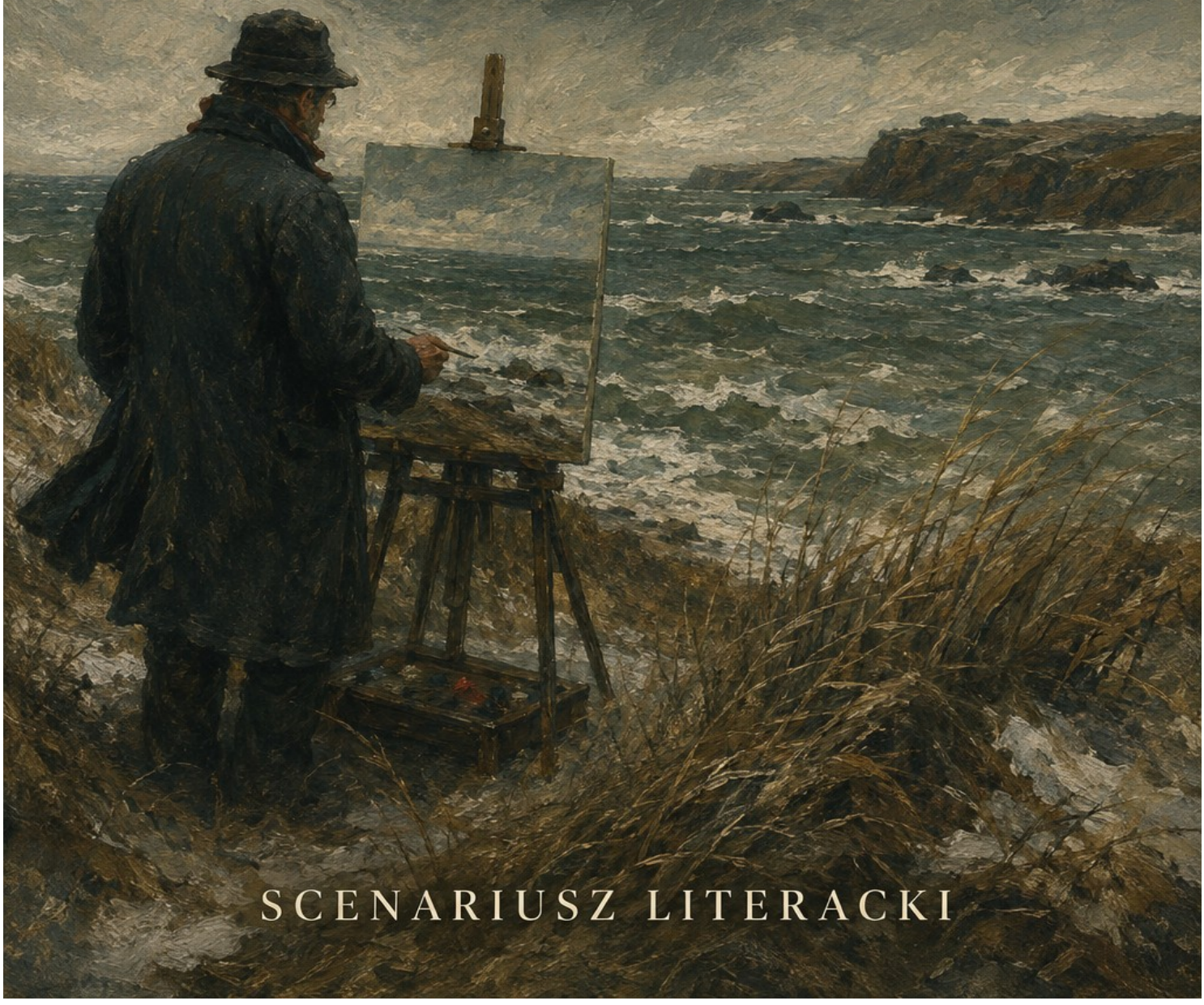
PIOTR KOTLARZ

Z CYKLU: WSZYSCY JESTEŚMY TYLKO LUDŹMI

ZNALEŹĆ SENS



SCENARIUSZ LITERACKI

© Copyright by Piotr Kotlarz, 2026

Autor: Piotr Kotlarz
Tytuł: *Znaleźć sens*
Cykl: *Wszyscy jesteśmy tylko ludźmi*

Projekt okładki: ChatGPT (OpenAI)

Wszelkie prawa zastrzeżone.

ISBN: 978-83-982064-7-1

Wydawca: Fundacja Kultury „WOBEC”

Gdańsk 2026

Wstęp

Biografie ludzi wybitnych łatwo zamieniają się w pomniki. Z upływem czasu pozostają nazwiska, daty, dzieła i sukcesy, a znika człowiek: niepewny, omylny, czasem małostkowy, uwikłany w uczucia, zobowiązania i własne słabości. Im większa sława bohatera, tym trudniej dostrzec w nim kogoś podobnego do nas.

Z tej potrzeby narodził się cykl **„Wszyscy jesteśmy tylko ludźmi”**. Tworzą go cztery scenariusze literackie poświęcone postaciom, których życie przekroczyło granice zwyczajności, lecz nigdy nie przestało podlegać zwyczajnym ludzkim prawom. Są to: **„Znaleźć sens”** — opowieść o Władysławie Ślewińskim, **„Śpiewajcie dalej”** — scenariusz o Adamie Didurze, **„Dotykając strun życia”** — historia Henryka Wieniawskiego oraz **„Kleopatra Napoleona”** — opowieść o związku Napoleona Bonapartego z Pauline Bellisle Fourès.

Bohaterowie tych książek różnią się temperamentem, pochodzeniem i rodzajem talentu. Łączy ich doświadczenie ceny, jaką człowiek płaci za własne pragnienia. Malarz szuka sensu w obrazie, śpiewak próbuje ocalić siebie w głosie, skrzypek podporządkowuje życie muzyce, a władca, który rozstrzyga o losach narodów, okazuje się bezradny wobec uczuć jednej kobiety. Wielkość nie chroni żadnego z nich przed samotnością, lękiem, zazdrością, chorobą ani konsekwencjami podjętych decyzji.

Pierwszy z prezentowanych tomów, **„Znaleźć sens”**, opowiada o Władysławie Ślewińskim — człowieku, który stosunkowo późno odkrył swoje powołanie, a następnie uczynił z niego centrum całego życia. Nie jest to jednak historia cudownego objawienia, po którym wszystko znajduje właściwe miejsce. Malarstwo staje się dla Ślewińskiego ocaleniem, lecz nie unieważnia wcześniejszych zaniedbań. Pozwala mu zobaczyć świat na nowo, ale nie daje prawa do dowolnego kształtowania życia innych ludzi.

Interesował mnie nie tylko artysta stojący przed płótnem, lecz także człowiek próbujący zrozumieć, czym różni się opieka od kontroli, przewodnictwo od narzucania własnej woli, a odpowiedzialność od spóźnionego pragnienia naprawienia przeszłości. Ślewiński potrafi rozpoznać talent. Nie zawsze potrafi zaakceptować, że cudzy talent musi rozwijać się niezależnie od niego. Umie patrzeć na morze tak długo, aż dostrzeże w nim barwy niewidoczne dla innych, a jednocześnie przez wiele lat nie umie równie cierpliwie patrzeć na najbliższych.

Dlatego ważne są w tym scenariuszu jego spotkania z Paulem Gauguinem, Stanisławem Wyspiańskim, Tadeuszem Makowskim, Eugenią Szewcową oraz Władysławem Porankiewiczem. Każda z tych relacji odsłania inną stronę bohatera. Ślewiński bywa uczniem i nauczycielem, mężem i nieobecnym ojcem, dobroczyńcą i człowiekiem przekonanym, że lepiej od innych rozumie kierunek ich drogi. Nie został tu ani wybielony,

ani osądzony. Chciałem pozostawić mu to, co w człowieku najprawdziwsze: wewnętrzną sprzeczność.

Tytułowe „znalezienie sensu” nie oznacza zatem osiągnięcia spokoju. Sens nie cofa czasu i nie usuwa krzywd. Może jednak sprawić, że człowiek przestanie przed nimi uciekać. Ślewiński stopniowo pojmuje, że nawet najtrafniejsze spojrzenie artysty nie daje mu władzy nad drugim człowiekiem. Można podpowiadać, wspierać i otwierać drzwi, lecz trzeba również umieć pozwolić komuś odejść własną drogą.

W tym miejscu powinienem także uczciwie opisać sposób, w jaki powstawały scenariusze należące do cyklu. W pracy nad nimi korzystałem w znacznym stopniu z pomocy **ChatGPT — narzędzia sztucznej inteligencji stworzonego przez OpenAI**. Jego udział nie ograniczał się do korekty językowej ani technicznego porządkowania gotowych tekstów. Sztuczna inteligencja pomagała analizować materiał historyczny, budować osie dramaturgiczne, rozwijać relacje między bohaterami, konstruować i wariantować sceny, szukać rozwiązań dialogowych, wychwytywać niespójności oraz nadawać całości formę literacką.

Był to wkład znaczny i przemilczenie go byłoby nieuczciwe. Scenariusze powstawały w wieloetapowym dialogu człowieka z narzędziem, które potrafiło proponować rozwiązania, stawiać pytania i otwierać nieoczekiwane kierunki pracy. Nie oznacza to jednak przekazania mu odpowiedzialności za ostateczny kształt utworów. Pomysł cyklu, wybór bohaterów, intencja, hierarchia wartości oraz wszystkie końcowe decyzje należą do autora. Propozycje sztucznej inteligencji były sprawdzane, wybierane, przekształcane albo odrzucane. Narzędzie mogło podsunąć wiele możliwych dróg, lecz ktoś musiał zdecydować, którą z nich pójść i dlaczego.

Ta współpraca w osobliwy sposób koresponduje z tytułem cyklu. Sztuczna inteligencja potrafi przetwarzać ogromne zbiory informacji, naśladować style i proponować konstrukcje dramaturgiczne. Nie ma jednak własnego dzieciństwa, lęku przed śmiercią, poczucia winy ani potrzeby przebaczenia. Nie zna ciężaru niespełnionej obietnicy i nie może naprawdę przeżyć zachwytu nad obrazem, muzyką czy drugim człowiekiem. Może pomóc nazwać te doświadczenia, ale ich źródło pozostaje ludzkie.

Dlatego właśnie **wszyscy jesteśmy tylko ludźmi** — również wtedy, gdy tworzymy dzieła, zdobywamy sławę, przewodzimy innym albo próbujemy przekroczyć granice własnego losu. Nie jest to stwierdzenie umniejszające człowieka. Przeciwnie: przypomina, że wielkość nie polega na wolności od błędów, lecz czasem na zdolności ich dostrzeżenia.

Oddając Czytelnikowi scenariusz **„Znaleźć sens”**, zapraszam nie tylko do spotkania z Władysławem Ślewińskim i jego malarstwem. Zapraszam do opowieści o każdym, kto odnalazł coś, czemu chciał poświęcić życie, a później musiał zapytać, czy odnaleziony sens wystarczy, by uczynić to życie dobrym.

Streszczenie

Rozrzutny ziemianin ucieka przed komornikiem i własną odpowiedzialnością do Paryża, gdzie dzięki Paulowi Gauguinowi odkrywa powołanie malarskie. Kiedy jednak próbuje zostać przewodnikiem młodszych artystów i odnaleźć porzuconego syna, przekonuje się, że talent można rozpoznać, lecz nie można ocalić człowieka przed jego losem — ani cofnąć ceny własnych wyborów.

Scenariusz nie opowiada o cudownym „odkryciu geniusza", lecz o człowieku, który późno znajduje sens i przez resztę życia próbuje ustalić, czy odnaleziony cel usprawiedliwia to, co wcześniej utracił. Malarstwo staje się dla Ślewińskiego zarazem ocaleniem, nałogiem, językiem miłości i sposobem ucieczki. Jego największym dziełem jest własny, niepodrabialny sposób widzenia. Jego największą porażką — przekonanie, że skoro potrafi zobaczyć talent, zdoła również pokierować cudzym życiem.

Opowieść prowadzą cztery powiązane relacje:

Ślewiński i Gauguin: spotkanie mistrza z późno obudzonym artystą; fascynacja, wdzięczność, rywalizacja i stopniowe wyzwalanie się ucznia.

Ślewiński i Wyspiański: relacja starszego przewodnika z młodym twórcą, którego talent budzi podziw i niepokój; próba opieki kończąca się poczuciem winy.

Ślewiński i Władysław Porankiewicz: ojciec, który nie umiał nim być, spotyka dorosłego syna-malarza, ale nie potrafi powiedzieć prawdy.

Ślewiński i Eugenia: dojrzały związek dwojga artystów; ona nie jest ozdobą ani mecenasem, lecz jedyną osobą, która rozpoznaje w nim zarówno wielkość, jak i tchórzostwo.

Te cztery relacje tworzą jedno pytanie: czy opieka oznacza prowadzenie drugiego człowieka, czy zgodę, by poszedł własną drogą?

Bohaterowie

Władysław Ślewiński

Na początku ma dwadzieścia siedem lat. Jest wysoki, przystojny, pewny siebie, obdarzony urokiem człowieka, któremu długo wszystko uchodziło. Lubi ryzyko, zakład, gest. Cudze życie traktuje trochę jak materiał do efektownej kompozycji. Ucieczka do Paryża obnaża jego nieporadność, lecz po raz pierwszy zmusza go do pracy. Kiedy odkrywa malarstwo, staje się bezwzględnie zdyscyplinowany. Z biegiem lat przybywa mu godności, ale też apodyktyczności. Potrafi być hojny dla młodych artystów, pożyczać pieniądze, zapewniać dach nad głową, otwierać drzwi środowiska. Zarazem chce kształtować ich według własnego rozumienia sztuki. Dopiero pod koniec życia pojmuje, że nie odpowiada za wybory innych, ale odpowiada za to, czy był przy nich uczciwie obecny.

Eugenia Szewcowa

Rosyjska malarka, córka wysokiego urzędnika carskiej administracji. Wysoka, niekonwencjonalna, samodzielna, spokojniejsza od Władysława, lecz nie mniej stanowcza. Dysponuje odziedziczonym majątkiem, ale nie pozwala sprowadzić się do roli bogatej żony. Ma własne spojrzenie, słuch muzyczny i wyczucie kompozycji. W pewnym momencie ogranicza własne malowanie, co film traktuje jako wybór bolesny i niejednoznaczny, nie jako romantyczną ofiarę. Organizuje ich dom, pracownie i życie, a zarazem pilnuje, by Władysław nie pomylił powołania z prawem do krzywdzenia innych.

Paul Gauguin

Charyzmatyczny, błyskotliwy, zmysłowy, dominujący. Umie w jednej chwili rozpoznać talent i równie szybko poczuć zagrożenie, gdy ktoś inny skupia uwagę otoczenia. Dla Ślewińskiego jest wyzwolicielem: nazywa to, co dotąd było tylko instynktem. Jest też przestrogą — artystą, który absolut wolności stawia ponad odpowiedzialnością. Film nie robi z niego czarnego charakteru. Jego zazdrość wobec Wyspiańskiego pozostaje czytelna w zachowaniu, ale intencja związana z Annah nigdy nie zostaje rozstrzygnięta.

Stanisław Wyspiański

Młodszy od Ślewińskiego o trzynaście lat. Intensywny, drażliwy, dumny, głodny wszystkiego naraz: malarstwa, teatru, architektury, historii, miłości. Jego talent nie mieści się w jednym medium. W Paryżu szuka przewodnika, lecz nie znosi opieki, gdy zaczyna przypominać kontrolę. Ślewiński widzi w nim możliwość wielkości i zapowiedź katastrofy. Ich relacja oscyluje między zaufaniem, artystycznym sporem i urażoną dumą.

Władysław Porankiewicz

Naturalny syn Ślewińskiego i Teofili Porankiewicz, urodzony w 1883 roku, później malarz i grafik. Dorasta, nosząc nazwisko męża matki. Jest wychowany przez człowieka teatru, żyje skromnie, studiuje u Jana Stanisławskiego. Nie potrzebuje nowego ojca i nie

zachwyca się malarstwem Ślewińskiego. Jego obecność jest dla bohatera najdotkliwszym lustrem: syn odziedziczył talent, ale nie uznaje jego artystycznej ani ojcowskiej władzy.

Teofila Porankiewicz

Aktorka, młoda miłość Ślewińskiego i matka jego syna. W pierwotnych notatkach występuje jako „Zofia”; treatment nadaje jej historycznie poświadczone imię. Nie jest porzuconą ofiarą czekającą na powrót mężczyzny. Buduje życie z aktorem Porankiewiczem, przyjmuje objazdową biedę, wychowuje syna i chroni go przed kaprysami biologicznego ojca.

Tadeusz Makowski

Młodszy malarz, który przechodzi przez kubizm i nieustannie szuka własnej formy. W ostatnim akcie staje się dla Ślewińskiego szansą naprawienia dawnego błędu: można go gościć, wspierać i dyskutować z nim, nie odbierając mu prawa do odmienności.

Witold Fijałkowski

Przyjaciel i szwagier Ślewińskiego. Towarzyszy mu od lekkomyślnej młodości po dojrzałość. Jest depozytariuszem rodzinnych tajemnic i jedynym człowiekiem, przy którym Władysław nie musi grać artysty ani polskiego szlachcica. Pełni funkcję powiernika, ale też świadka kolejnych ucieczek bohatera.

Maria Skłodowska Curie

Polska uczona, noblistka. Aktywna w środowisku paryskiej Polonii.

ZNALEŹĆ SENS

AKT I

01. DOËLAN, WYDMA I PLAŻA – PLENER – ZIMA 1917 – DZIEŃ

Wiatr zgina wyschnięte trawy do samej ziemi. Nad wydmą niebo ma kolor brudnej cyny. Morza jeszcze nie widać — tylko słychać jego ciężki, miarowy huk. WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI, sześćdziesięcioletni, siwy i lekko przygarbiony, wspina się pod wiatr. Na plecach ma przytroczoną sztalugę, w jednej ręce płótno, w drugiej kasetę z farbami. Każdy podmuch odbiera mu pół kroku.

Zatrzymuje się. Nie po to, by odpocząć — czeka, aż wiatr osłabnie. Kiedy przychodzi krótsza cisza, rusza i zdobywa grzbiet wydmy. Przed nim otwiera się MORZE: zielono-ołowiane, brunatne przy skałach, prawie czarne w zagłębieniach fal. Ani śladu pocztówkowego błękitu.

Ślewiński schodzi na mokry piasek. Wbija nogi sztalugi głęboko, sprawdza każdą osobno. Rozkłada paletę. Indygo. Zieleń. Szarość. Czerń. Odrobina czerwieni.

Staje przed czystym płótnem. Nie maluje.

Fala podnosi się, łamie i cofa, ciągnąc po kamieniach. Ślewiński śledzi wzrokiem nie grzywę piany, lecz ciemny ciężar wody pod nią. Druga fala. Trzecia.

Dopiero teraz nabiera farbę. Jeden krótki ślad. Odsuwa rękę. Patrzy dłużej, niż maluje.

Podmuch szarpie połę płaszcza. Ślewiński przyciska kasetę butem i pracuje dalej. Wiatr uderza ponownie — mocniej. Płótno drży w ramach.

Ślewiński łapie sztalugę obiema rękami. Zamiast ją puścić, obraca się razem z nią. Noga trafia w rozmyty piasek.

CZŁOWIEK I SZTALUGA padają jednocześnie.

Kaseta otwiera się. Czerń i zieleń rozlewają się po mokrym piasku. Ślewiński leży na boku, twarzą ku morzu. Przez chwilę nie rusza się.

Nadbiega fala. Woda podchodzi pod jego dłoń, zabiera smugę farby i miesza ją z piaskiem.

HUK następnej fali rośnie, gęstnieje, rozszczepia się na setki głosów.

PRZEJŚCIE DŹWIĘKOWE DO:

02. WARSZAWA, CYRK SALOMOŃSKIEGO – WNĘTRZE – 1883 – WIECZÓR

HUK PUBLICZNOŚCI. Gazowe lampy grzeją czerwony plusz lóż. Pod kopułą krąży dym cygar. Arena jest jasna jak stół operacyjny.

Na trocinach leży ZAPAŚNIK — duży człowiek, teraz bezradnie zaplątany we własne nogi. Nad nim stoi SCHMIDT, niemiecki atleta o karku szerszym od głowy. Nawet nie dyszy.

SĘDZIA dotyka ramienia pokonanego. Ten nie wstaje. Schmidt rozkłada ręce do widowni.

SCHMIDT

To już wszystko? Taka wielka Warszawa i ani jednego człowieka?

Część widzów gwiżdże, część śmieje się nerwowo. Schmidt wskazuje rząd młodych oficerów, potem loże.

SCHMIDT

Może polska siła siedzi tylko w fotelu.

Gwizdy uderzają w arenę. Schmidt kłania się przesadnie, pewny, że właśnie wygrał także z publicznością.

W jednej z lóż siedzi WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI, dwadzieścia siedem lat, elegancki, wysoki, z twarzą człowieka, któremu dotąd świat częściej ustępował, niż odmawiał. Obok niego WITOLD FIJAŁKOWSKI i dwóch młodych ziemian.

Ślewiński obraca laskę w dłoni. Fijałkowski dostrzega błysk w jego oku.

FIJAŁKOWSKI

Nie.

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze nic nie powiedziałem.

FIJAŁKOWSKI

Dlatego mówię zawczasu.

Ślewiński wstaje. Sam ruch wystarcza, by najbliższe rzędy ucichły. Zdejmuje kapelusz, ale laski nie odkłada.

ŚLEWIŃSKI

Panie Schmidt!

Schmidt osłania oczy dłonią i szuka głosu w lożach.

ŚLEWIŃSKI

Za dziesięć dni przyprowadzę człowieka, który położy pana na tych trocinach.

Cisza. Potem pojedynczy śmiech. Schmidt uśmiecha się szeroko.

SCHMIDT

Pan sam?

ŚLEWIŃSKI

Nie chciałbym pozbawiać Warszawy przyjemności oglądania mnie w surducie.

Śmiech przechodzi w oklaski. Ślewiński czeka, aż ucichną. Umie czekać na publiczność.

SCHMIDT

Nazwisko tego człowieka?

Ślewiński nawet nie mruga.

ŚLEWIŃSKI

Nazwisko pozna pan, kiedy będzie pan leżał.

Widownia wybucha. Ktoś rzuca kapelusz na arenę. Ktoś inny krzyczy, że stawia sto rubli na Polaka.

SĘDZIA

Walka zapaśnicza. Wedle zasad. Bez uderzeń.

ŚLEWIŃSKI

Oczywiście. Zwycięstwo bez zasad byłoby tylko zamieszaniem.

Fijałkowski patrzy na niego: właśnie obiecał coś, czego nie ma, na zasadach, których nie zna.

Schmidt unosi dłoń.

SCHMIDT

Dziesięć dni.

ŚLEWIŃSKI

Proszę ich nie zmarnować.

Publiczność skanduje. Ślewiński kłania się jak po dobrze zagranej roli i siada.

FIJAŁKOWSKI

Masz zapaśnika?

ŚLEWIŃSKI

Mam dziesięć dni.

FIJAŁKOWSKI

To nie jest człowiek.

ŚLEWIŃSKI

Na razie musi wystarczyć.

Ślewiński spogląda po rozgrzanych twarzach widowni. Tłum uwierzył. Kłania się kolejnej loży. Fijałkowski patrzy na pustą arenę, jakby szukał tam nieistniejącego zawodnika.

03. PILASZKOWICE, KUŹNIA I PODWÓRZE – WNĘTRZE/PLENER – DZIEŃ

MŁOT uderza w rozpalone żelazo. Iskry rozpryskują się w półmroku kuźni.

FRANEK, trzydziestokilkuletni kowal, jest szeroki w barkach i spokojny w ruchach. Nie demonstruje siły. Po prostu jej używa. Jedną ręką obraca ciężką obręcz, drugą prowadzi młot.

W progu pojawiają się Ślewiński i Fijałkowski. Obaj w miejskich butach, które natychmiast grzęzną w błocie.

Ślewiński nie patrzy Frankowi w twarz. Patrzy na rozstaw stóp, linię pleców, pracę biodra przy uderzeniu.

ŚLEWIŃSKI

Ten.

FRANEK

Ta obręcz będzie gotowa po południu.

ŚLEWIŃSKI

Nie obręcz. Ty.

Franek odkłada młot. Dopiero teraz przygląda się dziedzicowi.

FRANEK

Ja co?

ŚLEWIŃSKI

Jedziesz ze mną do Warszawy pokonać Niemca.

Franek czeka na dalszą część żartu. Nie nadchodzi.

FRANEK

Którego?

FIJAŁKOWSKI

Bardzo dużego.

ŚLEWIŃSKI

Niepotrzebna informacja.

FRANEK

Bić się umiem. Jechać nie mam kiedy.

ŚLEWIŃSKI

Za dziesięć dni zarobisz więcej niż tutaj przez kilka miesięcy.

FRANEK

Jeśli wrócę do kuźni z dwiema rękami.

ŚLEWIŃSKI

Wrócisz jako człowiek, o którym mówi Warszawa.

FRANEK

Warszawa nie podkuje mi konia.

Ślewiński uśmiecha się. Opór nie zniechęca go; daje mu tylko wyraźniejszy kształt zadania.

ŚLEWIŃSKI

Połowa pieniędzy dziś. Połowa po walce. Bez względu na wynik.

Fijałkowski zerka na niego: nie ustalali żadnych pieniędzy. Ślewiński nie odrywa wzroku od Franka.

FRANEK

A jak przegram?

ŚLEWIŃSKI

Nie przegrasz.

FRANEK

Pytałem: jak przegram?

Krótka pauza. Uśmiech Ślewińskiego słabnie. Nie odwraca jednak wzroku.

ŚLEWIŃSKI

Dostaniesz całą zapłatę. I lekarza, jeśli będzie potrzebny.

Franek wyciąga osmaloną dłoń. Ślewiński ściska ją. Uścisk boli, ale nie cofa ręki.

PODWÓRZE KUŹNI – CHWILĘ PÓŹNIEJ

Ślewiński rysuje laską prostokąt na ziemi. Ustawia Franka w środku jak figurę w obrazie.

ŚLEWIŃSKI

Lewa noga pół stopy do przodu.

Przesuwa but Franka końcem laski.

ŚLEWIŃSKI

Ciężar niżej. Ramiona swobodnie. Głowa nie ucieka od przeciwnika.

FRANEK

A ręce?

ŚLEWIŃSKI

Ręce jeszcze nie wiedzą, co robić.

FRANEK

Moje wiedzą.

Franek zaciska pięść. Ślewiński natychmiast ją otwiera.

ŚLEWIŃSKI

Żadnych pięści. To zapasy.

FRANEK

To po co pan wziął kowala?

Fijałkowski rozwija niemiecką broszurę z rycinami chwytów. Trzyma ją do góry nogami.

FIJAŁKOWSKI

Tu są zasady.

FRANEK

Po niemiecku?

FIJAŁKOWSKI

Zasady wyglądają podobnie w każdym języku.

Ślewiński ustawia się naprzeciw Franka.

ŚLEWIŃSKI

Chwyć mnie za ramiona. Na mój znak przenosisz ciężar i obracasz — nie siłą. Formą.

FRANEK

Krowę też kładzie się formą?

ŚLEWIŃSKI

Właśnie dlatego wygrałeś, zanim zaczęliśmy.

Franek chwyta. Ślewiński poprawia mu łokieć, kolano, brodę. Sam jest bardziej zajęty układem ciała niż człowiekiem w środku.

ŚLEWIŃSKI

Teraz.

Franek wykonuje ruch. Za szybko. Ślewiński przelatuje przez jego biodro i ląduje w błocie.

Cisza. Parobcy przy kuźni zastygają, pewni, że kowal właśnie stracił pracę.

Ślewiński podnosi twarz z błota. Zaczyna się śmiać.

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze raz.

PODWÓRZE – KOLEJNE DNI

— Ślewiński przesuwa Frankowi stopę o kilka centymetrów. Franek wraca nią na swoje miejsce.

— Fijałkowski czyta zasadę z broszury. Franek rzuca workiem z piaskiem dokładnie odwrotnie, ale skutecznie.

— Ślewiński owija sznurkiem nadgarstki kowala, by zmusić go do trzymania otwartych dłoni. Franek rozrywa sznurek jednym ruchem.

— Deszcz zamienia podwórze w ślizgawkę. Franek traci równowagę. Ślewiński ustawia go od nowa, cierpliwie, niemal czule — i nie pyta ani razu, czy coś boli.

PODWÓRZE KUŹNI – DZIESIĄTY DZIEŃ – ŚWIT

Franek stoi w narysowanym prostokącie. Tym razem pozycja jest dokładnie taka, jakiej chciał Ślewiński. Za dokładnie. Wygląda jak pomnik cudzego pomysłu.

ŚLEWIŃSKI

Dobrze. Teraz już niczego nie zmieniaj.

FRANEK

Jak on mnie uderzy, też mam niczego nie zmieniać?

ŚLEWIŃSKI

Nie uderzy. Są zasady.

Franek patrzy na swoje dłonie. Otwiera je, zamyka.

FRANEK

W kuźni też są zasady. Jak żelazo nie słucha, bierze się większy młot.

Ślewiński uśmiecha się do Franka, jakby usłyszał obietnicę zwycięstwa.

04. WARSZAWA, CYRK SALOMOŃSKIEGO – WNĘTRZE – WIECZÓR

Arena pełna do ostatniego miejsca. W powietrzu wiszą zakłady, pot i dym. Publiczność rozpoznaje Ślewińskiego, zanim zobaczy jego zawodnika.

Władysław wprowadza Franka na arenę. Kowal ma pożyczony trykot, za ciasny w ramionach i zbyt krótki w nogawkach. Tłum reaguje śmiechem. Franek odruchowo chce zasłonić uda.

ŚLEWIŃSKI

Nie słuchaj ich. Za chwilę będą krzyczeć twoje imię.

FRANEK

Wolałbym własne spodnie.

Po drugiej stronie Schmidt zdejmuje szlafrok. Jest większy, niż wynikało z opowieści. Franek spogląda na Ślewińskiego.

FRANEK

Mówił pan, że szeroki.

ŚLEWIŃSKI

Szeroki łatwiej upada.

Sędzia przywołuje obu zawodników.

SĘDZIA

Chwyty dozwolone. Uderzenia zabronione. Rozumiecie?

Schmidt kiwa głową. Franek patrzy na Ślewińskiego. Władysław pokazuje otwartą dłoń.

FRANEK

Rozumiem.

DZWONEK.

Franek przyjmuje wyuczoną pozycję: lewa noga, nisko ciężar, otwarte dłonie. Schmidt obchodzi go raz, potem drugi. Błyskawicznie łapie za kark i ramię.

Franek próbuje zapamiętanej sekwencji. Schmidt jest już gdzie indziej. Wykręca mu rękę i ściąga głowę w dół.

ŚLEWIŃSKI

Niżej biodro! Lewa noga!

Franek przesuwa lewą nogę. Schmidt podcina właśnie tę nogę. Kowal pada na kolano. Śmiech z widowni.

Ślewiński gestem ustawia go z obrzeża areny, jakby poprawiał model, który zepsuł pozę.

ŚLEWIŃSKI

Nie ciągnij! Obrót! Czekaj na ciężar!

Franek czeka. Schmidt nie. Wpycha mu przedramię pod brodę, przyciska do trocin. Sędzia liczy.

SĘDZIA

Raz!... Dwa!...

Franek ryczy i zrzuca Niemca samą siłą. Tłum wstaje. Przez sekundę walczy po swojemu — chwyta Schmidta w pół jak worek zboża. Schmidt uderza go otwartą dłonią w ucho, ruch szybki, na granicy przepisów.

Franek zamiera. Słyszy pisk zamiast publiczności. Schmidt uśmiecha się blisko jego twarzy.

SCHMIDT

Kowal.

Schmidt popycha go w pierś. Śmiech wraca, ostrzejszy.

Ślewiński pokazuje otwarte dłonie. Sędzia krzyczy coś o pozycji. Wszyscy czegoś od Franka chcą.

Franek patrzy na własną rękę. Otwarta dłoń powoli zaciska się w pięść.

ŚLEWIŃSKI

Franek — nie!

Za późno.

KRÓTKI CIOS. Bez zamachu, prosto z kuźni. Pięść trafia Schmidta w twarz.

Niemiec cofa się o dwa kroki i pada jak podcięty dąb.

Cisza jest tak nagła, że słychać rozsypujące się trociny.

Sędzia pierwszy odzyskuje głos.

SĘDZIA

Dyskwalifikacja! Uderzenie! Walka nieważna!

Nikt go nie słucha. Z górnych rzędów idzie jeden okrzyk, zaraz podchwytują go następni.

PUBLICZNOŚĆ

FRA-NEK! FRA-NEK! FRA-NEK!

Ślewiński wskakuje na arenę. Przez mgnienie widzi sędziego, leżącego Schmidta i Franka z rozbitą wargą, oszołomionego własnym ciosem.

Wybiera obraz, który ma zobaczyć tłum.

Chwyta nadgarstek Franka i unosi jego rękę. W tej samej chwili widzowie przelewają się przez barierę.

ŚLEWIŃSKI

Warszawa ma swojego człowieka!

Tłum podnosi Franka. Po chwili ktoś podnosi także Ślewińskiego. Obaj płyną nad głowami, ale nie w ten sam sposób: Władysław wyprostowany, roześmiany; Franek bezwładny, próbujący złapać ostrość.

FRANEK

Wygrałem?

Ślewiński nie słyszy. Pozdrawia loże kapeluszem podanym mu przez nieznajomego.

Franek dotyka ucha. Na palcach ma krew. Nad nim twarze zlewają się w jedną rozkrzyczaną plamę.

KOREK SZAMPANA wystrzeliwuje z hukiem.

05. WARSZAWA, SALA RESTAURACYJNA – WNĘTRZE – NOC

Korek uderza w sufit. Kelner nalewa szampana do piramidy kieliszków. Lustra mnożą światła, gości i samego Ślewińskiego.

Władysław stoi na krześle. Jedną ręką obejmuje Franka, który ma przy uchu mokrą serwetę i wygląda, jakby wolał siedzieć przy piecu w kuźni.

ŚLEWIŃSKI

Za Franka z Pilaszkowic — człowieka, który potrzebował jednej chwili, żeby nauczyć Schmidta polskiej wymowy!

Śmiech i toast. Franek dostaje kieliszek. Wącha go podejrzliwie.

FRANEK

Piwo jest?

Nowa salwa śmiechu. Ślewiński zeskakuje z krzesła, zachwycony, jakby i tę kwestię sam wymyślił.

ŚLEWIŃSKI

Piwo dla zwycięzcy! Szampan dla tych, którzy na niego stawiali!

Przy stole siedzi TEOFILA, młoda aktorka o spokojnym spojrzeniu i wyćwiczonej umiejętności słuchania tego, czego ludzie nie mówią. To ona poprawia Frankowi serwetę przy uchu.

TEOFILA

Kręci się panu w głowie?

FRANEK

Jakbym dalej był niesiony.

TEOFILA

Niech pan nie pije.

Franek odkłada kieliszek. Ślewiński wyciąga z kieszeni zwitek banknotów i wciska mu do dłoni.

ŚLEWIŃSKI

Jak obiecałem. I premia za pomysł własny.

Franek przelicza pieniądze bez wstydu.

FRANEK

Lekarz też był obiecany.

ŚLEWIŃSKI

Rano przyjedzie najlepszy.

FRANEK

Rano jadę do domu.

Ślewiński chce zaprotestować, ale Franek chowa pieniądze i wstaje.

FRANEK

Warszawa już powiedziała. Teraz krowy czekają.

Teofila uśmiecha się. Ślewiński po chwili także. Klepie Franka w zdrowe ramię i pozwala mu odejść. Kowal przeciska się między gośćmi; po dwóch krokach nikt już na niego nie patrzy.

Na jego miejsce natychmiast wsuwa się TARNOWSKI, niski, starannie ubrany ziemianin. Nalewa Teofili szampana, choć nie prosiła.

TARNOWSKI

Pani Teofilo, teatr w Łowiczu musi bez pani umrzeć. Warszawa gotowa dać lepszą scenę.

Z drugiej strony stołu pochyla się PORANKIEWICZ, aktor z zespołu Teofili. Nie ma pieniędzy Tarnowskiego ani lekkości Ślewińskiego. Ma za to jej szal, który podaje, zanim zdąży zmarznąć.

PORANKIEWICZ

Jutro próba o jedenastej. Jeśli nasz dyrektor nie przegrał dekoracji w karty.

TEOFILA

Dekoracje przegrał. Karetę jeszcze mamy.

TARNOWSKI

Mój powóz jest do pani dyspozycji.

PORANKIEWICZ

Do Łowicza?

TARNOWSKI

Jeżeli będzie trzeba.

Ślewiński obserwuje ich z drugiego końca stołu. Widzi rękę Tarnowskiego blisko kieliszka Teofili. Widzi, że Porankiewicz zna plan jej dnia. Uśmiecha się szerzej, niż trzeba.

Podnosi łyżeczkę i uderza nią w szkło.

ŚLEWIŃSKI

Panowie, porządek. Nie możemy dopuścić, by po jednym pojedynku z Niemcem wybuchły dwa polskie.

Goście cichną, gotowi na następny numer.

ŚLEWIŃSKI

Tarnowski daje powóz. Porankiewicz zna repertuar. Ja zaś mam jedyną zaletę, której żaden z nich nie posiada.

TARNOWSKI

Mianowicie?

ŚLEWIŃSKI

Pani Teofila już mnie wybrała.

Śmiech. Tarnowski kłania się jak przegrany w salonowej grze. Porankiewicz nie śmieje się, ale cofa rękę. Teofila patrzy na Ślewińskiego bez wdzięczności.

TEOFILA

Czy ja coś wybierałam?

To mogłoby uciszyć stół. Ślewiński natychmiast unosi kieliszek.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie dlatego wybór jest doskonały — zachował tajemnicę nawet przed panią.

Śmiech wraca. Teofila wstaje.

TEOFILA

Potrzebuję powietrza.

Odchodzi ku bocznym drzwiom. Ślewiński wypija toast, przyjmuje dwa uściski dłoni, dopiero potem rusza za nią.

BOCZNY KORYTARZ PRZY SALI – CIĄG DALSZY

Ciszej. Przez matowe szyby drzwi pulsuje złote światło. Teofila stoi przy oknie. Za szkłem nocna Warszawa jest czarna i mokra.

Ślewiński podchodzi. Zdejmuje z jej ramienia niewidoczny pyłek — gest zbyt lekki wobec jej milczenia.

ŚLEWIŃSKI

Tarnowski obraził się najwyżej do śniadania. Porankiewicz do próby. Ocaliłem zespół.

TEOFILA

Mnie też ocaliłeś?

ŚLEWIŃSKI

Ciebie nie trzeba.

Próbuje ją pocałować. Teofila kładzie dłoń na jego piersi i zatrzymuje go w połowie ruchu.

TEOFILA

Kiedy przestanę być sekretem?

Władysław patrzy na nią. Ze środka dobiega jego nazwisko, powtarzane przez kilku gości. Po raz pierwszy tej nocy nie ma gotowej odpowiedzi.

ŚLEWIŃSKI

Teofilo...

TEOFILA

Nie pytam, czy mnie kochasz. Pytam: kiedy przestanę wchodzić osobno i wychodzić przed tobą.

Ślewiński ujmuje jej twarz. Całuje ją — czule, bez żartu. Przez chwilę Teofila odpowiada. Potem odsuwa się pierwsza.

TEOFILA

To nie jest dzień.

Drzwi sali otwierają się. W progu staje Fijałkowski z butelką.

FIJAŁKOWSKI

Warszawa domaga się autora zwycięstwa.

Ślewiński zerka na Teofilę. Wystarczyłoby zostać. Zamiast tego posyła jej uśmiech, który zwykle wszystko naprawia, i wraca do światła.

Goście witają go okrzykiem. Ktoś sadza go na krześle, ktoś napełnia kieliszek. W lustrach jest go coraz więcej.

Teofila zostaje w korytarzu. Pół twarzy ma w złotym świetle sali, pół w czerni okna. Nie płacze. Przez uchylone drzwi patrzy, jak Ślewiński przyjmuje kolejny toast. Nie wraca do stołu.

06. MIESZKANIE TEOFILI – WNĘTRZE – RANO

Jasne, zimowe światło wpada przez niedomyte okno. Na stole stygnie kawa. Obok filiżanki leży bukiet po bankiecie — już lekko zwiędły, przewiązany złotą wstążką.

TEOFILA siedzi przy stole w szlafroku narzuconym na koszulę. Jedną dłoń trzyma na blacie. WŁADYSŁAW, jeszcze w wieczorowej kamizelce, szkicuje ją na luźnej kartce.

Nie rysuje twarzy. Tylko dłoń: kostki palców, cień między kciukiem a wskazującym, napięcie ścięgna. Teofila porusza małym palcem.

ŚLEWIŃSKI

Nie ruszaj.

TEOFILA

Muszę ci coś powiedzieć.

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze chwilę. Właśnie przestałaś udawać, że ręka nic nie waży.

Teofila cofa dłoń. Ołówek Ślewińskiego kreśli po papierze pustą, gwałtowną linię.

TEOFILA

Jestem w ciąży.

Ołówek zamiera. Po chwili grafit łamie się pod nieruchomym naciskiem.

Ślewiński patrzy na złamany czubek, jakby to on wymagał natychmiastowej odpowiedzi.

ŚLEWIŃSKI

Jesteś pewna?

TEOFILA

Tak.

ŚLEWIŃSKI

Od kiedy wiesz?

TEOFILA

Od dość dawna, żeby nie potrzebować przesłuchania.

Ślewiński wstaje. Zaczyna chodzić między stołem a oknem. Z każdym nawrotem mówi szybciej.

ŚLEWIŃSKI

Masz podpisany kontrakt do wiosny. Gracie Łódź, Lublin... możesz występować? Wie dyrektor? Porankiewicz? Twoja siostra?

TEOFILA

Nie.

ŚLEWIŃSKI

Pieniądze znajdę. Nie od razu, ale znajdę. Pilaszkowice dają dochód, tylko teraz wszystko jest w obrocie. Trzeba policzyć podróże, mieszkanie, lekarza—

TEOFILA

Władysław.

Nie słyszy albo nie chce usłyszeć.

ŚLEWIŃSKI

Jeżeli ślub, to nie tutaj. Ojciec urządzi pogrzeb, zanim zdąży na wesele. Możemy wyjechać. Na jakiś czas. Albo zaczekać, aż—

TEOFILA

Nie zapytałeś, czego ja chcę.

Władysław zatrzymuje się. Na sekundę naprawdę nie rozumie zarzutu.

ŚLEWIŃSKI

Chcę wszystko ułożyć.

TEOFILA

Dziecko to nie krzesło w twoim salonie.

ŚLEWIŃSKI

Nie powiedziałem tego.

TEOFILA

Nie musiałeś.

Teofila podnosi kartkę. Jej narysowana dłoń urywa się tam, gdzie zabrakło modelki.

TEOFILA

Chcę je urodzić. Chcę dalej grać, jeśli będę mogła. I chcę wiedzieć, czy będziesz przy mnie, kiedy nie będzie publiczności.

Ślewiński wraca do stołu. Kuca przed nią. Obejmuje jej dłonie — żywe, nie narysowane.

ŚLEWIŃSKI

Będę. Tylko daj mi dzień. Wszystko ułożę.

Mówi to z czułością i całkowitą wiarą we własną obietnicę. Teofila szuka w jego twarzy czegoś trwalszego niż wiara tej chwili.

GWAŁTOWNE PUKANIE do drzwi.

GŁOS MĘŻCZYZNY (O. S.)

Panie Ślewiński! Od pana Rembowskiego. W sprawie weksla!

Władysław nie odrywa wzroku od Teofili.

ŚLEWIŃSKI

Jutro rano wrócę z konkretem.

Całuje ją w czoło. Zgarnia płaszcz, lecz szkic dłoni zostawia na stole.

NASTĘPNEGO RANKA

Na stole stoi świeża kawa i dwie filiżanki. Teofila siedzi ubrana, gotowa na rozmowę. Słońce przesuwa się po ścianie.

Pukanie. Teofila otwiera. W progu CHŁOPIEC POSYŁKOWY z kopertą.

CHŁOPIEC

Pan kazał oddać.

W środku tylko kilka słów: „Musiałem jechać w sprawie długu. Wrócę, gdy załatwię.” Bez miejsca. Bez daty.

Teofila składa kartkę raz, bardzo równo. Potem drugi. Nie płacze.

Podchodzi do stołu, bierze niedokończony szkic swojej dłoni i wkłada go do szuflady. Zamyka ją.

07. TEATR OBJAZDOWY / WARSZAWSKI SALON – WNĘTRZA – NOC

MONTAŻ RÓWNOLEGŁY. Dwie sceny. Na jednej płaci się ciałem, na drugiej — pieniędzmi, których jeszcze nie ma.

A) PROWINCJONALNY TEATR – SCENA

Zimna sala. Publiczność siedzi w płaszczach. Oddechy widzów bieleją nad kołnierzami. Za kulisą aktorzy tupią nogami, żeby odzyskać czucie.

Teofila, w ciasno zasznurowanym kostiumie, wychodzi na scenę. Brzuch ukrywa pod fałdami sukni. Światła naftowe wygładzają zmęczenie, ale nie ból.

TEOFILA JAKO BOHATERKA

Nie proszę cię o litość. Proszę, żebyś został.

B) WARSZAWSKI SALON – STÓŁ KARCIANY

Ciepło. Za ciepło. Kryształ, cygara, obfity stół. Wokół zielonego sukna siedzą Ślewiński, TARNOWSKI i trzech ziemian.

Ślewiński rzuca kartę. Przegrywa.

TARNOWSKI

Zostajesz?

ŚLEWIŃSKI

Dopiero zacząłem przegrywać.

Kelner podaje mu płaszcz i tacę z winem. Władysław patrzy na jedno, potem na drugie. Bierze kieliszek. Płaszcz zostaje na ramieniu kelnera.

A) ZA KULISAMI

Teofila schodzi ze sceny i natychmiast opiera się o ścianę. PORANKIEWICZ, starszy od niej, spokojny, czujny, podaje jej kubek gorącej wody.

PORANKIEWICZ

Odwołamy drugi akt.

TEOFILA

I oddamy pieniądze za bilety?

PORANKIEWICZ

Oddamy.

TEOFILA

Z czego zapłacimy za pokój?

Z sali dobiega niecierpliwe stukanie laskami. Teofila prostuje plecy.

TEOFILA

Daj mi trzy minuty.

Porankiewicz rozpina z tyłu jej gorset o jedno oczko. Nie dotyka jej dłużej, niż trzeba.

B) SALON

Ślewiński stawia podwójnie. Znowu przegrywa. Tarnowski przesuwa ku sobie weksel.

TARNOWSKI

Podpisz jutro. Dziś ręka ci lata.

ŚLEWIŃSKI

Ręka wie, co robi. Reszta człowieka bywa mniej pewna.

Podpisuje. Obok stołu stoi MŁODA KOBIETA w ciemnej sukni. Ślewiński zauważa jej profil — ostry nos, ciężki węzeł włosów, cień pod uchem.

Odwraca przegrany weksel i zaczyna szkicować na pustym marginesie.

MŁODA KOBIETA

Pan nawet nie zapytał, czy wolno.

ŚLEWIŃSKI

Gdybym zapytał, twarz przestałaby być prawdziwa.

A) SCENA

Teofila wraca w światło. Mówi kwestię, choć między słowami łapie oddech.

TEOFILA JAKO BOHATERKA

Nie wszystko, co się zaczęło, można zostawić w pół zdania.

Brawa. Teofila kłania się. Kiedy podnosi głowę, przez jej twarz przechodzi kolejny skurcz.

CIĘCIE NA:

A) POKÓJ NAD GOSPODĄ – NOC

Śnieg tłucze w szybę. Teofila rodzi na wąskim łóżku. AKUSZERKA wydaje krótkie polecenia. Porankiewicz nosi wodę, drewno i czyste prześcieradła; znika, kiedy każą, wraca, zanim trzeba prosić.

AKUSZERKA

Jeszcze raz.

Teofila zaciska palce na framudze łóżka. Ta sama dłoń, którą Władysław próbował zatrzymać na papierze.

B) SALON – PÓŹNIEJ

Stół jest niemal pusty. Ślewiński został z Tarnowskim i Młodą Kobietą. Kieliszek przewraca się, wino zalewa szkic jej profilu.

TARNOWSKI

Ostatnie rozdanie.

ŚLEWIŃSKI

Ostatnie są tylko te, po których człowiek nie ma już za co wrócić.

Tarnowski nie śmieje się. Rozdaje.

A) POKÓJ NAD GOSPODĄ

KRZYK DZIECKA przebija wiatr i ściany. Akuszerka unosi chłopca. Teofila zamyka oczy — nie z ulgi, z wyczerpania.

Porankiewicz stoi za drzwiami. Słyszy płacz. Oparty o ścianę, płacze po cichu, zanim ktokolwiek go zobaczy.

Po chwili Akuszerka wpuszcza go do środka. Kładzie owinięte dziecko w jego niezgrabnie wyciągniętych ramionach.

AKUSZERKA

Głowę podtrzymać.

Porankiewicz poprawia chwyt. Podaje chłopca Teofili, lecz kiedy ona nie ma siły unieść rąk, siada przy łóżku i trzyma dziecko tak, by mogła dotknąć policzka.

PORANKIEWICZ

Jak ma mieć na imię?

Teofila patrzy na syna. Długa cisza.

TEOFILA

Władysław.

Porankiewicz przyjmuje to bez grymasu. Tylko kiwa głową.

PRZENIKANIE DO:

KANCELARIA PARAFIALNA – DZIEŃ

Pióro skrzypi po grubym papierze. URZĘDNIK spisuje akt. Teofila siedzi z dzieckiem. Porankiewicz stoi obok, w wyczyszczonym, lecz wytartym surducie.

URZĘDNIK

Imię?

TEOFILA

Władysław.

URZĘDNIK

Nazwisko?

Teofila patrzy na Porankiewicza. Nie prosi. Daje mu wybór.

Porankiewicz bierze pióro.

PORANKIEWICZ

Porankiewicz.

Podpisuje. Kleks rozlewa się przy pierwszej literze. Urzędnik osusza wpis piaskiem.

B) WARSZAWSKI SALON – ŚWIT

Ślewiński śpi w fotelu. Na podłodze leży przegrany weksel i szkic obcego profilu, przecięty brunatną plamą wina.

Służący otwiera okiennice. Światło pada Władysławowi prosto na twarz. Odwraca głowę ku ścianie.

08. PILASZKOWICE, DWÓR – WNĘTRZE – KILKA LAT PÓŹNIEJ – WIECZÓR

Deszcz bije w okna gabinetu. Na ścianie wiszą portrety ŚLEWIŃSKICH: mundury, kontusze, sztywne dłonie oparte na księgach i rękojeściach.

KAJETAN ŚLEWIŃSKI, postarzały i szczupły, prowadzi palcem po mapie majątku. Władysław siedzi naprzeciw. Na kolanach trzyma księgę rachunkową, ale na marginesie szkicuje profil ojca.

KAJETAN

Tu od wiosny stoi woda. Rów trzeba pogłębić. Tu dzierżawca nie zapłacił drugi kwartał. A lasu nie ruszysz, choćby cię prosili.

ŚLEWIŃSKI

Las z pewnością docenia moje poświęcenie.

KAJETAN

Ziemia nie musi doceniać. Ma przetrwać.

Władysław poprawia w szkicu linię nosa.

KAJETAN

Dostałeś nazwisko, dom i ludzi, którzy wstają, zanim ty położysz się spać. To nie jest nagroda. To obowiązek wobec tych przed tobą i po tobie.

ŚLEWIŃSKI

Ci przede mną mają tę przewagę, że niczego już ode mnie nie chcą.

Kajetan patrzy na szkic zamiast na rachunki.

KAJETAN

A ci po tobie?

Ołówek Władysława zatrzymuje się. Pytanie zostaje między nimi, cięższe niż ojciec zamierzał.

Władysław wstaje i podchodzi do największego portretu: PRZODEK w czarnym kontuszu patrzy surowo w dół.

ŚLEWIŃSKI

Ten liczy mi każdy kieliszek.

Zdejmuje portret z haka i odwraca go twarzą do ściany. Robi to lekko, prawie żartem.

ŚLEWIŃSKI

Niech odpocznie. Pilnował nas sto lat.

Kajetan nie odpowiada żartem. Podchodzi i dotyka tylnej deski obrazu.

KAJETAN

Tamten umiał zostać, kiedy łatwiej było uciec.

ŚLEWIŃSKI

Może nie miał dokąd.

KAJETAN

Każdy ma dokąd. Pytanie, co zostawia.

Władysław chce coś powiedzieć, lecz z kieszeni wypada plik złożonych RACHUNKÓW. Jeden z czerwonym terminem płatności ślizga się pod but Kajetana.

Ojciec schyla się wolno. Władysław uprzedza go, podnosi papiery i chowa do kieszeni.

ŚLEWIŃSKI

To tylko papier.

Kajetan patrzy na odwrócony portret.

KAJETAN

W tym domu wszystko kiedyś jest tylko czymś. Papierem. Ziemią. Człowiekiem.

Wychodzi. Władysław zostaje sam.

Przez chwilę patrzy na pusty prostokąt ściany. Potem opiera portret plecami o boazerię — nadal odwrócony — i wraca do szkicu ojca. Nie do rachunków.

09. PILASZKOWICE I WARSZAWA – RÓŻNE MIEJSCA – MONTAŻ

Rytm montażu wyznaczają PODPISY ŚLEWIŃSKIEGO. Z początku szerokie, pewne. Z czasem coraz szybsze.

STAJNIA – DZIEŃ

HANDLARZ prowadzi karego ogiera. Zwierzę ma nerwowe oko i piękny ruch. Władysław rysuje linię jego szyi, nie zagląda w zęby.

HANDLARZ

Takiego konia drugi raz pan nie zobaczy.

ŚLEWIŃSKI

To byłoby nieznośne dla obu nas.

Podpisuje kwit. Stajenny zauważa bliznę na nodze konia. Handlarz zasłania ją dłonią, zanim Władysław spojrzy.

WARSZAWSKA RESTAURACJA – NOC

Stół zastawiony dla dwunastu osób. Władysław płaci za dwudziestu. Wznosi toast, a kelner dyskretnie podsuwa mu rachunek.

ŚLEWIŃSKI

Jutro.

Na odwrocie rachunku szkicuje nos kelnera. Kelner czeka na pieniądze, dostaje portret.

KANCELARIA MAJĄTKU – DZIEŃ

ZARZĄDCA rozkłada dokumenty. Palcem zasłania drobny druk o prowizji i karze.

ZARZĄDCA

Czysta formalność. Kapitał będzie pracował, a pan zachowa pełną swobodę.

Władysław podpisuje bez czytania. Za oknem szkicuje się ciekawszy widok: chłop prowadzi dwie krowy przez śnieg.

Kiedy Władysław odchodzi do okna, Zarządca dokłada drugi arkusz pod pierwszy i zbiera oba.

DWORZEC – DZIEŃ

Władysław wysiada z wagonu z nową walizą. Służący wynosi kolejne. Woźnica podaje mu depeszę: „OJCIEC CHORY. WRACAJ.”

Ślewiński czyta. Po drugiej stronie peronu odjeżdża pociąg do Warszawy. Po stronie Pilaszkowic czeka błotnista droga.

Składa depeszę i wsiada do powozu. Tym razem wybiera dom — lecz zanim koła ruszą, kupuje od ulicznego handlarza srebrną papierośnicę.

SYPIALNIA KAJETANA – WIECZÓR

Kajetan leży w łóżku. Kaszel zgina mu ciało. Władysław podaje wodę, poprawia poduszkę z niezdarną troską.

KAJETAN

Ile zostało?

ŚLEWIŃSKI

Do rana gorączka spadnie.

KAJETAN

Nie pytam o gorączkę.

Władysław odwraca wzrok. Na stoliku piętrzą się rachunki, monity i weksle. Między nimi mały szkic dłoni Kajetana spoczywającej na kołdrze.

DZIEDZINIEC DWORU – WIOSNA

Powóz z gośćmi wjeżdża przez bramę. Z drugiej strony wyjeżdża wóz z meblami sprzedanymi po cichu.

SALON – NOC

Tańce. Muzyka. Władysław prowadzi parę kroków mazura. Mija zamknięte drzwi gabinetu, zza których dobiega kaszel ojca.

Na chwilę zwalnia. Partnerka pociąga go z powrotem w taniec. Idzie.

KANCELARIA – KOLEJNE MIESIĄCE

Rachunki rosną w trzech stosach. Szkice leżą między nimi: koń, twarz kobiety, ręka ojca, gałąź jabłoni. Każdy następny stos papierów jest wyższy. Każdy następny szkic — mniejszy.

Władysław podpisuje. Atrament kończy się w połowie nazwiska. Macza pióro głębiej i dokańcza bez czytania.

10. PILASZKOWICE, KANCELARIA DWORSKA – WNĘTRZE – DZIEŃ

Na biurku, gdzie zwykle panuje malowniczy bałagan, leżą dziś równe szeregi ksiąg. INSPEKTOR SKARBOWY, suchy mężczyzna w szarym surducie, przelicza dokumenty. Obok PISARZ stawia zakładki i zapisuje numery.

Władysław stoi przy kredensie. Napełnia trzy kieliszki koniakiem.

ŚLEWIŃSKI

Cyfry po południu wyglądają łagodniej.

INSPEKTOR

Nie piję w pracy.

ŚLEWIŃSKI

To wyjaśnia ich dzisiejszy charakter.

Inspektor nie podnosi wzroku. Przesuwa ku niemu księgę z opłatami akcyzowymi.

INSPEKTOR

Tu wykazano inną ilość niż w magazynie. Tu brak wpłaty. Tu podpisano odbiór banderol, których nie ma w rozliczeniu.

ŚLEWIŃSKI

Prowadził to zarządca. Człowiek godny zaufania.

INSPEKTOR

Nie ma go od trzech tygodni.

Władysław patrzy na puste krzesło Zarządcy. Po raz pierwszy żart nie przychodzi.

ŚLEWIŃSKI

W takim razie znajdziemy człowieka.

INSPEKTOR

My znaleźliśmy dług.

Pisarz podaje podsumowanie. Władysław przebiega wzrokiem kolejne kolumny. Szuka błędu, który da się poprawić jednym zdaniem.

ŚLEWIŃSKI

To suma wszystkich pozycji.

INSPEKTOR

Tak działa suma.

Inspektor przykłada do arkusza pieczęć. GŁUCHY STUK.

INSPEKTOR

Termin zapłaty jest na dole. Po nim urząd wystąpi o sekwestr majątku.

ŚLEWIŃSKI

Ile czasu?

INSPEKTOR

Jest napisane.

Ślewiński przyciąga papier. Pieczęć zasłania część jego dawnego szkicu końskiej głowy na bibule pod spodem.

SERIA KRÓTKICH CIĘĆ:

GABINET – PÓŹNIEJ

Władysław pisze list. „DROGI TARNOWSKI, CHWILOWA TRUDNOŚĆ...” Zatrzymuje się, skreśla „chwilowa”. Pisze ponownie.

PRZEDPOKÓJ TARNOWSKIEGO – DZIEŃ

Lokaj oddaje kopertę, nie wpuszczając Władysława do salonu.

LOKAJ

Pan wyjechał.

Za drzwiami słychać śmiech Tarnowskiego.

POKÓJ FIJAŁKOWSKIEGO – WIECZÓR

Fijałkowski liczy gotówkę w szkatułce. Ma za mało nawet na własne zobowiązania.

FIJAŁKOWSKI

Dałem ci tyle, ile mogłem.

ŚLEWIŃSKI

Nie proszę o dar.

FIJAŁKOWSKI

Właśnie dlatego nie mogę. Dar przepadnie raz. Pożyczka będzie wracać między nami co tydzień.

ŚLEWIŃSKI

Więc i ty liczysz.

FIJAŁKOWSKI

Ktoś musi, kiedy ty tylko podpisujesz.

KANCELARIA DWORSKA – NOC

Władysław siedzi sam przed papierem z pieczęcią. Obok nietknięty koniak w trzech kieliszkach.

Próbuje odrysować kształt pieczęci. Ręka mu drży. Odkłada ołówek.

Z korytarza dobiega ciężki kaszel Kajetana. Władysław bierze papier i składa go tak, by pieczęć zniknęła w środku.

11. PROWINCJONALNY TEATR, TYLNE WYJŚCIE – PLENER – WIECZÓR

Po przedstawieniu widzowie rozchodzą się po mokrym bruku. Od frontu teatru bije światło. Z tyłu — błoto, wóz na dekoracje i jedna lampa nad drzwiami.

Ślewiński stoi po przeciwnej stronie ulicy. Pod rondem kapelusza trudno zobaczyć twarz. W dłoni ściska list, którego nie wysłał.

Tylne drzwi otwierają się. Wychodzi PORANKIEWICZ z kufrem kostiumów. Za nim TEOFILA, starsza o kilka trudnych lat, ale wyprostowana. Trzyma za rękę kilkuletniego CHŁOPCA.

Chłopiec wyrywa dłoń i przykuca przy kałuży. Patykiem rysuje w błocie wielkie koło, potem małą postać pośrodku.

TEOFILA

Nie siadaj na ziemi.

CHŁOPIEC

To arena.

Dorysowuje drugą postać — większą — i przewraca ją jednym ruchem patyka.

PORANKIEWICZ

Kto wygrał?

CHŁOPIEC

Ten mniejszy. Bo wiedział, gdzie stanąć.

Ślewiński patrzy na rękę chłopca. Sposób, w jaki trzyma patyk, jest znajomy aż do bólu.

Robi krok z cienia. But wchodzi w światło latarni.

Teofila podnosi głowę, lecz w tej samej chwili Porankiewicz stawia kufer na wozie.

PORANKIEWICZ

Władek! Chodź, zmarzniesz.

Na imię odwracają się DWAJ WŁADYSŁAWOWIE.

Chłopiec biegnie do Porankiewicza. Dorosły Władysław zostaje w pół kroku.

Porankiewicz strzepuje błoto z kolan chłopca. Teofila poprawia mu szalik. Robią to bez uzgadniania, jak ludzie, którzy powtarzali ten ruch wiele razy.

Ślewiński otwiera usta.

Teofila znów spogląda ku ulicy. Władysław cofa but w ciemność i chowa się za narożnikiem.

PORANKIEWICZ

Co?

TEOFILA

Nic. Myślałam, że ktoś stoi.

Porankiewicz bierze chłopca na ręce. Teofila podnosi kufer z drugiej strony. Odchodzą razem.

Ślewiński wychodzi zza narożnika dopiero, kiedy ulica jest pusta.

Podchodzi do rysunku. Deszcz zaczyna wypełniać wyżłobione linie. Mała postać na arenie znika pierwsza.

Władysław nie próbuje jej poprawić. Upuszcza niewysłany list do kałuży i odchodzi w przeciwną stronę.

12. PILASZKOWICE, DWÓR I TYLNE DRZWI – WNĘTRZE/PLENER – 1888 – ŚWIT

Mgła leży nisko nad polami. Z oddali nadciąga TURKOT KÓŁ i równy stuk końskich kopyt.

W sypialni Władysław śpi w ubraniu. Na krześle leży otwarty szkicownik. TURKOT zbliża się.

Ktoś wali do drzwi. STARY SŁUŻĄCY wpada bez pytania.

SŁUŻĄCY

Od szosy jadą. Komornik i żandarmi.

Ślewiński otwiera oczy. Tym razem nie pyta, czy są pewni.

Podchodzi do okna. Przez mgłę wyłania się powóz, za nim dwóch konnych. Na koźle błyszczy metalowa kaseta na dokumenty.

Władysław ściąga z szafy podróżną torbę. Wrzuca dwie koszule, bieliznę, szczotkę. Z szuflady wyjmuje zegarek i kilka monet.

Otwiera biurko. W środku: akty własności, rodowody, listy ojca, mapa majątku z naniesionymi granicami. Obok szkicownik i mały, nieporadny OBRAZ — ciemna kępa drzew pod ciężkim niebem.

Przy frontowych drzwiach rozlega się pierwszy ŁOMOT kołatki.

GŁOS KOMORNIKA (O. S.)

W imieniu prawa! Otwierać!

Władysław bierze plik rodowych dokumentów. Waży go w dłoni. Potem odkłada z powrotem do szuflady.

Do torby wkłada szkicownik i mały obraz. Płótno nie mieści się. Wyjmuje koszulę, składa ją na krześle i dopiero wtedy zapina torbę.

Służący patrzy na pozostawione papiery.

SŁUŻĄCY

A dwór?

ŚLEWIŃSKI

Dwór już ma gospodarzy. Zaraz wejdą.

SŁUŻĄCY

Dokąd pan jedzie?

Władysław bierze płaszcz.

ŚLEWIŃSKI

Tam, gdzie nie znają moich podpisów.

Kolejny ŁOMOT. Zamek w frontowych drzwiach drży.

Ślewiński idzie korytarzem ku tyłowi. Mija gabinet. Odwrócony portret przodka nadal stoi pod ścianą. Władysław zatrzymuje się, jakby chciał go obrócić.

Nie robi tego.

TYLNE DRZWI / PODWÓRZE

Otwiera drzwi. W mglistym podwórzu stoi ŻANDARM — młody, zziębnięty, wysłany do pilnowania wyjścia. Zaskoczenie trwa u obu tyle samo.

Żandarm opuszcza karabin i zasłania przejście.

ŻANDARM

Proszę wrócić do środka.

Władysław spogląda ku stajni. Za daleko. Ku sadom — otwarty teren. Potem zdejmuje zegarek.

ŚLEWIŃSKI

Jest więcej wart niż miesiąc pańskiej służby.

ŻANDARM

Nie wolno mi.

Z wnętrza domu dobiega trzask wyłamywanego zamka. Głosy urzędników zalewają sień.

ŚLEWIŃSKI

Za minutę będzie pan pilnował człowieka, którego tu nie ma. Albo zegarka, który jest.

Kładzie zegarek na parapecie między nimi. Nie wciska go w dłoń żandarma. Zostawia także wybór.

Żandarm patrzy na drzwi, na zegarek, na twarz Władysława. Odsuwa się o pół kroku.

Władysław przechodzi. Nie dziękuje.

Gdy jest kilka kroków dalej, słyszy za sobą klik zamykanej koperty zegarka.

Przyspiesza przez sad. Torba uderza go w biodro. W środku szkicownik i obraz stukają o siebie.

Z frontu dworu KOMORNIK wchodzi do salonu. Zrywa płótno z pierwszego mebla, otwiera szafy, liczy srebra.

Władysław dociera do furtki w murze. Na moment odwraca się.

Dwór wynurza się z mgły jak ogromny, ciemny statek. W jednym oknie pojawia się sylwetka urzędnika.

Ślewiński przechodzi przez furtkę i zamyka ją za sobą.

HUK zatrzaśniętej deski przechodzi w gwizd odległego pociągu.

CIĘCIE DO CZERNI.

13. POCIĄG DO PARYŻA – WNĘTRZE – DZIEŃ/NOC

STUK KÓŁ podejmuje rytm gwizdu, który odprowadził Ślewińskiego od Pilaszkowic.

Pociąg przecina jesienne pola. W przedziale drugiej klasy jest ciasno: kosze, zawiniątka, mokre płaszcze. WŁADYSŁAW siedzi przy szybie z torbą między kolanami. Z torby wystaje róg małego obrazu.

Naprzeciwko rodzina dzieli chleb. Kobieta podaje skórkę dziecku, potem mężowi. Nikt nie proponuje niczego eleganckiemu obcemu.

Władysław wyjmuje portfel. Został bilet, kilka monet i wizytówka z paryskim adresem ZYGMUNTA ANDRYCHIEWICZA. Przelicza monety pod osłoną dłoni. Odkłada jedną na herbatę, po chwili chowa ją z powrotem.

Za oknem mijają stogi, dwory, małe stacje. Ciepłe brązy ziemi nikną w deszczu. Szyba pokrywa się parą.

Władysław sięga po szkicownik. Opiera go o kolano i rysuje własne odbicie. Twarz jest nałożona na cofające się pola — raz ciemniejsza od pejzażu, raz przezroczysta.

Pierwsza linia policzka uskakuje na złączeniu szyn. Druga przecina usta. Próbuje oprzeć nadgarstek o ramę okna. Wagon szarpie i ołówek rozcina twarz od brwi po brodę.

Władysław odwraca kartkę. Zaczyna jeszcze raz, wolniej.

STUK. Linia.

STUK. Przerwa.

STUK. Linia.

Twarz rozpada się na krótkie, niepewne znaki.

Do przedziału zagląda KONDUKTOR. Władysław podaje bilet odruchem człowieka przyzwyczajonego, że dokument wystarcza.

KONDUKTOR

Bagaż?

Ślewiński przyciska torbę butem.

ŚLEWIŃSKI

Cały tutaj.

Konduktor dziurkuje bilet i odchodzi. Władysław patrzy na mały otwór — jedyny urzędowy ślad, który tym razem otwiera drogę, nie zamyka.

NOC

Pasażerowie śpią. Pola zniknęły. W czarnej szybie została tylko twarz Władysława i odbicie lampy kołyszącej się pod sufitem.

Przykłada szkic do szyby. Narysowana twarz nie pokrywa się z odbiciem: jedno oko jest za wysoko, usta należą jakby do innego człowieka.

Nie drze kartki. Wsuwa ją do szkicownika.

Gasi lampę nad siedzeniem. Teraz nie widzi ani siebie, ani drogi.

STUK KÓŁ zostaje sam. Równy, bezlitosny, użyteczny.

PRZEJŚCIE DŹWIĘKOWE DO:

14. PARYŻ, MIESZKANIE ANDRYCHIEWICZA – WNĘTRZE – DZIEŃ

STUKOT zmienia się w uderzenia pięści o drzwi.

Drzwi mansardy otwierają się tylko na szerokość ramienia — blokuje je sztaluga, stos książek i rozwieszone pranie. W szczelinie pojawia się ZYGMUNT ANDRYCHIEWICZ, malarz po trzydziestce, w koszuli poplamionej farbą.

ANDRYCHIEWICZ

Władysław?

ŚLEWIŃSKI

Przepraszam, że bez zapowiedzi.

ANDRYCHIEWICZ

Gdybyś zapowiedział, nie miałbym gdzie schować bałaganu.

Andrychiewicz przesuwa sztalugę. Władysław wchodzi bokiem, nie puszczając torby.

Mansarda jest pracownią, kuchnią i sypialnią w jednym. Dwa krzesła, jedno łóżko, piecyk bez ognia. Przez skośne okno widać dachy, kominy i kawałek mlecznego nieba.

Ślewiński zdejmuje kapelusz. Rozgląda się, jakby czekał, aż ktoś wskaże pokój gościnny.

ANDRYCHIEWICZ

Łóżko jest moje w dni parzyste. W nieparzyste też, ale wtedy możesz negocjować.

Władysław uśmiecha się uprzejmie. Stawia torbę w jedynym wolnym miejscu — w miednicy.

ŚLEWIŃSKI

Nie chciałbym sprawiać kłopotu. Dwa, najwyżej trzy dni. Czekam na pieniądze z kraju.

Andrychiewicz patrzy na niego o sekundę za długo. Potem zdejmuje z podłogi zwinięty materac.

ANDRYCHIEWICZ

W takim razie przez trzy dni będziesz sprawiał kłopot tutaj.

Władysław wyciąga z torby ostatnie cygaro i podaje gospodarzowi.

ŚLEWIŃSKI

Za gościnę.

ANDRYCHIEWICZ

Za gościnę kupuje się węgiel.

Mimo to bierze cygaro. Przełamuje je na pół i jedną część oddaje Władysławowi.

SERIA KRÓTKICH CIĘĆ:

MANSARDA – PIERWSZY WIECZÓR

Władysław je zupę z obtłuczonej miski, siedząc wyprostowany na skrzyni. Serwetkę rozkłada na kolanach, jak przy rodzinnym stole.

MANSARDA – NOC

Andrychiewicz maluje. Władysław próbuje spać na materacu pod stołem. Każde przesunięcie krzesła budzi go. Każde jego westchnienie przeszkadza malarzowi.

KORYTARZ – RANO

Władysław czeka z ręcznikiem na dostęp do wspólnej umywalki. Mija go MODELKA w męskim płaszczu narzuconym na nagie ramiona. Kłania się jej odruchowo. Ona ziewa i zabiera wodę.

MANSARDA – KOLEJNE DNI

Monety z portfela znikają: chleb, węgiel, tramwaj, papier. Władysław zapisuje wydatki na odwrocie wizytówki, lecz po trzecim dniu przestaje.

Puka WŁAŚCICIELKA DOMU. Andrychiewicz wpuszcza ją. Kobieta pokazuje dwa palce, potem otwartą dłoń. Nie trzeba znać francuskiego, żeby rozumieć czynsz.

Władysław poprawia mankiety.

ŚLEWIŃSKI

Przekaz jest w drodze.

ANDRYCHIEWICZ

Którą drogą? Przez Syberię?

Władysław nie odpowiada. Wyjmuje srebrne spinki i zawija je w chusteczkę.

MANSARDA – WIECZÓR

Wraca bez spinek. Przynosi bochenek, garść węgla i drobną monetę. Kładzie wszystko na stole z przesadną swobodą.

ŚLEWIŃSKI

Jak widzisz, sytuacja zaczyna się porządkować.

ANDRYCHIEWICZ

Widzę, że nie masz pieniędzy.

Cisza. Władysław zdejmuje płaszcz, starannie strzepuje z niego deszcz.

ŚLEWIŃSKI

Mam przejściowe trudności.

ANDRYCHIEWICZ

Tu wszyscy mamy trudności. Przejściowe są tylko noclegi.

Kroi chleb na dwie nierówne części. Większą przesuwa ku Władysławowi, ale nie patrzy na niego.

ANDRYCHIEWICZ

Jutro o czwartej idziesz ze mną na targ. Potrzebują rąk.

Władysław spogląda na swoje dłonie — czyste, długie palce, ślad grafitu przy paznokciu.

ŚLEWIŃSKI

O czwartej.

Mówi to tonem człowieka przyjmującego zaproszenie na polowanie. Andrychiewicz wie, że rano ton będzie musiał wystarczyć za całe dawne życie.

15. PARYŻ, TARG I MAGAZYN – PLENER/WNĘTRZE – ŚWIT/DZIEŃ

Ciemność przed świtem. Targ budzi się wrzaskiem woźniców, parą końskich nozdrzy i zapachem mokrej słomy, ryb oraz gnijących warzyw.

Władysław, w swoim najlepszym płaszczu, stoi między robotnikami. Rękawiczki schował do kieszeni, lecz jaśniejsze dłonie zdradzają go natychmiast.

WŁAŚCICIEL MAGAZYNU, niski, ciężki mężczyzna, wciska mu w ramiona skrzynię.

WŁAŚCICIEL

Vite! Książę niech uważa na pomarańcze.

Robotnicy śmieją się. Władysław nie rozumie wszystkich słów, rozumie ton.

Podnosi skrzynię zbyt wysoko, jak ciężar na pokaz. Po kilku krokach dno puszcza. Pomarańcze rozsypują się w błocie i pod kołami wozu.

Właściciel łapie go za klapę płaszcza.

WŁAŚCICIEL

Z pańskiej zapłaty.

Ślewiński odruchowo chwyta jego nadgarstek. Przez chwilę wraca człowiek z loży cyrkowej — pewny, że tonem i postawą odzyska przewagę.

Wokół milkną robotnicy. Właściciel patrzy na niego bez lęku.

Władysław puszcza rękę.

ŚLEWIŃSKI

Pokażcie mi, jak ją nieść.

STARY TRAGARZ pokazuje: skrzynia niżej, ciężar przy brzuchu, dłonie pod narożnikami. Władysław powtarza. Tym razem nie poprawia nauczyciela.

MONTAŻ PRACY:

Skrzynia po skrzyni. Ryby na lodzie. Worki mąki. Beczki toczone po mokrych deskach.

Władysław ślizga się, podnosi, wraca. Płaszcz nasiąka. Koszula ciemnieje od potu mimo zimna.

Drzazga wchodzi pod paznokieć. Ślewiński wyciąga ją zębami. Na uchwycie zostaje krew.

Właściciel przechodzi obok i nawet nie patrzy.

MAGAZYN – POŁUDNIE

Władysław układa skrzynie w wysokim stosie. Ostatnią ustawia krzywo. Właściciel jednym kopnięciem pokazuje luz między deskami.

WŁAŚCICIEL

Jeszcze raz.

Ślewiński rozbiera cały stos. Nikt nie klaszcze, kiedy kończy.

TARG – WIECZÓR

Robotnicy odbierają zapłatę. Władysław dostaje mniej — koszt pomarańczy i spóźnione tempo. Otwiera usta, lecz widzi własne zdarte dłonie. Chowa monety.

WŁAŚCICIEL

Jutro nie potrzebuję księcia.

Władysław odchodzi bez ukłonu.

MANSARDA – NOC

Andrychiewicz śpi przy wygasłym piecyku. Władysław myje ręce w lodowatej wodzie. Skóra pęka na kostkach. Próbuje chwycić ołówek — nie może domknąć palców.

Odkłada ołówek. Zawija dłonie paskami starej koszuli i kładzie się w ubraniu.

TARG – NASTĘPNY ŚWIT

Brama magazynu jest jeszcze zamknięta. Władysław czeka pod nią sam. Oddech bieleje mu przed twarzą.

Nadchodzi Właściciel. Zatrzymuje się na widok „księcia”.

WŁAŚCICIEL

Mówiłem, że nie potrzebuję.

ŚLEWIŃSKI

A ja powiedziałem, że przyjdę o czwartej.

Nie powiedział. Ale stoi.

Właściciel otwiera bramę. Rzuca mu fartuch.

Władysław łapie go poranionymi dłońmi. Bez uśmiechu. Bez widowni. Wchodzi pierwszy do ciemnego magazynu.

16. PARYŻ, CRÈMERIE MADAME CHARLOTTE – WNĘTRZE – WIECZÓR

Lokal jest mleczarnią tylko z nazwy. Pod sufitem wisi dym, na stołach stoją miski z zupą, butelki wina i słoiki z pędzlami. Ściany oblepiają obrazy oddane za kolację.

MADAME CHARLOTTE, szeroka w biodrach, szybka w rachunkach, wyciąga monety z dłoni studentów, zanim zdążą obiecać zapłatę później.

Andrychiewicz wprowadza Władysława. Płaszcz Ślewińskiego jest wyszczotkowany, lecz przy mankietach widać paski materiału osłaniające poranione dłonie.

Przy jednym stole AUGUST STRINDBERG spiera się z młodym Francuzem. Przy drugim ALFONS MUCHA rysuje na marginesie gazety włosy kobiety śpiącej z głową na ramieniu robotnika.

STRINDBERG

Obraz, który nikogo nie rani, nadaje się nad kanapę.

MŁODY FRANCUZ

A obraz, który rani wszystkich, nadaje się do kosza.

Śmiech. Strindberg nie śmieje się.

MUCHA

Kosz też ma linię. Złą, ale ma.

Madame Charlotte stawia przed Andrychiewiczem dwie miski. Zatrzymuje drugą, kiedy Władysław szuka monet.

ANDRYCHIEWICZ

Za mnie.

ŚLEWIŃSKI

Oddam.

MADAME CHARLOTTE

Wszyscy oddadzą. Dlatego sama biorę.

Zabiera ostatnią monetę z blatu i dopiero wtedy puszcza miskę.

W głębi modelka zmienia suknię za parawanem, który zasłania mniej, niż obiecuje. Student czyta wiersz nad garnkiem. Robotnik zasypia przy winie. Ktoś całuje kogoś w drzwiach, nie przerywając rozmowy o kolorze.

Władysław siedzi na skraju ławy. Słucha.

STUDENTKA

Temat jest nieważny. Liczy się plama.

STRINDBERG

Temat jest tym, czego człowiek boi się namalować.

ANDRYCHIEWICZ

A rachunek jest tym, czego wszyscy boją się przeczytać.

Znów śmiech. Władysław patrzy po twarzach. Mówią o obrazie tak, jak Kajetan mówił o ziemi: komu służy, co przetrwa, za co warto zapłacić.

Mucha zauważa bandaże na jego dłoniach.

MUCHA

Malarz?

Władysław chce powiedzieć: ziemianin. Słowo nie pasuje do miski, ławy ani popękanej skóry.

ŚLEWIŃSKI

Rysuję.

MUCHA

To nie odpowiedź.

ŚLEWIŃSKI

Na razie jedyna.

Mucha podaje mu gazetę i kawałek węgla. Władysław nie bierze. Jeszcze nie chce rysować przy ludziach, którzy patrzą bez uprzejmości.

Za oknem ulicą płynie błoto. Do środka wpadają muzyka katarynki, przekleństwa woźnicy i śmiech kobiet. Paryż nie jest piękny. Jest nie do uciszenia.

Władysław je zimną zupę i zostaje, kiedy Andrychiewicz wychodzi zapalić.

17. PARYŻ, CRÈMERIE MADAME CHARLOTTE – WNĘTRZE – PÓŹNY WIECZÓR

Kilka tygodni później. Lokal pustoszeje. Krzesła stoją już nogami do góry na części stołów. Madame Charlotte wyrzuca zwiędłe kwiaty z wazonu, ale zostawia trzy cynie, które jeszcze trzymają głowy.

Władysław czeka na Andrychiewicza. Przed nim pusty talerz i niezapłacony rachunek. Bierze papierową serwetkę, macza zapałkę w resztce wina i zaznacza kształt wazonu.

Potem sięga po węgiel. Nie obrysowuje płatków. Szuka ciemnego środka bukietu, ciężaru łodyg opartych o szkło, miejsca, w którym kwiaty przechylają naczynie.

Cień pada na stół. MĘSKA DŁOŃ zabiera serwetkę.

PAUL GAUGUIN ogląda szkic pod lampą. Ma twarz marynarza, który nie pyta portu o pozwolenie.

ŚLEWIŃSKI

To jeszcze nie jest skończone.

GAUGUIN

Dlatego jeszcze żyje.

Obraca serwetkę, przysuwa do światła.

GAUGUIN

Nie policzył pan płatków.

ŚLEWIŃSKI

Nie starczyłoby serwetki.

GAUGUIN

Na szczęście. Znalazł pan, gdzie te kwiaty ważą.

Władysław wyciąga rękę po szkic. Gauguin nie oddaje.

ŚLEWIŃSKI

Pan zawsze zabiera cudze rzeczy bez pytania?

GAUGUIN

Tylko kiedy właściciel nie wie, że coś ma.

Siada bez zaproszenia. Przygląda się dłoniom Ślewińskiego — bandaże zniknęły, zostały zgrubienia i pęknięcia.

GAUGUIN

Kto pana uczył?

ŚLEWIŃSKI

Nikt.

GAUGUIN

To widać.

Cisza. Władysław nie wie, czy właśnie został pochwalony.

GAUGUIN

Jutro wieczorem. Przyniesie pan płótno.

ŚLEWIŃSKI

Dokąd?

Gauguin odwraca serwetkę i zapisuje adres po drugiej stronie. Kładzie ją przed Ślewińskim szkicem do dołu.

GAUGUIN

Jeśli pan przyjdzie, zobaczymy, czy przypadek umie pracować dwa razy.

Wstaje i wychodzi. Madame Charlotte obserwuje Władysława znad rachunków.

ŚLEWIŃSKI

Kto to był?

MADAME CHARLOTTE

Człowiek, który płaci obrazami, zanim ktokolwiek chce je brać.

Odwraca serwetkę. Władysław czyta nazwisko: GAUGUIN.

Składa papier na pół, ale zatrzymuje się, zanim zagniecie bukiet. Wsuwa serwetkę płasko między kartki szkicownika.

18. PARYŻ, PRACOWNIA GAUGUINA – WNĘTRZE – NOC

Drzwi pracowni otwierają się przed drugim pukaniem. Gauguin sprawdza zegar, nie gościa.

GAUGUIN

Dwie minuty za wcześnie. To gorsze niż pięć za późno, ale wejdź pan.

Pracownia pachnie terpentyną, wilgotnym płótnem i gotowaną kapustą. Obrazy stoją twarzami do ściany albo jeden za drugim. Nie ma miejsca dla widza, tylko dla pracy.

Na stole: gliniany dzban, trzy jabłka, kawałek granatowej tkaniny. Gauguin ustawia lampę tak, że połowa kompozycji tonie w cieniu.

Podaje Władysławowi małą deskę, paletę z czterema kolorami i zużyty pędzel.

GAUGUIN

Pięć minut.

ŚLEWIŃSKI

Na szkic?

GAUGUIN

Na decyzję.

Władysław zaczyna od konturu dzbana. Poprawia szyjkę, potem ucho. Mierzy pędzlem proporcje. Gauguin patrzy na zegar.

GAUGUIN

Minuta.

Ślewiński przyspiesza, ale nadal wygładza linię.

Gauguin chwyta kotarę i zasłania cały stół.

ŚLEWIŃSKI

Nie widzę modelu.

GAUGUIN

Widział go pan przez minutę.

ŚLEWIŃSKI

Nie zdążyłem.

GAUGUIN

Jeśli chce pan liczyć włosy na ośle, powinien pan zostać fotografem.

Władysław odkłada pędzel. Odwraca się ku zasłoniętemu stołowi, jakby siłą wzroku mógł podnieść kotarę.

GAUGUIN

Cztery minuty.

Ślewiński wraca do deski. Zamalowuje staranny kontur. Kładzie jedną ciemną masę tkaniny, brunatny ciężar dzbana, trzy nierówne plamy jabłek.

Jedno jabłko umieszcza za wysoko. Nie poprawia go. Z pamięci dodaje jasny brzeg dzbana — nie tam, gdzie był, lecz tam, gdzie obraz go potrzebuje.

Gauguin zabiera mu pędzel.

GAUGUIN

Koniec.

Odsłania model. Rzeczy są inne niż na obrazie. Dzban smuklejszy, jabłka mniejsze, tkanina jaśniejsza.

Władysław patrzy najpierw na stół, potem na deskę. Obraz jest nieporadny, brudny, ale trzyma się razem.

Gauguin długo milczy. Drapie zaschniętą farbę paznokciem.

GAUGUIN

Pan ma wielki talent. Powinien pan malować.

Nie brzmi to jak komplement. Raczej jak rozpoznanie choroby, której nie da się już ukryć.

Władysław otwiera usta do żartu. Zamyka je.

ŚLEWIŃSKI

Co mam zrobić jutro?

GAUGUIN

Wstać. Patrzeć. Zepsuć następny obraz uczciwiej.

ŚLEWIŃSKI

O której?

Gauguin po raz pierwszy uśmiecha się lekko.

GAUGUIN

Przed światłem.

Władysław bierze swoją deskę. Nie pyta o cenę nauki, czas trwania ani gwarancję powodzenia.

ŚLEWIŃSKI

Będę.

Wychodzi. Drzwi zamykają się za nim, ale tym razem nie są drzwiami ucieczki.

19. PARYŻ / ACADÉMIE JULIAN / ACADÉMIE COLAROSSI – RÓŻNE WNĘTRZA – MONTAŻ

Nie objawienie. Powtórzenie.

TARG – PRZED ŚWITEM

Władysław podnosi skrzynię tak, jak nauczył go Stary Tragarz: nisko, blisko ciała. Dłonie są twardsze. Kończy zmianę, odbiera monety i nie wydaje ich na wino.

ACADÉMIE JULIAN – DZIEŃ

Rząd sztalug otacza nagiego modela. Władysław mierzy proporcje. PROFESOR przesuwa mu łokieć, ściera gumką połowę ramienia.

PROFESOR

Anatomia nie zna pańskich intencji.

Władysław zaczyna od nowa.

MANSARDA – NOC

Przepisuje nazwy kości z pożyczonego atlasu. Na własnej dłoni zaznacza węglem ścięgna. Kiedy zasypia, policzek odbija czarną linię z kartki.

LUWR – DZIEŃ

Kopiuje fragment starego obrazu. Nie całą postać — tylko dłoń trzymającą tkaninę. Najpierw widzi palce. Potem cień, który nadaje im ciężar.

Strażnik ogłasza zamknięcie. Władysław prosi o minutę, nie na dokończenie — na jeszcze jedno spojrzenie.

ACADÉMIE COLAROSSI – WIECZÓR

Modelka zmienia pozę. Studenci wzdychają. Władysław odwraca kartkę i rysuje z pamięci poprzedni układ ciała. Myli linię biodra. Nie wymazuje błędu, zaznacza nową decyzję obok.

PRACOWNIA GAUGUINA – NOC

Gauguin ogląda akademickie studium Władysława. Technicznie poprawne, martwe.

GAUGUIN

Boi się pan brzydkiej kreski.

ŚLEWIŃSKI

Boję się złej.

GAUGUIN

Poprawność to strach w rękawiczkach.

Władysław bierze węgiel bokiem i kładzie szeroką, czarną smugę przez wypielęgnowany rysunek.

GAUGUIN

Teraz ma pan problem. Wreszcie własny.

MANSARDA – KOLEJNE NOCE

Płótno po płótnie. Dzban. Cebula. Stary but. Twarz Andrychiewicza śpiącego przy piecyku. Większość obrazów nie działa. Władysław nie porzuca ich po pierwszej porażce — patrzy, gdzie się rozpadły.

Andrychiewicz budzi się. Władysław stoi przed obrazem od tak dawna, że świeca wypaliła tunel w wosku.

ANDRYCHIEWICZ

Śpisz czasem?

ŚLEWIŃSKI

Kiedy model jest nudny.

To stary dowcip, ale nie prowadzi już do kieliszka. Władysław poprawia tylko położenie lampy.

KAWIARNIA – WIECZÓR

Przy stoliku siedzą dwaj POLSCY ZNAJOMI z dawnych salonów. Karty już rozdane. Na wolnym miejscu czeka kieliszek.

PIERWSZY ZNAJOMY

Ślewiński! Jedno rozdanie. Jak za dobrych czasów.

Władysław zatrzymuje się. W dłoni ma tubę z rysunkami. Z wnętrza kawiarni dobiega znajomy szelest kart.

DRUGI ZNAJOMY

Nie powiesz, że zostałeś robotnikiem.

ŚLEWIŃSKI

Nie. Malarzem.

Po raz pierwszy mówi to bez żartu.

PIERWSZY ZNAJOMY

Od kiedy?

ŚLEWIŃSKI

Od jutra rano. Dlatego dziś nie gram.

Odchodzi. Nie ogląda się na karty ani na śmiech.

MANSARDA – PRZED ŚWITEM

Budzi się przed dzwonem zegara. Rozpala piecyk, ostrzy węgiel, czyści paletę. Każda czynność ma swoje miejsce.

Na szybie widzi własne odbicie. Tym razem nie próbuje go zatrzymać. Otwiera okno i patrzy, jak szary dzień wychodzi nad dachy.

20. PARYŻ, MAŁA BRASSERIE PRZY RUE DE LA GRANDE-CHAUMIÈRE – WNĘTRZE – NOC

Deszcz spływa po zaparowanych szybach. Lokal jest prawie pusty. Kilku studentów śpi nad kieliszkami. Kelner ściera ten sam fragment kontuaru.

W kącie PIANISTA gra walca na rozstrojonym pianinie. Gra poprawnie i bez zainteresowania, jak człowiek odliczający czas do zamknięcia.

Przy ścianie siedzą Ślewiński i Andrychiewicz. Między nimi jeden dzbanek cienkiego wina i kilka monet ułożonych przez Władysława w równy stosik.

Andrychiewicz wskazuje monety.

ANDRYCHIEWICZ

Płótno.

ŚLEWIŃSKI

Wiem.

Do pianisty podchodzi KOBIETA W CIEMNEJ SUKNI. Ma narzucony na ramiona męski płaszcz. Pochyla się i mówi mu coś do ucha.

Pianista przestaje grać.

Przez lokal przechodzi krótka cisza. Ktoś podnosi głowę, niezadowolony, że zniknął dźwięk, którego przed chwilą nie słuchał.

Pianista zaczyna inną melodię. Prostą, wolną, prawie dziecięcą.

Kobieta nie wraca do stolika. Stoi przy pianinie i zaczyna śpiewać.

Pierwszy dźwięk jest cichy. Następny wypełnia cały lokal.

Ślewiński odwraca się.

Przy stoliku pod oknem DRUGA KOBIETA podnosi głowę znad kieliszka. Słucha przez kilka taktów, po czym dołącza drugim głosem — nie wstając z miejsca.

Mężczyzna śpiący na ławie otwiera oczy. Spod płaszczy wyciąga futerał. Otwiera go: skrzypce.

Przeciąga smyczkiem po strunie, szukając tonacji. Wchodzi w melodię ostrożnie, niemal nieproszony.

Od kontuaru odzywa się niski MĘSKI GŁOS.

Cztery osoby, które jeszcze przed chwilą zdawały się sobie obce, odnajdują się w tej samej pieśni.

Nie patrzą na publiczność. Patrzą na siebie.

Kelner przestaje wycierać kontuar. Z kuchni wychodzi KUCHARKA z łyżką w dłoni. Student budzi kolegę, ale zaraz przykłada palec do ust.

Ślewiński siedzi nieruchomo. Dłoń zaciśnięta dotąd wokół kieliszka powoli się rozluźnia.

Pieśń rośnie. Głos przechodzi od kobiety do kobiety, skrzypce podnoszą go i oddają pianiście. Nikt nie prowadzi. Każdy przez chwilę ustępuje miejsca drugiemu.

Ostatni dźwięk skrzypiec zostaje w powietrzu.

Cisza.

Dopiero po niej wybuchają oklaski.

Muzycy uśmiechają się do siebie trochę zawstydzeni. Skrzypek opuszcza instrument. Pierwsza Kobieta wraca po płaszcz.

Ślewiński zgarnia monety ze stołu i przywołuje Kelnera.

ŚLEWIŃSKI

Dwie butelki. Dla nich.

Kelner przelicza pieniądze.

KELNER

Zostanie panu na jedną.

ŚLEWIŃSKI

Ja już dostałem swoje.

Andrychiewicz patrzy na pusty stół.

ANDRYCHIEWICZ

To było na płótno.

ŚLEWIŃSKI

Kupię mniejsze.

Kelner przynosi dwie butelki. Stawia je przed muzykami i wskazuje Ślewińskiego.

Kobieta w ciemnej sukni unosi butelkę w toaście. Władysław odpowiada pustym kieliszkiem.

PIANISTA

Jeszcze jedna?

Ślewiński nie odpowiada. Pierwsza Kobieta sama daje znak.

Pianista uderza w klawisze. Tym razem melodia jest szybka.

Druga Kobieta chwyta Ślewińskiego za rękę i wyciąga go zza stołu. Władysław przez moment broni się godnością, której nikt tutaj nie wymaga.

Potem pozwala się porwać.

Tańczy między stolikami, niezgrabnie i z rozmachem. Nie prowadzi sali. Sala prowadzi jego.

Andrychiewicz zostaje przy ścianie. Bierze pusty kieliszek Władysława, nalewa do niego resztkę z dzbanka i uśmiecha się.

Smyczek wyciąga długi, ciemny dźwięk.

PRZEJŚCIE DŹWIĘKOWE DO HUKU OCEANU.

21. BRETANIA / PRACOWNIA GAUGUINA / POLSKI TEATR – RÓŻNE MIEJSCA – 1891

BRETANIA, WYBRZEŻE – PLENER – DZIEŃ

Ocean wypełnia cały horyzont. Nie ma loży, ramy ani fasady, zza której można nim kierować.

Władysław stoi z kasetą malarską u stóp. Wiatr ciągnie mu płaszcz ku wodzie. Przez długi czas nie otwiera farb.

Patrzy na mokrą skałę: z daleka czarną, z bliska zieloną, brunatną i fioletową. Na pianę, która nie jest biała. Na światło wydobywające się z wody, nie spadające na nią z góry.

Dopiero wtedy rozstawia sztalugę.

MONTAŻ MALOWANIA I PATRZENIA:

Szarość z odrobiną zieleni. Zieleń złamana czernią. Ciemny kontur skały. Władysław kładzie plamę, odchodzi, czeka na następną falę.

Próbuje żółci i ostrego oranżu podpatrzonego u malarzy z Pont-Aven. Kolor leży na wodzie obco, jak pożyczona ozdoba.

GAUGUIN podchodzi od tyłu. Nie dotyka płótna.

GAUGUIN

Po co panu cudze słońce?

ŚLEWIŃSKI

Żeby nie malować polskiej jesieni we Francji.

GAUGUIN

Niech się pan trzyma swojej ciemnej gamy.

ŚLEWIŃSKI

Pan zawsze każe ludziom być sobą według pańskiej instrukcji?

Gauguin parska śmiechem.

GAUGUIN

Tylko tym, którzy próbują być mną.

Odchodzi wzdłuż brzegu.

Władysław zeskrobuje oranż. Nie wraca do Polski. Nie naśladuje Gauguina. Miesza własną szarozieleń i kładzie ją na wodzie ciężkim, spokojnym ruchem.

Fala uderza o skałę. Obraz nie próbuje jej zatrzymać — zachowuje jej ciężar.

PRZENIKANIE DO:

PRACOWNIA GAUGUINA – WNĘTRZE – DZIEŃ

Wielki bukiet cynii zajmuje środek stołu. Za nim siedzi Władysław. Teraz GAUGUIN maluje, a Ślewiński pozuje.

Zwykle mistrz mówi bez przerwy. Dziś milczy. Patrzy na twarz ucznia, potem na kwiaty, jakby ważył, czemu dać więcej miejsca.

Władysław próbuje nie ruszać dłoni. Po chwili nie wytrzymuje.

ŚLEWIŃSKI

Na pańskim obrazie jest więcej bukietu niż mnie.

GAUGUIN

Człowieka poznaje się po tym, czemu ustępuje miejsca.

Władysław patrzy na cynie. Przypomina sobie trzy zwiędłe kwiaty w crèmerie i serwetkę wsuniętą do szkicownika.

ŚLEWIŃSKI

A jeśli ustępuje tylko dlatego, że kazano mu siedzieć nieruchomo?

GAUGUIN

Wtedy malarz musi zobaczyć kłamstwo.

Gauguin kończy. Odstawia obraz twarzą do ściany, zanim Władysław zdąży go obejrzeć.

Na odwrocie, pewnym ruchem, pisze: „AU GRAND ARTISTE”.

Ślewiński czyta. Uśmiecha się, bo łatwiej zażartować, niż przyjąć słowa.

ŚLEWIŃSKI

Rozdaje pan tytuły łatwiej niż pieniądze.

GAUGUIN

Pieniądze trzeba mieć.

Wychodzi po terpentynę. Władysław zostaje sam z odwróconym obrazem.

Nie obraca go od razu. Najpierw dotyka palcami dedykacji, jakby sprawdzał, czy farba już wyschła.

RÓWNOLEGLE:

POLSKI TEATR, ZA KULISAMI – WNĘTRZE – WIECZÓR

Mały WŁADYSŁAW PORANKIEWICZ siedzi na podłodze między zwiniętą kurtyną a skrzynią z rekwizytami. Znalazł kawałek węgla.

Na tylnej ścianie starej dekoracji rysuje scenę widzianą od kulis: ramę portalu, plecy aktorki, pustą widownię. Nie liczy desek ani fałd. Szuka ciemnej masy kurtyny.

TEOFILA wychodzi z garderoby w kostiumie. Zatrzymuje się.

Chłopiec pochyla głowę dokładnie jak jego biologiczny ojciec. Węgiel trzyma tak samo — za daleko od końca, żeby widzieć całość gestu.

Teofila rozpoznaje ten ruch. Jej twarz twardnieje, potem mięknie. Nie wypowiada nazwiska.

PORANKIEWICZ (O. S.)

Władek! Zaczynamy.

Chłopiec nie odrywa ręki od ściany.

CHŁOPIEC

Jeszcze jedna linia.

Teofila spogląda ku scenie, potem na syna.

TEOFILA

Dokończ.

Chłopiec prowadzi węgiel przez całą szerokość dekoracji. Ciemna linia zamyka rysunek.

PRACOWNIA GAUGUINA

Palec dorosłego Władysława przesuwa się po słowach „GRAND ARTISTE”.

POLSKI TEATR

Palce małego Władysława są czarne od węgla. Odsuwa się od ściany i po raz pierwszy ogląda własną pracę jak całość.

Teofila stoi obok. Nie poprawia rysunku. Nie mówi, po kim jest ten gest.

BRETANIA, MORZE – DZIEŃ

Ciemna fala podnosi się i opada. Szarość, zieleń, ciężar.

ZNALEŹĆ SENS ·

AKT II

—

ZNALEŹĆ SENS ·

22. PARYŻ, CRÈMERIE MADAME CHARLOTTE – WNĘTRZE – PÓŹNA JESIEŃ 1891 – WIECZÓR

Deszcz bije w szybę małego lokalu. Mokre płaszcze parują nad krzesłami. Przy środkowym stole kilku malarzy spiera się po francusku o obraz, którego nie ma w pomieszczeniu.

Na ścianach wiszą płótna oddane za obiady. Jedne oprawione, inne przybite gwoździami przez narożniki. Nad drzwiami prowadzącymi do kuchni — MARTWA NATURA ŚLEWIŃSKIEGO: ciemne jabłka, gliniany dzban i biała serweta, która wcale nie jest biała.

WŁADYSŁAW siedzi z boku stołu. Jest szczuplejszy niż w chwili przyjazdu do Paryża. Z dawnego stroju zostały dobrze zawiązany krawat i sposób siedzenia. Ręce ma już rękami malarza: paznokcie ciemne od farby, skóra przecięta terpentyną.

Drzwi otwierają się gwałtownie.

Wchodzi STANISŁAW WYSPIAŃSKI, dwadzieścia dwa lata, szczupły, przemoczony, z rudawą brodą dopiero nabierającą kształtu. Pod płaszczem chroni wielką tekę. Sam moknie bardziej niż rysunki.

Zamyka drzwi plecami. Omiata lokal szybkim spojrzeniem — twarze, obrazy, ceny wypisane kredą. Zatrzymuje wzrok na martwej naturze.

Podchodzi bliżej. Nie zdejmuje płaszcza. Patrzy na obraz z odległości dłoni, potem cofa się między stoliki.

WYSPIAŃSKI

Ślewiński.

MADAME CHARLOTTE, stojąca za kontuarem, wskazuje podbródkiem Władysława.

MADAME CHARLOTTE

Lui.

Wyspiański odwraca się. Przez chwilę mierzą się wzrokiem: młodszy bez ceremonii, starszy z rozbawioną cierpliwością.

ŚLEWIŃSKI

Zna pan obraz?

WYSPIAŃSKI

Nie.

ŚLEWIŃSKI

Mnie?

WYSPIAŃSKI

Też nie.

ŚLEWIŃSKI

To rozpoznanie traci nieco ze swej wartości.

Wyspiański ponownie spogląda na płótno.

WYSPIAŃSKI

Widziałem pański podpis na szyldzie. Ale tutaj nie był potrzebny.

ŚLEWIŃSKI

Dlaczego?

WYSPIAŃSKI

Francuz namalowałby jabłka, żeby chciało się je zjeść. Pan namalował je tak, jakby trzeba je było unieść.

Przy stole ktoś parska śmiechem. Władysław nie. Przygląda się młodemu człowiekowi uważniej.

ŚLEWIŃSKI

To zarzut?

WYSPIAŃSKI

Jeszcze nie zdecydowałem.

Madame Charlotte stawia przed Wyspiańskim miskę zupy. Wyspiański natychmiast pokazuje dwie drobne monety.

MADAME CHARLOTTE

Za mało.

WYSPIAŃSKI

Tyle kosztowało wczoraj.

MADAME CHARLOTTE

Wczoraj nie był pan tak mokry.

Zabiera miskę. Władysław przesuwa po stole własną monetę.

ŚLEWIŃSKI

Reszta ode mnie.

WYSPIAŃSKI

Nie prosiłem.

ŚLEWIŃSKI

Ja też nie proszę, żeby pan jadł. Płacę, żeby zupa nie wróciła do garnka.

Madame Charlotte stawia miskę z powrotem. Wyspiański siada naprzeciw Ślewińskiego, ale nie dotyka łyżki.

ŚLEWIŃSKI

Nazwisko?

WYSPIAŃSKI

Stanisław Wyspiański. Z Krakowa.

ŚLEWIŃSKI

Malarz?

WYSPIAŃSKI

Jeszcze nie.

ŚLEWIŃSKI

To po co taka teka?

WYSPIAŃSKI

Żeby mieć z czego nim zostać.

Rozwiązuje paski i wyjmuje kilka STUDIÓW AKADEMICKICH. Nagie postacie, dłonie, torsy. Sprawne, dokładne, niespokojne. Kładzie je na stole, przesuwając na bok talerz Władysława.

ŚLEWIŃSKI

Zwykle czekam, aż mnie poproszą.

WYSPIAŃSKI

To mogę poprosić teraz.

ŚLEWIŃSKI

Teraz już pan pokazał.

Władysław ogląda pierwszy rysunek. Potem drugi. Nie spieszy się. Wyspiański obserwuje jego oczy, nie dłonie.

Ślewiński zatrzymuje się przy studium siedzącego mężczyzny. Głowa i bark są wydobyte mocno, reszta ciała rozpada się w pospiesznych liniach.

ŚLEWIŃSKI

Dlaczego pan nie skończył?

WYSPIAŃSKI

Model zmienił pozę.

ŚLEWIŃSKI

Nie pytam o model.

Wyspiański nachyla się nad kartką.

WYSPIAŃSKI

Tutaj wiedziałem, czego chcę.

Wskazuje głowę.

WYSPIAŃSKI

Tutaj już tylko rysowałem.

Wskazuje nogi.

Ślewiński podnosi na niego wzrok. Po raz pierwszy nie ma w twarzy rozbawienia.

ŚLEWIŃSKI

Więc jest skończony.

WYSPIAŃSKI

Profesor powiedział, że nie.

ŚLEWIŃSKI

Profesorowi płacą za ciąg dalszy.

Wyspiański wreszcie bierze łyżkę. Je szybko, nie odrywając wzroku od Władysława.

Wyciąga następny arkusz — projekt figuralny do WITRAŻA. Postacie są jeszcze akademickie, ale kompozycja próbuje rozsadzić ramy papieru.

ŚLEWIŃSKI

To też studium?

WYSPIAŃSKI

Witraż.

ŚLEWIŃSKI

Do którego kościoła?

WYSPIAŃSKI

Do Mariackiego. Jeśli pozwolą go zrobić.

Z teki wysuwa się plik zapisanych kartek. Ślewiński przytrzymuje je, zanim spadną do zupy.

ŚLEWIŃSKI

Obliczenia?

WYSPIAŃSKI

Scena.

ŚLEWIŃSKI

Do witraża?

WYSPIAŃSKI

Do teatru.

ŚLEWIŃSKI

Pan maluje, projektuje witraże i pisze sztuki?

WYSPIAŃSKI

Na razie wszystkiego uczę się źle równocześnie.

ŚLEWIŃSKI

Może należałoby wybrać.

Wyspiański natychmiast podnosi głowę.

WYSPIAŃSKI

Dlaczego?

Pytanie nie jest zaczepką. Naprawdę chce znać powód.

Ślewiński patrzy na rozłożone prace. Każda otwiera inną drogę. Po raz pierwszy trafia na talent, którego nie potrafi objąć jednym spojrzeniem.

ŚLEWIŃSKI

Żeby zdążyć zrobić jedną rzecz dobrze.

WYSPIAŃSKI

A jeśli jedna rzecz nie wystarcza?

Ślewiński nie odpowiada od razu. Składa studia staranniej, niż były złożone wcześniej.

ŚLEWIŃSKI

Jutro pokaże mi pan resztę.

WYSPIAŃSKI

To była zapłata za zupę?

ŚLEWIŃSKI

Nie. Za zupę zapłaciłem monetą. To jest zaproszenie.

Oddaje mu tekę.

ŚLEWIŃSKI

O ósmej. Przed Luwrem.

WYSPIAŃSKI

Luwr znam.

ŚLEWIŃSKI

Dlatego nie wejdziemy do środka.

Wyspiański zapina tekę. Wstaje.

WYSPIAŃSKI

A co pan pokaże mi?

ŚLEWIŃSKI

Gdzie kupić papier za pół ceny, zjeść za ćwierć i patrzeć za darmo.

Wyspiański pierwszy raz się uśmiecha.

WYSPIAŃSKI

Będę o siódmej.

Wychodzi w deszcz równie szybko, jak wszedł.

Ślewiński spogląda na niedojedzoną zupę, potem na własny obraz nad drzwiami.

MADAME CHARLOTTE

Polak?

ŚLEWIŃSKI

Kilku naraz.

23. PARYŻ, ULICE, GALERIE, PRACOWNIE I TANIE JADŁODAJNIE – RÓŻNE MIEJSCA – 1891–1893 – DNI I WIECZORY

Nie lekcja. Wspólna droga, na której jeden coraz częściej idzie pół kroku z przodu, a drugi nie zawsze pozwala się prowadzić.

ULICA PRZY LOUWRZE – RANO

Ślewiński czeka pod arkadami. Zegar wybija wpół do ósmej. Wyspiański stoi już po drugiej stronie ulicy i szkicuje woźnicę śpiącego na koźle.

Władysław podchodzi.

ŚLEWIŃSKI

Miał pan być o ósmej.

WYSPIAŃSKI

Jestem od siódmej.

ŚLEWIŃSKI

To dlaczego pan nie czekał?

WYSPIAŃSKI

Czekałem, rysując.

Ślewiński ogląda szkic. Kilka linii, żadnej poprawki. Woźnica jest cięższy od powozu.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan go nie kończy.

WYSPIAŃSKI

Nie zamierzałem.

Idą.

PIEKARNIA W BOCZNEJ ULICY – RANO

Ślewiński pokazuje pęknięte bochenki odkładane pod ladę.

ŚLEWIŃSKI

Po dziewiątej kosztują połowę. Po dziesiątej są twarde, ale nadal kosztują połowę.

WYSPIAŃSKI

A po jedenastej?

ŚLEWIŃSKI

Kupują je rzeźbiarze.

Kupują jeden bochenek. Wyspiański odrywa większą część i podaje Władysławowi, zanim ten zdąży podzielić.

PALAIS DU LUXEMBOURG – WNĘTRZE – DZIEŃ

Wyspiański stoi przed malowidłem PUVISA DE CHAVANNES’A. Patrzy długo, potem nagle cofa się aż pod przeciwległą ścianę.

Ślewiński czeka obok, gotowy objaśnić kompozycję.

WYSPIAŃSKI

On nie maluje ściany. On sprawia, że budynek zaczyna pamiętać.

Ślewiński zamyka usta. Wyspiański przechodzi dalej, nie zauważając, że odebrał mu przygotowaną lekcję.

SAINTE-CHAPELLE – WNĘTRZE – DZIEŃ

Kolorowe światło rozcina posadzkę. Wyspiański przesuwa dłoń przez czerwień i błękit padające z witraży.

WYSPIAŃSKI

Obraz jest na ścianie. Witraż maluje także człowieka, który na niego patrzy.

ŚLEWIŃSKI

Do chwili, kiedy przejdzie chmura.

Światło gaśnie na ich twarzach.

WYSPIAŃSKI

Właśnie dlatego trzeba patrzeć szybko.

Wyjmuje szkicownik.

ULICA – DESZCZ

Idą pod jednym, zbyt małym parasolem. Wyspiański mówi bez przerwy: o Wawelu, teatrze, polskich królach, świetle w katedrach. Ślewiński próbuje osłonić jego tekę własnym płaszczem.

ŚLEWIŃSKI

Papier do środka. Przemoknie.

WYSPIAŃSKI

Muszę mieć ręce wolne.

ŚLEWIŃSKI

Do czego?

Wyspiański pokazuje obiema rękami rozmiar nieistniejącej sceny.

WYSPIAŃSKI

Tu widownia. Tutaj kolumny. Aktor wchodzi od strony, której jeszcze nie ma.

Podmuch wyrywa mu kilka kartek. Obaj biegną za nimi po mokrym bruku.

TANIA JADŁODAJNIA – WIECZÓR

Jedna porcja mięsa stoi między nimi. Ślewiński kroi ją na dwie części, większą przesuwa ku Wyspiańskiemu.

WYSPIAŃSKI

Nie jestem chory.

ŚLEWIŃSKI

Jest pan chudy.

WYSPIAŃSKI

Pan również.

Wyspiański zamienia talerze miejscami. Teraz większa porcja stoi przed Władysławem.

ŚLEWIŃSKI

Jestem starszy.

WYSPIAŃSKI

Więc miał pan więcej czasu zjeść.

Jedzą z jednego talerza, pilnując, by drugi dostał ostatni kawałek.

ACADÉMIE COLAROSSI – KORYTARZ – DZIEŃ

Studenci wynoszą rysunki po korekcie. Jedni poprawiają je jeszcze w marszu, inni zwijają ze złością.

Wyspiański wychodzi z pracowni. Na jego studium PROFESOR narysował kredą nową linię ramienia.

ŚLEWIŃSKI

Ma rację.

WYSPIAŃSKI

Ma cudzą rękę.

Wyspiański ściera kredę rękawem. Pod nią zostaje jego własny, gorszy kontur.

ŚLEWIŃSKI

Od samego ścierania pańska nie stanie się lepsza.

WYSPIAŃSKI

Ale znów będzie moja.

Odchodzi. Ślewiński patrzy za nim z irytacją, która po chwili zmienia się w podziw.

CRÈMERIE MADAME CHARLOTTE – WIECZÓR

Wyspiański rozwija przed Ślewińskim nowy portret. Władysław podnosi go do światła.

ŚLEWIŃSKI

Za dużo pan wie o jej twarzy.

WYSPIAŃSKI

Pozowała trzy razy.

ŚLEWIŃSKI

Po pierwszym już pan zdecydował, kim jest. Reszta to dowody.

Wyspiański marszczy brwi. Odwraca pastel do siebie.

WYSPIAŃSKI

Co pan proponuje?

ŚLEWIŃSKI

Nic. Niech pan spojrzy jeszcze raz, zanim ją pan zobaczy.

Kilka dni później.

Ten sam stół. Nowy portret tej samej kobiety. Mniej efektowny, bardziej żywy.

Ślewiński długo milczy.

WYSPIAŃSKI

Gorszy?

ŚLEWIŃSKI

Nie wiem.

Wyspiański uśmiecha się, jakby usłyszał najwyższą pochwałę.

TEATR – WIDOWNIA – WIECZÓR

Na scenie trwa klasyczna tragedia. Ślewiński śledzi układ postaci. Wyspiański nie patrzy na aktorów — patrzy na zmianę dekoracji widoczną w szczelinie kulisy, na światło gazowe, na cień maszynisty przesuwający się po namalowanym niebie.

ŚLEWIŃSKI

Najlepsza scena jest teraz.

WYSPIAŃSKI

Jeszcze się nie zaczęła.

ŚLEWIŃSKI

Trzeci akt.

WYSPIAŃSKI

Mówię o własnej.

Wyjmuje notes i zapisuje zdanie w ciemności.

NABRZEŻE SEKWANY – DZIEŃ. Bukiniści otwierają skrzynie. Ślewiński targuje się o zużyty album rycin. Wyspiański w tym czasie kupuje za ostatnią monetę mały kawałek kolorowego szkła.

ŚLEWIŃSKI

Nie zostawił pan nic na obiad.

WYSPIAŃSKI

Jest chleb.

ŚLEWIŃSKI

Wczorajszy.

WYSPIAŃSKI

Szkło jest starsze.

Trzyma je pod słońce. Czerwone światło pada Władysławowi na twarz. Ślewiński chce się złościć. Zamiast tego spogląda przez szkło razem z nim.

PRACOWNIA WYSPIAŃSKIEGO – NOC

Ściany znikają pod rysunkami. Akt. Projekt witraża. Szkic dekoracji. Portret. Fragment dialogu zapisany na odwrocie studium dłoni.

Wyspiański pracuje przy trzech rzeczach naraz. Nanosi pastel na portret, odwraca się i poprawia linię witraża, potem zapisuje dwa słowa na marginesie.

Ślewiński stoi pośrodku tego świata. Obraca się powoli, próbując odnaleźć jego centrum.

ŚLEWIŃSKI

Nie można wszystkiego naraz.

WYSPIAŃSKI

Można. Tylko nie wszystko równie dobrze.

ŚLEWIŃSKI

To nie jest odpowiedź.

WYSPIAŃSKI

To jest plan pracy.

Ślewiński bierze do ręki karton witrażowy. Jest w nim siła większa niż wczoraj, lecz kilka elementów walczy ze sobą o pierwszeństwo.

Władysław patrzy na młodszego artystę z dumą i niepokojem człowieka, który pierwszy dostrzegł pęknięcie w moście, zanim ktokolwiek na niego wszedł.

24. PARYŻ, PRACOWNIA WYSPIAŃSKIEGO PRZY BOULEVARD MONTPARNASSE – WNĘTRZE – WIOSNA 1893 – DZIEŃ

Duże okno wpuszcza zimne światło. Piecyk wygasł. Na stole leżą skórki chleba, zaschnięte pastele i list z Krakowa otwarty pod słoikiem z wodą.

Wyspiański pracuje nad wielkim KARTONEM DO WITRAŻA. Centralna kobieca postać unosi rękę, lecz wokół niej tłoczą się architektoniczne podziały, ornamenty i mniejsze figury. Każda część chce być osobnym obrazem.

Ślewiński stoi kilka kroków za nim. Nie zdejmuje płaszcza; w pracowni jest prawie tak zimno jak na ulicy.

Wyspiański odkłada węgiel.

WYSPIAŃSKI

No?

ŚLEWIŃSKI

Niech pan pracuje.

WYSPIAŃSKI

Pracowałem, zanim pan przyszedł.

ŚLEWIŃSKI

Wtedy nie pytał pan „no”.

Wyspiański wraca do kartonu. Wzmacnia kontur dłoni centralnej postaci.

Ślewiński podchodzi bliżej.

ŚLEWIŃSKI

Ta ręka jest dobra.

WYSPIAŃSKI

Wiem.

ŚLEWIŃSKI

Nie widać jej.

Wyspiański odsuwa się. Patrzy na całość.

WYSPIAŃSKI

Jest pośrodku.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie dlatego wszystko ją zasłania.

Władysław bierze ze stołu dwa czyste arkusze. Bez dotykania kartonu przykrywa nimi boczne partie kompozycji.

Zostaje centralna postać, dłoń i jeden ciemny łuk nad głową. Obraz nagle nabiera ciężaru.

Wyspiański milczy.

ŚLEWIŃSKI

Tutaj pan wie, czego chce.

Przesuwa arkusz o kilka centymetrów.

ŚLEWIŃSKI

Tutaj chce pan pokazać, że umie także resztę.

Wyspiański zabiera jeden arkusz. Odsłania mniejszą postać po lewej.

WYSPIAŃSKI

Bez niej nie ma odpowiedzi.

ŚLEWIŃSKI

Odpowiedź jest w ręce.

WYSPIAŃSKI

To pańska odpowiedź.

ŚLEWIŃSKI

Na pańskim obrazie.

Wyspiański patrzy jeszcze raz. Potem sam zakrywa lewą figurę. Cofają się obaj.

Kompozycja jest prostsza. Lepsza.

WYSPIAŃSKI

Za pusto.

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze się pan boi pustego miejsca.

WYSPIAŃSKI

Witraż będzie nad ludźmi. Nie nad pańskim stołem.

ŚLEWIŃSKI

Tym bardziej nie może krzyczeć wszystkimi głosami.

Wyspiański bierze węgiel. Zawiesza rękę nad kartonem.

Władysław obserwuje, jak młodszy artysta szuka nowego konturu. Widzi rozwiązanie sekundę wcześniej.

ŚLEWIŃSKI

Niżej.

Wyspiański nie przesuwa ręki.

ŚLEWIŃSKI

Łuk powinien zejść za ramię. Wtedy głowa—

WYSPIAŃSKI

Widzę.

Nie rysuje.

Ślewiński czeka. Potem wyciąga dłoń.

ŚLEWIŃSKI

Mogę?

Wyspiański podaje mu węgiel.

Władysław prowadzi jedną ciemną linię: obniża łuk, zamyka go przy ramieniu postaci. Rzeczywiście — głowa natychmiast wychodzi do przodu, a dłoń staje się częścią tego samego gestu.

Oddaje węgiel.

ŚLEWIŃSKI

Tak.

Wyspiański patrzy. Niechętnie, ale uczciwie.

WYSPIAŃSKI

Tak jest lepiej.

Ślewiński uśmiecha się. Podnosi drugi kawałek węgla.

ŚLEWIŃSKI

Teraz trzeba wyrzucić tę figurę i powtórzyć ciemny kontur tutaj.

Nie czeka na zgodę. Rysuje przez boczną postać szeroką linię, niemal ją przekreślając.

Wyspiański chwyta go za nadgarstek.

Cisza.

Władysław spogląda najpierw na rękę młodego człowieka, potem na jego twarz.

WYSPIAŃSKI

Nie dałem panu tego.

ŚLEWIŃSKI

Przed chwilą pan dał.

WYSPIAŃSKI

Na jedną linię.

ŚLEWIŃSKI

Druga wynika z pierwszej.

WYSPIAŃSKI

Dla pana.

Puszcza nadgarstek. Odbiera węgiel.

ŚLEWIŃSKI

Stanisławie, przecież pan widzi, że ta postać jest zbędna.

WYSPIAŃSKI

Widzę, że pan jej nie potrzebuje.

ŚLEWIŃSKI

Obraz jej nie potrzebuje.

WYSPIAŃSKI

Obraz jeszcze nie istnieje.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie próbuję panu pomóc, żeby powstał.

WYSPIAŃSKI

Miał pan patrzeć.

ŚLEWIŃSKI

Patrzę.

WYSPIAŃSKI

Nie. Pan już urządza.

To słowo trafia Władysława mocniej, niż Wyspiański może wiedzieć: kuźnia, arena, ustawiona stopa Franka, życie Teofili układane w plan.

Ślewiński prostuje się.

ŚLEWIŃSKI

Jeżeli uwaga jest trafna, pańska duma nie czyni jej błędną.

WYSPIAŃSKI

Pańska trafność nie czyni obrazu pańskim.

Władysław wskazuje kompozycję.

ŚLEWIŃSKI

Tak trzeba.

Wyspiański nieruchomieje.

Po chwili bierze kawałek miękkiego chleba i zaczyna ścierać linię Władysława. Węgiel rozmazuje się. Znika boczna postać, ale razem z nią część jego własnego rysunku. Papier szarzeje i mechaci się pod naciskiem.

ŚLEWIŃSKI

Zniszczy pan karton.

WYSPIAŃSKI

Mój.

Ściera dalej, aż po linii Ślewińskiego zostaje tylko brudny cień.

Władysław bierze kapelusz.

ŚLEWIŃSKI

Przecież przyznał pan, że było lepiej.

WYSPIAŃSKI

Pierwsza linia.

ŚLEWIŃSKI

Więc nie rozumiem.

WYSPIAŃSKI

Właśnie.

Podchodzi do drzwi i otwiera je. Na korytarzu jest jeszcze zimniej.

Ślewiński nie rusza się.

WYSPIAŃSKI

Kiedy będę chciał, żeby pan namalował ten witraż, przyniosę go do pańskiej pracowni.

ŚLEWIŃSKI

Nie musi pan być niegrzeczny, żeby być samodzielny.

WYSPIAŃSKI

Przy grzeczności ludzie zbyt długo zostają.

Władysław wychodzi. Wyspiański zamyka drzwi.

KORYTARZ

Ślewiński robi kilka kroków. Zatrzymuje się.

Z pracowni dobiega SZURANIE papieru. Potem cisza. Wreszcie suchy odgłos WĘGLA prowadzonego po kartonie.

Władysław niemal zawraca. Nie robi tego.

PRACOWNIA

Wyspiański stoi przed uszkodzonym kartonem. Boczną postać usunął. Kompozycja zachowała uproszczenie podpowiedziane przez Ślewińskiego.

Teraz rysuje nowy łuk. Biegnie prawie tam, gdzie wskazał Władysław — ale nie tak samo. Linia jest bardziej gwałtowna, mniej harmonijna, jego własna.

Wyspiański cofa się. Oddycha szybko.

Na stole leży zapomniany przez Ślewińskiego mały pakunek. Wyspiański otwiera go: chleb, kawałek sera i dwie pomarańcze.

Patrzy na zamknięte drzwi.

Nie biegnie za nim.

Jedną pomarańczę kładzie obok kartonu. W zimnym pokoju jest najjaśniejszą rzeczą.

25. PARYŻ, PRACOWNIA ALFONSA MUCHY / POKAZ OBRAZÓW GAUGUINA – WNĘTRZE – JESIEŃ 1893 – WIECZÓR

Pracownia jest zbyt mała dla tylu ludzi i zbyt wysoka, by ktokolwiek czuł się w niej naprawdę stłoczony. Pod sufitem giną dym, głosy i światło lamp.

Na ścianach wiszą świeżo przywiezione OBRAZY GAUGUINA Z TAHITI. Płaskie plamy żółci, zieleni i fioletu. Ciała kobiet potraktowane spokojnie i monumentalnie, choć spojrzenia widzów nie są ani spokojne, ani niewinne.

Pod ścianą stoją rozpakowane skrzynie. Na jednej zachował się napis: PAPEETE — MARSEILLE. Obok leżą drewniane figurki, muszle, tkaniny i kilka przedmiotów, których pochodzenia nikt z gości nie potrafiłby wskazać na mapie.

PAUL GAUGUIN stoi pośrodku zgromadzenia w granatowej bluzie bretońskiego rybaka. Opowiada po francusku. Nie podnosi głosu. To inni ściszają swoje.

GAUGUIN

Misjonarz przychodzi pierwszy. Zakrywa ciało. Urzędnik przychodzi drugi i mierzy ziemię. Kupiec przychodzi trzeci, kiedy wszystko ma już właściciela.

GOŚĆ W BINOKLACH

A malarz?

GAUGUIN

Malarz powinien przyjść przed nimi.

Kilku gości kiwa głowami, zadowolonych, że sztuka została wyłączona z rachunku win.

Drzwi otwierają się. Wchodzą ŚLEWIŃSKI i WYSPIAŃSKI. Idą obok siebie, ale nie razem. Od sporu w pracowni pozostała między nimi uprzejma odległość.

Wyspiański niesie tekę. Ślewiński wskazuje Gauguina.

ŚLEWIŃSKI

Paul Gauguin.

WYSPIAŃSKI

Poznałem.

ŚLEWIŃSKI

Ze zdjęcia?

WYSPIAŃSKI

Po tym, że wszyscy zostawili mu środek pokoju.

Gauguin zauważa Władysława. Przerywa rozmowę i podchodzi. Obejmuje go krótko, mocno.

GAUGUIN

Wielki artysta przyprowadza widza czy konkurencję?

ŚLEWIŃSKI

Stanisław Wyspiański. Z Krakowa. Malarz.

Wyspiański zerka na niego. Jeszcze niedawno sam odpowiadał na to pytanie: „jeszcze nie”.

GAUGUIN

Pan Ślewiński rzadko przedstawia ludzi zawodem, którego jeszcze nie wykonują dobrze.

WYSPIAŃSKI

W takim razie nie wiem, czy pochwalił pan jego, czy obraził mnie.

GAUGUIN

Jeśli zostanie pan do końca wieczoru, zdążymy rozstrzygnąć.

Gauguin wraca do gości. Wyspiański podchodzi do obrazu przedstawiającego dwie Tahitanki. Patrzy z bardzo bliska, potem cofa się aż pod skrzynie.

WYSPIAŃSKI

Nie ma powietrza.

ŚLEWIŃSKI

To źle?

WYSPIAŃSKI

Nie. Wszystko jest powietrzem. Dlatego nie trzeba go malować.

Przesuwa się do następnego płótna. Jego wzrok biegnie po konturze szybciej niż ciało.

Przy obrazie stoi KOLEKCJONER. Wskazuje wachlarzem na młodą kobietę leżącą na łóżku.

KOLEKCJONER

One naprawdę tak pozują?

Gauguin słyszy pytanie.

GAUGUIN

W Tahiti nikt nie pozuje. To europejski zwyczaj — udawać naturalność przez trzy godziny bez ruchu.

KOLEKCJONER

Wiedzą, że znajdą się w paryskim salonie?

GAUGUIN

Nie mają naszego pojęcia salonu.

Wyspiański odwraca się od obrazu.

WYSPIAŃSKI

A obrazu?

Kilka osób spogląda na niego. Gauguin odpowiada spokojnie.

GAUGUIN

Mają inne.

WYSPIAŃSKI

Pytałem, czy wiedzą.

Ślewiński robi pół kroku naprzód, gotowy złagodzić ton, ale Gauguin lekko unosi dłoń. Chce sam.

GAUGUIN

Młody człowieku, w kolonii każdego dnia ktoś pyta tubylca o zgodę, a potem robi dokładnie to, co zamierzał. Nie chciałem być kolejnym.

WYSPIAŃSKI

Więc pan nie pytał.

Cisza trwa o ułamek sekundy za długo.

Gauguin uśmiecha się.

GAUGUIN

Ślewiński przyprowadził malarza i prokuratora w jednym płaszczu.

Śmiech rozładowuje pokój. Wyspiański nie śmieje się. Wraca do obrazu.

MUCHA próbuje przecisnąć się z tacą. Potrąca tekę Wyspiańskiego. Paski puszczają. Na podłogę wysuwają się pastele i PORTRET MADAME CHARLOTTE w żółtopomarańczowym szarafanie.

MŁODA KRYTYCZKA podnosi portret.

MŁODA KRYTYCZKA

Kto to zrobił?

WYSPIAŃSKI

Proszę nie dotykać powierzchni.

Odbiera pracę, ale jest już za późno. Wokół zbiera się kilka osób.

MUCHA

Charlotte. Pierwszy raz wygląda, jakby to ona wystawiła rachunek całemu Paryżowi.

Śmiech. Ktoś prosi, by podnieść pastel wyżej. Wyspiański robi to niechętnie.

Przez chwilę wszyscy patrzą na jego obraz. Nawet Kolekcjoner odwraca się plecami do Tahitanek Gauguina.

Ślewiński obserwuje młodego Polaka. Jest dumny, choć niczego w tym portrecie nie namalował.

Potem spogląda na Gauguina.

Mistrz nadal się uśmiecha. Tylko kciukiem zeskrobuje z paznokcia zaschniętą farbę, mocniej niż trzeba.

26. PARYŻ, PRACOWNIA ALFONSA MUCHY – WNĘTRZE – CIĄG DALSZY

Portret Madame Charlotte stoi oparty o skrzynię. Obok Wyspiański rozłożył KARTONY WITRAŻOWE. Goście utworzyli drugi, mniejszy krąg — tym razem wokół niego.

Gauguin podchodzi ostatni. Nie ogląda portretu. Wybiera największy karton: centralna postać, uproszczona architektura, gwałtowny łuk biegnący za ramieniem.

To kompozycja ze sceny pierwszej korekty. Zachowała radę Ślewińskiego, ale nie jego linię.

Gauguin przysuwa karton do lampy.

GAUGUIN

Kto kazał panu wyrzucić połowę figur?

WYSPIAŃSKI

Nikt.

Ślewiński stoi w pobliżu. Wyspiański po chwili dodaje:

WYSPIAŃSKI

Ktoś mi pokazał, że można.

Gauguin zerka na Władysława. Rozumie więcej, niż usłyszał.

GAUGUIN

Kompozycja ma siłę.

Wyspiański czeka. Wie, że zdanie nie jest skończone.

GAUGUIN

Kolor jej nie ma.

Wskazuje ostrą czerwień przyłożoną do brudnego fioletu i kwaśnej zieleni.

GAUGUIN

Każdy z tych kolorów chce zwyciężyć. Żaden nie wie, po co.

WYSPIAŃSKI

Witraż nie ma wisieć nad kanapą.

GAUGUIN

Tym bardziej powinien mieć harmonię.

WYSPIAŃSKI

W kościele jest już harmonia. Organista dba o nią co niedzielę.

Kilku gości uśmiecha się. Gauguin nie odrywa wzroku od kartonu.

GAUGUIN

To kolor barbarzyński.

WYSPIAŃSKI

To pochwała?

GAUGUIN

Nie.

WYSPIAŃSKI

Szkoda. Pan po barbarzyństwo jechał na drugi koniec świata.

W pokoju robi się cicho.

Gauguin odkłada karton bardzo ostrożnie.

GAUGUIN

Pojechałem tam, gdzie kolor nie został jeszcze wykastrowany przez akademię.

WYSPIAŃSKI

A kiedy wrócił, przywiózł go pan do paryskiej galerii i kazał mówić po francusku.

ŚLEWIŃSKI

Stanisławie.

Wyspiański spogląda na niego: ten sam ton, którym zaczynała się korekta.

ŚLEWIŃSKI

Gauguin mówi o relacji barw, nie o prawie do podróżowania.

GAUGUIN

Niech mówi. Rzadko spotyka się człowieka, który broni złego koloru tak dobrymi zdaniami.

Znów kilka osób się śmieje. Tym razem śmiech jest po stronie Gauguina.

Wyspiański bierze karton.

WYSPIAŃSKI

Może jest zły. Ale jest mój.

Ślewiński słyszy echo ich sporu.

GAUGUIN

To najmniej interesująca rzecz, jaką artysta może powiedzieć o błędzie.

WYSPIAŃSKI

A jednak pańskich błędów nikt inny popełnić nie potrafi.

Gauguin po raz pierwszy śmieje się szczerze.

GAUGUIN

Ślewiński, skąd pan go wziął?

ŚLEWIŃSKI

Sam przyszedł.

GAUGUIN

Najgorsi zawsze przychodzą sami.

Gauguin przechodzi do portretu Madame Charlotte. Ogląda go szybko, lecz bardzo uważnie.

GAUGUIN

Tutaj kolor panu służy.

WYSPIAŃSKI

Tutaj nie próbowałem nim nikogo przekonać.

GAUGUIN

Właśnie dlatego przekonuje.

Oddaje pastel. Komplement jest trafny i udzielony bez skąpstwa. Wyspiański nie wie, czy przed chwilą wygrał spór, czy został przyjęty do gry prowadzonej przez starszego artystę.

Ślewiński też nie wie.

Za oknem zaczyna padać. Krople uderzają w szybę jak drobne kamyki.

27. PARYŻ, ULICA PRZED PRACOWNIĄ – PLENER – NOC

Goście wychodzą grupami. Dorożki rozcinają mokry bruk. Wyspiański idzie przodem z Muchą i Młodą Krytyczką, nadal dyskutując o kolorze.

Ślewiński zostaje pod bramą z Gauguinem. Władysław zapala papierosa. Gauguin bierze mu go z ust, zaciąga się i oddaje.

GAUGUIN

Wychowuje pan sobie polskiego następcę?

ŚLEWIŃSKI

Artysta nie jest niczyim następcą.

GAUGUIN

Ładnie.

ŚLEWIŃSKI

Prawdziwie.

GAUGUIN

Tego samego żądał pan ode mnie. Pamięta pan? „Nie chcę pańskiego słońca. Chcę własną ciemność”.

ŚLEWIŃSKI

Nie powiedziałem tego.

GAUGUIN

Powinien pan był. Zapamiętałem lepiej.

Patrzą na Wyspiańskiego. Młody artysta zatrzymuje się pod latarnią i rysuje coś palcem na zaparowanej szybie dorożki, żeby dokończyć argument.

GAUGUIN

Ma pańską powagę bez pańskiej cierpliwości.

ŚLEWIŃSKI

Ma własne wady.

GAUGUIN

Jeszcze nie. W tym wieku cudze wady nosi się jak pożyczony płaszcz.

Krótka pauza.

GAUGUIN

Następca czy syn?

Ślewiński odwraca głowę.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan nie robi psychologii. Malarstwo idzie panu lepiej.

GAUGUIN

Więc syn.

ŚLEWIŃSKI

Uczeń. Jeśli w ogóle.

GAUGUIN

Ucznia chce się nauczyć. Syna — ocalić.

Władysław rzuca papierosa w rynsztok.

ŚLEWIŃSKI

Nie potrzebuje ocalenia.

GAUGUIN

Oczywiście. Dlatego tak pan za nim patrzy.

Wyspiański odchodzi z grupą. Nie ogląda się.

Gauguin poprawia Władysławowi kołnierz płaszcza — poufały gest mistrza, który wciąż pamięta, kto pierwszy prowadził.

GAUGUIN

Niech mu pan da wolność. Najszybciej zobaczy pan wtedy, do kogo wróci.

Odchodzi.

Ślewiński zostaje pod bramą. Przed chwilą sam powiedział, że artysta nie jest niczyim następcą. Nie potrafi jednak przestać mierzyć odległości między sobą, Gauguinem i znikającym za rogiem Wyspiańskim.

28. PARYŻ, PRACOWNIA GAUGUINA PRZY RUE VERCINGÉTORIX – WNĘTRZE – WIOSNA 1894 – NOC

Ściany mają kolor chromowej żółci. W świetle lamp wpadają w pomarańcz. Z sufitu zwisają tkaniny, na półkach stoją drewniane figury, muszle, ceramika, bretońskie naczynia i przedmioty z kolonii ustawione tak, jakby pochodziły z jednego nieistniejącego kraju.

Przyjęcie trwa. Malarze, muzycy, modele i kilku ludzi, którzy przyszli oglądać artystów, mieszają się bez porządku.

Gauguin gra kilka ciężkich akordów na fisharmonii. Goście klaszczą, zanim skończy.

Obok stoi ANNAH. Bardzo młoda, drobna, czujna. Na europejską suknię ma narzucony pas pomarańczowego jedwabiu. Ktoś włożył jej na głowę ogromny bretoński czepiec. Zamiast egzotycznej księżniczki wygląda jak osoba przebrana za cudze wyobrażenie.

GOŚĆ W BINOKLACH, ten sam co na pokazie, przygląda jej się bez skrępowania.

GOŚĆ W BINOKLACH

Tahitanka?

Gauguin gra dalej. Nie poprawia go.

ANNAH

Obrazy są z Tahiti.

Zdejmuje czepiec.

ANNAH

Ja byłam tutaj.

Kładzie nakrycie głowy na drewnianym bóstwie. Gość śmieje się, przekonany, że usłyszał dowcip.

GOŚĆ W BINOKLACH

Ale z Jawy?

ANNAH

Paul tak mówi.

GAUGUIN

Annah la Javanaise.

W jego ustach brzmi to jak tytuł obrazu.

ANNAH

Annah wystarczy.

Gauguin kończy melodię. Odwraca się do niej z uśmiechem, który może być czułością albo ostrzeżeniem.

GAUGUIN

Goście lubią wiedzieć, skąd przyjechała tajemnica.

ANNAH

Wtedy nie jest tajemnicą. Jest pamiątką.

Ślewiński, stojący przy stole, słyszy tę wymianę. Spogląda na rozpakowane przedmioty z Papeete. Po raz pierwszy widzi, że Annah stoi w pracowni w podobnym układzie jak one.

Wyspiański siedzi na parapecie i szkicuje muzyka drzemiącego nad kieliszkiem. Annah podchodzi.

ANNAH

Wszystkich pan rysuje, kiedy nie patrzą?

WYSPIAŃSKI

Kiedy patrzą, zaczynają grać siebie.

ANNAH

A mnie?

Wyspiański zamyka szkicownik.

WYSPIAŃSKI

Jeśli pani pozwoli.

ANNAH

Nie zapyta pan, skąd jestem?

WYSPIAŃSKI

To zmieni linię ramienia?

ANNAH patrzy na niego długo.

ANNAH

Nie.

WYSPIAŃSKI

Więc nie.

Annah bierze z krzesła pomarańczowy jedwab. Rozciąga go za sobą na żółtej ścianie. Zdejmuje europejską suknię za parawanem. Kiedy wychodzi, materiał osłania część ciała, ale nie służy wstydliwości. To ona ustawia jego przebieg.

Siada w niskim fotelu. Nie przyjmuje pozy podsuniętej przez Gauguina. Opiera łokcie na kolanach, ciężar ciała przenosi do przodu. Patrzy prosto na Wyspiańskiego.

Rozmowy cichną. Kilku gości natychmiast zmienia miejsca, szukając lepszego widoku.

ANNAH

Tylko on.

Nie podnosi głosu. Wystarcza.

Goście odsuwają się, niechętnie. Gauguin zostaje przy fisharmonii. Ślewiński stoi za jego plecami.

Wyspiański zaczyna rysować. Nie mierzy. Węgiel biegnie po papierze szybko: linia pleców, ciężar brzucha, stopa oparta płasko o podłogę. Nie wygładza niczego.

Annah nie odrywa od niego oczu. Tym razem to modelka patrzy, a malarz musi wytrzymać spojrzenie.

Gauguin obserwuje kartkę. Jego twarz pozostaje spokojna.

Ślewiński obserwuje Gauguina.

Wyspiański kończy. Odkłada węgiel.

WYSPIAŃSKI

Proszę zobaczyć.

Nie pokazuje rysunku Gauguinowi. Podaje go Annah.

Annah bierze kartkę za brzegi. Ogląda długo.

ANNAH

Tu nie wyglądam, jakbym miała komuś opowiadać, skąd jestem.

WYSPIAŃSKI

To dobrze?

ANNAH

Jeszcze nie zdecydowałam.

Ślewiński rozpoznaje własne pierwsze spotkanie z Wyspiańskim. Młodszy artysta również. Przez moment uśmiechają się do siebie mimo sporu.

Gauguin wyciąga rękę po rysunek.

Annah nie oddaje go od razu.

Potem podaje kartkę Wyspiańskiemu, nie Gauguinowi.

29. PARYŻ, PRACOWNIA GAUGUINA – WNĘTRZE – PÓŹNA NOC

Goście wyszli. Na podłodze stoją kieliszki, talerze i porzucony bretoński czepiec. Pomarańczowy jedwab leży na oparciu fotela jak zgaszony płomień.

Mucha zasnął przy fisharmonii. Ślewiński budzi go i wyprawia za drzwi. Wyspiański zapina tekę.

Annah zbiera szkło. Gauguin zamyka skrzynię z obrazami.

GAUGUIN

Wyjeżdżam na kilka tygodni.

ŚLEWIŃSKI

Dokąd?

GAUGUIN

Tam, gdzie nikt nie pyta, kiedy skończę „Noa Noa”.

Wyjmuje z kieszeni duży KLUCZ.

GAUGUIN

Wyspiański. Może pan pracować tutaj. Światło jest dobre od rana, modele znają adres. Farby proszę kupować własne.

Wyspiański nie wyciąga ręki.

WYSPIAŃSKI

Dlaczego ja?

GAUGUIN

Bo Ślewiński będzie pytał, co wolno mu przestawić.

Ślewiński przyjmuje żart bez uśmiechu.

Gauguin wkłada klucz Wyspiańskiemu do dłoni.

Annah stawia tacę na stole.

ANNAH

A mój?

Gauguin spogląda na nią, jakby pytanie dotyczyło dodatkowej łyżeczki.

GAUGUIN

Przecież tu mieszkasz.

ANNAH

Mieszkać to nie to samo co móc wejść.

Cisza.

GAUGUIN

Jest jeden zapasowy.

Wskazuje klucz w dłoni Wyspiańskiego.

GAUGUIN

Będziecie się umawiać.

ŚLEWIŃSKI

A jeśli Annah nie chce?

Gauguin zamyka kolejną skrzynię.

GAUGUIN

Annah robi, co chce.

ANNAH

Mówi tak zawsze, kiedy chce nie odpowiadać.

Gauguin prostuje się. W jego twarzy pojawia się złość, ale znika, zanim ktokolwiek może ją nazwać.

GAUGUIN

W takim razie odpowiedz sama.

Annah patrzy na klucz. Potem na Wyspiańskiego.

ANNAH

Przyjdzie pan?

WYSPIAŃSKI

Jeśli pani chce.

ANNAH

Pytałam, czy pan przyjdzie.

Wyspiański zaciska dłoń na kluczu.

WYSPIAŃSKI

Nie wiem.

ANNAH

To uczciwiej.

Bierze pomarańczowy jedwab i odchodzi za kotarę.

Gauguin wraca do pakowania. Zachowuje się tak, jakby nic ważnego się nie wydarzyło.

Ślewiński patrzy na klucz w dłoni Wyspiańskiego. Przedmiot został wręczony jak dar, ale ciąży jak polecenie.

30. PARYŻ, NABRZEŻE SEKWANY – PLENER – NOC

Ślewiński i Wyspiański idą wzdłuż czarnej rzeki. Latarnie drżą w wodzie. Z przeciwnego brzegu dobiega gwizd nocnego pociągu.

Przez dłuższą chwilę nie rozmawiają.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan odda klucz.

Wyspiański zatrzymuje się.

WYSPIAŃSKI

Gauguinowi?

ŚLEWIŃSKI

Annah.

WYSPIAŃSKI

Sama o niego nie poprosiła?

ŚLEWIŃSKI

Poprosiła. Gauguin dał go panu.

WYSPIAŃSKI

Więc mam naprawiać ich układ?

ŚLEWIŃSKI

Ma pan nie dać się w niego włożyć.

Wyspiański rusza dalej.

WYSPIAŃSKI

Pan już wie, że to układ. Wie pan także, kto kogo używa i kto wymaga ratunku.

ŚLEWIŃSKI

Wiem, że Gauguin nigdy nie robi gestu bez powodu.

WYSPIAŃSKI

Pan również.

ŚLEWIŃSKI

Ostrzegam pana.

WYSPIAŃSKI

Właśnie.

Władysław przyspiesza i zrównuje się z nim.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan nie myli wolności z rolą w cudzym przedstawieniu.

WYSPIAŃSKI

A pan niech nie myli troski z prawem do posłuszeństwa.

ŚLEWIŃSKI

To nie jest korekta obrazu.

WYSPIAŃSKI

Dlatego nie ma pan nawet tego usprawiedliwienia.

Ślewiński chwyta go za ramię. Wyspiański natychmiast strąca dłoń.

ŚLEWIŃSKI

Dlaczego klucz dostał pan, a nie ona?

Pytanie trafia. Wyspiański milczy.

ŚLEWIŃSKI

Bo Gauguin chce zobaczyć, co pan z nim zrobi. Z Annah. Z pracownią. Z własną wdzięcznością wobec mistrza.

WYSPIAŃSKI

Może po prostu mi ufa.

ŚLEWIŃSKI

Gauguin ufa tylko temu, że ludzie są ciekawi własnych granic.

WYSPIAŃSKI

A pan chce mnie przed moją granicą zatrzymać.

ŚLEWIŃSKI

Chcę, żeby pan wiedział, kto ją wyznaczył.

WYSPIAŃSKI

Annah?

Ślewiński nie odpowiada.

WYSPIAŃSKI

Pytał ją pan, czego chce? Nie. Gauguin mówi za nią, pan ją ocala, goście wymyślają jej kraj. Każdy tutaj potrzebuje, żeby była kimś dla niego.

ŚLEWIŃSKI

A pan?

WYSPIAŃSKI

Przynajmniej jeszcze nie wiem.

Wyjmuje klucz. Metal błyska w świetle latarni.

WYSPIAŃSKI

Przyjechałem do Paryża uczyć się życia, nie ostrożności.

ŚLEWIŃSKI

Życie nie jest akademią. Nie może pan zignorować korekty i pracować dalej po swojemu.

WYSPIAŃSKI

Zobaczymy.

Odchodzi w górę nabrzeża.

ŚLEWIŃSKI

Stanisław!

Wyspiański nie odwraca się. Zaciska klucz w dłoni, ale nie chowa go do kieszeni, jakby przedmiot parzył.

Władysław zostaje przy rzece. Przez całe życie wchodził w otwarte drzwi i uciekał przez tylne. Teraz po raz pierwszy boi się drzwi, do których klucz trzyma ktoś inny.

31. PARYŻ, PRACOWNIA GAUGUINA – WNĘTRZE – KILKA DNI PÓŹNIEJ – NOC

Klucz wchodzi do zamka.

Wyspiański otwiera drzwi. W pracowni pali się jedna lampa przesłonięta pomarańczowym jedwabiem. Ściany, płótna i skóra dłoni mają ten sam ciepły kolor.

Annah siedzi przy stole. Jest ubrana zwyczajnie, bez czepca, tkanin i biżuterii. Przed nią leży rysunek wykonany przez Wyspiańskiego podczas przyjęcia.

Na przeciwległej ścianie wielki PORTRET ANNAH namalowany przez Gauguina został odwrócony twarzą do muru.

WYSPIAŃSKI

Jak pani weszła?

ANNAH

Zostałam, kiedy wszyscy wyszli.

Wyspiański zamyka drzwi.

ANNAH

Mógł pan nie przyjść.

WYSPIAŃSKI

Pani mogła wyjść.

ANNAH

Do wyjścia nie potrzebuję klucza.

Patrzy na jego dłoń.

ANNAH

Do powrotu tak.

Wyspiański kładzie klucz na stole i przesuwa ku niej.

Annah nie bierze go natychmiast.

ANNAH

Ślewiński kazał?

WYSPIAŃSKI

Tak.

ANNAH

To dlaczego pan oddaje?

WYSPIAŃSKI

Bo ma rację.

ANNAH

To nie jest odpowiedź.

Echo pierwszego wieczoru u Madame Charlotte. Wyspiański siada naprzeciw.

WYSPIAŃSKI

Bo pani powinna móc wrócić do miejsca, w którym pani mieszka.

Annah bierze klucz. Obraca go w palcach, jakby pierwszy raz oglądała przedmiot codzienny dla innych ludzi.

Chowa go do kieszeni.

ANNAH

Dobrze.

WYSPIAŃSKI

Mam iść?

ANNAH

Jeszcze nie.

Wskazuje rysunek.

ANNAH

To jestem ja?

WYSPIAŃSKI

Tyle, ile zobaczyłem.

ANNAH

Paul zawsze widzi więcej. Wyspę, małpę, kwiat, słowo w języku, którego nikt tutaj nie rozumie.

WYSPIAŃSKI

To źle?

ANNAH

Na obrazie — może nie. W pokoju — tak.

Wyspiański spogląda na odwrócony portret.

WYSPIAŃSKI

Naprawdę jest pani z Jawy?

Annah uśmiecha się bez wesołości.

ANNAH

Nie miał pan pytać.

WYSPIAŃSKI

Nie pytam do rysunku.

ANNAH

Wszyscy tak zaczynają.

Wyjmuje kartkę spod jego szkicu. Jest to rachunek z nazwiskiem GAUGUINA i adresem pracowni. Na odwrocie kilka francuskich słów zapisanych inną ręką.

ANNAH

Annah to imię, które mam w Paryżu. „Jawajka” to imię, które Paul sprzedaje.

WYSPIAŃSKI

A prawdziwe?

ANNAH

Prawdziwe komu?

Wyspiański nie odpowiada.

Annah wstaje. Zdejmuje pomarańczowy jedwab z lampy. Światło na moment staje się ostre i białe.

Rozwiesza materiał za pustym krzesłem.

ANNAH

Narysuje mnie pan jeszcze raz.

WYSPIAŃSKI

Jak?

ANNAH

Bez kraju.

Siada. Nie rozbiera się. Zdejmuje tylko buty i podciąga nogi na krzesło. Poza jest swobodna, lecz spojrzenie pozostaje czujne.

Wyspiański otwiera tekę. Wyjmuje czystą kartkę. Na jej odwrocie nie ma jeszcze nic.

Zaczyna rysować.

Annah po chwili wyciąga rękę.

ANNAH

Pokaż, jak trzymasz węgiel.

Wyspiański podaje jej kawałek. Annah kreśli na marginesie jedną linię. Nieporadną, mocną.

Wyspiański poprawia ułożenie jej palców, ale zatrzymuje się, zanim dotknie.

Annah sama ujmuje jego dłoń i przesuwa ją tam, gdzie chce.

KARTKA z pierwszym szkicem zsuwa się ze stołu na podłogę. Upada rysunkiem do dołu.

Kamera pozostaje przy niej.

Słychać przesuwane krzesło. Krótki śmiech Annah. Potem kroki. Ciszę. Kilka słów zbyt cichych, by je zrozumieć.

Nie widzimy, czy powstaje drugi rysunek, rozmowa, pocałunek czy tylko noc spędzona obok drugiego człowieka.

Pomarańczowe światło wraca na kartkę.

32. PARYŻ, POKÓJ WYSPIAŃSKIEGO – WNĘTRZE – KILKA MIESIĘCY PÓŹNIEJ – NOC

Deszcz spływa po szybie. W piecyku płonie za mało węgla.

Wyspiański leży na łóżku w przepoconej koszuli. Twarz ma bladą, włosy przyklejone do skroni. Oddycha szybko.

MEHOFFER wykręca w misce mokry ręcznik. Pukanie. Otwiera.

Wchodzi Ślewiński z LEKARZEM. Władysław jest bez płaszcza; musiał oddać go dorożkarzowi w zastaw albo zostawić w pośpiechu.

LEKARZ bada gardło, oczy i węzły pod żuchwą. Przykłada ucho do piersi chorego. Wyspiański próbuje odepchnąć jego rękę, ale nie ma siły.

ŚLEWIŃSKI

Co mu jest?

LEKARZ

Gorączka.

ŚLEWIŃSKI

To widzę.

LEKARZ

Więc oszczędził mi pan pierwszą część diagnozy.

Lekarz wypisuje zalecenia.

ŚLEWIŃSKI

Od czego?

LEKARZ

Przemęczenie. Infekcja. Zimny pokój. Paryż. Proszę wybrać przyczynę, jeśli pomoże panu rozpalić piec.

Ślewiński nie ustępuje.

ŚLEWIŃSKI

Czy to może być—

LEKARZ

Może być wiele rzeczy. Gorączka jest objawem, nie zeznaniem.

Podaje kartkę Mehofferowi.

LEKARZ

Jeśli rano nie spadnie, proszę po mnie posłać. Jeśli zacznie majaczyć bardziej — wcześniej.

Wychodzi.

Mehoffer bierze pieniądze leżące na stole. Jest ich za mało. Ślewiński dokłada własne i wciska mu do ręki.

MEHOFFER

Wrócę z lekarstwami.

ŚLEWIŃSKI

I z węglem.

Mehoffer wychodzi.

Władysław zostaje sam z chorym. Poprawia koc, zmienia kompres. Czynności wykonuje starannie, jakby dokładność mogła zastąpić wiedzę.

Wyspiański majaczy.

WYSPIAŃSKI

Nie ten kolor... niżej... nie dotykaj...

Ślewiński rozpoznaje słowa z ich korekty.

Na stoliku obok szkiców leży KLUCZ GAUGUINA, przewiązany cienką pomarańczową nitką.

Władysław bierze go. Metal jest ciepły od bliskości piecyka.

Pukanie.

W progu stoi Annah. Przyniosła zawiniątko z czystą koszulą, owocami i małą butelką. Nie ma płaszcza odpowiedniego na tę pogodę.

ANNAH

Mehoffer powiedział.

Ślewiński nadal trzyma klucz.

ANNAH patrzy na jego dłoń, potem na twarz. Rozumie podejrzenie, zanim zostanie wypowiedziane.

ANNAH

Jeśli boi się pan mnie bardziej niż gorączki, proszę zamknąć drzwi.

Ślewiński odsuwa się.

Annah wchodzi. Nie dziękuje. Kładzie rzeczy na stole, zdejmuje mokrą chustkę. Siada przy łóżku i dotyka czoła Wyspiańskiego grzbietem dłoni.

Robi to pewnie. Najwyraźniej pielęgnowała już chorych.

ŚLEWIŃSKI

Gauguin też chorował po powrocie.

ANNAH

Paul choruje inaczej przy każdym człowieku.

ŚLEWIŃSKI

Pytałem o—

ANNAH

O swoich chorobach opowiada tyle wersji, ile o moim pochodzeniu.

Wyjmuje klucz z jego dłoni.

ANNAH

To dał mi.

ŚLEWIŃSKI

Wyspiański?

ANNAH

Tak.

ŚLEWIŃSKI

Była pani z nim tamtej nocy?

Annah patrzy na niego bez lęku.

ANNAH

Byłam ze sobą. On był ze mną. To panu musi wystarczyć.

Władysław chce zadać następne pytanie. Nie zadaje.

Annah nasącza świeży kompres. Wyspiański uspokaja się pod jej dłonią.

Ślewiński siada po drugiej stronie łóżka. Dwoje ludzi czuwa nad chorym, ale nie ufa sobie nawzajem. Każde widzi w drugim możliwe niebezpieczeństwo. Żadne nie ma dowodu.

NOC PÓŹNIEJ

Annah śpi na krześle z głową opartą o ścianę. Klucz trzyma w zamkniętej dłoni.

Ślewiński nie śpi. Patrzy na nią, na Wyspiańskiego i na pomarańczową nitkę wystającą spomiędzy jej palców.

W jego pamięci trzy obrazy zaczynają układać się w jedną historię: Gauguin wręczający klucz. Annah w pomarańczowym świetle. Gorączka Wyspiańskiego.

Historia jest przekonująca.

Nie znaczy to, że jest prawdziwa.

33. PARYŻ, POKÓJ WYSPIAŃSKIEGO – WNĘTRZE – RANO

Szare światło. Deszcz ustał.

Annah zniknęła. Na stole zostawiła dwie pomarańcze i butelkę lekarstwa. Klucza nie ma.

Ślewiński siedzi przy łóżku. Zasnął z głową opartą o ścianę, ale budzi się, gdy Wyspiański porusza ręką.

Gorączka spadła. Młody artysta jest przytomny, choć osłabiony.

WYSPIAŃSKI

Która godzina?

ŚLEWIŃSKI

Po ósmej.

WYSPIAŃSKI

Ile pan tu jest?

ŚLEWIŃSKI

Dość długo, żeby wiedzieć, że źle pan śpi.

Podaje mu wodę. Wyspiański pije małymi łykami.

WYSPIAŃSKI

Annah była?

ŚLEWIŃSKI

Była.

WYSPIAŃSKI

Co jej pan powiedział?

ŚLEWIŃSKI

Nic.

Wyspiański patrzy na niego. Wie, jak brzmi „nic” w ustach człowieka, który już wydał wyrok we własnej głowie.

WYSPIAŃSKI

Przesłuchiwał ją pan?

ŚLEWIŃSKI

Sprowadziłem lekarza. Kupiłem lekarstwa. Siedziałem przy panu całą noc.

WYSPIAŃSKI

Dziękuję.

Słowo jest szczere. To utrudnia dalszą rozmowę.

WYSPIAŃSKI

Będzie pan teraz pilnował wszystkich moich znajomości?

ŚLEWIŃSKI

Nie pilnowałem.

WYSPIAŃSKI

Nie?

ŚLEWIŃSKI

Martwiłem się.

WYSPIAŃSKI

Pan zawsze nazywa swój lęk troską, kiedy dotyczy drugiego człowieka.

Ślewiński wstaje.

ŚLEWIŃSKI

Gauguin nie był wobec niej uczciwy. Nie był uczciwy także wobec pana.

WYSPIAŃSKI

Możliwe.

ŚLEWIŃSKI

I to panu wystarcza?

WYSPIAŃSKI

Nie. Ale nie potrzebuję, żeby pan wybierał za mnie wersję wydarzeń.

ŚLEWIŃSKI

Nie był pan dzieckiem, ale—

WYSPIAŃSKI

Nie byłem dzieckiem.

Mówi cicho. Zdanie zatrzymuje Władysława.

ŚLEWIŃSKI

Nie dopilnowałem nawet własnego życia.

WYSPIAŃSKI

Właśnie. Znów mówi pan o sobie.

Odwraca się do ściany.

Ślewiński stoi przy łóżku z rękami opuszczonymi wzdłuż ciała. Pomoc, której udzielił, była realna. Tak samo realna jest potrzeba, by chory uznał jego prawo do ostrzeżenia.

Władysław bierze kapelusz.

ŚLEWIŃSKI

Wrócę po południu.

WYSPIAŃSKI

Nie trzeba.

ŚLEWIŃSKI

Wiem.

Wychodzi.

Wyspiański długo leży odwrócony do ściany. Potem powoli sięga po jedną z pomarańczy pozostawionych przez Annah.

Owoc jest zimny. Trzyma go przy piersi, nie mając siły obrać.

Za drzwiami kroki Ślewińskiego zatrzymują się na chwilę.

Potem odchodzą.

34. PARYŻ / KRAKÓW – RÓŻNE WNĘTRZA – 1894–1895 – MONTAŻ

PARYŻ, POKÓJ WYSPIAŃSKIEGO – WNĘTRZE – DZIEŃ

To samo łóżko, przy którym czuwał Ślewiński. Teraz złożone, zasłane. Na stole nie ma lekarstw ani pomarańczy. Są pędzle, kartony i kubek z wodą brudną od farby.

WYSPIAŃSKI pracuje stojąc. Jest chudszy. Co kilka ruchów odkłada pędzel i czeka, aż minie drżenie dłoni. Nie pozwala sobie usiąść.

Na krześle leży niedokończony LIST.

WYSPIAŃSKI (V. O.)

Drogi Panie Władysławie. Wracam do pracy. To najdokładniejsza wiadomość o moim zdrowiu, jaką potrafię dać.

PARYŻ, PRACOWNIA ŚLEWIŃSKIEGO – WNĘTRZE – WIECZÓR

Ślewiński czyta list. Wraca do pierwszego zdania, potem do ostatniego. Odwraca kartkę, jakby na drugiej stronie mogło znajdować się coś pominiętego.

Siada do odpowiedzi.

ŚLEWIŃSKI pisze: „Nie chciałem decydować za Pana”.

Skreśla.

Pisze: „Nie pytałem Annah o nic, czego sam Pan...”

Skreśla całe zdanie.

Zostawia tylko:

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Cieszę się, że Pan pracuje. Proszę oszczędzać siły.

Patrzy na te dwa zdania. Dopisuje „W.”, zakleja kopertę. Niewysłane wyjaśnienia zostają na osobnej kartce.

PARYŻ, DWORZEC – WNĘTRZE – DZIEŃ

Wyspiański stoi przy oknie wagonu. Obok teki leży mała walizka. Ślewiński na peronie trzyma rulon owinięty szarym papierem.

Podaje go przez okno.

ŚLEWIŃSKI

Nie otwierać w pociągu.

WYSPIAŃSKI

Dlaczego?

ŚLEWIŃSKI

Bo źle zapakowałem.

Wyspiański przyjmuje rulon. Obaj wiedzą, że nie chodzi o papier.

Gwizdek. Wagon rusza.

Ślewiński idzie kilka kroków za oknem. Nie mówi „proszę pisać”. Wyspiański nie mówi „do widzenia”.

KRAKÓW, POKÓJ WYSPIAŃSKIEGO – WNĘTRZE – NOC

Rulon jest otwarty. W środku niewielkie STUDIUM MORZA ŚLEWIŃSKIEGO: ciemna woda, ciężka skała, prawie żadnego nieba.

Wyspiański opiera je nad biurkiem. Obok stoi karton do witraża.

Pisze szybko.

WYSPIAŃSKI (V. O.)

Morze dotarło bez szkody. Papier mniej. Dziękuję.

Zatrzymuje pióro.

WYSPIAŃSKI (V. O.)

Niech Pan nie bierze mojego wyjazdu za ucieczkę. Kraków także potrafi być obcy.

Nie skreśla tego zdania.

MONTAŻ KORESPONDENCJI:

— PARYŻ. Ślewiński otwiera kopertę z pieczęcią KRAKOWA. Czyta przy zimnej kawie.

— KRAKÓW. Wyspiański kreśli głowę świętego na wielkim kartonie. List Ślewińskiego leży pod kamieniem, żeby się nie zwijał.

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Czy wróciła gorączka? Proszę odpowiedzieć tylko: tak albo nie.

— Wyspiański odpisuje na marginesie szkicu.

WYSPIAŃSKI (V. O.)

Nie.

Po chwili dopisuje:

WYSPIAŃSKI (V. O.)

To słowo musiało Pana rozczarować. Nie ma w nim miejsca na opiekę.

Uśmiecha się do własnej złośliwości, ale list wysyła.

— PARYŻ. Ślewiński czyta. Uśmiech nie przychodzi. Składa kartkę bardzo równo.

— KRAKÓW. Kolejny list powstaje między jednym kartonem a drugim.

WYSPIAŃSKI (V. O.)

Pracuję nad rzeczami, których nie umiałbym Panu wytłumaczyć. To nie zarzut. Może dobra wiadomość.

— PARYŻ. Ślewiński zatrzymuje się na słowach „nie umiałbym Panu”. Resztę czyta dopiero po chwili.

— Na biurku Władysława rośnie stos korespondencji. Koperty zmieniają odcień. Atrament blednie. Adres krakowski zapisany jest coraz pewniejszą ręką.

— Odpowiedzi Ślewińskiego stają się dłuższe, potem nagle krótsze.

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Pańska kompozycja ma własny porządek. Nie będę jej poprawiał z Paryża.

— Wyspiański czyta to zdanie i przez chwilę trzyma list nad płomieniem lampy. Ostatecznie odkłada go do szuflady, nie do pieca.

— PARYŻ. Ślewiński pisze nocą:

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Gdybym wtedy nie zaprowadził Pana do Gauguina...

Przerywa.

Drze kartkę.

Zaczyna od nowa.

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Drogi Panie Stanisławie. W Paryżu pada. Maluję.

KRAKÓW, PRACOWNIA – WNĘTRZE – ŚWIT

Wyspiański zasnął przy stole. Pod policzkiem ma list Ślewińskiego. Budzi się, odsuwa go i natychmiast wraca do rysowania.

PARYŻ, PRACOWNIA ŚLEWIŃSKIEGO – WNĘTRZE – TEN SAM ŚWIT

Ślewiński stoi przed pustym płótnem. Na stole leży ostatnia kartka z Krakowa.

WYSPIAŃSKI (V. O.)

Pracuję. Niech Pan robi to samo.

Zdanie nie zawiera nagany. Władysław słyszy ją wyraźnie.

Odwraca list tekstem do stołu. Podnosi pędzel.

35. PARYŻ, PRACOWNIA GAUGUINA – WNĘTRZE – CZERWIEC 1895 – DZIEŃ

Pracownia wygląda jak wnętrze statku tuż przed odpłynięciem. Skrzynie, liny, zrolowane płótna. Na podłodze kredą zapisano ich wymiary i wagę.

GAUGUIN klęczy przy otwartej skrzyni. Wkłada do niej dłuto, drewnianą figurę i dwie koszule. Wyjmuje jedną koszulę, żeby zrobić miejsce na farby.

Na ścianach zostały obrazy, których nie sprzedano na aukcji. Odwrócone przodem do tynku przypominają ludzi ukaranych za brak nabywcy.

ŚLEWIŃSKI wchodzi bez pukania. Gauguin nie podnosi głowy.

GAUGUIN

Jeśli przyszedł pan się pożegnać, za wcześnie. Jeśli pożyczyć pieniądze — za późno.

ŚLEWIŃSKI

Przyszedłem obejrzeć obrazy.

GAUGUIN

To najdroższy sposób pożegnania.

Władysław obraca pierwsze płótno. Tahitański pejzaż. Żółta ziemia, fioletowe drzewo, mała postać kobiety niesiona przez płaską plamę koloru.

Odwraca następne: bretońska droga po deszczu. Niebo prawie dotyka ziemi.

Przy trzecim zatrzymuje się. Niewielki obraz. Wnętrze bez ludzi. Otwarte drzwi, za nimi nasycona zieleń. Na oparciu krzesła pomarańczowa tkanina.

Nie pyta, czy to jedwab Annah.

GAUGUIN

Ten jest zły.

ŚLEWIŃSKI

Dlaczego?

GAUGUIN

Za dużo w nim oczekiwania.

ŚLEWIŃSKI

Ile?

Gauguin podaje cenę. Władysław nie reaguje.

Wyciąga mieszek. Wysypuje monety na stół. Jest ich za mało. Zdejmuje zegarek, kładzie obok.

GAUGUIN

Nie skupuję pamiątek po polskich majątkach.

ŚLEWIŃSKI

To francuski zegarek.

GAUGUIN

Źle chodzi.

ŚLEWIŃSKI

Jak wszystko, na co mnie stać.

Gauguin patrzy na pieniądze. Potrzebuje ich. Ta potrzeba obraża go bardziej niż propozycja.

GAUGUIN

Za tyle może pan kupić płótno bez drzwi.

ŚLEWIŃSKI

Kupuję to.

GAUGUIN

Nie stać pana.

ŚLEWIŃSKI

Pana też nie stać, żeby zostać.

Cisza.

Gauguin bierze zegarek, waży w dłoni, odkłada po swojej stronie stołu. Transakcja została przyjęta.

Ślewiński jeszcze raz patrzy na otwarte drzwi na obrazie.

ŚLEWIŃSKI

Pozostawienie Annah było przypadkiem?

Gauguin wybiera deskę do zamknięcia skrzyni.

GAUGUIN

Nie zostawiłem jej.

ŚLEWIŃSKI

To dlaczego klucz dostał Wyspiański?

GAUGUIN

Wciąż nosi pan cudze klucze w kieszeni.

ŚLEWIŃSKI

Odpowie pan?

GAUGUIN

Ona odeszła. Zabrała, co uważała za swoje.

ŚLEWIŃSKI

Co było jej?

GAUGUIN

Niech pan ją zapyta.

ŚLEWIŃSKI

Pytam pana, co pan uważał za jej.

Gauguin wbija pierwszy gwóźdź. Uderza mocno i celnie.

GAUGUIN

Pan przyszedł kupić obraz czy prawo do sądu?

ŚLEWIŃSKI

Obraz. Sąd miałem wcześniej.

Gauguin odkłada młotek.

GAUGUIN

Sztuka bierze całego człowieka albo nic. Pan jeszcze ciągle próbuje zostawić sobie porządny kawałek na niedzielę, dla rodziny, dla sumienia.

ŚLEWIŃSKI

Sztuka niczego nie bierze. Nie ma rąk.

Gauguin spogląda na niego.

ŚLEWIŃSKI

To pan bierze. Potem nazywa pan stratę cudzym wyborem.

GAUGUIN

Ludzie chcą stać blisko ognia, dopóki nie poczują dymu.

ŚLEWIŃSKI

To jest dobre zdanie.

Podnosi kupiony obraz.

ŚLEWIŃSKI

Nie znaczy, że prawdziwe.

Gauguin podchodzi do niego. Przez chwilę wygląda, jakby miał odebrać płótno. Zamiast tego poprawia jego chwyt, żeby mokra krawędź ramy nie ubrudziła rękawa.

GAUGUIN

Nauczył się pan patrzeć.

ŚLEWIŃSKI

Od pana.

GAUGUIN

I teraz używa pan tego przeciwko mnie.

ŚLEWIŃSKI

Nie dał mi pan prawa nie widzieć pana.

Gauguin lekko się uśmiecha. Jest w tym duma mistrza i niechęć człowieka osądzonego przez własnego ucznia.

Podnosi młotek. Wraca do skrzyni.

36. PARYŻ, GARE DE LYON – WNĘTRZE / PERON – POCZĄTEK LIPCA 1895 – DZIEŃ

Para z lokomotywy osiada na szklanym dachu. Podróżni biegną z walizkami, koszami i dziećmi. Nad wszystkim wisi wielki zegar, obojętny na pożegnania.

Pociąg do Marsylii czeka przy peronie.

Gauguin ma jedną walizkę, rulon płócien i laskę. Reszta rzeczy popłynęła wcześniej albo nie zmieściła się w jego życiu.

Żegna się z kilkoma znajomymi. Każdemu daje inną wersję powrotu: za dwa lata, za pięć, nigdy.

Ślewiński stoi nieco dalej. Pod pachą trzyma kupiony obraz, owinięty w szary papier. Przyniósł go, choć nie było potrzeby.

Gauguin podchodzi ostatni.

GAUGUIN

Sprawdza pan, czy nie zabiorę go z powrotem?

ŚLEWIŃSKI

Pilnuję swojej inwestycji.

GAUGUIN

Pierwsza rozsądna rzecz, jaką pan zrobił z pieniędzmi.

ŚLEWIŃSKI

Sprzedałem zegarek człowiekowi, który nie uznaje czasu.

Gauguin wyciąga zegarek z kieszeni. Wskazówki stoją.

GAUGUIN

Miał pan rację. Jest francuski.

Oddaje go Władysławowi.

ŚLEWIŃSKI

To część zapłaty.

GAUGUIN

Obraz jest już pana. Niech pan nie psuje transakcji uczciwością.

Ślewiński chowa zegarek. Nie dziękuje.

KONDUKTOR

Do wagonów!

Gauguin ujmuje ramię Władysława. Nie spieszy się jeszcze.

GAUGUIN

Niech pan uważa, żeby odpowiedzialność nie stała się jeszcze jednym sposobem rządzenia ludźmi.

Zdanie trafia dokładnie tam, gdzie powinno. Ślewiński myśli o Wyspiańskim.

ŚLEWIŃSKI

A pan niech uważa, żeby wolność nie była tylko nazwą porzucenia.

Gauguin przyjmuje odpowiedź lekkim skinieniem.

Obejmują się. Uścisk jest mocny i krótki. Gauguin pachnie tytoniem, terpentyną i peronowym dymem. Władysław zamyka oczy na sekundę — jak uczeń, który po raz ostatni pozwala sobie pamiętać mistrza bez sądu.

Rozdzielają się pierwsi i równocześnie.

GAUGUIN

Niech się pan trzyma swojej ciemnej gamy.

To samo zdanie, które kiedyś było poleceniem. Teraz brzmi prawie jak prośba.

ŚLEWIŃSKI

Już nie potrzebuję, żeby mi pan przypominał.

GAUGUIN

Wiem.

Wsiada.

Pociąg rusza. Gauguin nie macha. Stoi przy oknie i patrzy przed siebie, zanim peron zdąży się skończyć.

Ślewiński zostaje w dymie. Pod jedną pachą ma obraz z otwartymi drzwiami. W kieszeni zegarek, który nie chodzi.

Odwraca obraz przodem do siebie. Papier rozsunął się na rogu. Widać pomarańczową tkaninę i pustkę za drzwiami.

Władysław czekał na odpowiedź. Dostał ostrzeżenie.

Rusza ku wyjściu.

37. PARYŻ, LUWR – GABINET RYSUNKÓW – WNĘTRZE – 1896 – DZIEŃ

Cicha sala dostępna dla kopistów i badaczy. Długie stoły, zielone zasłony, światło filtrowane przez wysokie okna. Tutaj obrazy nie wiszą ponad ludźmi. Leżą przed nimi i wymagają pochylenia.

Na jednym ze stołów spoczywa niewielki RYSUNEK PIÓRKIEM I BRĄZOWYM ATRAMENTEM. Karta katalogowa głosi: REMBRANDT — POWRÓT SYNA MARNOTRAWNEGO.

Stary ojciec pochyla się nad klęczącą postacią. Twarz syna prawie znika; widzimy przede wszystkim jego zgięte plecy.

EUGENIA SZEWCOW, dwadzieścia kilka lat, rude włosy upięte niedbale, ogląda kreskę przez szkło powiększające. Nie kopiuje rysunku. Na osobnej kartce zapisuje uwagi.

Ślewiński staje po drugiej stronie stołu. Przesuwa się, szukając światła. Jego cień pada na rękę Eugenii.

EUGENIA

Zasłania mi pan ojca.

ŚLEWIŃSKI

Patrzę na syna.

Przesuwa się. Cień znika.

EUGENIA

Po synu zostały plecy.

ŚLEWIŃSKI

Dlatego nie może skłamać twarzą.

Eugenia podnosi wzrok. Ocenia nie jego ubranie ani nazwisko, tylko zdanie.

EUGENIA

Plecy kłamią równie dobrze. Wystarczy uklęknąć przed właściwą osobą.

Wskazuje twarz starego człowieka.

EUGENIA

On nie wie, czy przebacza, czy sprawdza, kto wrócił.

ŚLEWIŃSKI

Przecież obejmuje.

EUGENIA

Jeszcze nie. Ręce są nad nim. Mogą opaść albo się cofnąć.

Władysław pochyla się bliżej. Ich głowy znajdują się po przeciwnych stronach szkła.

ŚLEWIŃSKI

Pani nie ufa tytułowi.

EUGENIA

Tytuł nie patrzy.

Puka lekko o kartę katalogową.

EUGENIA

Ani nazwisku.

ŚLEWIŃSKI

Rembrandtowi też nie?

EUGENIA

Mówią, że Rembrandt. Kreska miejscami mówi coś innego.

ŚLEWIŃSKI

I komu pani wierzy?

EUGENIA

Na razie sprzeczności.

Wraca do notatek.

Władysław spogląda znów na plecy syna.

EUGENIA

Ogląda pan ten rysunek jak ktoś, kto wciąż nie zdecydował, czy wrócić.

ŚLEWIŃSKI

Do kogo?

EUGENIA

To pan przyszedł z plecami.

Ślewiński prostuje się, urażony i rozbawiony zarazem.

ŚLEWIŃSKI

Władysław Ślewiński.

EUGENIA

Eugenia Szewcow.

Podaje mu rękę. Uścisk pewny, bez kokieterii.

Władysław czeka pół sekundy. Jest przyzwyczajony, że nazwisko artysty wywołuje choćby pytanie.

EUGENIA

Czy pańskie nazwisko miało coś wyjaśnić?

ŚLEWIŃSKI

Zwykle komplikuje.

EUGENIA

To lepiej.

Zamyka notes.

EUGENIA

Widziałam pańską martwą naturę na wystawie.

ŚLEWIŃSKI

Którą?

EUGENIA

Granatowa tkanina. Kwiaty. Jabłka tak posłuszne, że bałam się, iż przeproszą za własne cienie.

Władysławowi znika uśmiech.

ŚLEWIŃSKI

Podobała się pani?

EUGENIA

Była bardzo piękna.

Mówi to jak zarzut.

Woźny podchodzi i zapowiada koniec czasu oglądania. Przykrywa rysunek ochronną kartą. Ojciec i syn znikają jednocześnie.

Eugenia zbiera ołówki.

ŚLEWIŃSKI

W pracowni mam inne.

EUGENIA

Na wystawę wybrał pan tę.

ŚLEWIŃSKI

Przyjdzie pani sprawdzić, czy wszystkie są równie posłuszne?

EUGENIA

Jeśli będę mogła przynieść własne płótno.

ŚLEWIŃSKI

To nie będzie wizyta.

EUGENIA

Nie umiem odwiedzać pracowni bez pracy.

Odchodzi.

Ślewiński patrzy na kartę z pewnym nazwiskiem i niepewnym tytułem. Na odwrocie biletu z wystawy zapisuje adres swojej pracowni.

38. PARYŻ, PRACOWNIA ŚLEWIŃSKIEGO – WNĘTRZE – KILKA TYGODNI PÓŹNIEJ – DZIEŃ

Na stole stoi MARTWA NATURA: porcelanowy wazon, cytryny, srebrny półmisek, granatowa tkanina ułożona w staranne fałdy. Światło trafia dokładnie tam, gdzie powinno.

Obraz na sztaludze jest sprawny, harmonijny i martwy.

Eugenia ogląda go długo. Przyniosła własną kasetę z farbami i niewielkie, czyste płótno.

Ślewiński czeka na werdykt, udając, że czyści paletę.

EUGENIA

Jeszcze piękniejsza.

ŚLEWIŃSKI

Nie musi pani mówić tego jak lekarz, który rozpoznał chorobę.

EUGENIA

Lekarz szuka przyczyny.

Podchodzi do stołu.

EUGENIA

Mogę?

Władysław zaskoczony pytaniem kiwa głową.

Eugenia zdejmuje srebrny półmisek. Odkłada porcelanę na podłogę. Ściąga granatową tkaninę jednym ruchem. Na stole zostaje gołe, porysowane drewno.

Z kosza przy piecyku wyjmuje GLINIANY DZBAN. Z torby kładzie DWA JABŁKA — jedno poobijane — i POGNIECIONĄ SERWETĘ.

Ślewiński patrzy na ustawienie. Przypomina sobie stół Gauguina: dzban, trzy jabłka, granatową tkaninę. Jego twarz twardnieje.

ŚLEWIŃSKI

Już raz ktoś ustawiał mi jabłka i mówił, co mam zobaczyć.

EUGENIA

Nie mówię, co ma pan zobaczyć.

Siada po przeciwnej stronie i rozstawia własne płótno.

EUGENIA

Mówię, że tamtych przedmiotów nie mogłam zobaczyć. Tak bardzo wiedziały, że pozują.

ŚLEWIŃSKI

A te nie wiedzą?

EUGENIA

To jabłko wie, że spadło.

Odwraca poobijany owoc ciemną plamą do siebie.

ŚLEWIŃSKI

Ustawiła je pani.

EUGENIA

Tak. Nie udaję, że kompozycja urodziła się bez malarza.

Władysław patrzy na nią. Argument jest zbyt dobry, żeby go odrzucić, i zbyt podobny do korekty, żeby przyjąć bez oporu.

ŚLEWIŃSKI

Jeśli chce pani namalować własny obraz, proszę nie używać mojego światła.

Eugenia przesuwa krzesło o pół metra. Na jej płótno pada inne światło.

EUGENIA

Teraz jest moje.

Zaczyna malować.

Ślewiński stoi bez ruchu. Potem zdejmuje ze sztalugi ukończoną, piękną martwą naturę i opiera ją twarzą do ściany.

Zakłada nowe płótno.

Pracują naprzeciw siebie.

MONTAŻ MALOWANIA:

— Eugenia zaczyna od ciemnej masy serwety. Nie rysuje konturu dzbana.

— Ślewiński długo miesza szarość. Dodaje zieleni, potem odrobinę brązu. Kolor nie ma olśniewać; ma utrzymać ciężar gliny.

— Ona cofa się od obrazu. On podchodzi tak blisko, że niemal dotyka płótna nosem.

— Władysław wygładza fałdę serwety na swoim obrazie. Zatrzymuje pędzel. Patrzy na prawdziwą, pogniecioną tkaninę. Niszczy elegancką linię jednym ciemnym ruchem.

— Eugenia maluje siniak na jabłku, lecz nie podkreśla go. Pozwala, żeby zniknął w cieniu.

Godziny mijają. Światło przesuwa się po podłodze. Żadne z nich nie proponuje przerwy.

Ślewiński zerka na obraz Eugenii. Odruchowo podnosi pędzel i robi krok w jej stronę.

Zatrzymuje się przed granicą jej płótna.

EUGENIA

Co?

ŚLEWIŃSKI

Mogę powiedzieć?

Eugenia spogląda na niego, potem na obraz.

EUGENIA

Powiedzieć tak.

ŚLEWIŃSKI

Dzban ucieka pani w lewo.

EUGENIA

Nie ucieka. Wychodzi.

ŚLEWIŃSKI

Ze stołu?

EUGENIA

Z pańskiej kompozycji.

Wraca do malowania. Nie poprawia dzbana.

Władysław przyjmuje odmowę. Nie dotyka obrazu.

Po chwili Eugenia podchodzi do jego sztalugi.

EUGENIA

Mogę powiedzieć?

ŚLEWIŃSKI

Powiedzieć tak.

EUGENIA

Zostawił pan za dużo światła na jabłku.

ŚLEWIŃSKI

Nie. Ono jeszcze nie zgniło.

Eugenia przygląda się ponownie.

EUGENIA

Rzeczywiście.

Nie upiera się.

Znów pracują.

Wreszcie Ślewiński odkłada pędzel. Eugenia robi to chwilę później.

Dwie martwe natury stoją naprzeciw siebie. Te same przedmioty, dwa porządki. U niego dzban jest ciężki i milczący. U niej serweta niemal wypada poza krawędź, a poobijane jabłko trzyma całą kompozycję.

Eugenia patrzy na jego obraz.

EUGENIA

Jeśli to ma sens, nie potrzebuje dekoracji.

ŚLEWIŃSKI

A jeśli nie ma?

EUGENIA

Dekoracja tym bardziej nie pomoże.

Władysław spogląda na obraz Eugenii.

ŚLEWIŃSKI

Dzban naprawdę wychodzi.

EUGENIA

Wiem.

Pierwszy raz uśmiechają się do siebie bez walki o ostatnie słowo.

Przy ścianie stoi zakurzony futerał ze skrzypcami. Eugenia zauważa go.

EUGENIA

Pan gra?

ŚLEWIŃSKI

Gorzej niż maluję.

EUGENIA

Nie wierzę w opinie artysty o sobie.

ŚLEWIŃSKI

A w tabliczki muzealne?

EUGENIA

Jeszcze mniej.

Władysław wyjmuje skrzypce.

39. FRANCJA / HISZPANIA / PARYŻ – RÓŻNE MIEJSCA – 1896–1899 – MONTAŻ

Pierwszy dźwięk skrzypiec jest szorstki. Eugenia siedzi przy starym pianinie w kącie pracowni. Odpowiada pojedynczym akordem.

Ślewiński próbuje jeszcze raz. Tym razem trafia.

MUZYKA PRZECHODZI PRZEZ MONTAŻ:

BRETANIA, BAS-POULDU – PLENER – DZIEŃ

Dwie sztalugi stoją na klifie, zwrócone w przeciwne strony.

Ślewiński maluje morze. Eugenia — kamienny mur i drogę odchodzącą w głąb lądu.

Władysław zagląda na jej płótno.

EUGENIA

Morze jest za panem.

ŚLEWIŃSKI

Wiem.

EUGENIA

To dlaczego patrzy pan tutaj?

ŚLEWIŃSKI

Sprawdzam, czy droga wraca.

EUGENIA

Nie wraca.

Malują dalej.

PRACOWNIA W BRETONII – WNĘTRZE – WIECZÓR

Na stole stoją dwa pudełka. Eugenia wkłada pieniądze do pierwszego. Nakleja kartkę: DOM.

Drugie podpisuje: E. S. — PRACOWNIA.

Ślewiński wyjmuje swój skromny zarobek ze sprzedaży obrazu. Chce dołożyć wszystko do pierwszego pudełka.

Eugenia zatrzymuje jego rękę.

EUGENIA

Zostaw na farby.

ŚLEWIŃSKI

Nie chcę, żebyś mnie utrzymywała.

EUGENIA

Nie utrzymuję ciebie. Utrzymuję dom, w którym mieszkam.

Wskazuje jego pieniądze.

EUGENIA

Ty zrobisz to samo, kiedy będziesz mógł.

ŚLEWIŃSKI

A jeśli nie będę?

EUGENIA

Wtedy nadal nie kupię sobie prawa do twojego obrazu.

Władysław dzieli monety. Część wkłada do DOMU. Resztę zostawia przy palecie.

PARYŻ, DWA SĄSIEDNIE POKOJE – WNĘTRZE – DZIEŃ

W jednej pracowni Ślewiński ustawia płótna. W drugiej Eugenia każe właścicielowi przesunąć ciężki stół pod północne okno.

WŁAŚCICIEL zwraca się wyłącznie do Władysława.

WŁAŚCICIEL

Pańska żona będzie miała tu dobrą garderobę.

EUGENIA

Moja pracownia nie potrzebuje garderoby.

Właściciel patrzy na Ślewińskiego po potwierdzenie.

ŚLEWIŃSKI

Słyszał pan malarkę.

Eugenia sama przesuwa pierwszy koniec stołu. Władysław bierze drugi.

POCIĄG PRZEZ FRANCJĘ – WNĘTRZE – 1898 – DZIEŃ

Za oknem przesuwają się równiny. Eugenia szkicuje śpiącego współpasażera. Ślewiński czyta przewodnik po Hiszpanii.

Podaje jej otwartą książkę z reprodukcją Velázqueza. Ona zerka i zamyka ją.

EUGENIA

Najpierw zobaczę obraz.

ŚLEWIŃSKI

A potem przeczytasz, co widziałaś?

EUGENIA

Potem sprawdzę, co przeoczyłam.

HISZPANIA, MUZEUM / ULICA / TANI POKÓJ – RÓŻNE PORY

— Stoją osobno przed wielkim płótnem. Spotykają się dopiero przy wyjściu.

— Eugenia szkicuje kobietę niosącą kosz. Kobieta zauważa to. Eugenia pokazuje jej rysunek i czeka na zgodę, zanim pracuje dalej.

— Ślewiński maluje brunatne wzgórze. Zeskrobuje zbyt jasną żółć.

— W tanim pokoju rozwieszają mokre pranie pomiędzy własnymi obrazami.

— Wieczorem grają: skrzypce i mały rozstrojony fortepian. Sąsiedzi stukają w ścianę. Eugenia odpowiada im trzema głośnymi akordami.

BRETANIA, PRACOWNIA – WNĘTRZE – DZIEŃ

Na jednej sztaludze schnie autoportret Eugenii. Przy drugiej Ślewiński czesze jej rude włosy przed pozowaniem do swojego obrazu.

EUGENIA

Za gładko.

Rozburza fryzurę obiema dłońmi. Siada tyłem do niego z grzebieniem.

Ślewiński nie poprawia.

PARYŻ, URZĄD STANU CYWILNEGO – WNĘTRZE – 1899 – DZIEŃ

Skromna sala. Urzędnik odczytuje nazwiska, daty i przepisy. Ślewiński i Eugenia stoją obok siebie. Nie ma mistrza, ucznia ani modelki. Jest dwoje ludzi, którzy muszą podpisać ten sam dokument osobno.

Eugenia podpisuje pierwsza: EUGENIA SZEWCOW.

Podaje pióro Władysławowi.

EUGENIA

Nie poprawiać.

ŚLEWIŃSKI

Miałem tylko dopisać siebie.

Podpisuje: WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI.

BRETANIA, DOM – WNĘTRZE – NOC

Po ślubie nie ma przyjęcia. Na stole: chleb, ser, dwa kieliszki i te same skrzypce.

Władysław wyjmuje papier listowy.

Pisze powoli.

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Ojcze. Ożeniłem się z Eugenią Szewcow. Jest malarką. Nie pisałem po zgodę. Piszę, ponieważ chciałbym, żebyś wiedział.

Zatrzymuje pióro. Nie dodaje usprawiedliwienia ani prośby o pieniądze.

Eugenia siedzi po drugiej stronie stołu. Nie zagląda w list.

ŚLEWIŃSKI

Chcesz przeczytać?

EUGENIA

Jeśli chcesz mi pokazać.

Przesuwa kartkę w jej stronę. Czyta. Oddaje bez korekty.

EUGENIA

Wyślij.

PARYŻ, ULICA – PLENER – ŚWIT

Władysław wrzuca list do skrzynki. Przez moment trzyma palce w szczelinie, jakby papier można było jeszcze odzyskać.

Puszcza.

RÓWNOLEGLE:

POLSKI TEATR, MALARNIA DEKORACJI – WNĘTRZE – DZIEŃ

Starszy już WŁADYSŁAW PORANKIEWICZ maluje fragment leśnej dekoracji. Nie kopiuje wyznaczonych liści. Buduje ciemną masę drzew, a między nimi wąską, szarozieloną drogę.

TEOFILA obserwuje go z drzwi. Chłopak nie widzi jej.

Na odwrocie płótna podpisuje węglem: W. PORANKIEWICZ.

Teofila podchodzi.

TEOFILA

Publiczność tego nie zobaczy.

PORANKIEWICZ

Ja będę wiedział.

Wraca do malowania.

BRETANIA, DOM – WNĘTRZE – KOLEJNE DNI

Listonosz wkłada korespondencję pod drzwi. Rachunek. Zaproszenie na wystawę. List do Eugenii z Rosji.

Nic od Kajetana.

Kolejny dzień. Gazeta. Dwie koperty dla Eugenii.

Nic od Kajetana.

Władysław przestaje wyglądać przez okno na dźwięk kroków listonosza.

PRACOWNIA – WNĘTRZE – WIECZÓR

Eugenia maluje przy jednym oknie. Ślewiński przy drugim. Między nimi stoi stół z glinianym dzbanem, ale każde widzi go z własnej strony.

EUGENIA

Skończyłeś?

ŚLEWIŃSKI

Nie.

ŚLEWIŃSKI

A ty?

EUGENIA

Nie.

Pracują dalej.

Za ścianą tyka naprawiony zegarek.

40. BAS-POULDU, DOM ŚLEWIŃSKICH – WNĘTRZE / PLENER – 1899–1903 – DZIEŃ / WIECZÓR

Bretoński dom stoi nisko nad ziemią, jakby od lat opierał się wiatrowi. Białe ściany, ciemny dach, niebieskie drzwi. Morze słychać nawet wtedy, gdy go nie widać.

Przed domem schną płótna. W kuchni dymi garnek. W jednej pracowni maluje ŚLEWIŃSKI, w drugiej EUGENIA. Pomiędzy nimi nie ma drzwi, tylko szerokie przejście.

Do domu puka MŁODY MALARZ, przemoczony, z rulonem pod pachą.

MŁODY MALARZ

Powiedziano mi w gospodzie, że można tu dostać terpentynę.

ŚLEWIŃSKI

Można.

MŁODY MALARZ

Oddam jutro.

ŚLEWIŃSKI

Jutro będzie panu potrzebna bardziej.

Władysław napełnia mu małą butelkę. Młody malarz spogląda na puste płótno stojące pod ścianą.

ŚLEWIŃSKI

Tego nie dam.

MŁODY MALARZ

Nie prosiłem.

ŚLEWIŃSKI

Dlatego może pan wziąć.

Eugenia wychyla się ze swojej pracowni.

EUGENIA

Płótno tak. Ostatniego chleba nie.

Młody malarz chce przeprosić, ale ona już kroi bochenek na trzy części. Jedną odkłada dla siebie i Władysława, drugą podaje gościowi, trzecią chowa do szafki.

EUGENIA

I proszę umyć pędzle w podwórzu. Wczoraj ktoś wylał ultramarynę do miski na ziemniaki.

MONTAŻ DOMU OTWARTEGO:

— Noc. Przy stole siedzą francuski rzeźbiarz, rosyjska malarka, student bez płaszcza i stary bretoński rybak. Rozmawiają w trzech językach. Rozumieją się najlepiej, gdy zaczynają rysować na papierowym obrusie.

— Ślewiński zdejmuje z gwoździa zapasowy KLUCZ. Kładzie go przed studentem.

STUDENT

Na kiedy mam oddać?

ŚLEWIŃSKI

Kiedy ktoś będzie potrzebował go bardziej od pana.

STUDENT

A jeśli zgubię?

ŚLEWIŃSKI

Wtedy będzie pan spał pod drzwiami i nauczy się pan odpowiedzialności szybciej niż w akademii.

— O świcie ten sam student otwiera pracownię. Nikt go nie obserwuje. Nie ma próby ani ukrytego polecenia. Jest tylko stół, światło i farby.

— Eugenia zapisuje na ścianie kuchni: „KTO JE, TEN ZMYWA”. Pod spodem ktoś dopisuje: „ARTYŚCI TEŻ?”. Eugenia odpowiada węglem: „ZWŁASZCZA”.

— Ślewiński gotuje zupę w za dużym garnku. Próbuje jej drewnianą łyżką, dosypuje soli, po czym wyjmuje z kieszeni list z Paryża. Zupa kipi, gdy czyta zaproszenie na wystawę.

— Skrzynia z jego obrazami jest zamykana i adresowana do salonu. Władysław nie głaszcze wieka ani nie poprawia sznura. Wraca do następnego płótna.

— W domu pojawia się KOLEKCJONER. Staje przed ciemnym morzem. Pyta o cenę. Ślewiński podaje ją bez żartu i bez przeprosin.

KOLEKCJONER

Za obraz bez ludzi?

ŚLEWIŃSKI

Ludzie przyjdą z panem.

Kolekcjoner płaci.

— Eugenia zawiesza na ścianie wycinek z recenzji. Nie czytamy pochwał. Widzimy tylko nazwisko ŚLEWIŃSKI wydrukowane bez błędu.

— Władysław maluje kamienny brzeg. Nie ma w obrazie ostrego oranżu Gauguina ani akademickiej poprawności. Zieleń przechodzi w szarość, skała ma ciężar, a kontur pojawia się tylko tam, gdzie rzecz naprawdę opiera się światłu.

— Goście śpią na podłodze, ławie i pod stołem. Dwa FOKSTERIERY przechodzą między ciałami, wybierając najcieplejsze miejsce.

WIECZÓR

Dom po długim dniu wreszcie cichnie. Na stole zostały talerze, niedopałki świec i kilka kluczy. Za ścianą ktoś chrapie.

Ślewiński naprawia dziecięcy drewniany wiatraczek. Należy do kilkuletniego syna jednego z gości. Skrzydło odpadło podczas zabawy.

Władysław przycina cienki kawałek drewna. Robi to cierpliwiej, niż wymaga zabawka.

Eugenia siada naprzeciwko.

EUGENIA

Ile ma teraz lat?

Ślewiński nie pyta, o kogo chodzi.

ŚLEWIŃSKI

Prawie dwadzieścia.

EUGENIA

Wie o tobie?

ŚLEWIŃSKI

Ma ojca.

EUGENIA

Ma człowieka, który go wychował.

Władysław wciska nową oś zbyt mocno. Drewno pęka.

EUGENIA

To nie usuwa ciebie.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie dlatego nie powinienem się pojawiać.

EUGENIA

Nie pytałam, czy powinieneś wejść do jego życia. Pytam, dlaczego zachowujesz się tak, jakbyś nigdy z niego nie wyszedł.

Władysław odkłada pęknięty wiatraczek.

ŚLEWIŃSKI

Kiedy odchodziłem, był niemowlęciem.

EUGENIA

Teraz jest człowiekiem.

ŚLEWIŃSKI

Obcym.

EUGENIA

Dla ciebie. Nie wiesz, kim ty jesteś dla niego.

ŚLEWIŃSKI

To mogę mu jeszcze odebrać.

Eugenia patrzy na klucze leżące pomiędzy nimi.

EUGENIA

Wszystkim dajesz wejść. Jemu nawet nie pozwalasz zapukać.

W sąsiednim pokoju dziecko budzi się i woła ojca. Mężczyzna podnosi się z podłogi natychmiast, jeszcze nieprzytomny ze snu.

Władysław słucha jego kroków.

Wyjmuje nowe drewienko. Zaczyna naprawiać wiatraczek od początku.

ZNALEŹĆ SENS ·

AKT II · CZĘŚĆ B

POWRÓT I PRÓBA WPŁYWU

—

ZNALEŹĆ SENS ·

41. BAS-POULDU, DOM ŚLEWIŃSKICH – WNĘTRZE – LATO 1903 – DZIEŃ

List przyszedł z opóźnieniem. Koperta nosi ślady długiej podróży i cudzych rąk.

Ślewiński czyta przy otwartym oknie. Na zewnątrz wiatr przewraca puste wiadro. W domu nikt go nie podnosi.

Na kartce kilka zdań po francusku. Nazwa wyspy: HIVA OA. Data: 8 MAJA. Słowo: MORT.

Władysław nie dociera do końca.

Eugenia stoi w przejściu. Nie pyta.

Ślewiński podchodzi do PORTRETU Z CYNIAMI namalowanego przez Gauguina. Zdejmuje go ze ściany. Na odwrocie dedykacja: „AU GRAND ARTISTE”.

Przesuwa palcem po napisie, tak jak przed laty.

Potem opiera obraz twarzą do ściany.

Eugenia czeka, aż wyjdzie z pokoju. Podnosi portret i przywraca go na miejsce.

Ślewiński wraca. Widzi obraz.

ŚLEWIŃSKI

Zdjąłem go.

EUGENIA

Wiem.

ŚLEWIŃSKI

Nie chcę na niego patrzeć.

EUGENIA

To nie patrz.

ŚLEWIŃSKI

Odwróciłaś.

EUGENIA

Obraz nie umarł.

Ślewiński chce odpowiedzieć, lecz nie znajduje zdania, które nie byłoby albo oskarżeniem, albo hołdem.

Siada pod portretem.

Na stole leży pęknięty zegarek, który Gauguin oddał mu na dworcu. Władysław nakręca go. Mechanizm rusza na kilka sekund i staje.

PÓŹNIEJ

Noc. Goście śpią. Ślewiński pisze przy lampie tekst wspomnieniowy.

Na pierwszej stronie: „PAUL GAUGUIN”.

Pisze „mistrz”. Skreśla.

Pisze „przyjaciel”. Nie skreśla, ale długo nie dopisuje następnego słowa.

W końcu zaczyna od konkretu: dłoni zeskrobującej farbę z paznokcia, ciemnej bluzy, pytania o cudze słońce.

Za oknem morze uderza o brzeg. Nie odpowiada.

42. BAS-POULDU, PRACOWNIA ŚLEWIŃSKICH – WNĘTRZE – POCZĄTEK 1905 – WIECZÓR

Na podłodze leżą zaproszenia z Warszawy, Krakowa i Lwowa. Obok list dotyczący planowanej wystawy indywidualnej.

Ślewiński chodzi od ściany do ściany. Mówi szybciej niż zwykle.

ŚLEWIŃSKI

Oni wciąż malują temat. Chłopa, powstanie, dwór, legendę. Wszystko musi coś opowiadać, zanim zacznie wyglądać.

Eugenia gruntuje płótno. Nie przerywa pracy.

ŚLEWIŃSKI

Trzeba im pokazać, że dzban wystarczy. Morze wystarczy. Twarz, jeśli naprawdę jest twarzą.

EUGENIA

Kajetan.

Władysław zatrzymuje się.

ŚLEWIŃSKI

Mówię o malarstwie.

EUGENIA

Wyspiański.

ŚLEWIŃSKI

Widział moje obrazy.

EUGENIA

Porankiewicz.

Ślewiński odwraca się do okna.

EUGENIA

To są trzy powody. Malarstwo jest czwartym.

ŚLEWIŃSKI

Nie jadę się spowiadać.

EUGENIA

Nie musisz. Wystarczy, że nie nazwiesz podróży wystawą.

Władysław podnosi list z Warszawy.

ŚLEWIŃSKI

Jeśli pojedziemy, nie obiecuję, że zostanę.

EUGENIA

Ja też nie.

ŚLEWIŃSKI

Nie pytasz, czy wrócimy tutaj?

EUGENIA

Dom nie jest nagrodą za odwagę. Będzie stał.

Zdejmuje ze ściany dwa klucze: do swojej i jego pracowni. Jeden zostawia na gwoździu przy drzwiach dla przyjaciół. Drugi wkłada do kieszeni.

Ślewiński zaczyna wybierać obrazy do podróży. Najpierw bierze tylko morza. Potem wraca po portret z cyniami Gauguina.

Nie odwraca go.

43. WARSZAWA, DWORZEC WIEDEŃSKI / ULICE – WNĘTRZE / PLENER – 1905 – DZIEŃ

Pociąg wjeżdża pod zadymiony dach. Na peronie rosyjskie napisy, mundury, tragarze i tłum mówiący po polsku ciszej, niż wymaga odległość.

Ślewiński wysiada w bretońskiej kurtce i szerokim kapeluszu. Eugenia prowadzi dwa FOKSTERIERY. Psy wyrywają się w przeciwnych kierunkach.

TRAGARZ

Francuzi?

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze nie.

Tragarz nie rozumie odpowiedzi, ale bierze skrzynię z obrazami.

Przed dworcem ulica jest zablokowana. Nad tłumem pojawiają się czerwone i biało-czerwone chorągwie. Robotnicy, studenci, kobiety z dziećmi. Ktoś rozdaje ulotki. Ktoś inny wypatruje kozaków.

Skandowane hasło przetacza się po ulicy, lecz zagłusza je tętent koni.

Eugenia łapie jednego psa. Ślewiński odruchowo osłania skrzynię z obrazami.

MŁODA ROBOTNICA wciska mu ulotkę.

MŁODA ROBOTNICA

Po polsku pan czyta?

ŚLEWIŃSKI

Maluję.

ROBOTNICA

To nie odpowiedź.

Podaje drugi egzemplarz Eugenii i znika w tłumie.

Oddział żandarmów przesuwa ludzi pod ściany. Pada gwizdek. Ktoś krzyczy. Tragarz chce zawrócić.

Ślewiński patrzy na młodych ludzi biegnących z ulotkami. Jest w nich energia, której nie zna z salonów. Widzi także strach.

ŚLEWIŃSKI

Przyjechałem rozmawiać o malarstwie.

EUGENIA

Oni rozmawiają o tym, czy wolno im mówić.

ŚLEWIŃSKI

Jedno nie wyklucza drugiego.

EUGENIA

Dzisiaj może wykluczać.

Na rogu młody człowiek wspina się na latarnię i przywiązuje flagę. Tłum odpowiada okrzykiem. Po chwili żandarm ściąga go na bruk.

Ślewiński robi krok naprzód. Eugenia zatrzymuje go, lecz nie po to, by chronić obrazy. Wskazuje psy, skrzynie i przerażonego tragarza. Najpierw muszą wyprowadzić ich z ulicy.

Ruszają boczną bramą.

Na murze widnieje świeży napis po polsku. Ktoś zamalował rosyjską nazwę ulicy.

Władysław dotyka liter rękawiczką. Farba jest jeszcze mokra.

ŚLEWIŃSKI

Wszystko się zmieniło.

EUGENIA

Nie wszystko.

Patrzy na niego. Wie, po co naprawdę przyjechał.

44. DOMANIEWICE, DWÓR KAJETANA – WNĘTRZE / PLENER – 1905 – DZIEŃ

Dwór jest mniejszy, niż zapamiętał go Władysław. Albo on wrócił większy.

Na podjeździe stare lipy. Z gorzelni w oddali unosi się para. Ziemia jest utrzymana, lecz schody przed wejściem osiadły i pękły.

Eugenia zostaje przy powozie. Ślewiński idzie sam.

Drzwi otwiera służąca, która go nie rozpoznaje.

W głębi sieni stoi KAJETAN. Ma siedemdziesiąt osiem lat. Jedną ręką podpiera się laską, drugą trzyma framugę.

Ojciec i syn patrzą na siebie długo. Władysław przygotował wiele pierwszych zdań. Żadne nie pasuje do starego człowieka w za dużej marynarce.

KAJETAN

Zdejmij kapelusz.

Władysław zdejmuje bretoński kapelusz.

Kajetan puszcza framugę. Laska chwieje się. Władysław robi krok, żeby go podtrzymać, lecz ojciec pierwszy wyciąga ramiona.

Obejmują się.

Uścisk jest nieporadny. Kajetan uderza laską o podłogę. Władysław przytrzymuje ją stopą. Żaden nie puszcza od razu.

Kiedy się odsuwają, nie patrzą sobie w oczy.

KAJETAN

Przyjechałeś sam?

ŚLEWIŃSKI

Z żoną.

Kajetan zerka przez otwarte drzwi. Eugenia stoi przy powozie.

KAJETAN

Wiem.

Ślewiński patrzy na niego.

KAJETAN

List przyszedł.

Nie dodaje, dlaczego nie odpowiedział.

W SALONIE

Na stole herbata, której nikt nie pije. Kajetan ogląda dłonie syna poplamione farbą.

KAJETAN

Myślałem, że po tylu latach będziesz mówił z akcentem.

ŚLEWIŃSKI

Mówię mniej.

KAJETAN

To akurat francuskie nie jest.

Przez chwilę prawie się uśmiechają.

Kajetan otwiera szufladę. Wyjmuje list o małżeństwie, napisany sześć lat wcześniej. Papier był wielokrotnie rozkładany.

KAJETAN

Napisałeś, że ona jest malarką.

ŚLEWIŃSKI

Jest.

KAJETAN

Myślałem, że to zawód jednego człowieka w rodzinie.

ŚLEWIŃSKI

Nie chcieliśmy rodziny opartej na jednym zawodzie.

Kajetan przyjmuje odpowiedź. Chowa list.

KAJETAN

Na zawsze?

ŚLEWIŃSKI

Co?

KAJETAN

Wróciłeś.

Władysław patrzy przez okno na Eugenię i psy biegające wokół powozu.

ŚLEWIŃSKI

Nie wiem.

Kajetan kiwa głową. Odpowiedź boli, ale jest prawdziwa.

KAJETAN

Zostań do jutra.

ŚLEWIŃSKI

Zostaniemy.

Kajetan wstaje z trudem.

KAJETAN

Przedstaw mnie żonie.

Wychodzą razem. Władysław dostosowuje krok do ojca, lecz go nie prowadzi.

45. WARSZAWA, SALON ALEKSANDRA KRYWULTA – WNĘTRZE – 1905 – DZIEŃ

Trzydzieści pięć obrazów Ślewińskiego. Morza, martwe natury, kwiaty, portrety, akty. Między nimi dwa płótna Gauguina z kolekcji Władysława.

Publiczność przesuwa się od ściany do ściany. Krytycy notują. Młodzi artyści zatrzymują się dłużej, niż chcieliby przyznać.

Kajetan wchodzi w odświętnym ubraniu. Podaje laskę szatniarzowi, jakby nie chciał, żeby syn zobaczył, że jej potrzebuje.

Władysław podchodzi, ale ojciec odsuwa go ruchem dłoni.

KAJETAN

Sam obejrzę.

Zaczyna od martwej natury. Gliniany dzban, jabłka, pognieciona serweta. Czyta cenę. Potem nazwisko.

Przy ciemnym morzu marszczy brwi. Podchodzi bliżej. Z bliska obraz rozpada się na plamy, więc cofa się, aż skała odzyskuje ciężar.

Obok DWÓCH STUDENTÓW rozmawia półgłosem.

PIERWSZY STUDENT

On nie opowiada Bretanii. On ją waży.

DRUGI STUDENT

Za ciemno.

PIERWSZY STUDENT

Morze nie ma obowiązku być pocztówką.

Kajetan słyszy. Patrzy ponownie.

Przy akcie kobiecym zatrzymuje się najkrócej. Przy kwiatach najdłużej. Rozpoznaje cynie, które rosły kiedyś pod dworem.

KAJETAN

Te były w Białyninie.

ŚLEWIŃSKI

Tak.

KAJETAN

Myślałem, że malowałeś Francję.

ŚLEWIŃSKI

Malowałem to, co widziałem.

KAJETAN

A widziałeś Białynin.

To nie jest pytanie. Władysław nie odpowiada.

Do Ślewińskiego podchodzą goście. Gratulują. Ktoś prosi o przedstawienie kolekcjonerowi. Ktoś inny chce reprodukować obraz. Władysław przyjmuje uznanie spokojnie, bez dawnego głodu.

Kajetan obserwuje, jak obcy ludzie czekają na słowa jego syna.

Podchodzi do jednego z dwóch płócien Gauguina. Czyta nazwisko mistrza.

KAJETAN

To ten?

ŚLEWIŃSKI

Ten.

KAJETAN

Przez niego zostałeś?

ŚLEWIŃSKI

Przy nim zacząłem.

Kajetan przechodzi jeszcze raz przez całą salę. Tym razem nie czyta cen.

Zatrzymuje się przed największym morzem.

KAJETAN

Nie wiem, co tu namalowałeś.

Władysław czeka.

KAJETAN

Widzę, że musiałeś.

Nie jest to pochwała obrazu. Jest uznaniem konieczności, której ojciec przez całe życie odmawiał synowi.

Ślewiński nie dziękuje. Staje obok niego.

Przez chwilę patrzą na morze z tej samej odległości.

46. KRAKÓW, WYSTAWA ŚLEWIŃSKIEGO – WNĘTRZE – 1906 – DZIEŃ

Sala jest mniejsza niż warszawska, rozmowy ostrzejsze. Krakowscy malarze oglądają obrazy człowieka, który wrócił z Francji i od razu mówi, co w polskiej sztuce jest niepotrzebne.

Ślewiński rozmawia z KRYTYKIEM. Nad jego ramieniem dostrzega MŁODEGO MĘŻCZYZNĘ stojącego przed pejzażem.

Młody ma dwadzieścia trzy lata. Szczupły, ciemne włosy, ręce splecione za plecami. Gdy ogląda obraz, przenosi ciężar z lewej nogi na prawą dokładnie tak jak Ślewiński.

Władysław traci wątek rozmowy.

KRYTYK

Mówił pan o wpływie Bretanii.

ŚLEWIŃSKI

Nie. Pan mówił.

Odchodzi do młodego człowieka.

MŁODY MĘŻCZYZNA

Wszystko tonie w tej samej szarości.

ŚLEWIŃSKI

Nie wszystko.

MŁODY MĘŻCZYZNA

Morze, skała, twarz. Jakby różnica między nimi była podejrzana.

ŚLEWIŃSKI

A pan potrzebuje różnicy, żeby wiedzieć, na co patrzy?

MŁODY MĘŻCZYZNA

Potrzebuję światła.

ŚLEWIŃSKI

Światło jest.

MŁODY MĘŻCZYZNA

Podporządkowane.

ŚLEWIŃSKI

Skupione.

MŁODY MĘŻCZYZNA

Profesor Stanisławski mówi, że pejzaż zmienia się, zanim człowiek zdąży go nazwać.

ŚLEWIŃSKI

Dlatego trzeba zobaczyć, co zostaje.

MŁODY MĘŻCZYZNA

A jeśli nie zostaje nic?

ŚLEWIŃSKI

Wtedy nie ma obrazu.

Młody uśmiecha się z niezgodą.

MŁODY MĘŻCZYZNA

Albo zaczyna się nowy.

Ślewiński ogląda go zbyt długo.

MŁODY MĘŻCZYZNA

Mam coś na twarzy?

ŚLEWIŃSKI

Nie. W sposobie stania.

Młody rozplata ręce.

Z sąsiedniej sali wychodzi KOLEGA.

KOLEGA

Porankiewicz! Idziemy do kawiarni?

Nazwisko uderza ciszej niż krzyk, ale mocniej.

PORANKIEWICZ

Zaraz.

Odwraca się do Władysława.

PORANKIEWICZ

Władysław Porankiewicz.

Ślewiński patrzy na wyciągniętą rękę. Po chwili ją przyjmuje.

ŚLEWIŃSKI

Władysław Ślewiński.

PORANKIEWICZ

Wiem. To pańska wystawa.

Nie ma w jego głosie rozpoznania innego niż artystyczne. A może doskonale je ukrywa.

ŚLEWIŃSKI

Napije się pan ze mną kawy?

PORANKIEWICZ

Jeśli nie będzie pan poprawiał mojego zdania o szarości.

ŚLEWIŃSKI

Nie obiecuję.

PORANKIEWICZ

W takim razie ja też nie.

Idą do wyjścia. Starszy Władysław zostaje pół kroku z tyłu, patrząc na plecy syna.

47. KRAKÓW, KAWIARNIA PRZY WYSTAWIE – WNĘTRZE – DZIEŃ

Mały stolik. Dwie kawy. Porankiewicz pali papierosa, Ślewiński obraca łyżeczkę między palcami.

Przez pierwsze minuty rozmawiają tylko o malarstwie.

PORANKIEWICZ

W Polsce nie brakuje nauczycieli, którzy wiedzą, jak powinien wyglądać uczeń.

ŚLEWIŃSKI

We Francji też nie.

PORANKIEWICZ

Pan miał Gauguina.

ŚLEWIŃSKI

Miałem siebie przy Gauguinie. To trudniejsze.

PORANKIEWICZ

Brzmi jak zdanie do wywiadu.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan go nie zapisuje.

Porankiewicz uśmiecha się. Podobieństwo staje się jeszcze bardziej widoczne.

ŚLEWIŃSKI

Pańska matka... mieszka w Warszawie?

Młody mężczyzna gasi papierosa. Nie pyta, skąd Ślewiński wie.

PORANKIEWICZ

Tak.

ŚLEWIŃSKI

Teofila.

PORANKIEWICZ

Tak ma na imię.

ŚLEWIŃSKI

Mówiła panu o mnie?

PORANKIEWICZ

Tyle, ile było trzeba, żebym nie musiał pytać.

Ślewiński odkłada łyżeczkę.

ŚLEWIŃSKI

Kim według niej jestem?

PORANKIEWICZ

Nie powiedziała, kim pan jest. Powiedziała, kim pan był.

W kawiarni ktoś się śmieje. Kelner stawia rachunek na sąsiednim stoliku. Zwyczajny dzień trwa obok nich.

ŚLEWIŃSKI

Pański ojciec był aktorem.

PORANKIEWICZ

Mój ojciec nauczył mnie, że po zejściu ze sceny trzeba wrócić i złożyć dekoracje. Mama nauczyła mnie, jak żyć, kiedy teatr nie płaci.

ŚLEWIŃSKI

Nie pytam o zawód.

PORANKIEWICZ

Ja też nie.

Ślewiński próbuje wypowiedzieć zdanie. Zaczyna oddechem, nie słowem.

ŚLEWIŃSKI

Mógłbym panu pomóc.

Porankiewicz opiera się o krzesło. Spodziewał się wielu rzeczy, ale właśnie ta go rozczarowuje.

ŚLEWIŃSKI

Mam pracownię we Francji. Znam ludzi w Paryżu. Mógłby pan zobaczyć—

PORANKIEWICZ

Co?

ŚLEWIŃSKI

Inne malarstwo. Inny sposób pracy.

PORANKIEWICZ

Pan zawsze proponuje wyjazd, kiedy nie potrafi zostać przy rozmowie?

ŚLEWIŃSKI

To nie jest ucieczka.

PORANKIEWICZ

Dla pana nigdy.

Władysław milczy.

PORANKIEWICZ

Nie potrzebuję następnego mistrza. Mam profesora. Mam nazwisko. Mam ojca.

Ostatnie zdanie wypowiada spokojnie, bez zemsty.

ŚLEWIŃSKI

Nie chciałem panu niczego odbierać.

PORANKIEWICZ

Dlatego przyszedł pan z ofertą zamiast z prawdą?

Starszy Władysław podnosi wzrok. Syn wie.

PORANKIEWICZ

Pańskie życie opisują jak odwagę. Z daleka każda ucieczka ma dobrą kompozycję.

ŚLEWIŃSKI

Nie wie pan, dlaczego odszedłem.

PORANKIEWICZ

Wiem, kto został.

Ślewiński nie znajduje odpowiedzi.

Porankiewicz kładzie pieniądze za swoją kawę.

ŚLEWIŃSKI

Chciałbym zobaczyć pańskie obrazy.

PORANKIEWICZ

Są moje. Nie są odpowiedzią na pana.

Wstaje.

PORANKIEWICZ

Pan nie przyszedł do mnie. Przyszedł pan sprawdzić, czy coś po panu zostało.

Odchodzi.

Ślewiński zostaje z nietkniętą kawą i niewypowiedzianym zdaniem, którego nie zastąpi żadna podróż.

48. KRAKÓW, WYNAJĘTY POKÓJ / POCZTA – WNĘTRZE – NOC / RANO

Na stole leżą CZERWONE KWIATY kupione po drodze. Zbyt uroczyste jak na żywą osobę, zbyt łatwe jak na winę.

Ślewiński pisze do Teofili.

Pierwsza kartka zaczyna się od słów: „Życie potoczyło się...”

Władysław czyta zdanie. Drze kartkę.

Druga: „Nie mogłem wtedy...”

Drze także ją.

Na trzeciej pisze tylko:

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Teofilo. Odszedłem.

Zatrzymuje pióro.

ŚLEWIŃSKI (V. O.)

Nie dlatego, że nie miałem wyboru. Wybrałem siebie. Nie piszę, żebyś mnie rozgrzeszyła. Chcę przestać nazywać mój wybór losem.

Nie wspomina o Paryżu, długach ani Gauguinie. Nie pisze o sukcesie. Nie dołącza kwiatów.

Składa kartkę i adresuje kopertę do Warszawy.

RANO

Na poczcie trzyma list nad otworem skrzynki. Tym razem nie cofa palców.

Koperta spada.

Wraca do pokoju. Czerwone kwiaty zostały na stole. Władysław wkłada je do zwykłego dzbana z wodą.

Nie ma świadka, który mógłby powiedzieć, że to wystarczy.

49. KRAKÓW, DOROŻKA / ULICE – PLENER / WNĘTRZE – 1906 – DZIEŃ

Dorożka jedzie wolno po nierównym bruku. W środku siedzą WYSPIAŃSKI i ŚLEWIŃSKI.

Wyspiański ma trzydzieści siedem lat, lecz choroba postarzyła jego ciało. Twarz pozostaje czujna. Mówi ciszej niż dawniej i oszczędza ruchy, ale myśl nadal wyprzedza rozmówcę.

Na kolanach trzyma rulon planów.

WYSPIAŃSKI

Wawel nie powinien być grobem. Grób jest skończony.

Rozwija część projektu mimo kołysania powozu.

WYSPIAŃSKI

Tu teatr. Tu zgromadzenie. Tu miejsce dla ludzi żywych, którzy jeszcze nie wiedzą, że mają wejść.

ŚLEWIŃSKI podtrzymuje róg papieru, żeby nie porwał go wiatr.

ŚLEWIŃSKI

Miasto się zgodzi?

WYSPIAŃSKI

Miasto zawsze zgadza się po śmierci autora.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan tak nie mówi.

WYSPIAŃSKI

Dlaczego? Brzmi niezdrowo?

Składa plan.

Na ulicy ludzie rozpoznają autora „Wesela”. Mężczyźni zdejmują kapelusze. Student biegnie kilka kroków za dorożką, żeby się ukłonić. Wyspiański odpowiada ledwie widocznym ruchem dłoni.

WYSPIAŃSKI

Kiedy nie miałem na węgiel, nikt nie pytał o mój kaszel. Teraz cały Kraków pilnuje, czy oddycham.

ŚLEWIŃSKI

Powinienem był napisać wcześniej.

WYSPIAŃSKI

Pisał pan.

ŚLEWIŃSKI

Nie o tym.

WYSPIAŃSKI

Właśnie dlatego odpisywałem.

Dorożka mija Wawel. Wyspiański patrzy na wzgórze jak na niedokończoną pracę, nie pomnik.

ŚLEWIŃSKI

W Paryżu nie dopilnowałem—

Wyspiański zamyka oczy. Nie z bólu. Ze znużenia zdaniem, które zna od lat.

WYSPIAŃSKI

Pan nadal tam stoi?

ŚLEWIŃSKI

Gdzie?

WYSPIAŃSKI

Pod moimi drzwiami z lekarzem.

ŚLEWIŃSKI

Był pan chory.

WYSPIAŃSKI

Jestem chory także teraz. Niech pan spróbuje ze mną rozmawiać, zanim znów zacznie mnie ratować.

Dorożka zatrzymuje się.

Wyspiański próbuje wysiąść sam. Ślewiński wyciąga rękę, lecz nie chwyta go bez pytania.

Wyspiański zauważa. Podaje mu rulon planów, nie dłoń.

WYSPIAŃSKI

To może pan potrzymać.

Wysiada, wspierając się o bok powozu. Ślewiński idzie za nim z planami.

50. KRAKÓW, MIESZKANIE / PRACOWNIA WYSPIAŃSKIEGO – WNĘTRZE – 1906 – DZIEŃ

Pokój jest pełen projektów, książek, kartonów i dziecięcych rzeczy. Wielkie zamierzenia mieszczą się obok zwykłego życia: model Wawelu na stole, bucik pod krzesłem, próbki farb między rachunkami.

Wyspiański siada ciężko. Ślewiński stawia rulon w kącie.

WYSPIAŃSKI

Nie tam. Wilgoć.

Ślewiński przenosi go pod wewnętrzną ścianę. Nie dyskutuje.

Przez chwilę słychać tylko dzieci w sąsiednim pokoju.

ŚLEWIŃSKI

Wtedy myślałem, że jeśli ostrzegę pana wystarczająco mocno, posłucha pan.

WYSPIAŃSKI

Wiem.

ŚLEWIŃSKI

Potem myślałem, że gdybym nie zaprowadził pana do Gauguina—

WYSPIAŃSKI

Nie byłoby obrazu? Choroby? Annah? Mnie?

ŚLEWIŃSKI

Nie wiem.

WYSPIAŃSKI

I to jest pierwsza uczciwa odpowiedź.

Ślewiński siada naprzeciwko.

ŚLEWIŃSKI

Nie był wobec niej uczciwy.

WYSPIAŃSKI

Możliwe.

ŚLEWIŃSKI

Wobec pana także.

WYSPIAŃSKI

Możliwe.

ŚLEWIŃSKI

To wszystko?

Wyspiański gniewnie przesuwa laskę opartą o stół.

WYSPIAŃSKI

Nie. To nie wszystko. Tylko pan od lat chce, żeby wszystko zmieściło się w jednym wieczorze.

Z trudem wstaje. Podchodzi do kartonu opartego o ścianę.

WYSPIAŃSKI

Był Paryż. Była Annah. Był mój wybór, jej wybór i cudza gra. Potem były tysiące dni, których pan nie widział.

Wskazuje projekty, książki, dziecięcy bucik.

WYSPIAŃSKI

Praca. Teatr. Małżeństwo. Dzieci. Kraków. Wawel. Gniew. Pycha. Strach. To także moje życie.

ŚLEWIŃSKI

Nie chciałem go pomniejszyć.

WYSPIAŃSKI

Chciał pan znaleźć przyczynę. Jedną. Najlepiej taką, w której pan mógł coś zrobić.

ŚLEWIŃSKI

Bo mogłem.

WYSPIAŃSKI

Nie byłem dzieckiem.

To samo zdanie co przed laty. Teraz nie jest obroną młodości. Jest podsumowaniem dorosłego życia.

WYSPIAŃSKI

Pomógł mi pan. Pokazał Paryż. Pokazał Gauguina. Nauczył mnie pan, że obraz może odrzucić połowę świata i nadal być pełny.

Ślewiński słucha. Nie przerywa pochwały usprawiedliwieniem.

WYSPIAŃSKI

Ale nie jest pan autorem mojego życia.

ŚLEWIŃSKI

Wiem.

WYSPIAŃSKI

Nie. Pan to rozumie. Jeszcze nie wiem, czy pan w to wierzy.

Siada ponownie, wyczerpany.

ŚLEWIŃSKI

Co mam zrobić?

WYSPIAŃSKI

Nie robić z winy obrazu.

Ślewiński patrzy na niego.

WYSPIAŃSKI

Nie wybierać jednego światła, jednego klucza, jednej kobiety i jednej gorączki. Nie układać ich tak długo, aż kompozycja zacznie panu wybaczać.

ŚLEWIŃSKI

To też byłaby sztuka.

WYSPIAŃSKI

Nie. To też byłaby literatura.

Na twarzy Wyspiańskiego pojawia się cień dawnego, bezczelnego uśmiechu.

ŚLEWIŃSKI

Obraża pan moich przyjaciół pisarzy.

WYSPIAŃSKI

Sam jestem jednym z nich. Wiem, do czego jesteśmy zdolni.

Po raz pierwszy napięcie ustępuje.

Wyspiański wskazuje duży karton.

WYSPIAŃSKI

Trzeba go postawić pionowo. Chcę zobaczyć całość.

Ślewiński podnosi karton. Ustawia go przy ścianie.

WYSPIAŃSKI

Wyżej z lewej.

Władysław poprawia.

WYSPIAŃSKI

Za wysoko.

Opuszcza.

WYSPIAŃSKI

Tak.

Ślewiński trzyma ciężki karton obiema rękami. W zasięgu ma węgiel leżący na stole. Nie sięga po niego.

Wyspiański ogląda kompozycję. Oddycha płytko, lecz jego wzrok pracuje.

WYSPIAŃSKI

Teraz może pan powiedzieć.

ŚLEWIŃSKI

Co?

WYSPIAŃSKI

Co pan widzi.

Ślewiński patrzy na karton, nie na chorego człowieka.

ŚLEWIŃSKI

Pustka po prawej trzyma całość.

Wyspiański kiwa głową.

WYSPIAŃSKI

Właśnie.

Nie jest to przebaczenie wypowiedziane wprost. Jest czymś trudniejszym: ponownym dopuszczeniem do rozmowy.

Ślewiński nadal trzyma karton. Tym razem pomaga, nie prowadząc.

51. WARSZAWA, PRYWATNA PRACOWNIA – WNĘTRZE – DZIEŃ

Pracownia mieści się na piętrze kamienicy. Sześć sztalug, jeden piec, za mało światła. Na podwyższeniu: gliniany dzban, cebule i zwinięta biała tkanina.

Przed każdą sztalugą inny obraz. Na większości dzban jest już dzbanem, cebula cebulą, tkanina tkaniną. Tylko razem nic nie ważą.

Ślewiński przechodzi między uczniami. Nie zaczyna od najlepszego płótna ani od najgorszego. Zatrzymuje się tam, gdzie coś próbuje się wydarzyć.

Przed obrazem JANA, dziewiętnastoletniego studenta, staje bokiem.

JAN

Nie umiem zrobić fałd.

ŚLEWIŃSKI

Fałdy są zrobione. Nie umie pan zrobić ciężaru.

JAN

Tkanina jest biała.

ŚLEWIŃSKI

To informacja dla praczki.

Kilku uczniów uśmiecha się. Jan nie.

Ślewiński bierze kawałek węgla. Nie dotyka płótna. Na osobnej kartce kreśli trzy linie: krawędź stołu, spadek tkaniny, ciemny klin między dzbanem a cebulami.

ŚLEWIŃSKI

Tu wszystko ucieka w dół. Pan zatrzymał każdą rzecz osobno, jakby bał się, że się pobrudzą.

Podaje węgiel Janowi.

ŚLEWIŃSKI

Proszę zabrać światło stąd. I stąd. Dzban musi usiąść.

JAN

Dzban nie siedzi.

ŚLEWIŃSKI

Dlatego malowanie jest trudniejsze od podpisywania przedmiotów.

Jan zamalowuje jasną plamę na stole. Potem drugą. Nagle dzban nabiera objętości, a tkanina zaczyna ciążyć za krawędzią.

Jan cofa się. Widzi swój obraz po raz pierwszy.

JAN

Teraz cebule są za lekkie.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie. Teraz ma pan obraz, który może panu stawiać opór.

Ślewiński rusza dalej.

Przy ścianie ZOFIA wyciska resztkę zieleni z rozciętej tubki. Metal pęka, farba brudzi jej palce.

ŚLEWIŃSKI

Dlaczego nie pracuje pani w tle?

ZOFIA

Skończyła mi się zieleń.

ŚLEWIŃSKI

Wczoraj także.

ZOFIA

Wczoraj miałam jeszcze na dnie.

ŚLEWIŃSKI

Farby kupuje się przed malowaniem.

ZOFIA

Pieniądze też.

Ślewiński patrzy na jej płótno. Ciemny stół jest dobry. Dzban jeszcze lepszy.

Wyjmuje portfel. Kładzie na półce banknot, nie podaje go do ręki.

ŚLEWIŃSKI

Zieleń chromowa. Nie szmaragdowa. I biel.

ZOFIA

Oddam.

ŚLEWIŃSKI

Nie mnie. Obrazowi.

Zofia zwija banknot i chowa do kieszeni fartucha.

Z drugiego końca pracowni odzywa się ANTONI.

ANTONI

Panie profesorze, jeśli dzban jest tylko ciężarem, po co ustawiliśmy właśnie ten? Można było dać kamień.

ŚLEWIŃSKI

Kamień byłby łatwiejszy.

ANTONI

Mnie chodzi o to, że ornament też coś znaczy.

ŚLEWIŃSKI

Tak. Przeszkadza.

ANTONI

Może panu.

Ślewiński podchodzi do jego sztalugi. Na obrazie niebieski wzór dzbana rozrósł się w dekoracyjny rytm, który obejmuje cały stół.

Przez chwilę patrzy z autentycznym zainteresowaniem.

ŚLEWIŃSKI

Widzę, co pan robi.

Antoni czeka.

ŚLEWIŃSKI

Proszę to usunąć.

ANTONI

Dlaczego?

ŚLEWIŃSKI

Bo ornament udaje konstrukcję.

ANTONI

A jeśli to jest moja konstrukcja?

ŚLEWIŃSKI

Nie jest.

ANTONI

Skąd pan wie?

ŚLEWIŃSKI

Bo ja już tę drogę przeszedłem.

Antoni odkłada pędzel.

ŚLEWIŃSKI

Proszę usunąć błękit i zacząć od dużej ciemnej plamy.

ANTONI

Nie chcę.

Ślewiński odwraca się do całej grupy.

ŚLEWIŃSKI

W tej pracowni nie ćwiczymy chcenia. Ćwiczymy widzenie.

Cisza.

ŚLEWIŃSKI

Kto nie chce patrzeć, może pracować gdzie indziej.

Antoni zeskrobuje błękit. Ślewiński przechodzi do następnej sztalugi.

Jan nadal patrzy na dzban, który wreszcie waży. Zofia ściska w kieszeni pieniądze na farby. Antoni usuwa z obrazu jedyną rzecz, która należała wyłącznie do niego.

52. KAZIMIERZ / PORONIN, PLENER – DZIEŃ. RZEKA POD KAZIMIERZEM.

Rząd sztalug stoi na skarpie. Wisła płynie szeroko, matowa od letniego światła. W dole łodzie z piaskiem. Na drugim brzegu pola układają się w spokojne pasy.

Ślewiński przechodzi między młodymi malarzami. Eugenia siedzi nieco dalej, pracując nad własnym płótnem.

Przy sztaludze TADEUSZA MAKOWSKIEGO rzeczny brzeg składa się z uproszczonych domów i drobnych postaci. Ludzie są nieproporcjonalni, lecz tworzą mocniejszy rytm niż pejzaż.

ŚLEWIŃSKI

Pan nie maluje brzegu.

MAKOWSKI

Jeszcze nie.

ŚLEWIŃSKI

Wcale. Pan buduje z tych ludzi drugą wieś.

Makowski spogląda na obraz. Trafność uwagi sprawia mu przyjemność.

ŚLEWIŃSKI

Niech pan ich teraz podporządkuje skarpie. Za dużo mówią.

MAKOWSKI

Może skarpa mówi za mało.

ŚLEWIŃSKI

Skarpa nie musi mówić. Musi trwać.

Przesuwa się do następnej sztalugi.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ maluje chmury nad rzeką fioletami tak ostrymi, jakby krajobraz gorączkował.

ŚLEWIŃSKI

Pan nie wierzy w pogodę.

WITKACY

Pogoda pierwsza nie wierzy we mnie.

ŚLEWIŃSKI

To widać. Niech pan zostawi ten fiolet.

Witkacy unosi brwi. Nie spodziewał się zgody.

ŚLEWIŃSKI

Ale zgasi resztę. Inaczej wszystko krzyczy i niczego nie słychać.

WITKACY

Może właśnie tak wygląda uczciwy dzień.

ŚLEWIŃSKI

Uczciwość nie zwalnia z kompozycji.

Witkacy patrzy na Eugenię. Ona udaje, że nie słyszy.

Przy płótnie TYMONA NIESIOŁOWSKIEGO korony drzew są spięte jedną płynną linią. Rzeka wygina się razem z nimi, bardziej ornament niż przestrzeń.

ŚLEWIŃSKI

Pan widzi kontur, zanim zobaczy rzecz.

NIESIOŁOWSKI

Rzecz znika. Kontur zostaje.

ŚLEWIŃSKI

Niech zostanie. Ale proszę obciążyć środek. Zieleń. Ziemia. Jedna masa.

NIESIOŁOWSKI

Wtedy linia przestanie prowadzić.

ŚLEWIŃSKI

Niech przestanie. Obraz nie jest psem na smyczy.

Kilku uczniów się śmieje. Niesiołowski także, choć nie zmienia obrazu.

Ślewiński staje pośrodku grupy.

ŚLEWIŃSKI

Nie malujcie tego, co się wydarza. Łódź odpłynie, człowiek przejdzie, chmura się rozpadnie. Znajdźcie to, co zostaje. Dużą formę. Ciężar. Rygor tonu. Inaczej każdy przypadek będzie wam dyktował obraz.

MAKOWSKI

A jeśli przypadek jest ciekawszy od rygoru?

ŚLEWIŃSKI

Nie jest.

WITKACY

To bardzo uspokajająca wiadomość.

ŚLEWIŃSKI

Nie jesteśmy tu po spokój.

Eugenia odrywa wzrok od własnego płótna.

PORONIN – INNY DZIEŃ

Te same sztalugi stoją pod Tatrami. Słońce przedziera się przez niskie chmury. Góra pojawia się i znika, zanim malarze zdążą ją uchwycić.

Makowski układa chałupy w ciężkie, niemal ludzkie sylwety. Witkacy rozrywa zbocze nerwowymi liniami. Niesiołowski zamyka góry w płaskim rytmie.

Trzy odrębne obrazy. Ślewiński udziela trzech niemal takich samych rad.

ŚLEWIŃSKI

Mniej anegdoty.

DO WITKACEGO:

ŚLEWIŃSKI

Mniej gorączki.

DO NIESIOŁOWSKIEGO:

ŚLEWIŃSKI

Mniej ozdoby.

Wraca do Makowskiego i wskazuje ciemny dach.

ŚLEWIŃSKI

Tak trzeba zacząć. Od jednej masy, której reszta będzie posłuszna.

Eugenia upuszcza pędzel. Schyla się po niego zbyt późno.

Ślewiński podchodzi.

ŚLEWIŃSKI

Co?

EUGENIA

Nic. Przypomniał mi się Pont-Aven.

ŚLEWIŃSKI

Nie byliśmy razem w Pont-Aven.

EUGENIA

Nie musiałam. Przywiozłeś stamtąd pewien ton głosu.

ŚLEWIŃSKI

Jaki?

EUGENIA

„Tak trzeba”.

Ślewiński zerka na uczniów. Każdy pracuje inaczej, ale wszyscy właśnie przyciemniają obrazy.

ŚLEWIŃSKI

Gauguin żądał posłuszeństwa sobie. Ja żądam posłuszeństwa obrazowi.

EUGENIA

Obraz mówi dzisiaj wyjątkowo podobnym głosem do ciebie.

ŚLEWIŃSKI

Bo oni jeszcze nie umieją słuchać.

EUGENIA

A jeśli słyszą coś innego?

Ślewiński patrzy w stronę gór. Chmury odsłaniają na moment ostry szczyt.

ŚLEWIŃSKI

To muszą patrzeć dłużej.

Wraca do grupy.

Eugenia pozostawia na swoim płótnie jasną, niepodporządkowaną plamę nieba.

53. WARSZAWA, SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH – WNĘTRZE – DZIEŃ

Duża sala korekt. Dwanaście płócien ustawiono pod ścianą. Studenci stoją półkolem. Profesorowie przechodzą od obrazu do obrazu.

Przed płótnem KRAJEWSKIEGO, chudego chłopaka w za krótkiej marynarce, Ślewiński zatrzymuje się na dłużej.

Na obrazie stara kobieta siedzi przy oknie i ceruje koszulę. Twarz jest dokładna, ręce wzruszające, światło miękkie. Wszystko opowiada. Nic się nie trzyma.

ŚLEWIŃSKI

Co pan malował?

KRAJEWSKI

Matkę.

ŚLEWIŃSKI

Pytałem o obraz.

KRAJEWSKI

Matkę przy oknie.

ŚLEWIŃSKI

To już wiemy. Co pan malował?

Krajewski nie odpowiada.

Ślewiński zwraca się do grupy.

ŚLEWIŃSKI

Kto widzi konstrukcję?

Cisza.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie.

Wskazuje laską kolejne fragmenty płótna.

ŚLEWIŃSKI

Tu sentyment. Tu opowieść o biedzie. Tu ładna ręka, żebyśmy uwierzyli, że syn kocha matkę. A tutaj światło, które ma nam powiedzieć, co czuć.

KRAJEWSKI

Tak było.

ŚLEWIŃSKI

W życiu. W obrazie nie ma „tak było”. Jest tylko „tak jest”. A tutaj nic nie jest.

Po sali przechodzi cichy ruch. Krajewski patrzy na buty.

JEDNA ZE STUDENTEK

Ręce są dobre.

ŚLEWIŃSKI

Są zręczne. To nie to samo.

KRAJEWSKI

Mogę poprawić.

ŚLEWIŃSKI

Nie poprawiać. Zacząć od nowa.

Ślewiński bierze szmatę, moczy ją w terpentynie i zbliża do płótna.

Krajewski odruchowo zasłania obraz własnym ciałem.

KRAJEWSKI

Nie.

Ślewiński zatrzymuje rękę.

ŚLEWIŃSKI

W takim razie niech pan sam zetrze.

KRAJEWSKI

To jest moja matka.

ŚLEWIŃSKI

Tym bardziej niech jej pan nie używa do ukrywania złego malarstwa.

Zdanie pada za mocno. Ślewiński słyszy to dopiero w ciszy, która po nim zostaje.

Krajewski zdejmuje płótno ze sztalugi.

ŚLEWIŃSKI

Dokąd pan idzie? Korekta się nie skończyła.

KRAJEWSKI

Dla mnie tak.

Wychodzi z obrazem. Drzwi uderzają o ścianę.

Ślewiński odkłada szmatę.

ŚLEWIŃSKI

Następny.

Nikt nie przesuwa obrazu.

KILKA TYGODNI PÓŹNIEJ

To samo miejsce przy ścianie pozostaje puste. Na sztaludze warstwa kurzu pokazuje, gdzie stało płótno Krajewskiego.

Zofia z prywatnej pracowni podchodzi do Ślewińskiego po zajęciach.

ZOFIA

Krajewski wyjechał.

ŚLEWIŃSKI

Dokąd?

ZOFIA

Do Radomia. Do sklepu wuja.

ŚLEWIŃSKI

Wróci.

ZOFIA

Sprzedał farby. Powiedział, że nie będzie malował.

Ślewiński patrzy na pustą sztalugę.

ŚLEWIŃSKI

Przeze mnie?

ZOFIA

Ojciec od dawna kazał mu wracać. Nie miał na czesne. Matka choruje.

ŚLEWIŃSKI

Pytałem: przeze mnie?

ZOFIA

Nie wiem.

Ta odpowiedź nie przynosi ulgi.

ŚLEWIŃSKI

Był słaby.

Zofia patrzy na niego ostro.

ŚLEWIŃSKI

Obraz. Obraz był słaby.

ZOFIA

On też o tym wie.

Odchodzi.

Ślewiński zostaje sam. Na stole leży szmata stwardniała od zaschniętej farby. Bierze ją, podchodzi do pustej sztalugi, po czym odkłada dokładnie tam, gdzie była.

54. WARSZAWA, PRACOWNIA SZKOLNA – WNĘTRZE – 1907 – DZIEŃ / WIECZÓR

Jaskrawy obraz stoi pośrodku sali. Pomarańczowe drzewo, fioletowa ziemia, żółta twarz. Kolory nie budują formy. Zderzają się jak źle ustawione meble.

MŁODY STUDENT czeka obok. Ślewiński ogląda płótno ze zmarszczonym czołem.

ŚLEWIŃSKI

Skąd to światło?

STUDENT

Było rano.

ŚLEWIŃSKI

Rano nie jest kolorem.

Podchodzi bliżej. Wyciąga rękę po pędzel studenta.

Student oddaje go bez oporu.

Ślewiński nabiera ciemnej czerwieni. Trzyma pędzel centymetr od pomarańczowego drzewa.

Drzwi otwierają się.

W progu stoi WOŹNY z gazetą w dłoni. Nie wchodzi dalej.

WOŹNY

Panie profesorze.

Ślewiński nie odwraca głowy.

WOŹNY

Wyspiański umarł.

Pędzel pozostaje w powietrzu.

Ktoś z tyłu pyta kiedy. Ktoś inny mówi, że to niemożliwe. Woźny podaje gazetę najbliższemu studentowi.

Ślewiński patrzy na jaskrawe płótno. Na farbę nabraną cudzym pędzlem.

Powoli wyciera pędzel o własną szmatę i podaje go studentowi.

ŚLEWIŃSKI

Proszę dokończyć.

STUDENT

Jak?

ŚLEWIŃSKI

Po swojemu.

STUDENT

Ale mówił pan, że drzewo—

ŚLEWIŃSKI

Drzewo jest pańskie. Jeśli ma upaść, niech upadnie przez pana.

Ślewiński bierze gazetę. Nie czyta całej wiadomości. Wystarcza nazwisko i czarna ramka.

Wychodzi z sali.

WIECZÓR

W pracowni Ślewińskich pali się jedna lampa. Eugenia ceruje rękaw podróżnego płaszcza Władysława. Na stole leży rozkład jazdy do Krakowa.

Ślewiński stoi przy oknie.

EUGENIA

Pociąg odchodzi rano.

ŚLEWIŃSKI

Nie jadę.

EUGENIA

Zdążysz.

ŚLEWIŃSKI

Nie o to chodzi.

Eugenia odkłada igłę.

ŚLEWIŃSKI

Zrobią z niego pochód. Mowy, sztandary, dzwony. Naród zawsze przychodzi, kiedy artysta nie może już zaprotestować.

EUGENIA

Możliwe.

ŚLEWIŃSKI

Nie będę uczestniczył w widowisku.

EUGENIA

Nie musisz iść dla narodu.

ŚLEWIŃSKI

W Krakowie nie da się teraz iść tylko dla człowieka.

Eugenia składa płaszcz. Nie pakuje go.

EUGENIA

Bojisz się zobaczyć, że umarł.

ŚLEWIŃSKI

Widziałem go chorego.

EUGENIA

Widziałeś go żywego.

Ślewiński odwraca się od okna.

ŚLEWIŃSKI

Mam urządzać podróż, żeby potwierdzić wiadomość z gazety?

EUGENIA

Nie. Masz przestać urządzać argument.

Ślewiński bierze rozkład jazdy, składa go i odkłada na półkę.

ŚLEWIŃSKI

Nie jadę.

EUGENIA

Wiem.

Gasi lampę przy płaszczu.

W ciemności z ulicy dobiega dzwon. Po pierwszym odzywa się następny, dalej. Ślewiński stoi przy oknie i liczy uderzenia, choć udaje, że nie słucha.

55. WARSZAWA, ZEBRANIE PROFESORÓW – WNĘTRZE – DZIEŃ

Długi stół w sali posiedzeń. Kałamarze, protokoły, szklanki z wodą. Na ścianach akademickie studia: tors, ręka, draperia, koń.

Ślewiński siedzi naprzeciwko pięciu PROFESORÓW i DYREKTORA. Nie zdjął rękawiczek. Jakby przyszedł tylko na chwilę.

DYREKTOR

Nie kwestionujemy pańskiego poziomu artystycznego.

ŚLEWIŃSKI

To zwykle początek kwestionowania wszystkiego, co z niego wynika.

DYREKTOR

Kwestionujemy metodę.

PROFESOR RYSUNKU

Studenci przestali rysować model. Rysują pańskie zdanie o modelu.

ŚLEWIŃSKI

Pańscy rysują gips, nawet kiedy przed nimi siedzi człowiek.

PROFESOR RYSUNKU

Najpierw muszą poznać proporcje.

ŚLEWIŃSKI

Poznają je tak długo, aż przestają widzieć.

DRUGI PROFESOR kładzie na stole trzy studenckie prace. Ciemne, zwarte martwe natury.

DRUGI PROFESOR

Trzech różnych studentów.

ŚLEWIŃSKI

Tak.

DRUGI PROFESOR

Trzy obrazy Ślewińskiego.

ŚLEWIŃSKI

Nie. Trzy pierwsze próby zbudowania formy.

DRUGI PROFESOR

Wszystkie pańską paletą.

ŚLEWIŃSKI

Bo na razie kolor służy im do ukrywania braku konstrukcji.

PROFESOR RYSUNKU

Według pana wszystko, czego pan nie uczy, służy do ukrywania braku konstrukcji.

ŚLEWIŃSKI

Nie wszystko. Pańskie konie nie ukrywają już niczego.

Dyrektor uderza palcami w stół.

DYREKTOR

Właśnie o to chodzi. Zaczynamy od programu, kończymy na pogardzie.

ŚLEWIŃSKI

Pogarda to mocne słowo.

DYREKTOR

Używa go pan częściej, niż sądzi. Tylko bez wymawiania.

Krótka cisza.

MŁODSZY PROFESOR

Krajewski odszedł po pańskiej korekcie.

ŚLEWIŃSKI

Krajewski odszedł, bo nie miał pieniędzy.

MŁODSZY PROFESOR

To jedna z wersji.

ŚLEWIŃSKI

Ma pan inną?

MŁODSZY PROFESOR

Mam pytanie, czy student musi być upokorzony, żeby zobaczyć błąd.

ŚLEWIŃSKI

Nie upokorzyłem go.

MŁODSZY PROFESOR

On tego nie wiedział.

Ślewiński ściąga rękawiczki i kładzie je równo przed sobą.

ŚLEWIŃSKI

Chcecie szkoły, która nie ryzykuje niczyjej przykrości. Będziecie wypuszczać ludzi zadowolonych i ślepych.

DYREKTOR

Pan chce szkoły, która ryzykuje człowieka dla obrazu.

ŚLEWIŃSKI

Obraz jest tu jedynym powodem, żebyśmy w ogóle siedzieli przy tym stole.

MŁODSZY PROFESOR

Student także.

ŚLEWIŃSKI

Student przeminie. Zostanie to, czego się nauczył.

DYREKTOR

Albo to, czego już nie odważy się zrobić.

Ślewiński patrzy na trzy ciemne płótna.

PROFESOR RYSUNKU

Nie uczy pan widzenia. Nawraca pan na własną manierę.

ŚLEWIŃSKI

Moja maniera przynajmniej patrzy. Pańska przepisuje regulamin.

PROFESOR RYSUNKU

I znowu człowiek znika panu za argumentem.

Ślewiński wstaje.

ŚLEWIŃSKI

Nie będę firmował szkoły, w której poprawność jest ważniejsza od prawdy.

DYREKTOR

Nikt nie prosi o firmowanie. Prosimy, żeby pan uczył także tych, którzy nie zostaną panem.

ŚLEWIŃSKI

Nie potrafię uczyć tego, w co nie wierzę.

DYREKTOR

To nie to samo, co nie potrafić uczyć ludzi innych od siebie.

Ślewiński wkłada rękawiczki.

ŚLEWIŃSKI

Proszę przyjąć moją dymisję.

DYREKTOR

Proszę jej nie składać w gniewie.

ŚLEWIŃSKI

Składam ją w obronie malarstwa.

PROFESOR RYSUNKU

Oczywiście.

Jedno słowo wystarcza, by trafny spór zamienił się w osobistą zniewagę.

Ślewiński bierze jedno ze studenckich płócien, jakby chciał coś pokazać. Po chwili odkłada je. Nie ma już komu.

Wychodzi.

Na stole zostają trzy prace. Dopiero bez niego widać między nimi drobne różnice.

56. WARSZAWA, PRACOWNIA ŚLEWIŃSKICH – WNĘTRZE – WIECZÓR

Eugenia pakuje obrazy w szary papier. Odwraca płótna malaturą do środka, przekłada je tekturą i wiąże sznurkiem.

Ślewiński chodzi między pustymi miejscami na ścianach. Zdejmowanie obrazów ujawniło prostokąty czystszego tynku.

ŚLEWIŃSKI

Nie musimy wyjeżdżać od razu.

EUGENIA

Nie musimy.

Wiąże kolejny pakunek.

ŚLEWIŃSKI

Mówisz to tak, jakbyśmy już wyjechali.

EUGENIA

Ty wyszedłeś ze szkoły przed południem. Ja tylko nadążam z rzeczami.

ŚLEWIŃSKI

Nie wyrzucili mnie.

EUGENIA

Wiem. Ułatwiłeś im pracę.

ŚLEWIŃSKI

Chcieli, żebym uczył dekoratorów i kopistów.

EUGENIA

Chcieli, żebyś uczył ludzi.

ŚLEWIŃSKI

Malarstwa.

EUGENIA

Ludzi malarstwa.

Ślewiński bierze ze stołu krzywo zawiązany pakunek. Poprawia węzeł.

ŚLEWIŃSKI

Dyrektor powiedział prawie to samo.

EUGENIA

Może dlatego, że usłyszał tę samą awanturę.

ŚLEWIŃSKI

Bronisz ich?

Eugenia przestaje pakować.

EUGENIA

Nie każdy sprzeciw jest zdradą.

ŚLEWIŃSKI

Nie powiedziałem, że mnie zdradzili.

EUGENIA

Nie musisz wymawiać słowa. Masz więcej sposobów.

Zdejmuje z półki mały obraz uczennicy — jasne kwiaty w czerwonym naczyniu. Ślewiński dostał go w podziękowaniu. Obraz nie przypomina jego malarstwa.

EUGENIA

Miałeś rację w sprawie sztuki.

Ślewiński czeka na resztę.

EUGENIA

I przegrałeś w sprawie ludzi.

ŚLEWIŃSKI

To zdanie jest zbyt zgrabne, żeby było całkiem prawdziwe.

EUGENIA

Spróbuj je zepsuć argumentem.

ŚLEWIŃSKI

Nie zatrudnili mnie, żebym był lubiany.

EUGENIA

Nie. Zatrudnili cię, żeby po spotkaniu z tobą chcieli patrzeć uważniej, nie bać się własnych oczu.

ŚLEWIŃSKI

Krajewski nie odszedł przeze mnie.

EUGENIA

Nie wiesz.

ŚLEWIŃSKI

Ty też nie.

EUGENIA

Dlatego nie używam jego odejścia, żeby sobie wybaczyć.

Ślewiński odkłada pakunek.

EUGENIA

Nie każdy uczeń ma zostać Ślewińskim.

ŚLEWIŃSKI

Jeden już wystarczy?

Próbuje się uśmiechnąć. Eugenia nie pomaga mu dowcipem.

EUGENIA

Czasem jeden to za dużo.

Zdanie boli także ją. Odwraca obraz uczennicy do światła.

EUGENIA

Gdy patrzysz na płótno, jesteś najhojniejszym człowiekiem, jakiego znam. Potrafisz czekać, aż pokaże ci, czym chce być.

ŚLEWIŃSKI

Płótno nie kłamie.

EUGENIA

Płótno nie może ci się sprzeciwić.

Cisza.

Za oknem przejeżdża wóz. Szyby drżą, obrazy oparte o ścianę odpowiadają cichym stukiem.

ŚLEWIŃSKI

Co miałem zrobić?

EUGENIA

Zapytać.

ŚLEWIŃSKI

O co?

EUGENIA

Czego potrzebują.

ŚLEWIŃSKI

Potrzebują nauczyciela.

EUGENIA

Widzisz? Nawet odpowiedź dajesz za nich.

Wraca do pakowania.

Ślewiński stoi przed jasnym obrazem uczennicy. Odruchowo unosi dłoń, żeby wskazać zbyt lekki dół kompozycji.

Zatrzymuje ją w połowie.

Eugenia widzi ten gest. Nic nie mówi.

Ślewiński bierze papier, ale nie zawija obrazu. Ustawia go osobno, malaturą na zewnątrz.

57. MAJĄTEK TARNOWSKIEGO, PLENER / POKÓJ DO RYSUNKU – DZIEŃ

Na skraju parku kilkoro dzieci i dwoje starszych uczniów rysuje pień rozłożystych grabów. WŁADYSŁAW PORANKIEWICZ chodzi między nimi.

Ślewiński obserwuje z daleka. W kieszeni marynarki ma złożoną kopertę. Jej róg odznacza się pod materiałem.

MAŁA UCZENNICA rysuje każdą gałąź osobno. Porankiewicz przykuca przy jej kartce.

PORANKIEWICZ

Co jest najciemniejsze?

UCZENNICA

Dziura.

Wskazuje przestrzeń między konarami.

PORANKIEWICZ

To narysuj najpierw dziurę.

UCZENNICA

Przecież jej nie ma.

PORANKIEWICZ

Dlatego się zmieści.

Dziewczynka zaczernia pusty kształt. Pień pojawia się wokół niego bez obrysowywania każdej gałęzi.

Ślewiński uśmiecha się. Rozpoznaje metodę, lecz nie własne zdanie.

W POKOJU DO RYSUNKU

Prace schną na podłodze. Na stole herbata i niedojedzony chleb. Porankiewicz porządkuje węgle według długości, żeby zużyć najkrótsze jako pierwsze.

Ślewiński zatrzymuje się przy jego obrazie opartym o ścianę. Młode drzewa na pierwszym planie są lekkie, niemal przezroczyste. Za nimi ciężki dwór zamyka przestrzeń.

ŚLEWIŃSKI

Pierwszy plan ucieka.

PORANKIEWICZ

Wiem.

ŚLEWIŃSKI

Gdyby związać te trzy pnie jedną ciemną—

Urywa.

Porankiewicz czeka. Dawniej czekał na ofertę, potem na prawdę. Teraz czeka na korektę.

ŚLEWIŃSKI

Czego pan potrzebuje?

PORANKIEWICZ

Od obrazu czy od pana?

ŚLEWIŃSKI

Od pracy.

Porankiewicz spogląda na dzieci wybiegające do parku.

PORANKIEWICZ

Spokoju.

ŚLEWIŃSKI

Do namysłu?

PORANKIEWICZ

Do pracy. Bez wyjazdów, ofert, cudzych rozwiązań. Kilku miesięcy, w których nic nie będzie musiało niczego znaczyć.

Ślewiński kiwa głową.

ŚLEWIŃSKI

Mogę to uszanować.

PORANKIEWICZ

To więcej, niż proponował pan ostatnio.

Ślewiński dotyka kieszeni.

ŚLEWIŃSKI

Mam coś dla pana.

Wyjmuje kopertę. Na froncie widnieje tylko: „Władysławowi”.

Porankiewicz nie wyciąga ręki.

PORANKIEWICZ

Co to jest?

ŚLEWIŃSKI

Odpowiedź, której wtedy nie powiedziałem.

PORANKIEWICZ

O ojcostwie?

Ślewiński patrzy na niego. Porankiewicz wiedział albo domyślał się więcej, niż pozwalał zobaczyć.

PORANKIEWICZ

Matka nie musiała nazywać wszystkiego. Aktor uczy się słyszeć także pauzy.

ŚLEWIŃSKI

Chcę, żeby znał pan prawdę.

PORANKIEWICZ

Czyją?

ŚLEWIŃSKI

Pana.

PORANKIEWICZ

Moja jest taka, że ojciec wracał po przedstawieniu, choć czasem przynosił tylko zapach garderoby i pustą kieszeń. Kiedy chciałem malować, sprzedał pierścień po swojej matce. Nie rozumiał obrazów. Rozumiał, że są moje.

Ślewiński trzyma kopertę między nimi.

PORANKIEWICZ

Niech mi pan nie odbiera tego człowieka tylko dlatego, że teraz potrafi pan napisać lepsze zdanie.

ŚLEWIŃSKI

Nie chcę go odbierać.

PORANKIEWICZ

Wiem. Chce pan dołożyć siebie. To może być równie ciężkie.

Z parku dobiega głos dziewczynki.

UCZENNICA (O. S.)

Panie Władysławie! Dziura się przesunęła!

PORANKIEWICZ

Zaraz przyjdę!

Odwraca się do Ślewińskiego.

PORANKIEWICZ

Pytał pan, czego potrzebuję.

ŚLEWIŃSKI

Spokoju do pracy.

PORANKIEWICZ

Tak.

Ślewiński chowa list do kieszeni.

Nie drze go. Nie oddaje. Nie mówi sobie, że zrezygnował na zawsze.

PORANKIEWICZ

Zostanie pan na obiad?

To nie jest zaproszenie ojca. Jest zaproszeniem gościa.

ŚLEWIŃSKI

Jeśli nie będę musiał oceniać rysunków.

PORANKIEWICZ

Nie będzie pan.

Wychodzą do parku.

Przy kartce dziewczynki cień między konarami rzeczywiście zmienił kształt. Porankiewicz siada obok niej na ziemi.

Ślewiński staje za nimi. Widzi rozwiązanie natychmiast.

Milczy.

58. WARSZAWA, HOTEL BRISTOL / POCIĄG NA ZACHÓD – WNĘTRZE – NOC / DZIEŃ

NOC. HOTELOWY SALON

Kelnerzy gaszą kolejne lampy. Za wysokimi oknami Krakowskie Przedmieście lśni po deszczu. W lustrach odbijają się puste stoliki, złocenia i dwóch starszych mężczyzn, którzy zostali po zamknięciu.

Ślewiński siedzi naprzeciw WITOLDA FIJAŁKOWSKIEGO. Między nimi butelka koniaku. Jeden kieliszek pusty, drugi nietknięty.

Przy kolumnie stoją skrzynie z obrazami. Na każdej ten sam kierunek wypisany czarną farbą: FRANCJA.

Fijałkowski wyjmuje z kieszeni zegarek. Otwiera kopertę, patrzy na wskazówki, zamyka.

FIJAŁKOWSKI

Masz pociąg?

ŚLEWIŃSKI

Mam dwa bilety.

FIJAŁKOWSKI

To nie jest odpowiedź.

ŚLEWIŃSKI

Kiedyś dziesięć dni wystarczało mi za cały plan.

FIJAŁKOWSKI

I cudzy kowal.

Przez chwilę obaj widzą arenę sprzed lat.

FIJAŁKOWSKI

Co na to Eugenia?

ŚLEWIŃSKI

Jest na górze. Sprawdza, czy znowu zabieram pięć prawie takich samych mórz.

FIJAŁKOWSKI

I zabierasz?

ŚLEWIŃSKI

Sześć.

Fijałkowski nalewa mu koniaku. Ślewiński nie podnosi kieliszka.

FIJAŁKOWSKI

Szkoła podobno straciła reformatora.

ŚLEWIŃSKI

Szkoła twierdzi, że odzyskała uczniów.

FIJAŁKOWSKI

A ty co twierdzisz?

Ślewiński spogląda na skrzynie.

ŚLEWIŃSKI

Że miałem rację.

Fijałkowski unosi kieliszek, jakby znał już zakończenie.

ŚLEWIŃSKI

I że to nie wystarczyło.

Fijałkowski odstawia koniak bez picia.

FIJAŁKOWSKI

Teraz brzmisz niebezpiecznie.

ŚLEWIŃSKI

Dlaczego?

FIJAŁKOWSKI

Pierwszy raz pamiętam cię bez pewności, że racja jest ostatnim słowem.

Kelner podchodzi do stolika.

KELNER

Panowie pozwolą, że zamkniemy salon.

Fijałkowski sięga po portfel. Ślewiński kładzie banknot pierwszy.

FIJAŁKOWSKI

Jeszcze potrafisz.

ŚLEWIŃSKI

Co?

FIJAŁKOWSKI

Nie dopuścić, żeby ktoś zrobił coś przed tobą.

Ślewiński patrzy na własną dłoń przytrzymującą rachunek. Powoli ją cofa.

Fijałkowski płaci. Kelner zabiera pieniądze i butelkę.

HOTELOWY HOL – CHWILĘ PÓŹNIEJ

Portierzy znoszą bagaże. Przez obrotowe drzwi wpada nocne powietrze. Jeden z psów Eugenii śpi w podróżnym koszu; drugi drapie od środka wiklinowe wieko.

Ślewiński i Fijałkowski stoją przy skrzyniach.

FIJAŁKOWSKI

Kiedy wyjeżdżałeś pierwszy raz, nie przyszedłeś się pożegnać.

ŚLEWIŃSKI

Nie było czasu.

FIJAŁKOWSKI

Był. Nie było zdania.

Ślewiński przyjmuje korektę.

FIJAŁKOWSKI

Wtedy myślałem, że chodziło o pieniądze.

ŚLEWIŃSKI

Chodziło.

FIJAŁKOWSKI

Potem o malarstwo.

ŚLEWIŃSKI

Tak.

FIJAŁKOWSKI

A teraz?

ŚLEWIŃSKI

Też o malarstwo.

FIJAŁKOWSKI

Nie pytam o napis na skrzyniach.

Tragarz próbuje podnieść jedną z nich. Ślewiński odruchowo podchodzi i ustawia mu dłonie na bocznych uchwytach.

TRAGARZ

Mam, proszę pana.

Ślewiński puszcza skrzynię.

Tragarz podnosi ją po swojemu i odchodzi.

ŚLEWIŃSKI

Myliłem siłę z kontrolą.

FIJAŁKOWSKI

Przez dwadzieścia pięć lat?

ŚLEWIŃSKI

Dłużej. W Pilaszkowicach też próbowałem ustawić człowieka tak, żeby wynik należał do mnie.

FIJAŁKOWSKI

Franek wygrał, kiedy przestał cię słuchać.

ŚLEWIŃSKI

Wiem.

FIJAŁKOWSKI

Wtedy mówiłeś, że wykonał plan.

ŚLEWIŃSKI

Wtedy wszystko, co się udało, uważałem za swój plan.

Fijałkowski uśmiecha się krótko. Nie z rozbawienia — z rozpoznania dawnego przyjaciela.

FIJAŁKOWSKI

Malarstwo cię tego nauczyło?

ŚLEWIŃSKI

Malarstwo nauczyło mnie patrzeć. Ludzie pokazali, że patrzenie nie daje prawa do poprawiania ich życia.

FIJAŁKOWSKI

Dość późna lekcja.

ŚLEWIŃSKI

Jedyna pora, jaka mi została.

Na schodach pojawia się Eugenia w podróżnym płaszczu. Nie schodzi jeszcze. Widzi, że rozmowa nie jest skończona.

FIJAŁKOWSKI

Znalazłeś w końcu to, po co pojechałeś?

Ślewiński patrzy na Eugenię, potem na skrzynie z obrazami.

ŚLEWIŃSKI

Znalazłem sens, ale sens nie naprawia tego, co było przed nim.

FIJAŁKOWSKI

Więc co naprawia?

ŚLEWIŃSKI

Nie wiem.

FIJAŁKOWSKI

Wyjazd na pewno nie.

ŚLEWIŃSKI

Nie.

FIJAŁKOWSKI

Czyli znowu uciekasz.

Dawniej Ślewiński odrzuciłby słowo, zmienił je w podróż, wybór albo konieczność.

Teraz nie odwraca wzroku.

ŚLEWIŃSKI

Tak. Tylko tym razem wiem przed czym.

FIJAŁKOWSKI

Przed czym?

ŚLEWIŃSKI

Przed pokusą, żeby jeszcze jednym gestem urządzić wszystkim właściwe zakończenie.

Fijałkowski patrzy na niego długo.

FIJAŁKOWSKI

To zostawiasz nam bałagan.

ŚLEWIŃSKI

Był tu przede mną.

FIJAŁKOWSKI

To akurat stary Ślewiński.

ŚLEWIŃSKI

Cały nie zniknąłem.

Fijałkowski wyciąga rękę. Ślewiński chce go objąć, ale zatrzymuje się i przyjmuje podaną dłoń. Fijałkowski sam przyciąga go bliżej.

Obejmują się krótko.

FIJAŁKOWSKI

Napisz, kiedy dojedziesz.

ŚLEWIŃSKI

Napiszę.

FIJAŁKOWSKI

Nie o malarstwie.

ŚLEWIŃSKI

Nie obiecuję.

Fijałkowski odchodzi w stronę obrotowych drzwi. Po drugiej stronie szkła zatrzymuje się i podnosi kapelusz.

Ślewiński odpowiada tym samym gestem.

Eugenia schodzi ze schodów. Staje obok niego, nie pytając, co sobie powiedzieli.

POCIĄG NA ZACHÓD – NOC

STUK KÓŁ. Ten sam rytm co przed laty, lecz inny przedział.

Eugenia śpi pod podróżnym pledem. Kosze z psami stoją pod ławką. Na półce nad głowami spoczywają dwie torby i mała kaseta z farbami.

Ślewiński siedzi przy szybie. Za oknem nie ma już Warszawy. Ciemne pola przesuwają się za jego odbiciem.

Wyjmuje szkicownik i ołówek.

Otwiera pustą kartkę. Przykłada grafit do papieru, nie patrząc jeszcze w dół.

W szybie jego twarz nakłada się na światła mijanej stacji. Przez moment jedno oko znika w lampie, policzek przecina słup, usta przesuwają się razem z wagonem.

Ślewiński obserwuje odbicie.

Nie rysuje.

Zamyka szkicownik i odkłada ołówek na parapet.

Pociąg wpada w zakręt. Ołówek zaczyna toczyć się ku krawędzi. Ślewiński wyciąga rękę, ale Eugenia budzi się i łapie go pierwsza.

EUGENIA

Uciekłby.

ŚLEWIŃSKI

Możliwe.

Eugenia oddaje mu ołówek. Ślewiński chowa go do kieszeni.

EUGENIA

Nie pracujesz?

ŚLEWIŃSKI

Patrzę.

Eugenia zerka na czarną szybę.

EUGENIA

Na co?

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze nie wiem.

Eugenia poprawia pled i zasypia.

DZIEŃ

Szare światło ściera odbicie z szyby. Za oknem przesuwają się pola, domy i ludzie czekający na małych stacjach. Żaden widok nie zatrzymuje się dla malarza.

Ślewiński nie otwiera szkicownika.

Przeciera dłonią zaparowany fragment szyby. Nie po to, by zobaczyć siebie wyraźniej.

Patrzy przez powstałe okno, aż jego własna twarz znika w dniu.

ZNALEŹĆ SENS ·

AKT III

POZWOLIĆ ODEJŚĆ

—

59. PARYŻ, PRACOWNIA MAKOWSKIEGO – WNĘTRZE – 1913 – DZIEŃ

Mała pracownia na poddaszu. Piecyk nie grzeje, tylko zajmuje miejsce. Płótna stoją w dwóch rzędach pod ścianami, część odwrócona malaturą do tynku. Między sztalugami talerze po kilku dniach, książki, buty i skrzynka z jabłkami.

TADEUSZ MAKOWSKI odsuwa ostatni obraz, który zasłania drzwi. Wpuszcza Ślewińskiego.

MAKOWSKI

Proszę uważać na martwą naturę.

ŚLEWIŃSKI

Którą?

MAKOWSKI

Tę na podłodze.

Ślewiński patrzy pod nogi. Na desce leżą butelka, gazeta i dwa prawdziwe jabłka. Obok stoi płótno przedstawiające ten sam układ rozłożony na ostre płaszczyzny. Butelka przechyla się w kilku kierunkach naraz. Jabłka są kanciaste, niemal kwadratowe.

ŚLEWIŃSKI

Gdzie rosną kwadratowe jabłka?

MAKOWSKI

W tej pracowni.

ŚLEWIŃSKI

Trzeba zawiadomić Akademię Nauk.

Makowski czeka. Zna ten ton. Jeszcze chwila i żart zmieni się w wykład.

Ślewiński podchodzi bliżej.

ŚLEWIŃSKI

Jabłko ma ciężar, skórę, środek. Tutaj zrobiłeś z niego dach widziany z czterech ulic.

MAKOWSKI

Chciałem namalować więcej niż jedną stronę.

ŚLEWIŃSKI

Owoc nie staje się pełniejszy od liczby boków.

MAKOWSKI

A obraz nie musi udawać, że patrzy jednym okiem.

Ślewiński nabiera powietrza. Unosi dłoń, gotów uporządkować płótno od pierwszej plamy do ostatniej.

Zatrzymuje się.

Patrzy ponownie — dłużej. Nie na jabłka, lecz na chłodną zieleń, która przechodzi z butelki w cień gazety. W środku tej zieleni tkwi mała, rdzawa czerwień. To ona wiąże rozbity obraz.

ŚLEWIŃSKI

Kolor jest znakomity.

Makowski czeka na dalszy ciąg.

Nie nadchodzi.

MAKOWSKI

Ale?

ŚLEWIŃSKI

Nie powiedziałem „ale”.

MAKOWSKI

Jeszcze.

ŚLEWIŃSKI

Zieleń trzyma gazetę, butelkę i stół, chociaż każdy z nich rozbiłeś inaczej. A ta czerwień nie ozdabia. Przenosi ciężar.

Makowski odwraca się do obrazu. Słyszy opis tego, co próbował zrobić, nie instrukcję, czym obraz powinien się stać.

ŚLEWIŃSKI

Jabłka nadal są kwadratowe.

MAKOWSKI

Teraz było „ale”.

ŚLEWIŃSKI

Nie. To osobna krzywda wyrządzona sadownictwu.

Makowski śmieje się.

Ślewiński przechodzi między płótnami. Na jednym postacie przypominają drewniane zabawki. Na innym domy zbierają się wokół stołu jak ludzie. Rozpoznaje malarza, którego w Kazimierzu próbował podporządkować skarpie.

ŚLEWIŃSKI

Przyjedź do Doëlan.

MAKOWSKI

Po co?

ŚLEWIŃSKI

Pracować. Jest pokój. Światło od północy. Morze, jeśli będziesz chciał je malować. Drzwi, jeśli nie będziesz.

MAKOWSKI

Z kubizmem?

ŚLEWIŃSKI

Nie wiem, czy w Bretanii go wpuszczą.

MAKOWSKI

Pytam, czy pan wpuści.

Ślewiński patrzy na kanciaste jabłka.

ŚLEWIŃSKI

Przywieź obrazy, które masz. Nie te, które twoim zdaniem zniosę.

Makowski przyjmuje zaproszenie skinieniem głowy. Bez deklaracji zmiany kierunku, bez warunków.

Ślewiński jeszcze raz patrzy na zieleń.

ŚLEWIŃSKI

Naprawdę znakomita.

Wychodzi.

Makowski zostaje przed obrazem. Tym razem nie szuka w nim tego, co musiałby poprawić przed wizytą mistrza.

60. PARYŻ, TARG – PLENER – DZIEŃ

Stragany ciągną się wzdłuż mokrej ulicy. Ryby błyszczą na lodzie. Nad skrzynkami warzyw para z ust sprzedawców miesza się z dymem pieczonych kasztanów.

Ślewiński idzie między kupującymi. W jednej ręce trzyma zawinięty chleb, w drugiej małą paczkę herbaty dla Eugenii.

Mija stoisko z owocami.

Zatrzymuje się.

W skrzynce pełnej równych, czerwonych jabłek leży jedno małe, zielonobrunatne i wyraźnie kanciaste. Urosło ściśnięte między gałęziami. Z jednej strony jest płaskie, z drugiej załamuje się niemal pod prostym kątem.

Ślewiński bierze je do ręki. Obraca.

SPRZEDAWCZYNI

To na kompot. Brzydkie.

ŚLEWIŃSKI

Przeciwnie. Naukowy okaz.

SPRZEDAWCZYNI

Jabłko.

ŚLEWIŃSKI

Zdania są podzielone.

Sprzedawczyni wzrusza ramionami. Wyciąga papierową torbę.

ŚLEWIŃSKI

Tylko to jedno.

SPRZEDAWCZYNI

Za takie nie policzę.

ŚLEWIŃSKI

Musi pani. Inaczej będzie darem natury, a nie dowodem.

Kładzie monetę na desce. Sprzedawczyni oddaje mu połowę.

Ślewiński odchodzi, wciąż obracając owoc.

Przykłada kciuk do płaskiego boku. Sprawdza kąt, jakby badał konstrukcję obrazu. Jabłko mieści się w dłoni nie gorzej niż każde inne.

Przystaje przy witrynie. W szybie widzi starszego malarza z chlebem pod pachą i kanciastym owocem przed twarzą.

ŚLEWIŃSKI

Nie przesadzajmy.

Nie wiadomo, czy mówi do Makowskiego, natury, czy własnego odbicia.

Chowa jabłko do kieszeni płaszcza.

Idzie dalej. Po kilku krokach uśmiecha się sam do siebie.

61. PARYŻ, SALON WŁADYSŁAWA MICKIEWICZA – WNĘTRZE – 1913 – WIECZÓR

Rozmowy przy stole. Ktoś przesuwa filiżanki, robiąc miejsce na przyniesione płótno.

MARIA SKŁODOWSKA-CURIE ogląda niewielki pejzaż morski Ślewińskiego. Eugenia stoi obok. Władysław rozmawia z gospodarzem, ale zerka w ich stronę.

MARIA
To jest przed burzą?

ŚLEWIŃSKI
Po.

Maria przygląda się obrazowi ponownie.

MARIA
Zostanę przy swoim.

Ślewiński podchodzi. Wskazuje ciemną partię wody.

ŚLEWIŃSKI
Tutaj jeszcze widać…

Urywa. Maria czeka.

ŚLEWIŃSKI
Co pani widzi?

MARIA
Że za chwilę trzeba będzie stamtąd odejść.

Władysław opuszcza rękę.

EUGENIA
On zwykle wtedy zostaje.

MARIA
Żeby skończyć?

EUGENIA
Żeby zacząć jeszcze raz.

Maria uśmiecha się krótko. Odsuwa filiżankę stojącą zbyt blisko płótna.

MARIA
To akurat rozumiem.

Ktoś woła ją od stołu. Maria odchodzi.

Ślewiński nadal patrzy na obraz.

ŚLEWIŃSKI
Przecież burza już przeszła.

EUGENIA
Ty tam byłeś. Ona ma tylko obraz.

Władysław cofa się o krok. Patrzy z miejsca, w którym przed chwilą stała Maria.

62. DOËLAN, DOM ŚLEWIŃSKICH – WNĘTRZE / PLENER – DZIEŃ

Dom stoi nad zatoką, trochę za duży na dwoje ludzi i trochę za mały na wszystkie obrazy. Wiatr od morza porusza okiennicami. Nad wejściem miejscowi mówią na niego „zameczek” — pół żartem, pół z szacunkiem dla kamiennych ścian.

Makowski podchodzi z walizką, rulonem płócien i drewnianą skrzynką. Zanim zdąży zapukać, drzwi otwierają się.

Eugenia trzyma w jednej ręce ścierkę, w drugiej pędzel.

EUGENIA

Władysław stoi przy oknie od kwadransa i udaje, że pana nie wypatruje.

Z głębi domu:

ŚLEWIŃSKI (O. S.)

Sprawdzałem pogodę.

EUGENIA

Pogoda przyjechała z walizką.

Makowski wchodzi.

W PRZEDPOKOJU

Na ścianie wisi kilka kluczy. Pod nimi stare ślady po haczykach — dom przyjmował już więcej ludzi, niż mieści teraz.

Ślewiński bierze jeden klucz i podaje Makowskiemu.

ŚLEWIŃSKI

Pokój na górze. Pracownia od ogrodu. Ten klucz otwiera oba wejścia.

MAKOWSKI

O której pan zaczyna?

ŚLEWIŃSKI

Wcześnie.

MAKOWSKI

Mam przyjść?

ŚLEWIŃSKI

Do własnej pracy? Dobrze byłoby.

MAKOWSKI

Pytam o wspólne godziny.

ŚLEWIŃSKI

Nie ma wspólnych godzin. Obiad jest o pierwszej, jeśli Eugenia nas zawoła. Jeśli nie zawoła, znaczy, że sama maluje i mamy sobie poradzić.

EUGENIA

Nareszcie nauczył się regulaminu.

Ślewiński bierze walizkę. Makowski próbuje odebrać mu ją z powrotem.

ŚLEWIŃSKI

Nie urządzam ci życia. Wnoszę bagaż.

MAKOWSKI

Granica jest cienka.

ŚLEWIŃSKI

Dlatego klucz dostajesz ty.

Kładzie go Makowskiemu na dłoni.

POKÓJ NA GÓRZE

Łóżko, stół, miska, okno wychodzące na morze. Bez obrazów Ślewińskiego na ścianach. Przy oknie stoi pusta sztaluga.

ŚLEWIŃSKI

Jeśli wolisz pracować na dole, zejdź. Jeśli tutaj, zamykaj drzwi. Jeśli poza domem, zostaw wiadomość, żebyśmy nie szukali ciała na skałach.

MAKOWSKI

A jeśli będę chciał wyjechać?

ŚLEWIŃSKI

Dworzec jest w tę samą stronę co przy przyjeździe.

Makowski kładzie rulon na łóżku.

MAKOWSKI

To wszystko?

ŚLEWIŃSKI

Herbata na dole. Terpentyna w szafie. Nie dawaj psom sera, bo Eugenia twierdzi, że chorują, a one twierdzą, że nie.

Schodzi.

Makowski zostaje sam z kluczem.

PODWÓRZE – PÓŹNIEJ

Płótna stoją oparte o kamienny mur. Makowski pokazuje Ślewińskiemu nową kompozycję: łódź, dom i postać rozbite na nakładające się płaszczyzny.

ŚLEWIŃSKI

Nie rozumiem, dlaczego dach wchodzi w człowieka.

MAKOWSKI

Bo nie chcę udawać, że widzę ich osobno.

ŚLEWIŃSKI

Ale są osobno.

MAKOWSKI

W naturze. Nie w obrazie.

Ślewiński obchodzi płótno, jakby z drugiej strony mogło zdradzić zasadę.

ŚLEWIŃSKI

Nie rozumiem.

Makowski czeka na wyrok.

ŚLEWIŃSKI

To nie znaczy, że to bzdura.

MAKOWSKI

Od kiedy?

ŚLEWIŃSKI

Od kiedy dowiedziałem się, że nierozumienie jest czasem własnością patrzącego, nie obrazu.

Eugenia wychodzi z domu z miską obranych ziemniaków. Słyszała.

Nie komentuje. Stawia miskę na ławie i wraca po nóż.

Przy drzwiach dostrzega pusty haczyk po kluczu. Dotyka go palcem, potem idzie dalej.

63. DOËLAN, WSPÓLNA PRACOWNIA – WNĘTRZE – DZIEŃ

Deszcz zamknął wszystkich w domu. Woda biegnie po szybach. W dwóch końcach wspólnej pracowni stoją dwa różne obrazy i dwóch malarzy pracujących w dwóch różnych rytmach.

Ślewiński długo miesza jeden szarozielony ton. Makowski szybko przenosi na płótno kilka płaszczyzn, cofa się, zamalowuje połowę i zaczyna ponownie.

Na stole między nimi leży pusta miska po jabłkach.

Makowski odstawia obraz pod ścianę.

MAKOWSKI

Może pan spojrzeć?

ŚLEWIŃSKI

Patrzę od rana.

MAKOWSKI

To może pan powiedzieć.

Ślewiński odkłada paletę. Podchodzi.

Na obrazie stół przechyla się w stronę widza. Butelka jest prawie płaska, lecz trzyma całą kompozycję. Wokół niej zielone i brunatne pola walczą o pierwszeństwo.

Ślewiński unosi rękę. Palec zatrzymuje się nad miejscem, które najchętniej przyciemniłby jednym ruchem.

Nie dotyka płótna.

ŚLEWIŃSKI

Co chcesz zrobić?

MAKOWSKI

Prosiłem o korektę.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie zaczynam.

MAKOWSKI

Od pytania?

ŚLEWIŃSKI

Nie przyzwyczajaj się. Co chcesz zrobić?

Makowski patrzy na własny obraz, szukając odpowiedzi dokładniejszej niż nazwa kierunku.

MAKOWSKI

Chcę, żeby butelka utrzymała stół, chociaż nie będzie miała ciężaru prawdziwej butelki.

ŚLEWIŃSKI

Ma mieć ciężar koloru?

MAKOWSKI

Tak.

ŚLEWIŃSKI

W takim razie ta zieleń jest za grzeczna.

Wskazuje płaszczyznę obok szyjki, nadal nie dotykając obrazu.

ŚLEWIŃSKI

Tutaj powtarza stół. Jeśli ma go utrzymać, musi się mu sprzeciwić.

MAKOWSKI

Ciemniejsza?

ŚLEWIŃSKI

Nie wiem. Mocniejsza nie zawsze znaczy ciemniejsza.

Makowski miesza chłodniejszą zieleń i kładzie ją przy szyjce. Butelka natychmiast zbiera rozbitą kompozycję.

Obaj cofają się o krok.

MAKOWSKI

Lepiej.

ŚLEWIŃSKI

Tak.

MAKOWSKI

I nie przeszkadza panu, że stół spada?

ŚLEWIŃSKI

Przeszkadza mi bardzo.

MAKOWSKI

Mam go poprawić?

ŚLEWIŃSKI

Chcesz, żeby spadał?

MAKOWSKI

Tak.

ŚLEWIŃSKI

Więc nie pytaj człowieka, który całe życie pilnuje, żeby rzeczy nie spadały.

Makowski uśmiecha się i wraca do obrazu.

Ślewiński idzie po własną paletę. Po drodze zatrzymuje się przy płaszczu przewieszonym przez krzesło.

Rozgląda się. Eugenii nie ma. Makowski jest odwrócony.

Ślewiński wyjmuje z kieszeni kanciaste jabłko. Jest już lekko pomarszczone, ale zachowało niemożliwy kształt.

Podchodzi na palcach i próbuje wsunąć je do kieszeni marynarki Makowskiego.

Owoc nie mieści się. Wypada, uderza o podłogę i toczy się krótkimi, niezgrabnymi skokami.

Makowski odwraca się.

Patrzy na jabłko. Potem na Ślewińskiego.

ŚLEWIŃSKI

Dowód rzeczowy.

Makowski podnosi owoc.

MAKOWSKI

Skąd pan to ma?

ŚLEWIŃSKI

Z miejsca, gdzie rosną kwadratowe jabłka.

MAKOWSKI

Z mojej pracowni?

ŚLEWIŃSKI

Z targu. Natura zaczęła cię naśladować.

Makowski obraca jabłko z powagą rzeczoznawcy.

MAKOWSKI

Nie jest kwadratowe.

ŚLEWIŃSKI

Teraz ty zaczynasz wykład?

Makowski próbuje zachować powagę. Nie udaje mu się.

Ślewiński także zaczyna się śmiać.

Ich śmiech ściąga Eugenię do drzwi. Widzi dwóch malarzy i brzydkie jabłko ustawione przed kubistycznym obrazem.

EUGENIA

Mam pytać?

ŚLEWIŃSKI I MAKOWSKI

Nie.

Śmieją się jeszcze mocniej.

Makowski kładzie jabłko na przechylonym stole martwej natury. Owoc zatrzymuje się na jednym z płaskich boków. Nie spada.

64. PARYŻ, GALERIA – WNĘTRZE – WIOSNA 1914 – DZIEŃ

Jasna sala pełna nowych obrazów. Paryska publiczność przesuwa się między płótnami szybko, jakby każde następne mogło unieważnić poprzednie.

Ślewiński stoi przed dużym pejzażem. Ogląda go z daleka, potem robi dwa kroki w bok.

Po przeciwnej stronie sali ten sam ruch wykonuje PORANKIEWICZ.

Jest po trzydziestce. Szczuplejszy niż w Krakowie, z zapadniętymi policzkami i włosami zbyt długo niestrzyżonymi. Mankiety marynarki są wystrzępione. Gdy sądzi, że nikt nie patrzy, tłumi kaszel w chusteczkę.

Ślewiński rozpoznaje go natychmiast.

Nie podchodzi.

Porankiewicz przechodzi do martwej natury. Ślewiński ogląda ją z drugiego końca. Między nimi stoją obcy ludzie, ale ich wzrok spotyka się na tych samych miejscach obrazu: ciemnym dzbanie, pustej lewej stronie, czerwonej plamie przy krawędzi.

Porankiewicz zauważa go w odbiciu szyby osłaniającej rysunek.

Odwraca się.

Przez moment obaj mogą jeszcze udać, że przyszli tu osobno i tak zostanie.

PORANKIEWICZ

Pan także uważa, że czerwień jest za blisko brzegu?

ŚLEWIŃSKI

Uważam, że bez niej obraz byłby poprawny.

PORANKIEWICZ

To poważny zarzut.

ŚLEWIŃSKI

Najpoważniejszy.

Stają obok siebie. Nadal patrzą na obraz, nie na siebie.

ŚLEWIŃSKI

Od dawna jest pan w Paryżu?

PORANKIEWICZ

Wystarczająco, żeby przestać mówić, że przyjechałem wczoraj. Za krótko, żeby mówić, że tu mieszkam.

ŚLEWIŃSKI

Pracuje pan?

PORANKIEWICZ

Kiedy mogę.

Ślewiński zerka na wystrzępiony rękaw. Potem na chusteczkę złożoną zbyt szybko i schowaną do kieszeni.

W jego twarzy pojawia się cały dawny odruch: pracownia, lekarz, pieniądze, plan wyjazdu. Gotowe rozwiązania ustawiają się w kolejce.

Nie wypowiada żadnego.

ŚLEWIŃSKI

Zje pan ze mną obiad?

Porankiewicz odwraca głowę. Pytanie jest tak małe, że szuka ukrytego ciągu dalszego.

PORANKIEWICZ

Tylko obiad?

ŚLEWIŃSKI

Zależy od kucharza.

PORANKIEWICZ

Pytam o warunki.

ŚLEWIŃSKI

Nie ma.

PORANKIEWICZ

Ani Francji? Ani pracowni? Ani właściwego sposobu patrzenia?

ŚLEWIŃSKI

Francja już tu jest. Pracownię ma pan własną. A patrzy pan wystarczająco dobrze, żeby nie zgodzić się ze mną w sprawie czerwieni.

Porankiewicz spogląda na obraz.

PORANKIEWICZ

Moim zdaniem jest dokładnie tam, gdzie powinna.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie.

Porankiewicz poprawia szalik przy szyi.

PORANKIEWICZ

Znam niedrogie miejsce dwie ulice stąd.

ŚLEWIŃSKI

Nie musi być niedrogie.

Porankiewicz patrzy na niego ostrzegawczo.

ŚLEWIŃSKI

Ale może.

Ruszają do wyjścia. Każdy zostawia czerwoną plamę nierozstrzygniętą.

65. PARYŻ, NIEDROGA RESTAURACJA – WNĘTRZE – DZIEŃ

Mała sala przy kuchni. Obrusy w czerwone kraty, zaparowane okno, codzienne menu wypisane kredą. Zapach cebuli i taniego wina.

Ślewiński i Porankiewicz siedzą przy stoliku zbyt małym na ich ostrożność.

Kelnerka stawia przed nimi ten sam gulasz. Porankiewicz zaczyna jeść od razu. Dopiero po kilku łyżkach zwalnia, zauważywszy własny głód.

Ślewiński tego nie komentuje.

PORANKIEWICZ

Makowski mówił, że mieszkał u państwa.

ŚLEWIŃSKI

Mieszkał u siebie. Tylko dom był nasz.

PORANKIEWICZ

Podobno przyznał pan, że nie rozumie kubizmu.

ŚLEWIŃSKI

Makowski zbyt swobodnie opowiada o cudzych słabościach.

PORANKIEWICZ

To prawda?

ŚLEWIŃSKI

Nie rozumiem, dlaczego rozbicie dzbana ma go uczynić pełniejszym.

PORANKIEWICZ

To brzmi już bardziej znajomo.

ŚLEWIŃSKI

Ale jego kolor jest znakomity.

Porankiewicz czeka na zastrzeżenie. Tak samo jak Makowski.

ŚLEWIŃSKI

Nie będzie „ale”.

PORANKIEWICZ

On też o tym mówił.

Po raz pierwszy uśmiechają się do tej samej historii.

Za oknem przejeżdża omnibus. Szklanki drżą na stole.

ŚLEWIŃSKI

Jak Teofila?

PORANKIEWICZ

Pracuje. Kiedy teatr płaci, gra. Kiedy nie płaci, uczy. Kiedy nie ma kogo uczyć, szyje kostiumy ludziom, którzy później kłaniają się w nich przed nią.

ŚLEWIŃSKI

Pisze pan do niej?

PORANKIEWICZ

Co tydzień.

ŚLEWIŃSKI

To więcej, niż ja robiłem dla kogokolwiek w pańskim wieku.

PORANKIEWICZ

Wiem.

Słowo nie jest oskarżeniem. Nie jest też pocieszeniem.

Ślewiński odkrawa kawałek chleba. Nie zaczyna obrony.

PORANKIEWICZ

Pytała, czy pana widziałem.

ŚLEWIŃSKI

Co pan odpowiedział?

PORANKIEWICZ

Że Paryż jest duży.

ŚLEWIŃSKI

To prawda.

PORANKIEWICZ

Nie cała.

Jedzą przez chwilę w milczeniu.

PORANKIEWICZ

Matka nigdy nie mówiła źle o człowieku, który był przed moim ojcem.

Ślewiński odkłada nóż.

Porankiewicz nie patrzy na niego. Zbiera chlebem sos z talerza.

PORANKIEWICZ

Nie mówiła też dobrze. Właściwie nie mówiła prawie nic.

ŚLEWIŃSKI

Miała prawo.

PORANKIEWICZ

Tak.

ŚLEWIŃSKI

Pan również.

Porankiewicz podnosi wzrok.

Ślewiński mógłby zapytać, ile wie. Czy Teofila wymieniła nazwisko. Czy młody człowiek przeczytał pauzy właściwie. Czy list nadal ma sens.

Nie pyta.

PORANKIEWICZ

Ojciec nie lubił niedopowiedzeń. W teatrze każde zawieszone zdanie uważał za kradzież czasu publiczności.

ŚLEWIŃSKI

A pan?

PORANKIEWICZ

W obrazie najważniejsze rzeczy czasem zostają poza ramą.

ŚLEWIŃSKI

To nie znaczy, że ich nie ma.

PORANKIEWICZ

Ani że trzeba je domalować.

Patrzą na siebie.

Kelnerka przynosi rachunek i kładzie go dokładnie pośrodku stolika.

Ślewiński nie sięga pierwszy.

ŚLEWIŃSKI

Pozwoli pan, że zapłacę za obiad?

PORANKIEWICZ

Za obiad.

ŚLEWIŃSKI

Za obiad.

Porankiewicz przesuwa rachunek w jego stronę.

Ślewiński płaci. Nie zostawia na stole banknotu, który mógłby znaczyć coś więcej.

66. PARYŻ, ULICA PRZED RESTAURACJĄ – PLENER – DZIEŃ

Wychodzą w ruchliwe popołudnie. Wozy dostawcze blokują ulicę. Gazeciarz wykrzykuje nagłówki. Tłum rozdziela ludzi co kilka kroków i ponownie ich ze sobą zderza. Porankiewicz zapina płaszcz pod szyją.

PORANKIEWICZ

Dziękuję za obiad.

ŚLEWIŃSKI

Był lepszy, niż zapowiadała cena.

PORANKIEWICZ

Nie należy mówić tego właścicielowi.

Stoją na rogu. Każdy ma odejść w inną stronę. Ślewiński wyjmuje notes. Na czystej kartce zapisuje adres domu w Doëlan. Nie dopisuje żadnego wyjaśnienia ani tytułu. Odrywa kartkę i podaje Porankiewiczowi.

ŚLEWIŃSKI

To mój adres.

Porankiewicz czyta.

PORANKIEWICZ

Wiem, gdzie jest Doëlan.

ŚLEWIŃSKI

Drzwi są otwarte.

PORANKIEWICZ

Dla uczniów?

ŚLEWIŃSKI

Nie.

PORANKIEWICZ

Dla rodziny?

Ślewiński nie chwyta słowa, które zostało mu podane.

ŚLEWIŃSKI

Dla pana.

Porankiewicz składa kartkę na pół.

ŚLEWIŃSKI

Jest pokój. Można pracować. Można nie pracować. Można przyjechać na dzień albo—

Urywa. Oferta zaczynała zmieniać się w program.

ŚLEWIŃSKI

Adres wystarczy.

Porankiewicz chowa kartkę do wewnętrznej kieszeni płaszcza.

PORANKIEWICZ

Nie obiecuję, że przyjadę.

ŚLEWIŃSKI

Nie prosiłem o obietnicę.

PORANKIEWICZ

Dawniej poprosiłby pan przynajmniej o datę.

ŚLEWIŃSKI

Dawniej miałem odpowiedź, zanim ktoś skończył pytanie.

Porankiewicz kiwa głową. Nadal nie wiadomo, czy jest to uznanie, czy tylko pożegnanie.

Podaje Ślewińskiemu rękę.

ŚLEWIŃSKI

Do zobaczenia.

PORANKIEWICZ

Możliwe.

Odchodzi w stronę bulwaru.

Ślewiński zostaje na rogu. Patrzy, jak Porankiewicz przeciska się między ludźmi. Na chwilę znika za omnibusem, potem pojawia się dalej.

Władysław robi pół kroku, jakby chciał go dogonić. Zatrzymuje się.

Nie woła.

Porankiewicz dochodzi do skrzyżowania. Bez oglądania się dotyka kieszeni, w której schował adres.

Potem tłum zamyka się za nim.

Ślewiński stoi jeszcze chwilę. Nie wie, czy kartka otworzy kiedykolwiek drzwi.

Odwraca się i odchodzi w przeciwną stronę.

67. PARYŻ / DOËLAN – RÓŻNE MIEJSCA – 1914 – MONTAŻ

HUK pras drukarskich. Metalowe wałki obracają się coraz szybciej. Spod nich wychodzą gazety z wielkimi nagłówkami. SARAJEWO. ULTIMATUM. MOBILIZACJA. WOJNA. Gazeciarze wyrywają sobie jeszcze wilgotne arkusze.

PARYŻ, ULICA – DZIEŃ

Tłum stoi przed mapą Europy wywieszoną w witrynie. Każdy wskazuje inną granicę. Każdy mówi, że wojna potrwa krótko. Ślewiński próbuje przejść z rulonem płócien. Zatrzymuje go ŻANDARM.

ŻANDARM

Papiery.

Ślewiński podaje dokument.

ŻANDARM

Rosjanin?

ŚLEWIŃSKI

Polak.

ŻANDARM

W papierach Rosjanin.

ŚLEWIŃSKI

W papierach jest wiele rzeczy.

Żandarm ogląda rulon. Rozwiązuje sznurek, rozwija pierwsze płótno na mokrym chodniku.

Ślewiński chce zaprotestować. Widzi karabin i milknie.

Na obrazie ciemne morze. Żandarm szuka w nim mapy, szyfru albo planu wybrzeża. Znajduje tylko farbę.

Uderza pieczęcią w dokument.

GŁUCHY STUK przechodzi w:

PARYŻ, BANK – DZIEŃ

Kasjer przykłada pieczęć do zwróconego przekazu.

KASJER

Rosja wstrzymała transfery.

ŚLEWIŃSKI

Na jak długo?

KASJER

Do odwołania.

ŚLEWIŃSKI

Kto odwoła?

Kasjer przesuwa papier pod kratą. Następny klient napiera od tyłu.

DOËLAN, KUCHNIA – DZIEŃ

Eugenia wysypuje mąkę z worka. Dno ukazuje się, zanim napełni miskę.

Odsypuje część z powrotem.

Na stole leży jej niedokończone płótno: jasny dzban i czerwone ryby na cynowym półmisku. Obok rachunki, kartki żywnościowe i listy od ludzi pytających, czy mogą przyjechać.

Eugenia odwraca obraz do ściany, żeby zrobić miejsce rachunkom.

DOËLAN, STACJA – DZIEŃ

Makowski stoi z walizką w kolejce do kontroli. Przed nim żołnierz przeszukuje torbę starej kobiety. Za nim matka ucisza płaczące dziecko.

Pociąg odjeżdża bez połowy czekających.

Makowski zostaje na peronie.

PARYŻ, DWORZEC – INNY DZIEŃ

Ślewiński przepycha skrzynię z obrazami w stronę wagonu. Konduktor zamyka drzwi.

KONDUKTOR

Tylko wojsko i poczta.

ŚLEWIŃSKI

To nie może czekać.

KONDUKTOR

Wszystko teraz czeka.

Pociąg rusza. Ślewiński zostaje ze skrzynią na pustoszejącym peronie.

DOËLAN, SPIŻARNIA – DZIEŃ

Półki pustoszeją w krótkich cięciach.

— Znika słój fasoli.

— Znika worek ziemniaków.

— Zostają trzy cebule, suszona ryba i słoik z popękanym dnem.

— Eugenia zeskrobuje nożem ostatnią warstwę smalcu z kamiennego naczynia.

TARCIE ostrza przechodzi w tarcie pędzla po suchym płótnie.

DOËLAN, PRACOWNIA – DZIEŃ

Eugenia próbuje wrócić do obrazu z czerwonymi rybami. Farby jest za mało. Rozciera czerwień tak cienko, że prześwituje płótno.

Ktoś puka do drzwi.

Pędzel zatrzymuje się.

Eugenia zamyka oczy, liczy do trzech i odkłada paletę.

DOËLAN, PRZEDPOKÓJ – CIĄG DALSZY

W progu stoi MŁODY POLSKI MALARZ z siostrą i małym chłopcem. Przemoczeni. Każde z jednym bagażem.

MŁODY MALARZ

Powiedziano nam w Paryżu, że państwo czasem przyjmują—

Eugenia patrzy na dziecko. Potem na drzwi spiżarni.

Ślewiński staje za nią. Nie odpowiada w jej imieniu.

EUGENIA

Na górze jest jeden pokój. Chłopiec może spać w pracowni, jeśli nie boi się obrazów.

CHŁOPIEC

Boję się koni.

EUGENIA

Koni nie malujemy.

Otwiera drzwi szerzej.

Rodzina wchodzi.

KUCHNIA – WIECZÓR

Ta sama zupa zostaje rozlana do pięciu misek zamiast dwóch. Eugenia dolewa wody, miesza i próbuje smak. Nie poprawia go. Nie ma czym.

Ślewiński dzieli chleb. Każdą kromkę kroi zbyt dokładnie. Ostatnią część odkłada dla Eugenii.

Ona łamie ją na pół i podaje dziecku.

NOC

Dom śpi. Eugenia wraca do pracowni.

Na jej krześle leży zwinięty koc gości. Na sztaludze wisi dziecięca koszula, rozwieszona do wyschnięcia przed piecem. Obraz z rybami nadal stoi odwrócony do ściany.

Eugenia podchodzi, ale nie ma gdzie go ustawić.

Zdejmuje pędzel z półki. Trzyma go przez chwilę. Potem kładzie obok płótna, nie na rachunkach.

Pukanie do drzwi.

Tym razem budzi się cały dom.

Ślewiński zapala lampę. Eugenia bierze ją od niego i idzie pierwsza.

Drzwi otwierają się. Zimny wiatr wdziera się do środka i niemal gasi płomień.

W progu stoi kolejny człowiek.

68. DOËLAN, PRACOWNIA – WNĘTRZE – WIECZÓR

Wiatr wciska deszcz pod ramę okna. W piecu dopala się ostatnia szczapa.

Na sztaludze Ślewińskiego stoi płótno zaczęte wiele dni temu. Ciemna skała i jedna fala. Reszta pozostała surowa.

Ślewiński siedzi przed obrazem bez palety. W dłoni obraca zaschnięty pędzel.

Makowski wchodzi z naręczem drewna. Odkłada po jednym polanie, żeby nie hałasować.

MAKOWSKI

Nie pracował pan.

ŚLEWIŃSKI

Patrzyłem.

MAKOWSKI

Od trzech dni?

ŚLEWIŃSKI

Morze jest cierpliwe.

Makowski dokłada drewno do pieca. Płomień chwyta niechętnie.

ŚLEWIŃSKI

Czytałeś gazety?

MAKOWSKI

Tak.

ŚLEWIŃSKI

Każdego dnia inna mapa. Inne nazwiska zabitych. Inna pewność, że to wszystko ma plan.

MAKOWSKI

Gazety zawsze mają plan. Dlatego trzeba je składać po przeczytaniu.

Ślewiński nie podejmuje żartu.

ŚLEWIŃSKI

Całe życie mówiłem, że obraz musi mieć formę. Że ciężar odpowiada na chaos.

MAKOWSKI

Nie odpowiada?

ŚLEWIŃSKI

Co odpowiada skała na człowieka rozerwanego pociskiem? Co porządkuje dobrze położona plama?

MAKOWSKI

Nic.

Ślewiński patrzy na niego.

MAKOWSKI

Obraz nie zatrzyma pocisku. Zupa też nie. A jednak Eugenia gotuje.

ŚLEWIŃSKI

Bo ludzie muszą jeść.

MAKOWSKI

I muszą patrzeć.

Makowski bierze zaschnięty pędzel z dłoni Ślewińskiego. Nie wyrywa go. Starszy sam rozluźnia palce.

MAKOWSKI

Pan kiedyś mówił, że nie jesteśmy po spokój.

ŚLEWIŃSKI

Mówiłem za dużo rzeczy.

MAKOWSKI

Ta jedna może się jeszcze przydać.

Odnosi pędzel do stołu. Nalewa terpentynę do słoika, zanurza włosie i cierpliwie rozciera stwardniałą farbę.

Potem rozstawia drugą sztalugę obok pierwszej.

ŚLEWIŃSKI

Nie prosiłem o lekcję.

MAKOWSKI

Ja też nie prosiłem o większość swoich.

Ślewiński niemal się uśmiecha.

Makowski wyciska na paletę małe porcje farby. Oszczędnie: czerń, zieleń, biel, odrobinę czerwieni.

Dokładnie zestaw, z którym Ślewiński wychodził kiedyś nad morze.

ŚLEWIŃSKI

Za dużo bieli.

MAKOWSKI

To dobrze. Zaczyna pan patrzeć.

Makowski stawia taboret przed sztalugą, ale nie pomaga Ślewińskiemu wstać. Czeka.

Ślewiński podnosi się sam. Wolno. Jedną ręką opiera się o stół.

Siada przed płótnem.

MAKOWSKI

Nie musi pan malować.

ŚLEWIŃSKI

W takim razie po co to wszystko?

MAKOWSKI

Żeby mógł pan wybrać.

Podaje mu oczyszczony pędzel trzonkiem do przodu.

Ślewiński przyjmuje.

Patrzy na niedokończoną falę. Potem na surowe płótno obok niej.

Nie próbuje namalować wojny ani odpowiedzi na nią.

Kładzie jedną szarą plamę w miejscu, gdzie woda spotyka skałę.

Tarcie pędzla jest ledwie słyszalne.

Makowski siada przy drugiej sztaludze i zaczyna własny obraz.

Pracują obok siebie.

69. DOËLAN, SALON – WNĘTRZE – NOC

Dom ucichł. Goście śpią na górze i w pracowni. Na stole pozostały dwie miski, sterta cerowanych skarpet i list z kolejną odmową wypłaty pieniędzy.

Eugenia wchodzi do salonu z portretem Ślewińskiego namalowanym przez Gauguina. Obraz był owinięty w tkaninę i wsunięty za szafę.

Stawia go na krześle przed Władysławem.

ŚLEWIŃSKI

Po co go wyjęłaś?

EUGENIA

Szukałam czystego płótna. Znalazłam ciebie sprzed trzydziestu lat.

Ślewiński patrzy na własną młodą twarz. Potem na dedykację: AU GRAND ARTISTE.

Kiedyś odczytywał ją jak obietnicę. Teraz litery wydają się większe od obrazu.

ŚLEWIŃSKI

Wielki artysta.

EUGENIA

Tak napisał.

ŚLEWIŃSKI

Jakby tytuł mógł ważyć więcej od człowieka.

Eugenia siada naprzeciw. Na mankiecie ma świeżą plamę czerwonej farby.

Ślewiński ją zauważa.

ŚLEWIŃSKI

Malowałaś?

EUGENIA

Dwadzieścia minut. Chłopiec zasnął, jego matka poszła po wodę, a nikt akurat nie potrzebował mojego łóżka, garnka ani francuskiego.

ŚLEWIŃSKI

Powinnaś zamknąć pracownię.

EUGENIA

Przed nimi czy przed tobą?

ŚLEWIŃSKI

Żebyś mogła pracować.

EUGENIA

Mogłeś powiedzieć to dwadzieścia lat temu.

Nie wypowiada zdania z goryczą. Sprawdza jego ciężar i zostawia je między nimi.

Ślewiński wraca wzrokiem do portretu.

ŚLEWIŃSKI

Gauguin widział we mnie wielkiego artystę. Ja widziałem w nim człowieka, który zna odpowiedzi. Wyspiański zapłacił za cudze odpowiedzi. Teofila za moje. Porankiewicz także.

EUGENIA

Nie wiesz, za co zapłacił Porankiewicz.

ŚLEWIŃSKI

Wiem, czego mu nie dałem.

EUGENIA

To nie to samo.

ŚLEWIŃSKI

Czy wielkość ma jakikolwiek sens wobec cudzej krzywdy?

Eugenia ogląda portret jak malarka. Podchodzi, przesuwa lampę. Światło schodzi z dedykacji i zatrzymuje się na twarzy.

EUGENIA

Kolor ma. Ta ochra tutaj nadal jest znakomita. Linia ramienia za łatwa. Dłoń słabsza od twarzy.

ŚLEWIŃSKI

Nie pytam o obraz.

EUGENIA

Właśnie pytasz. Chcesz, żebym spojrzała na całe życie i wydała jeden sąd. Wielki albo winny. Pomnik albo akt oskarżenia.

Siada ponownie.

EUGENIA

To nadal twoja potrzeba jednej kompozycji.

Ślewiński milczy.

EUGENIA

Byli ludzie, których skrzywdziłeś. Byli tacy, którym pomogłeś. Czasem to byli ci sami ludzie. Nie wolno ci wybierać tylko krzywdy dlatego, że samopotępienie brzmi uczciwiej niż pycha.

ŚLEWIŃSKI

Wybaczasz mi?

EUGENIA

Nie mówimy teraz o mnie.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie mówiłaś, że trzeba widzieć całość.

Eugenia patrzy na niedokończony obraz z czerwonymi rybami oparty o ścianę. Na cienką warstwę farby, na pracę odkładaną dla cudzego życia.

EUGENIA

Niektórych rzeczy ci nie wybaczam. Z niektórych bez ciebie bym nie skorzystała. Jedno nie usuwa drugiego.

Odwraca portret malaturą do nich, ale dedykację zasłania fałdą tkaniny.

EUGENIA

Gauguin zostawił obraz. Ty otworzyłeś drzwi Makowskiemu. Wyspiański zostawił teatr i dzieci, nie tylko chorobę. Porankiewicz ma własne życie, nawet jeśli nie przyjedzie. Ja mam obraz, który skończę po kawałku.

ŚLEWIŃSKI

To ma wystarczyć?

EUGENIA

Nie. Ma być prawdziwe.

Zdejmuje tkaninę z obrazu. Dedykacja znów jest widoczna, ale nie zajmuje już środka światła.

Eugenia bierze list z odmową wypłaty i podkłada nim krótszą nogę sztalugi ze swoim płótnem.

Obraz przestaje się chwiać.

Wraca do czerwonych ryb.

Ślewiński zostaje przy portrecie. Nie odwraca go i nie zawiesza.

Stawia go na podłodze między swoim morzem a niedokończonym obrazem Eugenii.

Trzy płótna. Żadne nie jest pomnikiem pozostałych.

70. DOËLAN, PLAŻA – PLENER – ZIMA 1917 – DZIEŃ

Wiatr zgina wyschnięte trawy do ziemi. Nad wydmą niebo ma kolor brudnej cyny.

Ślewiński i Makowski schodzą na plażę ze sztalugami. Starszy idzie wolniej. Makowski nie odbiera mu kasety z farbami, ale dostosowuje krok.

Na mokrym piasku ustawiają się kilka metrów od siebie.

Morze jest zielono-ołowiane, brunatne przy skałach, prawie czarne w zagłębieniach fal.

Ślewiński wbija nogi sztalugi głęboko w piasek. Sprawdza każdą osobno.

Makowski rozstawia swoją szybciej. Na jego płótnie morze powstaje z szerokich, kanciastych płaszczyzn. Nie przypomina morza Ślewińskiego, choć patrzą na ten sam żywioł.

Przez dłuższą chwilę słychać tylko fale, wiatr i tarcie pędzli.

Makowski cofa się od obrazu.

MAKOWSKI

Skała ucieka.

Ślewiński patrzy na jego płótno. Widzi miejsce, które można przyciemnić, linię, którą można podporządkować, formę, którą można obciążyć.

ŚLEWIŃSKI

Chcesz ją zatrzymać?

MAKOWSKI

Nie wiem.

ŚLEWIŃSKI

To jej jeszcze nie zatrzymuj.

Makowski wraca do pracy.

Fala podnosi się, łamie i cofa. Następna zmienia kolor całej zatoki.

Ślewiński czeka. Maluje jeden krótki ślad. Znowu czeka.

MAKOWSKI

Kiedy pan wie, że morze jest dobrze?

ŚLEWIŃSKI

Nigdy.

MAKOWSKI

To po co pan je maluje od tylu lat?

ŚLEWIŃSKI

Bo nie da się go upilnować.

Makowski spogląda znad sztalugi.

ŚLEWIŃSKI

Można tylko być obecnym, kiedy się zmienia.

Podmuch zrywa Makowskiemu kapelusz. Młodszy łapie go przy samej wodzie.

MAKOWSKI

To brzmi jak lekcja.

ŚLEWIŃSKI

W takim razie źle to powiedziałem.

Makowski kończy kilka szybkich pociągnięć. Odkłada pędzel.

MAKOWSKI

Idę po herbatę. Pan też powinien.

ŚLEWIŃSKI

Jeszcze jedna fala.

MAKOWSKI

Po niej będzie następna.

ŚLEWIŃSKI

Na tym polega trudność.

Makowski składa własną sztalugę. Zdejmuje płótno i bierze je pod pachę razem z kasetą.

MAKOWSKI

Dziesięć minut.

ŚLEWIŃSKI

Nie wydawaj morzu poleceń.

Makowski odchodzi przez mokry piasek i wspina się na wydmę.

Ślewiński zostaje sam.

Staje przed płótnem. Nie maluje.

Fala. Druga. Trzecia.

Dopiero teraz nabiera farbę.

71. DOËLAN, PLAŻA – PLENER – DZIEŃ

TEN SAM OBRAZ CO W PROLOGU.

Podmuch szarpie połę płaszcza. Ślewiński przyciska kasetę butem i pracuje dalej.

Wiatr uderza ponownie — mocniej. Płótno drży w ramach.

Ślewiński łapie sztalugę obiema rękami. Zamiast ją puścić, obraca się razem z nią.

Noga trafia w rozmyty piasek.

CZŁOWIEK I SZTALUGA padają jednocześnie.

Kaseta otwiera się. Czerń i zieleń rozlewają się po mokrym piasku.

Ślewiński leży na boku, twarzą ku morzu. Przez chwilę nie rusza się.

Nadbiega fala. Woda podchodzi pod jego dłoń, zabiera smugę farby i miesza ją z piaskiem.

Ślewiński próbuje oprzeć się na łokciu.

Ręka zapada się w piasek. Druga nie utrzymuje ciężaru. Podnosi pierś o kilka centymetrów i opada.

Oddycha płytko. Nie z bólu — z wysiłku, którego ciało nie potrafi już wykonać.

Obok płótno leży malaturą do góry. Deszcz i słona woda spływają po nim. Ciemna farba wydłuża się od skały ku dolnej krawędzi, tworząc kontur podobny do leżącego ciała.

Ślewiński widzi obraz.

Próbuje sięgnąć. Dłoń nie dochodzi.

Na grzbiecie wydmy pojawia się Makowski z blaszanym czajnikiem i dwoma kubkami. Wiatr porywa parę znad dzióbka.

Makowski dostrzega pustą sztalugę. Potem ciało na piasku.

Upuszcza kubki i biegnie.

Ślewiński słyszy kroki.

ŚLEWIŃSKI

Płótno!

Głos ginie w huku fali.

Makowski jest bliżej.

ŚLEWIŃSKI

Najpierw obraz!

Wskazuje drżącą dłonią płótno. Następna fala podchodzi pod jego dolną krawędź.

Makowski nie zmienia kierunku.

72. DOËLAN, PLAŻA – PLENER – CIĄG DALSZY

Makowski pada na kolana przy Ślewińskim.

ŚLEWIŃSKI

Nie mnie. Obraz.

MAKOWSKI

Obraz nie marznie.

Wsuwa ramię pod plecy starszego malarza.

ŚLEWIŃSKI

Farba spłynie.

MAKOWSKI

Pan też.

Ślewiński próbuje odepchnąć jego rękę. Nie ma siły.

Makowski nie szarpie go do góry. Przekłada ciężar, wbija kolano w piasek i czeka, aż fala się cofnie.

MAKOWSKI

Na trzy.

ŚLEWIŃSKI

Nie trzeba liczyć.

MAKOWSKI

Raz.

ŚLEWIŃSKI

Umiem wstać.

MAKOWSKI

Dwa.

Ślewiński ponownie próbuje. Nogi nie odpowiadają.

MAKOWSKI

Trzy.

Podnosi go. Nie siłą jednego szarpnięcia — ciężarem własnego ciała, spokojnie, pozwalając starszemu oprzeć się o siebie.

Przez moment stoją chwiejnie jak jedna niezgrabna figura.

Ślewiński patrzy ponad ramieniem Makowskiego.

Fala przykrywa płótno. Czerń, zieleń i szarość płyną razem ku morzu.

ŚLEWIŃSKI

Nie wykonałeś polecenia.

MAKOWSKI

Nie.

Ślewiński chce zaprotestować.

Zamiast tego uśmiecha się.

ŚLEWIŃSKI

Dobrze.

Makowski zdejmuje własny płaszcz i zarzuca mu na ramiona.

MAKOWSKI

Teraz do domu.

ŚLEWIŃSKI

Sztaluga.

MAKOWSKI

Potem.

ŚLEWIŃSKI

Kaseta.

MAKOWSKI

Potem.

ŚLEWIŃSKI

Herbata.

Makowski rozgląda się. Czajnik leży w piasku, lecz zatrzymał część wody.

MAKOWSKI

Zimna.

ŚLEWIŃSKI

Nie można ocalić wszystkiego.

Ruszają w stronę wydmy. Ślewiński opiera ramię na barkach ucznia. Nie próbuje udawać, że idzie sam.

Po kilku krokach Makowski zatrzymuje się, żeby poprawić chwyt.

Ślewiński czeka. Nie mówi mu, jak ma podnosić.

Za nimi morze cofa się z płótna. Obraz pozostaje na piasku, zmieniony i niepilnowany.

73. PARYŻ, SZPITAL – WNĘTRZE – 1918 – DZIEŃ / NOC

DZIEŃ

Biały pokój. Białe prześcieradło. Biała miska. Zimą wszystkie biele są szare.

Ślewiński leży przy oknie. Schudł. Jedna dłoń spoczywa na kołdrze, druga znika pod nią. Oddycha nierówno.

Eugenia siedzi przy łóżku w tym samym ubraniu co poprzedniego dnia. Na kolanach trzyma mały szkicownik. Nie otwiera go, dopóki mąż nie zaśnie.

Na stoliku pielęgniarka zostawiła metalowy kubek, dwa jabłka i ciemne kwiaty przyniesione przez doktora QUEYRATA. Przedmioty ułożyły się przypadkiem: kubek z tyłu, owoce nisko, kwiaty pochylone nad nimi.

Eugenia zauważa kompozycję.

Przesuwa głowę odrobinę w lewo, szukając właściwego punktu widzenia. Nie dotyka niczego.

Otwiera szkicownik. Na odwrocie szpitalnego formularza kreśli linię kubka, ciężar dwóch jabłek i czarną plamę kwiatów.

Ślewiński otwiera oczy.

ŚLEWIŃSKI

Co robisz?

EUGENIA

Kradnę szpitalowi martwą naturę.

ŚLEWIŃSKI

Kwiaty są za ciemne.

EUGENIA

Jeszcze nie są na obrazie.

ŚLEWIŃSKI

Właśnie dlatego ostrzegam.

Cień dawnego dowcipu. Eugenia rysuje dalej.

Ślewiński patrzy na jej dłoń. Tarcie ołówka miesza się z oddechem.

Jego powieki opadają.

KRÓTKIE PLAMY PAMIĘCI:

— BŁOTO. Nogi FRANKA ustawione w narysowanym prostokącie. Głos: „A jak przegram?”

— DŁOŃ TEOFILI cofająca się ze stołu. Złamany grafit. Za nią dziecko rysuje wielkie koło.

— ŻÓŁTA ŚCIANA pracowni Gauguina. Palec zakreśla słowa GRAND ARTISTE.

— ANNAH odwraca twarz ku oknu. Nie mówi nic. Światło przesuwa się po jej policzku i znika.

— WYSPIAŃSKI podaje rulon planów zamiast dłoni. „Nie byłem dzieckiem.”

— PORANKIEWICZ składa kartkę z adresem. Tłum przecina go na fragmenty.

— RĘKA MAKOWSKIEGO pod plecami Ślewińskiego. Mokra wełna płaszcza. Piasek.

Koniec żadnej z plam nie wyjaśnia następnej.

Ślewiński budzi się gwałtownie.

ŚLEWIŃSKI

Obraz.

Eugenia podnosi szkicownik.

EUGENIA

Jest tutaj.

Ślewiński patrzy na rysunek, lecz nie wiadomo, czy o niego pytał.

NOC

Korytarzem przesuwa się wózek. Koła uderzają o łączenia posadzki.

STUK. Przerwa. STUK.

Ślewiński słyszy pociąg.

W czarnym oknie widzi własne odbicie. Nie sięga po ołówek.

ŚLEWIŃSKI

Bilet mam.

EUGENIA

Wiem.

ŚLEWIŃSKI

Cały bagaż tutaj.

Dotyka dłonią piersi. Eugenia nie poprawia go.

DZIEŃ

Doktor Queyrat bada puls. Eugenia stoi przy oknie ze szkicownikiem zamkniętym pod pachą.

QUEYRAT

Powinna pani odpocząć.

EUGENIA

Powinnam malować.

QUEYRAT

Tak.

EUGENIA

Tego pan nie miał powiedzieć.

QUEYRAT

Nie jestem jego uczniem.

Eugenia patrzy na lekarza. Po chwili oboje uśmiechają się krótko.

QUEYRAT

Przyjdę wieczorem.

Wychodzi.

Pielęgniarka zabiera pusty kubek i przesuwa kwiaty. Przypadkowa martwa natura rozpada się.

Eugenia chce odtworzyć układ. Zatrzymuje rękę nad jabłkiem.

Wraca do szkicownika. Rysuje taki, jaki zapamiętała.

NOC

Ślewiński jest przytomny. Patrzy na dwa jabłka na stoliku.

ŚLEWIŃSKI

Jedno za równe.

EUGENIA

Makowski znalazłby kanciaste.

ŚLEWIŃSKI

Natura go naśladuje.

Przez chwilę oboje pamiętają śmiech w pracowni.

Ślewiński próbuje unieść dłoń. Nie może.

Eugenia bierze ją w obie ręce. Nie podnosi za niego. Trzyma tam, gdzie leży.

74. PARYŻ, SZPITAL – WNĘTRZE – NOC

W sali zgaszono główne lampy. Z korytarza wpada wąski pas światła. Drzwi pokoju są uchylone.

Eugenia śpi na krześle, z głową opartą o ścianę. Szkicownik leży zamknięty na kolanach.

Ślewiński otwiera oczy.

ŚLEWIŃSKI

Eugenio.

Budzi się natychmiast.

EUGENIA

Jestem.

ŚLEWIŃSKI

Kartkę.

Eugenia podaje mu szkicownik i pióro.

ŚLEWIŃSKI

Nie tę. Czystą.

Wyjmuje z torby arkusz papieru listowego. Podsuwa sztywną książkę jako podkład.

Ślewiński próbuje ująć pióro. Palce zamykają się z opóźnieniem. Stalówka dotyka kartki i zostawia nierówną plamę atramentu.

Próbuje przesunąć rękę. Pióro drapie papier, ale nie powstaje litera.

Eugenia nie odbiera go od razu.

Czeka, aż sam otworzy palce.

EUGENIA

Co mam napisać?

ŚLEWIŃSKI

Dla Władysława.

Eugenia patrzy na męża. To także jego imię.

EUGENIA

Porankiewicza?

Ślewiński oddycha płytko. Nie odpowiada od razu.

EUGENIA

Co mam napisać?

Za drzwiami pielęgniarka przechodzi korytarzem. Jej cień przecina pas światła i znika.

Ślewiński patrzy na uchylone drzwi.

Potem na dwa jabłka, ciemne kwiaty i metalowy kubek. Na szkic Eugenii. Na plamę atramentu, która nie stała się podpisem.

Długa cisza.

ŚLEWIŃSKI

Drzwi są otwarte.

Eugenia zapisuje zdanie.

Czeka na dalszy ciąg.

Nie nadchodzi.

EUGENIA

Tylko tyle?

Ślewiński patrzy na nią przytomnie.

ŚLEWIŃSKI

Tyle.

Eugenia odkłada pióro. Atrament schnie.

EUGENIA

Podpisać?

Ślewiński zerka na własną bezwładną dłoń.

ŚLEWIŃSKI

Nie.

Eugenia składa kartkę raz. Nie wkłada jej do koperty. Nie adresuje.

Kładzie ją na stoliku, pod szkicownikiem, żeby przeciąg z korytarza jej nie porwał.

Ślewiński zamyka oczy.

Jego oddech trwa.

Eugenia wraca na krzesło. Nie zamyka drzwi.

Pas światła sięga przez pokój aż do kartki.

ZNALEŹĆ SENS ·

EPILOG

OBECNOŚĆ

75. PARYŻ, CMENTARZ BAGNEUX / DOËLAN, PRACOWNIA / MORZE – 1918 – DZIEŃ

CMENTARZ BAGNEUX

Nie pada, ale ziemia jest mokra. Wiatr przesuwa po alejkach zapach dymu z miasta.

Skromny orszak idzie za karawanem: Eugenia, Makowski, doktor Queyrat i garstka przyjaciół. Nikt nie niesie sztandaru. Nie ma delegacji, przemówień ani narodowego widowiska.

Na trumnie leżą ciemne bratki i gałązki białego bzu.

Koła karawanu uderzają o kamienie.

STUK. Przerwa. STUK.

Przy grobie trumna zostaje opuszczona na pasach. Ziemia osypuje się spod butów grabarzy.

Makowski trzyma kapelusz w obu rękach. Na palcach ma ślad zielonej farby. Queyrat stoi obok, jakby nadal czekał na zmianę oddechu, której nie będzie.

Eugenia niesie niewielkie płótno owinięte w szarą tkaninę.

Rozwija kopię portretu Ślewińskiego. Młoda twarz patrzy z obrazu pewnie. Pod nią widnieją słowa: AU GRAND ARTISTE.

Eugenia kładzie obraz na trumnie, między bratkami a bzem.

Dedykacja jest zwrócona ku ludziom.

Patrzy na nią ostatni raz.

Potem podnosi płótno, obraca je malaturą do dołu i kładzie ponownie.

Nie odrzuca obrazu. Odbiera tytułowi ostatnie słowo.

Pierwsza garść ziemi uderza w odwrócone płótno.

GŁUCHY SZMER przechodzi w:

DOËLAN, PRACOWNIA – DZIEŃ

Wiatr porusza papierami na stole.

Okno jest otwarte. Drzwi do pracowni także.

Makowski wchodzi sam. Ma pod pachą własne płótno.

Na ścianie pozostały jaśniejsze prostokąty po zabranych obrazach Ślewińskiego. Na stole zaschnięta paleta. Przy piecu dwa taborety ustawione obok siebie.

Makowski nie siada na miejscu mistrza.

Przesuwa swoją sztalugę w strumień światła wpadający przez okno. Ustawia na niej obraz: postacie i domy zbudowane z prostych, niemal dziecięcych form. Ani paleta, ani linia nie naśladują Ślewińskiego.

Makowski cofa się.

Światło przesuwa się po płótnie. Przez chwilę jedna z figur znika w odblasku, potem wraca.

Na gwoździu przy drzwiach wisi klucz do pracowni.

Makowski otwiera okno szerzej.

HUK MORZA wchodzi do pokoju.

MORZE – DZIEŃ

Ta sama zatoka, której nie udało się upilnować.

Fala podnosi się zielona. Pod chmurą staje się ołowiana. Przy skale brunatnieje, a kiedy rozlewa się po piasku, na moment odbija białe światło.

Nie ma sztalugi. Nie ma człowieka.

Morze zmienia kolor jeszcze raz.

Fala cofa się i odchodzi.

KONIEC.

ZNALEŹĆ SENS ·