyszyli przez całą drogę, zawsze tak samo bepcłciowi i nieszczególni. Witają cię chrztem, piją wódkę na twoim weselu, płaczą na twoim pogrzebie. Niezmiennie uporczywie wciśnięci w swoje czarne garnitury, niekiedy lekko zaśniedziałe, niekiedy brudne. Widok płaczącej wokół trumny grupy obudził we mnie uczucie żalości, zmieszane jednak z nutą współczucia i litości. Kto jest temu winny?

Kiedy uroczystości skryły się już za parawanem historii, udałem się na stypę. Osobliwy zwyczaj, uczta na cześć nieobecnego. Stypa jest nieuchronna, jest kolejnym, koniecznym, ludzkim weselem, w którym żywe żeni się z martwym. Na łożu śmierci przypomina sobie człowiek kroki do tanga, słyszy coraz głośniejsze zachwycające, podniecające nuty, by po chwili roztopić się dołączając do makabrycznego tańca. Zaproszeni do ucztowania pochłaniają strawę oraz pogłoski i plotki o okolicznościach zejścia. Prawdziwe przejęcie wymalowane na obliczach ustępuje obojętności. Ktoś konstatuje, że cały pogrzeb to tylko kopanie łopatami dziury w twardej glebie, a nieżyjącemu i tak wszystko jedno. Pewnie ma rację. Jedzenie smakuje dokładnie tak samo, jak zawsze, herbata jest tak samo gorąca, a sztuce, przetarte niedbale, połyskują tym samym mętnym blaskiem. Śmierć nie wpłynie na życie, każdy pójdzie swoją drogą.

Wychodzę z karczmy, gdy kołdra nocy powoli nasuwa się na szary krajobraz, świadom, że nigdy więcej nie pomyślę o ludziach, z którymi dziś rozmawiałem, iż za parę dni zapomnę ich twarze. Staną się dla mnie martwi, mijając ich na ulicy nie obrócę głowy, by się im przyjrzeć.

Parę godzin później, o mroźnej, wieczornej porze, trafiam do teatru, by obejrzeć *Śmierć Jana Pawła II*. Foyer, po brzegi wypełnione ludźmi, szumi od przyciszonych głosów. Oglądam twarze nie zauważając drżącego oczekiwania na śmierć, a jedynie ekscytację, ulgę, radość. Zajmuję miejsce w trzecim rzędzie i widzę puste łóżko. Scena wypełnia się charczącymi dźwiękami sygnalizującymi ostatnią ludzką walkę. Obserwuję ostatnie wdechy i wydechy, a później misterny proces konserwacji starego ciała.

Przypomina mi się *Mulholland Drive* i jedyne, co chciałbym ujrzeć na scenie to dowód kłamstwa. Nikt nie wychodzi jednak, by powiedzieć *No hay banda!* Reżyser pragnie bym uwierzył w zastępy kardynałów, w porozumiewających się po włosku lekarzy. Bym uwierzył w odegraną śmierć. Kiedy wchodzę na scenę obejrzeć ciało człowieka, który dokonał żywota, zapominam o tym, że to papież i myślę jedynie o zamarkowanym oszustwie, którego mam nie dostrzec. Pięknemu misterium towarzyszy powaga ludzi o kamiennych twarzach, przejętych tym, co zobaczyli, dotkniętych aktem udawania. Nikt nie podnosi głosu, słychać jedynie kościelną pieśń. Gdy w filmie Lyncha śpiewająca kobieta upada na ziemię, a z głośników nadal wydobywa się jej głos, czuję, że odkryto przede mną najważniejszą z prawd. Aktor grający papieża nie podnosi się z katafalku. Kłamstwo pozostaje za kurtyną.

Wracam pamięcią do poranka i wyblakłej twarzy zakończonego, anonimowego człowieka, który leży pod ziemią, pozostawiony samemu sobie, pogrzebany pierwszy i ostatni raz. Po zakończeniu spektaklu sceniczny Jan Paweł II otwiera oczy, wychodzi z trumny, ściąga kostium, by następnego dnia umrzeć ponownie.