

MIECZYŚLAW DĄBROWSKI
Uniwersytet Warszawski

Bacon i anioły

OSOBY:

FRANCIS BACON, irlandzki malarz brytyjskiego pochodzenia

GEORGES DYER, wieloletni przyjaciel Bacona

FRANCO FAGIOLI, kontratenor

FAZIL SAY, turecki kompozytor i pianista

SUSAN SONTAG, amerykańska pisarka

PRZYJACIÓŁKA

MISTRZ

BARMAN

CZŁOWIEK Z TELEFONEM

KRYTYK PIERWSZY

KRYTYK DRUGI

KTOŚ

ANIOŁ

Inni

Wykorzystano:

Francis Bacon – liczne obrazy (do znalezienia w internecie lub albumach)

Tadeusz Różewicz – poemat pt. *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu
dentystycznym* (fragmenty)

Tadeusz Różewicz – wiersz pt. *Ocalony* (fragmenty)

Franco Fagioli – *Orfeusz i Eurydyka* Glucka, realizacja w Palacio Versailles

7.11.2013 r. (wykorzystany fragment do znalezienia na YouTube)

Fazil Say – *Black Earth*

Scena powinna być obrotowa, podzielona na 2 części:

Część I Pracownia, ale zarazem sala wystawowa; z boku coś w rodzaju barku

Część II Mieszkanie Bacona po lewej stronie, po prawej bar z niskimi stolikami z krzesłami, na których można usadzić manekiny i wysokimi, przy których goście piją (strony lewa i prawa ustalone z punktu widzenia widzowni!)

Scena I

Pracownia. W zasadzie sterylne czyste i pusta. Tylko w jednym rogu, lewym, oświetlonym ostrym światłem (reszta pracowni raczej półmroczna) stoi blejtram z ustawionym na nim płótnem. Obok podręczny stolik z przyborami: paleta do farb, pojemniki z pędzlami, farby w tubach, skrobaki, szpachelki, którymi nakłada się i rozprowadza farbę. Bacon maluje. Ma nieco ponad 60 lat, ale twarz bez zmarszczek, okrągłą, dość charakterystyczną. Włosy półdługie, w nieładzie. Od czasu do czasu pokasłuje (ma astmę; aktor, który będzie go grał, musi o tym pamiętać). Nie ma modela, tylko kilka fotografii mężczyzny (Dyera) przypiętych na ścianach wokół, a także na krawędzi blejtramu. Jednocześnie Obraz rzeczywistej pracowni Bacona powinien być wyświetlany na dużym ekranie nad głową malarza. Jak wiadomo, przedstawia pomieszczenie wypełnione gazetami, fotografiami, książkami, obrazami, zaschniętymi pędzlami (do znalezienia w internecie). Z wieży ustawionej na podręcznym stoliku opodal dobiegają muzyka i śpiew. To śpiewa Franco Fagioli (Orfeusz i Eurydyka, fragment na YT z przedstawienia paryskiego z roku 2013). Na obrazie zarys postaci Dyera siedzącego na sedesie (fragment tryptyku z 1971 roku; to obraz który przedstawia zmarłego Dyera; umarł z przedawkowania narkotyków w przeddzień wielkiej retrospektywy Bacona w Grand Palais w Paryżu w 1971 roku).

BACON: Fuck!

Fucking idiot! Debil! (*maluje, zerka na zdjęcia, po dobrej chwili odsuwa się od obrazu*)

Jak, kurwa, mogłeś!

Akurat wtedy! Odebrałeś mi całą przyjemność. Musiałem myśleć o tobie zamiast o moich obrazach i gościach wernisażu. Głupiec! Cholerny głupiec! (*po przerwie, innym tonem*) Nie, wcale nie myślałem o tobie. Zajmowałem się gośćmi. Wiesz, kto przyszedł? Cały Paryż! (*maluje*)

Tak mnie w dodatku upokorzyć. Z jakimiś pierdolonymi Arabami (*kasze*).
Na koniec. Drugi raz to samo, szlag! Co za przekleństwo! (*po dobrej chwili,
w której maluje*)

Piękne! (*obraca się w stronę skąd płynie śpiew, nasłuchuje dłuższy czas*)

FAGIOLI: (*wyłania się gdzieś z tego półmroku*)

Naprawdę? Podoba się panu?

BACON: (*obraca się w jego stronę. Stoi w poplamionym fartuchu, niedogolony,
z pędzlem w uniesionej ręce.*)

Chyba nie ma wątpliwości. A co ja tu niby maluję? Stary mit o miłości
i zdradzie. Ty go śpiewasz, ja maluję. Wszystko gra.

FAGIOLI: zdradzie?! Myśli pan, że Orfeusz zdradził Eurydykę?

BACON: Oczywiście!

FAGIOL: Jak to?!

BACON: A dlaczego się obejrzał? Przecież miał zakaz, wiedział, że nie wolno
mu się oglądać, póki nie wyjdzie z Hadesu. A się obejrzał.

FAGIOLI: Może z pragnienia, żeby ją zobaczyć? Z niecierpliwości, z miłości.

BACON: Gówno prawda. Gdyby tego naprawdę chciał, to by wytrzymał. Nie,
chciał wrócić bez niej i żyć samotnie. Nagle zdał sobie z tego sprawę. W samą
porę, w ostatniej chwili.

(*maluje dalej, poprawia jakiś detal przy twarzy*)

Tylko samotne życie daje pieśń.

FAGIOLI: Nie wiem, czy bym się z tym zgodził.

BACON: Bo jesteś jeszcze młody. Za młody, żeby to wiedzieć.

Ale kiedyś się dowiesz, tak czy owak. (*maluje, po dobrej chwili*) Dowiesz się, że
rodzisz się samotny i umierasz samotny, nie łudź się, że jest inaczej. Ludzie
wokół ciebie to sprawa przejściowa. Przyjaciele, pochlebcy, kochankowie.
Oklaski też.

FAGIOLI: W tych pieśniach, które śpiewam, człowiekowi zawsze towarzyszy
Bóg. Nie są sami.

BACON: Bóg? Nie żartuj! Nie dzisiaj, nie teraz. Kiedyś może i tak, może w niego
wierzili. Ale nie teraz. Już nie.

(*Światło przygasa tak, że postacie Bacona i Fagiolego stają się niewi-
doczne.*)

(*Z offu dobiega recytacja poematu Różewicza.*)

Rembrandt, Velázquez

No tak oni wierzyli w zmartwychwstanie

Ciała oni się modlili przed malowaniem

/...../

oczywiście pili jedli mordowali

gwałcili i torturowali
 ale wierzyli w ciała zmartwychwstanie
 w żywot wieczny

Scena II

Ta sama pracownia, ale doświetlona. Okazuje się, że jest dość przestronna. Na ścianach, na wysokości oczu człowieka, zainstalowano ekrany, a na nich wyświetlają się obrazy Bacona (lub ich duże reprodukcje). Są to wizerunki papieży, przeważnie w klatkach. Wzdłuż ścian postępuje Fagioli z Aniołem. Przy niektórych zatrzymują się dłużej, patrzą. Nic nie mówią. Przesuwają się od ekranu do ekranu. Scena może trwać tak długo, jak reżyser uzna za stosowne. Jednak chyba nie mniej niż 5 minut. Mimika i gesty oglądających muszą być wyraziste i „mówiące”.

Scena III

Siedziba Domu Aukcyjnego Sotheby's, aukcja malarstwa; w tejże pracowni, tylko inaczej zorganizowanej. Na podwyższeniu katedra z młotkiem. Obok kręcą się jacyś ludzie (jeden z telefonem w garści), nie więcej niż trzech. Jediną aktywną postacią jest Mistrz, a pod koniec także człowiek z telefonem.

Sala wypełniona, krzesła zajęte. Ale nie muszą to być żywi aktorzy, mogą być figury ludzkie wycięte z kartonu i odpowiednio umocowane, jak w Muzeum Polin, lub kukły. Wchodzi Mistrz.

MISTRZ: Dziś przedstawiamy Państwu intrygujący obraz wspaniałego malarza, Francisza Bacona. Jest to jeden z jego "papieży". Jak wiadomo, Bacon malował papieży przez całe życie, tych ujęć jest podobno czterdzieści pięć. Albo raczej było, ponieważ niektóre zniszczył. Tu mamy wersję fioletową. Zaczynamy aukcję. Cena wywoławcza to 50 tysięcy funtów. Postąpienie wynosi 10 tysięcy funtów.

Kto da więcej?

(wśród publiczności wrzawa, tu i ówdzie wyskakują automatycznie „lizaki” z numerami)

Numer XY, dziękuję.

Sześćdziesiąt tysięcy. Kto da więcej?

(wśród publiczności wrzawa, jak wyżej)

Numer XYZ, bardzo dziękuję.

Widzę jeszcze jeden numer, dziękuję.

Kto da więcej?

(wśród publiczności wrzawa, jeden z ludzi na podium odbiera dyspozycję przez telefon)

CZŁOWIEK Z TELEFONEM: *(mówi do telefonu)*

Tak. *(po chwili)* Tak jest. Zrozumiałem. Przekażę.

(nachyla się do ucha Mistrza, coś szeptacze)

MISTRZ: *(kontynuuje)*

Wpłynęła oferta od anonimowego klienta. Wynosi.

Kto da więcej?

Nie widzę. *(uderza młotkiem)*

Po raz drugi. *(uderzenie)*

Po raz trzeci. *(uderzenie)*

Sprzedany!

Scena IV

Pracownia. Jak poprzednio. Może w niej zostać część krzeseł, pustych. W prawym rogu stoi teraz wysoki okrągły stolik, przy nim stoją Dwaj Krytycy. Pierwszy opiera się lewym ramieniem o krawędź stolika. Ubrani w szykowne, sportowe, tweedowe marynarki, jeden ma krawat, drugi kolorowy fular pod szyją. Drugi (wyprostowany) trzyma kieliszek białego wina w ręku, kieliszek Pierwszego stoi na stoliku. Leży tam też jakiś notes.

KRYTYK PIERWSZY: *(w okularach)* Nieźle, co?

KRYTYK DRUGI: Ano nieźle. Kto by pomyślał! Kto by pomyślał, że aż za tyle pójdzie.

KRYTYK PIERWSZY: Parę lat temu można było kupić „papieża” za 10 tysięcy funtów.

KRYTYK DRUGI: Ba, po śmierci malarza jego obrazy zawsze rosną w cenę.

KRYTYK PIERWSZY: Wiadomo, nic już nie namaluje, nie doda, nie zmieni. Ale żeby aż tak?! Nie do wiary!

KRYTYK DRUGI: Ale co ty właściwie widzisz w tych obrazach? Coś w nich musi być, to jakaś jego obsesja. Tyle tego!

KRYTYK PIERWSZY: Zauważ, że te postaci są przerażone. Wrzeszczą, mają otwarte usta. Nie wiadomo – dlaczego?

KRYTYK DRUGI: Jakby się czegoś bały. Ale czego? Władzy, którą mają, czy uwięzienia w konwenansach, zamknięcia w rytuałach. To jakaś pieprzona zagadka!

KRYTYK PIERWSZY: Właśnie! Krzyczą, ale ten ich krzyk nie wydostaje się na zewnątrz. Tłumi go klatka. A może to jest jakiś nakaz, orędzie? Albo lament. Chuj wie.

KRYTYK DRUGI: Może boją się tej władzy, którą mają. Krzyczą z przerażenia. Wiesz, że ta władza spada na nich nagle. Umiera aktualny papież, kardynałowie zbierają się na konklawe, jeden z nich dziś-jutro będzie papieżem. Nie każdy jest na to psychicznie gotowy, mimo treningu, jaki przeszli będąc włodarzami swoich diecezji. Może dlatego są tacy przerażeni. Pomyśl tylko, nagle cały Kościół na ich barkach, przecież to instytucja hierarchiczna i totalitarna. *Pontifex maximus*. (*popija łyk wina*) Wszystko od niego zależy. Chociaż pramodeł na obrazie Velázqueza wydaje się spokojny i pewny siebie.

KRYTYK PIERWSZY: Czy nie myślisz, że to jest alegoria wszelkiej władzy, nie tylko papieskiej? Władzy, która zabija? Bo władza w końcu unicestwia władcę. Szekspir to dobrze wiedział. Nakazy, zakazy, rozkazy to jedno, a żywioł ludzki, biura, struktury, powiązania, sumienie, samo życie to drugie. I to ono w końcu bierze górę, to głupie, prymitywne, przebiegłe, masowe i podstępne życie, które się nie ogląda na słowa papieża ani żadnego innego jedynowładcy.

KRYTYK DRUGI: Może i masz rację. Władca nigdy sobie nie radzi do końca z władzą, bo to jest system. Staje się w końcu jego ofiarą. Popatrz na Hitlera, Mao, na Stalina, Idy Amina. Kapuściński pokazał to dość przewrotnie w *Cesarzu*. Znasz to przecież. Może oni to wiedzą i dlatego są tacy przerażeni. (*popija wino*) Wiedzą, że to jest pułapka, z której nie ma wyjścia. To koniec.

KRYTYK PIERWSZY: Czytałem, że to może mieć też odniesienie do jego ojca. Wiesz, że to był autorytarny skurwysyn, który go tłamsił, kazał go chłostać swoim stajennym, bo prowadził jakąś pieprzoną stadninę koni i miał pod ręką takich ludzi, prymitywów.

KRYTYK DRUGI: Wiem. Oczywiście, że wiem.

Podobno jeden z nich zgwałcił chłopaka, gdy miał piętnaście lat. Jest taki obraz, który się chyba do tego faktu odnosi. Wysoka trawa i pośród niej ten akt.

KRYTYK PIERWSZY: Jest, wiem. Ale może to nie był całkiem gwałt, tylko seks z przyzwoleniem. Przecież on był homo, ten mały. Od początku. Wiedział o tym. To drażniło jego starego. Ale wracając do naszego wątku: ci papieże to może być jakaś symboliczna figura ojca i karykatura jego patriarchalnej władzy.

KRYTYK DRUGI: Co, chcesz teraz powiedzieć, że każdy ojciec boi się swojej władzy? Że boi się sam siebie, swojej roli? (*popija*) To by było nawet ciekawe. Z tym poglądem spodobałbyś się feministkom. Ale mówiąc serio: coś jest na rzeczy. Współcześni świadomi ojcowie mają problemy ze swoim kulturowym usytuowaniem. Trzeba przezwyciężyć wiele stereotypów.

KRYTYK PIERWSZY: OK, zostawmy tego ojca. Mnie się wydaje, że chodzi tu o coś szerszego, o krytykę tego, co symboliczne. Język jest zjawiskiem symbolicznym. A Bacon ceniał konkret: mięso, pieprzenie, zęby, łóżko, krzesło, lustro. Nie słowo. Zauważ, że nawet nie podpisywał swoich obrazów. Nie nadużywał słów.

KRYTYK DRUGI: Chyba, że był pijany.

KRYTYK PIERWSZY, KRYTYK DRUGI: Wtedy bełkotał. (*coś tam dalej mam-roczq*)
(*Światło przygasa.*)

Scena v

Pracownia, jak poprzednio. W lewym rogu sztalugi, przybory, ostre światło. Bacon w dżinsowych poplamionych farbami spodniach i rozchełstanej białej koszuli z podwiniętymi rękawami maluje jeden ze swoich „krwawych” obrazów. Oddala się, sprawdza coś, patrzy na fotografie zaszlachtowanych zwierząt, przypięte do sztalug albo zaraz obok, na ścianie. Rozpłatanе tusze świń czy krów, leżące na stołach, wiszące na hakach. Pokasłuje. Nad jego głową duży ekran, na którym pojawiają się obrazy zaszlachtowanych zwierząt i zmasakrowanych ludzi. Bebechy. Krwawe strzępy. Jego obrazy. Niektóre można powtarzać. Cała scena powinna trwać ok. 5–7 minut. Scena w całości mimiczna, bez słowa. Z offu dobiega – raz głośniejsze, raz ciszsze – głos recytującego aktora (fragment wiersza Różewicza pt. Ocalony):

Mam dwadzieścia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź
[.....]
człowieka tak się zabija jak zwierzę
widziałem:
furgony porąbanych ludzi
którzy nie zostaną zbawieni.
[.....]
(Powinien być powtórzony min. 3 razy.)

Scena vi

Zmiana scenerii, rzecz dzieje się teraz w Części II. Ta część musi być tak pomyślana i urządzona, żeby pełniła funkcję mieszkania, ale także baru-kawiarni. Wystarczy odpowiednio operować umeblowaniem i oświetleniem. Mieszkanie zajmuje lewą połowę sceny, bar prawą.

Kuchnia. W kuchni musi być jakaś namiastka typowego wyposażenia z płytą grzewczą, lodówką (bo lód, szampan), piecykiem elektrycznym, rozmaitymi utensyliami kuchennymi. Na środku stół, dwa krzesła z wygodnymi poduszkami, na tylnej ścianie skórzana kanapa.

Przy kuchni krząta się Bacon (powinien wyglądać tu kilka lat młodziej niż w pierwszej scenie), ubrany w dżinsy, koszulę w kratkę i skórzaną kamizelkę. Miesza potrawę w patelni, próbuje, dosypuje soli, miele pieprz. To może być jakieś mięso w kawałkach z jarzynami. Potrawa powinna być prawdziwa i pachnieć. Na kanapie opodal siedzi Dyer z jakimś kolorowym magazynem na kolanach. Jest to duży mężczyzna, lat około 40, wydatny nos, twarz „mocna”, włosy zaczesane do tyłu, „ulizane”, ubrany trochę tandetnie. Przystojny, ale nie luluś. Od niedawna są parą, więc cała ta scena jest pod znakiem przekomarzania się.

BACON: *(mieszając)* Nakryj do stołu, bo zaraz będzie gotowe.

DYER: Już się robi. *(rusza w stronę szafki z naczyniami, powinna mieć szklane drzwiczki, żeby było widać, co gdzie stoi)* Jakie wino pijemy?

BACON: Do tego *(wskazuje łydą)* to czerwone. I wyjmij bagietkę, jest w dolnej szafce.

DYER: *(wyciąga talerze, kładzie obok sztucze, serwetki, stawia kieliszki, otwiera wino, kładzie w koszyku bagietkę, po drodze muska Bacona po karku, Bacon odpowiada na ten gest okrągłym ruchem głowy)* Coś nie za bardzo świeża ta bagietka.

BACON: Nie wychodziliśmy po południu z domu, a tę kupiłem rano. Nie marudź! *(sięga do szafki po dużą misę)*

DYER: Nie marudzę, tylko mówię. Zresztą do tej potrawy to może i lepiej, że nie taka prosto z pieca.

BACON: No, widzisz. Czasem potrafisz powiedzieć coś rozsądnego. *Voilà!* Gotowe. *(stawia na stole misę z potrawą)* Proszę, nabieraj! Ja naleję wina.

DYER: Dzięki, monsieur! *(zaczyna jeść, urywa kawałek bagietki, po nim to samo robi Bacon)*

Smaczne! Udało ci się. Twoje zdrowie! (stukają się kieliszkami)

BACON: Ba! Masz do czynienia z mistrzem.

DYER: Zawsze sobie gotowałeś?

BACON: Czasami. Dla siebie samego rzadko, ale jak mam gości...

DYER: Czyli ja jestem gościem?

BACON: W pewnym sensie jesteś. Wciąż jesteś.

DYER: Wciąż nieproszonym? Czy już proszonym?

BACON: Czy złodziejasek może być proszonym gościem?

DYER: Jaki złodziejasek? Raczej anioł, przecież spadłem ci z nieba.

BACON: Fakt, powinienem zmienić kwalifikację. Stałeś się dla mnie aniołem.

DYER: Zepsutym aniołem, więc raczej diabłem.

BACON: O, tak! Chętnie się zgodzę. W łóżku jesteś diabłem, ale tak w ogóle to jesteś aniołem.

DYER: Anielski diabeł, diabelski anioł. Lubisz sprzeczności?

BACON: Uwielbiam! Nie cierpię jednoznaczności, nie toleruję oczywistości. Ani w ludziach, ani w życiu, ani w sztuce. We wszystkim musi być trochę zaskoczenia, tajemnicy, niespodzianki. Czegoś niedopowiedzianego. To mnie kręci!

DYER: To ja ci zrobiłem sporą niespodziankę.

BACON: Żebyś wiedział! Ze złodziejaszka – kochanek i przyjaciel. Nie każdemu się zdarza.

DYER: Mogę coś powiedzieć?

BACON: Mów!

DYER: Ale to nie będzie za miłe.

BACON: No już, gadaj!

DYER: No dobrze. Chciałem powiedzieć, że dla mnie dużym zaskoczeniem jest to twoje malarstwo. Dlaczego jest takie okropne?

BACON: Okropne, mówisz? Okropne... (*zamyśla się, kaszle*) Kiedyś ci to wytłumaczę. Ale to dłuższa sprawa, nie mamy teraz czasu. Idziemy do baru. Skończyłeś?

DYER: Tak, *merci*.

(*Światło przygasa.*)

Scena VII

Bar, publiczność mieszana. Pośrodku sali stoi barek (na tylnej ścianie, tylko ta część jest dobrze oświetlona, kuchnia ginie w mroku), prostopadle do widowni stoi skórzana kanapa z kuchni, tylko teraz przesunięta wąską częścią do widowni. Przed nią ze dwa okrągłe wysokie stoliki na metalowej pojedynczej nodze, dalej niskie stoliki z krzesłami. Kręcą się ludzie żywi, ale i przy tych stolikach, i na tej kanapie mogą być zainstalowane manekiny. Przy barze barman, wita gości.

BARMAN: O, jest pan. Jak miło! Brakowało tu pana.

BACON: Komu brakowało?

BARMAN: (*stropiony*) No, tak w ogóle, bo jak pan jest, to od razu jest wesoło.

BACON: No to podaj nam szampana, rozejrzymy się po ludziach.

BARMAN: Służę uprzejmie. (*po chwili stawia na którymś stoliku kubek z butelką w środku i dwa kieliszki*)

BACON: *(nalewa, podnosi kieliszek do ust, trąca się z Dyerem)* Zdrowie!

DYER: Twoje!

BACON: Chodź, przywitamy się z ludźmi. *(dosiadają się na kanapie, wchodzą między „tłum”, słychać jakieś urywane gadki typu: Witajcie, Jak się masz, Hello!, Gdzie byłeś wczoraj?, Wróciłem z Dublina, Byłeś w Monachium?, Kochanie, witaj! – szmery, gadki, urywane słowa; to trwa dobrą chwilę. Ludzi żywych jest mało, góra 5–8 osób [ale przynajmniej kilka kobiet!], więc muszą się kręcić, być stale w ruchu, żeby sprawiać wrażenie, że jest ich dużo i że w ogóle coś się tam dzieje. Z czasem zaczyna się coraz bardziej przebijać jeden głos, głos Bacona. Już jest nieźle podchmielony, nie trzyma w ręku kieliszka, tylko butelkę, z której co chwila pociąga. Gada coraz bardziej bełkotliwie i głośno.)*

BACON: Chodź tu, Żorż, nie wstydź się, że pijesz. Ja piję i ty pijesz. Niektórych jeszcze nie znasz. To mój nowy kochanek. *(obejmuje go za szyję, przyciąga do siebie, jest trochę niższy od Dyera)* Taki mi się trafił. Spadł z nieba, dosłownie. Wpadł przez okno w suficie.

(do Barmana) Barman, szampana!

Fuck! Wicie, że w pracowni muszą mieć dużo światła, więc mam tam okna w suficie. A on chciał mnie okraść. *(śmieje się)* Trochę mnie wystraszył, ale zaprosiłem go do kuchni na drinka. Akurat byłem w domu. Musiałem go rozebrać, żeby sprawdzić, czy nic mu się nie stało. *(salwa śmiechu! Dyer stoi lekko zażenowany, ale uśmiecha się. Bacon poklepuje go po plecach)* I został. I jest. Fuck! *(przechyla butelkę, pije)* Lubię go. Ty mnie lubisz, Żorż? Gadaj tu zaraz! *(Żorż trochę zawstydzony, uśmiecha się, ale nic nie mówi)* Ale się upiłem. Zaprowadzisz mnie do domu? Obaj pijemy, ja wiem. Ale ty pij mniej, bo musisz mnie zaprowadzić do domu. Do łóżka, sam nie dam rady.

KTOŚ: Masz teraz lokaja.

BACON: A mam. W Berlinie, dawno temu, przed wojną *(śmieje się)*, jak się upiłem, to odprowadzał mnie do domu mój przyszywany wujek. A potem mnie ruchał. Dawne czasy, jakie dawne czasy! Jeszcze przed Hitlerem. Lubił mnie ruchać, jak byłem pijany. Byłem pijany. Na złość ojcu. Pozwalałem się dymać facetowi, który miał się mną opiekować. Ojciec mnie z nim wysłał, bo bał się, że wpadnę tam, w tym Berlinie, w złe towarzystwo. Hahahaha! Pewnie, że wpadłem. *(zatacza się)* Jeszcze jak wpadłem, wpadałem każdego dnia i każdej nocy. Hahahaha! Z przyjemnością wpadałem. Berlin przed wojną to był raj dla facetów. Zresztą nie tylko dla facetów. Facetów... Pedalów... Na złość, fuck... *(pije)* Bo ojciec mnie nienawidził. Widział, że nie jestem taki samiec jak on *(pociąga z flaszki)*. Miał dużego, fakt. Raz widziałem. Chciał, żebym taki był, ale nic z tego. Nie byk, a krowa.

Scena VIII

Kuchnia, jak w scenie VI. Przyjaciółka w domowym stroju robi herbatę. Ogrzewa czajniczek, może być ciężki, żeliwny, w japońskim stylu, albo szklany, przezroczysty z wkładem na sucho. Otwierają się drzwi, wchodzi Sontag. W długim, jasnym prochowcu, duża torba w ręku, bujne czarne włosy puszczone luźno na plecy. Ma ok. 60 lat, zmęczoną, śniadą twarz.

PRZYJACIÓŁKA: A, jesteś! Hello!

SONTAG: Nareszcie. Koszmarna podróż. Samoloty nie gwarantują teraz żadnego komfortu podróży. Masówka. Wygnietli mi kompletnie płaszczyznię w tym luku na bagaże, niektórzy wypychają tam całkiem ciężkie walizki. Na duś.

PRZYJACIÓŁKA: No, niestety. Tak się porobiło. Podróżomania.

Chcesz herbaty? Właśnie zaparzyłam.

SONTAG: Bardzo chętnie, dziękuję. Muszę się trochę odstresować.

PRZYJACIÓŁKA: *(sięga po filiżanki, nalewa, stawia na stole)*

I jak było? Podobała ci się ta wystawa?

SONTAG: Wiesz *(pociąga łyk herbaty)*, podobała mi się z jednego powodu. Takiego mianowicie, że potwierdza moje przekonanie, że można doświadczać dzieła sztuki bez konieczności jego interpretacji.

PRZYJACIÓŁKA: Taki jest ten Bacon?

SONTAG: Tak go odbieram. Czysty artystyczny obiekt, najczęściej brutalny, mocno ekspresyjny. Wyobraź sobie obrazy, na których maluje człowieka pośród krwawych kawałów zarżniętych zwierząt. To, co się w nich przede wszystkim widzi, to sam ten obraz: kolory, fakturę, obiekty, krew, brud.

PRZYJACIÓŁKA: Ale to chyba ma jakiś sens poza tym, że jest tak namalowane? *(sięga po filiżankę)*

SONTAG: Może i ma, ale nie narzuca się on od razu. Pierwsze wrażenie, to jest wrażenie czysto estetyczne, odbierasz obraz, a nie jakąś tam ideologię.

PRZYJACIÓŁKA: Moim zdaniem nie da się oddzielić jednego od drugiego. Kiedy robię fotografię Demi Moore w ciąży, to owszem, można traktować ją czysto estetycznie, ale zaraz, nie, nie zaraz: równocześnie pojawia się myśl, po co to robię, dlaczego ona się na to godzi, pytania o to, czy ciąża jest błogosławieństwem dla ciała, czy może raczej gwałtem, i dziesiątki innych.

SONTAG: Bo ty w gruncie rzeczy wybierasz tematy i obiekty ideologiczne. Takie, które mają działać społecznie, są użyteczne, z przesłaniem. A ja tego od sztuki nie oczekuję.

PRZYJACIÓŁKA: To czego oczekujesz?

SONTAG: *(zirytowana)* Nie bądź głupia! Już ci to tłumaczyłam sto razy. Sztuka powinna być czysta i oddziaływać przede wszystkim na zmysły. Ważne jest, jak jest zrobiona, jakich narzędzi użył artysta, jaki wykształcił przy

tym język estetyczny lub w jaki się wpisuje. To, co ludzie z tego wyciągną, w jakie konteksty ideologiczne wprowadzą, to jest rzecz wtórna.

PRZYJACIÓŁKA: Ale przecież wszyscy tak właśnie robią.

SONTAG: Robią tak, bo zapomnieli, że pierwotnie sztuka miała być błyskiem między okiem a sercem. Teraz się uważa, że oko łączy się z myślą i dlatego są bezradni wobec czystego dzieła sztuki. Dopiero, jak je ustawią w jakimś ciągu, dopiszą ideologię, to im się wydaje, że je zrozumieli. A oni je tylko odpowiednio skadrowali po to, żeby przykryć własne niedołęstwo.

PRZYJACIÓŁKA: No nie wiem. Wydaje mi się, że z każdym przedstawieniem świata w sztuce wiąże się jakaś myśl, interpretacja, ideologia – jak to określaś. Inaczej się nie da.

SONTAG: Da się, da. Bacon to udowadnia. Gdy patrzysz na te jego krwawe obrazy, zdeformowane twarze przyjaciół, bo maluje głównie ludzi ze swojego kręgu, widzisz przede wszystkim obraz. Kolor, konstrukcję, pomysł, fakturę. Myśl interpretacyjna pojawia się, oczywiście, ale wtórnie, zawsze z dużym opóźnieniem. Albo i wcale. Nie musi się pojawić, chociaż krytyce o to chodzi, więc zmusza Bacona, żeby gadał o tych swoich obrazach. Moim zdaniem nie powinien. Obraz działa kolorem i kształtem. I tyle. To wystarczy.

PRZYJACIÓŁKA: Ja nie znam za dobrze tych jego obrazów, ale nie wydaje mi się możliwe takie oddzielenie charakteru obrazu od jego istoty. A istotą dla widza, może poza wąskim kręgiem ludzi z branży, jest pytanie o to, co one znaczą.

SONTAG: Bla-bla-bla. Znaczą, sraczą (*zirytowana*). Wyobraź sobie obraz, który przedstawia jakiegoś człowieka czy może nawet parę na łóżku, ale to nie są ludzie jak z innych obrazów, tylko jakaś krwawa płatanina kawałów ciała, wnętrzości, kiszek, kutasów, nie wiem czego jeszcze – i tylko to mnie interesuje. To zatrzymuje wzrok i uwagę. Na długo. Nie twierdzę, że nie można takiego obrazu jakoś zinterpretować, ale żeby to zrobić, potrzebna jest wiedza zewnętrzna, właśnie jakaś ideologia. Lecz wtedy obraz sam w sobie, obraz jako taki schodzi na dalszy plan. A nie powinien, bo on jest najważniejszy. (*dopija herbatę*)

PRZYJACIÓŁKA: Ale...

SONTAG: Nie chce mi się już gadać. Idę spać, jestem wykończona. Dobranoc! (*Światło przygasa.*)

Scena IX

Mieszkanie Bacona. On siedzi na kanapie, ciemne spodnie bez kantów, skórzana czarna kurtka. Dyer wyciera jakieś talerze, ustawia je w szafce.

BACON: Nalej nam whisky. Chętnie napiję się teraz whisky.

DYER: Tej, co zawsze?

BACON: Tak, ta jest najlepsza. Wciąż mi smakuje.

Wiesz, muszę ci coś powiedzieć. Dostałem dziś zaproszenie z bardzo prestiżowej galerii. Chcą zrobić moją retrospektywną wystawę.

DYER: Super! Zapłacą ci?

BACON: Zapłacą, nie zapłacą, to nie jest ważne. Mam pieniądze. Najważniejsze jest miejsce i klientela. Bo to ona zdecyduje o sukcesie. Krytyka już mnie polubiła. Od tej strony nie muszę się niczego obawiać. Ale żebyś był kimś w tym świecie, twoje obrazy muszą się jeszcze drogo sprzedawać. I do tego potrzebna jest prestiżowa galeria i dobry klient. Wystarczy, że po tym wernisażu sprzeda się kilka prac i będą o tobie pisać. A jest na to szansa.

DYER: No wiem. Ale już ci mówiłem, że te twoje obrazy wydają mi się brzydkie. Sorry, że tak je odbieram.

BACON: Nie szkodzi, masz prawo. Jak ci się coś nie podoba, to masz prawo to powiedzieć. Ale myślę, że wiem, o co ci chodzi. Twoim zdaniem, obraz powinien być ładny i przedstawiać coś dobrze znajomego, wtedy by ci się spodobał.

DYER: No właśnie!

BACON: Ale ja tak nie maluję. Nie chodzi mi o to, żeby obraz podobał się estetycznie, on musi wstrząsnąć, zmusić cię do intensywnego i pytającego spojrzenia, przykuć twoją uwagę.

DYER: Ale jak? Czym?

BACON: Czym? Właśnie tym, że nie jest podobny do tego, co przedstawia. Podobny w potocznym znaczeniu, czyli, że jesteś na nim tak podobny jak na fotografii. Malarstwo nie jest fotografią. Już nie. I nie powinno być. Od czasu jak wynaleziono fotografię, malarz nie musi malować modelu tak, żeby wyglądał „jak żywy”. (*popija*) Ja nawet nie mam modelu. Nigdy ich nie potrzebowałem. Ja maluję ludzi tak, żeby widza czymś przerazili, żeby ich zapamiętał, poruszył w nich jakieś struny. Widziałeś kiedyś obraz Muncha?

DYER: Nie, chyba nie.

BACON: To taki słynny obraz w nieciekawych, szarych kolorach, który przedstawia niepozorną postać kobiecą na jakimś moście. Postać, która krzyczy. Chyba krzyczy, bo ma otwarte, okrągłe usta. Można się domyślić, że krzyczy. To się nazywa ekspresja. Potem w tę stronę poszedł szalony Vincent. Próbowałem go kiedyś naśladować, ale nie jestem zadowolony z tych obrazów.

DYER: A ciebie jak nazywają?

BACON: Mnie też nazywają ekspresjonistą, niech im będzie. Krytycy muszą nazywać, taka ich rola. Ale jak zwał, tak zwał. Podstawowe pytanie jest takie: czy obraz widza obchodzi? Czy go porusza, czy budzi w nim jakieś pytania. Moje obrazy budzą najczęściej pytania typu: dlaczego on tak wszystko masakruje? (*pociąga whisky, chwilę milczy, kaszle*) Masakruję, kurwa, masakruję. A czy życie nie jest jedną wielką masakrą? (*wzburzony*) Czy świat nie jest zmasakrowany? Czy ja mogę malować świat czysty i gładki, jeśli go takim nie widzę??? Oglądałeś moje *Głowy*?

DYER: Nie. (*lekko zawstydzony*)

BACON: Nie, oczywiście. Skąd by. Ale sobie obejrzyj w wolnej chwili, jakieś powinny stać jeszcze w pracowni. Zobaczysz, że są jak robaczywe owoce, są nadgryzione, zepsute. Bo nasze głowy takie są. Nie ma w nich czystych myśli, są wypełnione brudem moralnym, jadem, zawiścią, chciwością, rozpustą, złymi skłonnościami. Pewnie nigdy to, co siedziało w ludzkich głowach, nie było idealne. Ale wierzę, że było lepsze, przynajmniej tak wierzyli tamci malarze, moi starsi koledzy po fachu. I malowali szlachetne portrety, śliczne główki dam w łoczkach czy wykwintnych kapeluszach i takie tam. Ale ja nie chcę tego powielać. Świat jest podły, więc maluję go tak, żeby ci się wydawał podły. Podły i wstrętny. Jeżeli uważasz, że maluję okropne, wstrętne obrazy, to właściwie dobrze. Znaczy, że osiągnąłem swój cel.

DYER: Jak to? Nie całkiem rozumiem...

BACON: Bo myślę o nich tak samo, jak ty, że są brzydkie, odpychające. Ale brzydocie moich obrazów nadaję inne sensy. Ty żałujesz, że są okropne, a ja się cieszę z takiego odbioru, bo to jest to, o co mi chodzi. Żeby zobaczyć w nich i przez nie okropieństwo świata. Ty widzisz obraz sam w sobie, obraz jako taki, ale powinieneś go powiązać z obrazem świata. Wtedy zobaczysz całość. Deformuję ciała, żebyś się nie zatrzymywał na ich gładkiej powierzchni, tylko zapytał choćby o to, po co je tak masakruję. To dobry początek.

(*Światło przygasa.*)

Scena x

Bar, jak poprzednio. Trochę ludzi, między nimi Bacon, Dyer i Fazil Say, turecki muzyk, kompozytor. Jest bardzo podobny do Bacona, powinien ich grać ten sam aktor, tylko raz w wieku lat 40, a raz 60. Ale to (chyba) niemożliwe. Nosi bujne włosy, ma na sobie żakiet z za długimi rękawami, jakby pożyczony. Jest trochę nieufny.

BACON: (*do barmana*) Przynieś nam szampana. A może pan woli co innego? Wino, whisky?

SAY: Poproszę whisky.

BACON (*do barmana*) OK. Zatem szampana dla nas i whisky dla pana.

Wie pan, jestem pod wrażeniem pańskiego koncertu. Piękna muzyka!

SAY: Dziękuję. Jest pan bardzo uprzejmy.

BACON: O, jest barman. Postaw to tu, kochany. Nalejemy sobie. (*nalewa*)

Pańskie zdrowie! (*pija*)

Gratuluje koncertu! Chyba pan zadowolony, oklaski były długie. Niech mi pan powie, co powinienem myśleć o tym kawałku, który pan nazwał *Black Earth*, Czarna Ziemia. Zrobił na mnie wrażenie, miałem gęsią skórę. To ma coś wspólnego z Eliotem, z tą *Ziemią jałową*?

SAY: No, wie pan, to trudno tak powiedzieć. Zresztą pan wie to bardzo dobrze. Trudno sztukę, która nie jest słowem, wyrazić słowami. Obraz to obraz, muzyka to muzyka (*zaperzony*). Albo widzisz czy słyszysz i coś czujesz albo jesteś ślepy na jedno i głuchy na drugie. (*popija, po dobrej chwili*) To było o świetle. Nazywam go czarnym, bo tak go widzę. Świat nie jest miły. Czasami się zdaje, że jest fajnie, ale to albo wynik krótkowzroczności, albo głupoty.

DYER: Dlaczego tak pan mówi? To mnie ciekawi. Zresztą podobnie mówi Francis. (*gęsto popija*)

SAY: Bo te miłe momenty, jak ten tutaj, że sobie tak gadamy i pijemy, a ja mam przyjemność stać obok wielkiego malarza – ok, to rzeczywiście fajne. Ale na krótko, bo w rzeczywistości one przesłaniają ludziom istotę rzeczy, która jest klęską. Po tych wszystkich fikołkach, które trwają tak krótko, przychodzi starość i śmierć. Śmierć unicestwia wszystko.

BACON: I tu się zgadzamy, przyjacielu. To jest prawdziwy sens tak zwanego życia. Śmierć. Śmierć jest prawdziwą panią świata. Jeszcze dobrze, jak się obejdzie bez cierpienia, bez niepotrzebnego bólu. Ja to rozumiem, sam też tak myślę. Jestem pieprzonym egzystencjalistą. Estetycznie mogę być ekspresjonistą, ale filozoficznie jestem egzystencjalistą. Śmierć i tylko śmierć. Tyle, że ja jestem stary i mam prawo tak myśleć. Ale skąd u pana, młodego człowieka, takie myśli? (*kasze*)

SAY: Zamyślałam się nad życiem, a właściwie nad śmiercią. Nie wiem, tak jakoś mam. Ona jest w życiu najważniejsza. Psychicznie chyba jestem stary. Zresztą to nie jest sprawa psychiki, tylko rozumu. Nie wiem, czy trzeba to nazywać aż egzystencjalizmem. To jest przecież prosta gra w życie, którą każdy przegrywa. Moją muzyką chcę uchwycić tę ponurą szarpaninę. (*Gdy tak gadają i popijają, z offu powinna zacząć się saczyć muzyka Black Earth, najpierw cicho, prawie niezauważalnie, ale potem coraz głośniejsze. Trzeba wycelować z jej rozpoczęciem tak, żeby ostatnie dwie minuty trwała jeszcze po tym, jak zapadnie na scenie ciemność.*)

DYER: Czy mogę zapytać o coś innego? Nie o sztukę?

SAY: Oczywiście! Pytaj!

DYER: Widziałem kiedyś w telewizji informację, że został pan skazany. To prawda? *(popija)*

SAY: Prawda, siedziałem w więzieniu 10 miesięcy. Ledwie kilka lat temu.

DYER: Za co?

SAY: Za to, że publicznie wyrzekłem się islamu, który w Turcji jest uważany niemal za religię państwową.

Za to zostałem oskarżony i osądzony.

BACON: Fuck! Wszystkie systemy religijne są straszne. Najbardziej tyrańskie, zniewalające i autorytarne. Nie chciałbym żyć w kraju, gdzie religia ma aż taki wpływ na życie każdego obywatela.

SAY: *(Patrzy na niego. Uśmiecha się gorzko.)*

DYER, BACON: Napijmy się jeszcze. Barman! To samo!

(Barman się krząta, światło przygasa, muzyka trwa.)

Scena XI

Mieszkanie Bacona. Dyer siedzi przy stole w niedbalej pozie, włosy rozczochrane, koszula bez krawata, rozpięta dość mocno. Przed nim butelka whisky, szklanka prawie pusta. Jest pijany. Pali papierosa, wstaje chwilejnie, żeby opróżnić popielniczkę. Wysypuje część obok kosza.

DYER: Szlag by to trafił! *(wraca do stołu, popija, zamyślony)*

Pieprzyć to! *(po chwili)* Pieprzyć... *(długa chwila ciszy, Dyer pije i pali)*

(Otwierają się drzwi, wchodzi Bacon w czarnych spodniach i czarnej skórzanej kurtce.)

BACON: Pijesz do lustra? Znowu.

DYER: A z kim mam pić? Ciebie stale nie ma. *(nalewa sobie)*

BACON: Muszę załatwić dużo spraw przed wystawą, więc mnie nie ma.

DYER: To taki kłopot?

BACON: Oczywiście! Jak obrazy jadą za granicę, to dochodzi wiele dodatkowych czynności: wycena, ubezpieczenie, uzgodnienie warunków przewozu, ochrona i takie tam. Nie chce mi się nawet gadać, to rutyna, ale zabiera sporo czasu i wysysa energię. Też muszę się napić. Nalejesz mi?

DYER: *(sięga po szklankę do szafki, lekko nieźbornie, nalewa)* Czy jestem przewidziany w twoim planie wyjazdowym? Zapakujesz mnie do którejś skrzynki?

BACON: Nie bądź taki sarkastyczny. Oczywiście, że jedziesz. Tylko nie możesz chodzić cały dzień pijany. Inaczej zapakuję cię do skrzynki i bę-

dziesz tam siedział do końca wieczoru. Kiedy pijemy, to pijemy, ale nie ciągle.

DYER: Nie wiem, co robić, Francis. Ty jesteś stale zalatany, masz swoich wykształconych przyjaciół, jesteś rozchwytywany. Ja do nich nie pasuję.

BACON: *(lubieżnie, ale z wyraźną premedytacją)*

Ale pasujesz do mnie.

DYER: Ja mówię poważnie.

BACON: *(zmienia ton)* Nikt ci chyba krzywdy nie robi?

DYER: Tak wprost to może i nie. Ale ja widzę te ich uśmieszki, nigdy nikt się do mnie nie zwróci z żadnym pytaniem. O nic. Jestem przy nich jak kolek w płocie albo jak szyba. Nic ich we mnie nie interesuje. Nie wiem, co robić, jak się zachować.

BACON: Bądź sobą!

DYER: Właśnie jestem. I taki ich nie obchodzę. Może powinienem zacząć kogoś udawać? Ale jak? To przecież byłoby śmieszne.

BACON: *(żeby załagodzić)* Nie przejmuj się nimi. Jesteś ze mną.

DYER: *(Nie odpowiada, posyła mu tylko gorzkie i smutne spojrzenie. Piją.)*
(Światło przygasa.)

Scena XII

Część 1. Pracownia jak poprzednio. Mocne światło w lewym rogu. Bacon siedzi nieruchomo przed sztalugami. Na obrazie jakiś niejasny zarys. Na dużym ekranie nad jego głową ukazują się kolejno tryptyki i pojedyncze obrazy z podobizną Dyera. Niektóre trwają dłużej, niektóre krócej, pokazane w zbliżeniu lub panoramicznie. Bacon patrzy. Wstaje, pokasłuje, podchodzi do stolika z przyborami i farbami, dotyka pędzli, szpachli, drapie w zaschnięte na palecie resztki farb. Ma ok. 70 lat, powinien wyglądać znacznie starzej niż w poprzednich scenach, choć jego okrągła i pełna twarz w zasadzie się nie starzeje. Wraca na krzesło. Milczy.

Światło gaśnie.

Koniec

| Bio

Mieczysław Dąbrowski – emerytowany profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Polonista i komparatysta. Jako lektor języka i kultury polskiej nauczał na uniwersytetach w Getyndze (1975–1977), w Coal Mining Management College w Pekinie (1987–1989) oraz w Instytucie Sławistyki w Tybindze (1990–1994). Visiting professor na uniwersytecie w Heidelbergu w sem. zimowym 1996/97 i letnim 2000 r., w Tybindze w sem. zimowym 2012/13 oraz na Pekinśkim Uniwersytecie Języków Obcych w sem. zimowym 2018 i 2019 r.

Opublikował m.in.: *Swój/Obcy/Inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej* (2001); *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne* (2011); *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej* (2016); *Tylko seks? Antropologia erotyzmu od Sade'a do Houellebecq'a* (2018). Zredagował liczne prace zbiorowe, m.in. *Lektury płci. Polskie (kon)teksty* (2008) i *Komparatystyka dla humanistów. Podręcznik akademicki* (2011). Interesuje go modernizm i postmodernizm, komparatystyka kulturowa, literatura mniejszości itp. Ostatnio wydał: *Chiny – obraz podwójny* (2021), *Biblioteka Polska Karla Dedeciusa* (2021) i *Mglista pamięć. Esej kulturowy* (2022). E-mail: m.dabrowski@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-3070-6149