

DŁONIE SZEHERAZADY

121-123.

Dziękuję
2003/1-215.

zawstydzony tym, co widzi, ale też wstydzi się tego, co zaczyna odnajdować w sobie.

8.

Bill idzie śladami fantazji Alice, co prowadzi go do odkrycia wspaniałych. Ceną poznania jest niepewność, ale zarazem dostaje się antidotum. Jest nim opowieść – w zakończeniu Bill dzieli się swoją fantazją wysnutą z fantazji żony. Przerazony sobą pyta, co zrobisz. „Będziemy się pieprzyć” – odpowiada Alice. Będziemy szukać równowagi między pożądaniami wzmaganym obcością a oswojeniem gwarantowanym przez obrączkę na palcu. Analiza kryzysu kultury, jakiej dokonuje Kubrick, prowadzi do ustanowienia na nowo jednej z jej najstarszych instytucji. To jednak niełatwe pocieszenie, ponieważ nie może znieść niepokoju, pobudzonego eksploracją tego, co skrywane.

Walter próbuje podążać za Erika, ale cofa się z odrazą. Jay śledzi Claire, ale dochodzi jedynie do odsłonięcia własnych lęków. W filmach Hanekego i Chereau rozbija się oswojone dystanse i ostro narusza granice wstydu. Podkreślić przy tym należy istotną rolę, jaką w tym procesie odgrywają kobiety – to one dają impuls do rozpoznawania na nowo kształtów rzeczywistości i samopoznania bohaterów. Widz podąża za nimi – czy może dojść dalej niż do utraty równowagi, wybicia z pewnością? Może zamknąć oczy, choć będzie to zachowanie pruderyjne. Także nierozsądne – aby błędnie pracował prawidłowo, oczy muszą być szeroko otwarte.

dany świat jego wzrokiem i nie mamy żadnej wiedzy innej niż ta, którą w trakcie swojej wędrówki zdobywa bohater. W *Intymności* i *Pianiste* widza wbiła się w fotel (lub wyrwała z niego) pokazując to, co obszczyńcze – postać z pogranicza, naczynny akt seksualny bez alibi miłości, ale też bez sugestii pornografii. Naruszona zostaje niepisana wspólnota wstydu – ujawniają się fantazje, pokazują się skrywane, fundowany jest nowy obraz seksualności.

Cytowana już Linda Williams dowodzi, że nowa jakość pokazywania w kinie polega na tym, że akt seksualny przestaje być odgrywany (acting), ale jest faktycznie odbywany (performing) na oczach widza. W *Intymności* akt pokazuje się w całej jego nacożności, niczego nie sugeruje się, nie ucinia, nie chowa pod koldrą (a ręce na wierzchu). W ten sposób odbiera mu się aurę dotychczasowych przedstawień, sugestię wagi, metaforę poznania. Dopiero wówczas może się stać – to jedynie potencjał – impulsem prowadzącym do pytania, „kim jest osoba, z którą uprawiam seks”.

Sytuacja odbioru, oglądu filmu staje się pułapką na widza, ponieważ tylko pozornie może on pełnić rolę owego widza „kontrolnego”, który miałby oceniać i zawstydzac. Edgar Morin w książce *Kino i wyobraźnia* pokazał, że uczestnictwo w seansie filmowym musi być uczuciowe, ponieważ jednocześnie widz rzuca się w świat przedstawiony i światów wchłania w siebie.⁷ Nie tylko jest

⁷ Zob. Edgar Morin *Kino i wyobraźnia*, przełożył Konrad Eberhardt, wstęp Marcin Czerwiński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, zwłaszcza rozdział *Dziękuję*.

Zbrodnia, jeśli nie jest sporadycznym przekroczeniem norm, lecz regułą kształtującą życie i śmierć, wytwarza własną autonomię, tak samo jak kultura.

Stanisław Lem

cków z ideogramami, z zapisanym w nich metaforycznym sensem i poza-ludzkim wymiarem terrorystycznego spektaklu.

Ale zanim objawił się wirtualny teatr terroru, należało najpierw usmiercić prawdziwy teatr.

2.

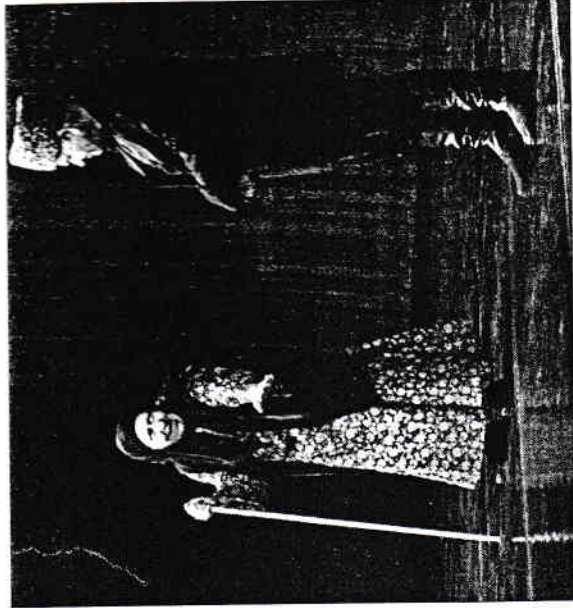
Teatr w Czechenii wymyślili bolszewicy. W latach dwudziestych Grozny wizytował sam Łunaczarski i zadekretował, że mają tu działać, tak jak w innych republikach autonomicznych, trzy teatry: rosyjskojęzyczny, czecheński i łalkowy. Grający w języku okupantów Russkij Dramatycznyj Teatr im. Lermontowa nie był lubiany przez Czechenów. Władze Republiki Iczkeria zamknęły go wkrótce po ogłoszeniu niepodległości. Nikt się jakoś o niego nie upomniał, nawet Rosjanie pamiętają go tylko dlatego, że swego czasu występowali tam tułający się po różnych prowincjonalnych scenach Inno-krentij Smoktunowski i Siergiej Bon-

1.

Przez trzy gęste od zdarzeń i lodowate ze strachu dni obserwowaliśmy telewizyjną transmisję zdarzeń w teatrze na Dubrowce. Tragiczny finał musicalu *Nord-Ost*, Czechenów od Barajewa, upokorzonych zakładników, szturm grupy specjalnej Alfa, skutki działania fentanylu.

Nie, nie byliśmy rzeczywistymi świadkami moskiewskiego dramatu. Dotarli do nas jedynie strzępy, skrawki trudnych do wyobrażenia emocji. Widzowską śmierć, mord i agonię powiększone telewizyjnym zbliżeniem należały do rzeczywistości za pośredniczeniem, już w chwili relacji na żywo opakowanej automatycznie w cechy teatralnego spektaklu. Dająca tylko złudzenie uczestnictwa i złudzenie możliwości rozszyfrowania zawartych w nim znaków. Zdaje się nam, że tam byliśmy, i zdaje się nam, że rozumiemy, co wydarzyło się na Dubrowce. Na naszych oczach zrodził się, a może tylko powtórzył dwuznaczny mit teatralny. Mit zawsze jest fragmentem, który trzeba wypełnić. Rozszypano przed nami garść kło-

¹ Można o tym przeczytać na stronach internetowych www.chechnyafree.ru.



Teatr w Grozonym zabiła druga wojna. We wrześniu 1999 wywieziono aktorów z obłąkanej stolicy. „W gruzy, jakie pozostały po zburzonym teatrze, lepiej nie wchodzić, nikt nie zrobił niewypałów” – donosił dwa lata temu Wiesław Rygielski.³ W 2000 roku zaproszono ich na tournée po Niemczech, gdzie pokazali przeniesione w czeskie realia *Krwawe gody* Garcii Lorki z wstrząsającą w ich wersji sceną, kiedy Zebračka-Smierć do wtóru straszliwego krzyku rozchyła chustę i stoi nieruchomo jak czarny ptak z rozpostartymi skrzydłami.

W lutym 2002 roku w moskiewskich teatrach odbyła się kwesta na rzecz odbudowy teatru w Grozonym. „Potrzeba tylko ośmiu milionów rubli” – wzywał do hojności Oleg Tabakow. „A my przecież składałiśmy się nieraz i z mniej ważnych powodów.” W rosyjskich mediach podkreślano, że czeczeńscy aktorzy nie mają własnej siedziby: bez pensji, kostiumów, rekwizytów tułają się po hotelach sąsiednich obwodów od Apawy do Nalczyku. Szef ocalałej grupy Sultan Dakajew mówi, że właśnie dostali od czeczeńskich władz kolaboracyjnych nowy autobus: „Teatr żyje, póki żyją jego aktorzy”.

Na ubiegłoroczne siedemdziesiąte urodziny teatru prezydent Putin wysłał im telegram gratulacyjny.

3. Czeczeńscy aktorzy teatru terroru, którzy zdobyli moskiewski teatr na Dubrowce, mieli zamaskowane twarze. Czarna kominiarka to maska teatralna współczesności. Giorgi Strehler

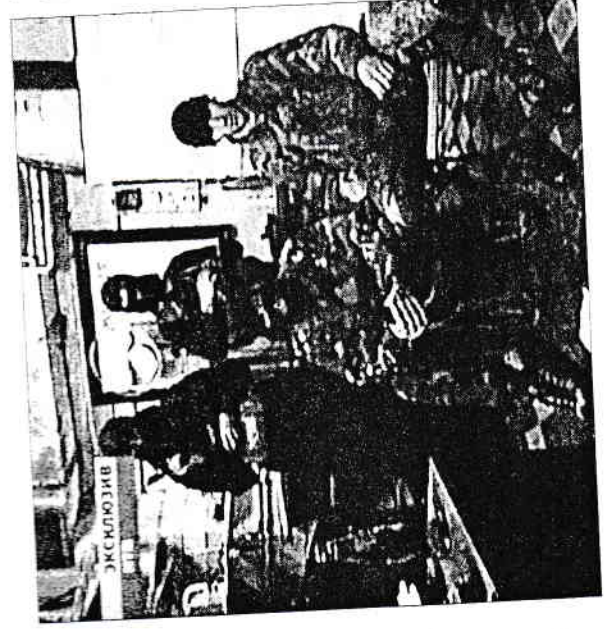
³ Prywatna strona internetowa zamyślona na Report z Czeczeni.

wykształceni w GILSIE, raczej instruktorzy teatralni niż artyści, którzy w Moskwie uczyli się ze świadomością, że mają wrócić do macierzystych republik i tam krzewić kulturę teatralną.

Szybko okazało się, że teatralna Czeczenia ma swoją specyfikę. W repertuarze teatrów w Grozonym zawsze było dużo sztuk rewolucyjnych – latami grano *Truciznę*, *Lejmanta* czy *Człowieka z karabinem*. Nie chodziło wcale o czesną podatność na indoktrynację. Otóż widowie uwielbiali aktorów porzeczanych w wojskowe mundury i z bronią na ramieniu. Na archiwalnych zdjęciach widzimy przejących się dumnie w wąskich dżigitów z kindżalami u pasa. Opornie szło przyswajanie literatury światowej, mimo że sporo tłumaczył jej z rosyjskiego na czeczeński. Jednak w latach osiemdziesiątych Teatr im. Nuraditowa był już ponoc jedną z dziesięciu najlepszych profesjonalnych scen w ZSRR.

Pierwszą wojnę z Rosjanami z 1994 roku udało mu się przetrwać bez większych zniszczeń. Rozszabrowano maszynę sceny, ale gmach ocalał. Za prezydentury Maschadowa aktorzy grali tu popularny dramat narodowy – *Szejka Mansura* – i przygotowywali koncerty ludowych pieśni. Nie stronili od rosyjskiej klasyki. Spotykali się jednak z zarzutami typu: „Jak to, Ruscy was bombardują a wy ich sztuki wystawiacie?”² Podobno w *Ziemi ojców* było ich stać nawet na krytykę panujących porządków niepodległościowych, odważnie pokazywali, jak naród zmienia się w stado.

² Griennadij Biolocerkowski *Podkoleśni przemówił po czeczeńsku*, *Gazeta Parlamentarna* z 21 kwietnia 2001 roku.



Oudział Barajewa.

darczuk. Inaczej potoczyły się losy czeczeńskiego teatru im. Chanpaszy Nuraditowa, który decyzyjnie stracił powstanie w 1931 roku. Początkowo była to instytucja bez kadry i repertuaru. Założono więc pierwsze studio aktorskie i ogłoszono do niego nabór. Zgłoszono się czterdzieści pięć osób, w tym aż dziewięć kobiet. Na Kaukazie był to fakt bez precedensu i zdumiał nawet samych organizatorów. Może stało się tak dlatego, że islam czeczeński zawsze miał łagodnie oblicze, a może przeważało to, że spektakle będą grane w języku narodowym.

W 1933 roku absolwenci dwuletniego kursu dali premierę pierwszej sztuki w języku czeczeńskim. Była to napisana przez Saida Badujewa *Czerwona twierdza*, opowiadająca o wydarzeniach podczas wojny domowej. *Gazeta Groznijskiej raboczij dlonosila* (zapewne z bolszewicką przesadą) o „nieprzeliczonych tłumach widzów”; nie wszyscy chętni mogli się zmieścić w sali teatralnej. Po roku 1937 narodową scenę czeczeńską zasilili pierwsi reżyserzy

Krwawe gody

ler pisał, że boi się maski, że jest to narzędzie tajemnicze i straszne. „Z maską na twarzy odżywają demony, niezmiennie, statycznie, nieruchome twarze, które tkwią u korzeni teatru.”⁴ Mirosław Kocur odnalazł inne, greckie określenie maski – mormolyketon, czyli „coś, co przeraża”⁵.

Zdarzenia na Dubrowce przywróciły temu rekwizytowi pierwotne znaczenie. Maski terrorysty, tak jak maska antycznego aktora, ma wywrzeć określone wrażenie na widzu, wzbudzić strach, odindywidualizować akt przemocy. Zakładnika, ofiary zamachu nie poniża wtedy jeden konkretny człowiek, ale jakby (symbolizowani przez jego maskę) wszyscy ludzie służący sprawie, którą bojownik reprezentuje.

Zamaskowany terrorysta nie tylko zapewnia sobie anonimowość (zakrywającym twarz Czeczeńcom chodzą-

⁴ Giorgio Strehler *Aktor i maska*, w: *O teatrze dla ludzi*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

⁵ Mirosław Kocur *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001.



Ofiary ataku grupy Alfa na teatr na Dubrowce.

to także o uchronienie pozostałych w kraju rodzin przed zemstą Rosjan), pozwała na urojoną bezkarność („to nie ja działam, lecz ktoś inny we mnie, ten, w kogo się zmieniam”). Zakładając maskę, terrorysta zawieszona czas. Odsuwa poczucie nieodwracalności – jakby wierzył, że zdarzenie, które rozpętuje, skończy się, kiedy tylko tę maskę zdejmie. Strehler pisał o doświadczeniach aktorów, którzy w maskach czuli się obco: było to zjawisko psychiczne wynikające z faktu, że mając twarz zakrytą mniej czuje się samego siebie i partnerów.

Aktor w masce czy zamaskowany terrorysta pozbawia się celowo mimiki twarzy. Chcąc panować nad sytuacją, musi unikać niejasnych emocji, zmusza się do wyrażania uczuć tylko zasadniczych, jednoznacznych. „Nieznamienna maska, którą aktor artystyczny przywdziewał z początkiem przedstawienia, a składał po jego zakończeniu, zachęcała do stworzenia typu bez pęknięć, który tylko los zniszczyć może”⁶ – podsumowywał Andrzej Banach.

6 Andrzej Banach, *Wybór maski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

W ostatniej godzinie dramatu na Dubrowce do sali teatralnej przez kanały wentylacyjne wpuszczono bezwonne gaz paralizujący – fentanyl. Zaraz potem teatr zdobyli wyposażeni w pochłaniacze komandosi z grupy antyterrorystycznej Alfa. Protagonista czeczeńskiej wersji *Nord-Ost*, który uwieził zakładników, nosił czarną kominiarkę; jego rosyjski przeciwnik, który śmiertelnie ich zastrzelił, maskę gazową. W „teatrze terroru”, jak ktoś zdążył już nazwać spektakl Mowsara Barajewa, nie ma maski komicznej i tragicznej. Obie są obecnością i obliczaniem śmierci.

Lévi-Strauss zawsze podkreślał: „Sens maski tkwi nie w tym, co przedstawia, ale co przeobraża”⁷. Grecki proponował swoistym sztyfem ciała i losu. Kominiarka i maska gazowa ujawniają od razu swoją nieludzkość. Zakrywając twarz, eksponują oczy zamiast otwartych ust. Nieludzkie, ale logiczne. Bo w „teatrze terroru” nie noszą ich aktorzy, ale zrewolwowani widzowie. Cechą „teatru terroru” jest odwrócenie, zamiana funkcji

7 Cyt. za: Ludwik Stomma *Antropologia kultury w Polsce – dziedzictwo, pojęcia, inspiracje*, Polska Szuka Ludowa nr 2/1980.

zwykłych, najprostszyc, oswojonych detali: typowe dla greckich mask teatralnych usta rozwarte w krzyku widzieliśmy podczas widowiska *Szturm na teatr* wyłącznie na widowni.

Wedle Rogera Callois⁸ „Maski pojawiają się zawsze w okresie oszaleńca i rozgorączkowania. Wdarcie się tych maszk w rzeczywistość to wdarcie się sił, których człowiek się lęka i nad którymi nie panuje. Człowiek, który zakłada maskę, przybiera na siebie czasowo postać przerażających istot, nasładowuje je, utożsamia się z nimi. To nie maska przeraża, to człowiek budzi prawdziwy lęk, on jest polegą straszną i nieludzką”.

Mowsar Barajew jako jedyny miał odkrytą twarz.

4.

Wswiełod Meyerhold utrzymywał, że jeśli spektakl wciąga widza do aktywnego udziału w akcji, to taki teatr umowy prowadzi do odrodzenia antyku.⁹ Reżyserowi *Jurżni* nie odpowiadał zanik roli greckiego chóru, chciał go odrodzić w swoich widowiskach masowych i edukacyjnych, ale odrodzić w nowej postaci. Pragnął, żeby to publiczność stała się teatralnym chórem. Był zwolennikiem wspólnego, zbiorowego działania aktorów i widzów w teatrze.

Wielu reżyserów i krytyków uwierzyło w tę mrzonkę. Choćby Jan Kott, pracujący w 1968 roku w teatrze studenckim na Uniwersytecie w Berkeley nad współczesną wersją *Orestes*: „Wydaje się, że poszukiwaniem nowego miejsca i nowej funkcji dla chóru greckiego mogą w znacznym stopniu przysłużyć się doświadczenia i techniki happeningu. Wyobrażam sobie przedstawienie Eurypidesa, w którym chór złożony z

8 *Żywioł i lud*, przełożyła Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.

9 *Przed rewolucją*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

dziewcząt wserektych i oszalałych rzuca się na publiczność”¹⁰. Promocję Kotta spełniło się w teatrze na Dubrowce: antyczny chór, kobiet w czerni i mężczyźni w pinterkach, terroryzował, uwieził i poniżył niewinnych widzów.

Jedno ze zdjęć wykadrowanych z materiałów nakręconych przez telewizję na zapleczu teatru pokazuje Barajewa i jego kompana w kominiarce siedzących z bronią w rękach. Za ich plecami stoi samobójczyni w czerni. Ta przypadkowa zapewne kompozycja ma mityczne konotacje. Przekleły przez bogów Orestes, strażnik wyroków losu bez twarży Pylades i ludzka, niesyta zemsta Erynta – Elektra.

Orestes – ulubiony bohater Eurypidesa – był pierwszym terrorystą starożytności. Przypomnijmy: w podstępny sposób z zemsty za śmierć ojca zabija matkę i jej kochanka, wdzierając się do wyroczni Apolla w Delfach, podpala pałac Menelaosa w Argos, morduje Helenę trojańską, beczęci barbarzyńską świątynię na Krymie. Jako jedyny bohater tragedii greckiej Orestes często zapada w sen.

We śnie mężczy go przeszłość i wyrzuty sumienia, przeczywa na nowo swoje zbrodnie. W wystąpieniu, które nadała rosyjska telewizja, Mowsar Barajew był śmiertelnie zmęczony. Miał ciężkie jak ołów powieki, walczył ze snem, mówił wolno. Zmęczony terrorysta, zaszczyty kaukaski Orestes, którego życie wypelnia tragiczne, mityczne wzorce. I on miał na sumieniu zbrodnie na długo przed Dubrowką. Podczas wojny walczył w oddziale swego wuja Adi Barajewa, a właściwie nie walczył, lecz zajmował się bandytyzmem. Razem z wujem uciegli głowy trzem porwanym niemieckim inżynierom. Podobno to przez niego starszy Barajew wpadł w rosyjską zasadzkę. Przed

10 Jan Kott *Orestes Eurypidesa w Berkeley*, w: *Zjadanie Bogów i nowe eseje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

atakami na moskiewski teatr sami Czeczeni uważali go za najbardziej skompromitowanego watażkę na Zakaukaziu.

W *Orestesie* dokonuje się pierwsze w dziejach rzeczywistości zdobycie teatru. U Eurypidesa chór wola wprowadzić na początku tragedii: „Czarny od krwi miecz ukazywać słonecznym promieniom to zbrodnia, bezbożność, szalenstwo, obłęd wściekłego umysłu”¹¹, ale w następnym akcie sam już temu szaleństwu ulega. Eurypides pokazuje mechanizm terroru – nie ma żadnej bezstronności, świat jej nie toleruje. Dlatego chór dziewcząt z Argos staje po stronie komanda Orestesa, bierze udział w działaniu zbrodni, nie chce być już tylko obserwatorem. To bunt grupy, która nie zgadza się na bierność. Tańczący efebowie w jasnych maskach, przebrani w długie kobiece szaty, obstawiają orchesterę, czujnie wypatrują, czy nikt nie idzie mordowanym z odsieczą, pilnują wyjść z pałacu, gdzie trójka greckich desperados zarzyna Helenę i jej frygijską siostrę. Ale Helena znika, rozwiewa się jak zjawo. Trójka terrorystów niewidoczna dla widzów biegnie schodami wewnątrz skłene w górę – na teologeton.

To stamtąd mówi zaczadzony śmiercią i zniszczeniem Eurypidesowy Orestes: „Służymy bogom, jacy by nie byli” i na dachu płonącego pałacu przykłada rzeźniczy nóż do szyi córki Menelaosa – Hermionii.

ORESTES Żebyś jej nie miał – zarżnę ją w płomieniach.

MENELAOS Zabij. Za mord ten ja na tobie się pomścę.

Menelaos nie ustąpi przestępcy. Suraci córce, ale ocali honor wodza, władcy i wojownika. Pat w negocjacjach, bo obie strony wiedzą, że to

się nie może dobrze skończyć, bo jakkolwiek się skończy – skończy się rzeźnia. I wtedy w najbardziej sztucznym z antycznych zakończeń tragedii pojawia się bóg Apollo. Nakazuje Menelaosowi przebaczyć Orestesowi i oddać mu tron w Mykenach. Więcej – wola boga Orestes posłubi swą niedoszłą ofiarę Hermionię, a jego druh Pylades – siostrę Elektrę. Będą żyli długo i szczęśliwie.

Nikt na widowni teatru Dionizosa ani jakiegokolwiek innego teatru nie mógł i nie może uwierzyć w taki finał i w jego prawdopodobieństwo. Bo koniec rzezi jest zawsze taki jak na Dubrowce. Na scenie leżą trupy ofiar i trupy zabójców. Bóg nie przychodzi.

5.

Kobieta, która na tamtych zairzymanym kadrze stoi obok Barajewa, nie mogła być Chawa, jego siostra: dwa lata temu wjechała kamazem na teren rosyjskiej bazy i wysadziła się w powietrze. Elektra z teatru na Dubrowce, spowita w czador i z głową nakrytą hedżabem, czarną chustą z wypisanymi na czole zieloną farbą wersetami z Koranu, traci wymiar indywidualny, a zyskuje mityczny, jest ikoną fanatycznej islamskiej samobójczyni. Jest Szeherazadą, która jest Elektra.



Uzbrojenie czeczeńskiej terrorystki.

W *Księżde tyściąca i jednej nocy* narratorka to córka wezyra Sassanidów, perskiej dynastii zdetronizowanej przez najazd Arabów. Opowieści Szeherazady skracają jej i okrutnemu królowi godziny czuwania. O świcie zostanie wraz z siostrą skazana na śmierć. Perska Szeherazada opowiada, żeby ocalić życie. Czeczeńska Szeherazada milczy, wybrała śmierć. Ale mówią jej dłoń i oczy. Długie szesuple palce naciskające cyngiel. Zwieszony na brzuchu pakunek trotylu. „Wszystkie Czeczenki cieszyły się, że jeśli wysadzą teatr, będą wolne i trafią do Królestwa Bożego” – twierdziła Olga Czerniak, dziennikarka z Agencji Interfax, która przeżyła szturm na teatr. Ale tak naprawdę „to męczyznom detonującym ładunki wybuchowe przymocowane do ciała obiecuje się rajskie ogrody pełne pływających hurys. Jeśli kobieta wplątuje się w tym świecie w terroryzm, czyni to jedynie z powodu patriotycznych, prawie nigdy religijnych”¹².

Perskiej Szeherazady nie uratowała miłość, piękno i oddanie. Uratowały ją kłamstwa, opowieści, baśnie, fikcja, kunsztowność narracji i to, że król chciał wiedzieć, jak to się skończy. Czeczenka z *Nord-Ost* mil-

¹² Mariusz Janik *Terrorystki*, *Tygiel Kultury* nr 7-9/2002.



Uwolnione dzieci zakładników.

czała. O trzech tysiącach zabitych i okaleczonych dzieci, o trzynastu tysiącach ludzi zagnionych bez wieści, o dwustu tysiącach ofiar wojny czeczeńskiej.¹³ Milezała, bo nie istnieją słowa, dzięki którym syci rozumieją głodnych, bezpieczni zagrożonych i żywi – martwych.

Tamta, prawdziwa Szeherazada urodziła królowi trójkę dzieci. W zamykającej tom opowieści mówi się, że pierwszy syn szedł, drugi racho-wał, trzeci był niesiony na rękę. Okrutny król popatrzył na nich, zapłakał wzruszony i darował Szeherazadzie życie. Na Dubrowce czeczeńskie terrorystki nie mogły znieść widoku dzieci na sali. Opowiada Natalsza, dziewczynka uwolniona z teatru: „Jedna z terrorystek miała na brzuchu coś jakby miszkę klejącą. Zobaczyła, że patrzę na to coś na jej brzuchu i krzyknęła na cały głos: «Ta bomba to moje dziecko po mężu, którego zamordowaliście!»¹⁴ Czeczeńskie Szeherazady były ciężarne śmiercią.

„Kilka godzin po szturmie rosyjskie kanały telewizyjne pokazały film nakręcony przez operatorów FSB w sali teatralnej tuż po zakończeniu ak-

¹³ Takie dane podawał jeden z dzwoniących do *Echa Moskwy* terrorystów.

¹⁴ Wacław Radziwiłowicz *Bomba na brzościu*, *Gazeta Wyborcza* z 26-27 października 2002.

ęci. Obraz dziwny. W sali panowała cisza. Setki ludzi odurzonych gazem leżali na podłodze. Na filmie widać było, że zabite terrorystki siedziały w fotelach jakby spały. Jasne że nie zostały zastrzelone w walce, ale we śnie. Po prostu do sali weszli komandosi i dokonali na nich egzekucji¹⁵. Podobno dla antyterrorystów kobiety są bardziej nieprzewidywalnym przeciwnikiem. Swoją brutalnością muszą wykazać, że nie są słabsze od mężczyzn. Dlatego, jeśli dochodzi do starcia z grupą terrorystyczną, najpierw strzela się do terrorystek przyjmując, że stanowią one większe niebezpieczeństwo.

Czeceńskie Szeherazady to rozstrzelany grecki chór. „Nikt nie zapomni tego, co widział owego ranka w telewizji: dziewczęta w czerni, z pachami troleyu na brzuchu, zastrzelonych w teatralnych fotelach.”¹⁶ Szokujące w swej metaforyczności zestawienie: czterech obić teatralnych foteli i śpiące pośród nich kobiety. Kolor zastępuje krew, z powodu której wszystkie tu przyjechały, którą chciały przełać i której w nich zabrakło. W chwili śmierci nie wyciekła z nich ani kropelka, zastąpiła od lodu, jaki miały w sercach.

U Ajschylosa Erynie przemienione w Eumenidy zasiadają na greckiej widowni. Zabite czeceńskie terrorystki śpią w kilku ostatnich rzędach tak, jak się nieraz śpi w teatrze: z twarzą w splecionych dłoniach lub na oparciach krzesel, przechylone na bok, zgięte w przód, z odrzuconą do tyłu głową.

Opasane czernią czeceńskie bojowniczkę po śmierci jeszcze bardziej niż za życia przypominają dziewczyny z Argos z *Elektry* Coccyanisa. Niby wszystkie takie same, identyczne, z ukrytą pod chustami przeszłość,

¹⁵ Sławomir Popowski *Tragiczny finał akcji spec-naz, Rzeczpospolita* z 28 października 2002.

¹⁶ Jerzy Pomianowski *Coup de theatre*, tamże.

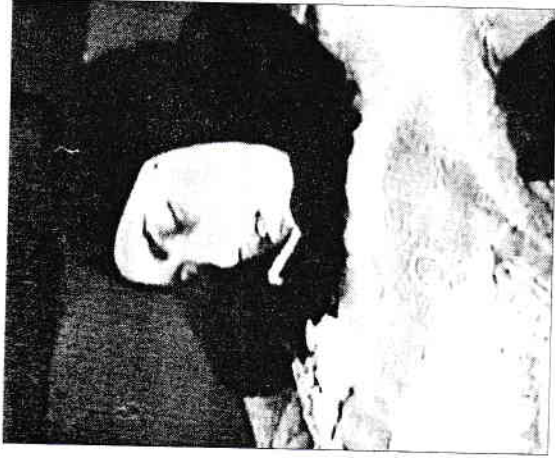
cia, a przecież każda z nich zostawiła po sobie inną opowieść. Jedna mogłaby opowiedzieć o opłatającym jej szyję sznurze zielonych koralu. Czy ten kolor miał przynieść jej szczęście? Inna o sztucznym futerku, które miała na sobie w chwili śmierci, narzucone na czador. Czy wzięła je z domu, by nie zmarznąć podczas akcji, czy też ukradła z szatni jakiejś dziewczynie, która przyszła na spektakl? Trzecia tuż przed szturmem zawiązała sobie oczy czarną szarfą, by choć na chwilę zasnąć, uciec od zapalonego w sali światła.

Za życia media prezentowały jej niemal odczłowieczone, nieczym opakowane rek wizytami bio-objekty. Publikowane zdjęcia fragmentaryzowały ich ciała – pokazywano oczy jednej, zaciśnięte na zapalnikach dłonie drugiej. Trzecia była ciemną sylwetką w tłumie. Demony, czeceńskie biesy – mówili o nich Rosjanie. Dopiero maska śmierci uczyniła je na powrót ludzkimi.

W sobotę, 26 października, kiedy było już po szturmie, wszystkie telewizje świata wciąż jeszcze pokazywały na przemian kadry z niedawnego wywiadu Barajewa dla NTW. Na każdym kanale kaukaski Orestes sennym głosem, zagłuszonym przez kolumnarzą spikerów, mamrotał nieaktualne już, untaważnione przez śmierć, postulaty terrorystów. Szeherazada za jego plecami mrużyła ciemne jak studnie oczy, erotycznym gestem zaciśniętą dłoń na detonatorze.

Oglądałem tę scenę kilkadziesiąt razy: BBC, Jedyńska, Dwójka, CNN, TVN 24... Za każdym razem z tą samą rozpaczą, pragnieniem zatrzymania, jeśli nie odwrócenia czasu. Wierzyłem, że póki patrzeć i zapamiętywać każdy detal obrazu, czeceńska dziewczyna nadal żyje, zaciska wargi pod czarną chustą na twarzy, oddycha płytko, cierpnie jej skóra od chłodu bijącego z korytarza, który prowadzi do teatralnej kuchni, gdzie nagrywano no tamtą rozmowę.

Tylko tyle mogłem dla niej zrobić.



6.

Pytany o swoją ocenę moskiewskich wypadków Leszek Kołakowski rozłożył bezradnie ręce: „Nie wiem, co może skłonić ludzi do takiego postępowania, jaki gniew, jaka nienawiść, jakie emocje”¹⁷. Przypadkowa migawka z polskiej telewizji wiele wyjaśnia. Oto rodzina czeceńska stawia pionowo trumnę, rozpina koleszule na ciele leżącego w niej najwyżej dwunastoletniego chłopca. Na brzuchu dziecka widać świeży szew chirurgiczny – był rozcięty od kroczka po obojczyk. Ojciec mówi, że syn parę dni temu zniknął, zatrzymali go rosyjscy żołnierze. Zabili, wyjęli narządy i sprzedali je na czarnym rynku. Trup czeceńskiego chłopca jest wystarczającym powodem, żeby owiwnąć się troylem i z rozpaczą jechać zabijać do Moskwy.

Ale zawsze jest ta druga strona. Jedna z zakładniczek, Olga Czerniak z agencji Interfax, opowiada o rosyjskim chłopaku, który trzeciego dnia w nocy, tuż przed samym szturmem, załamał się, rzucił w terrorystów bu-

¹⁷ Za: *Gazeta Wyborcza* z 26-27 października 2002.



telką i zaczął biec przez rzędy foteli, krzyżąc: „Mamo, mam już tego dosyć!”. Za nim poderawała się może odruchowo jego dziewczyna. „Terrorysty trafili chłopaka w oko, wyglądało to strasznie, bo krew się pieśniła.” On przeżył. Dziewczyna zginęła na miejscu.

I ona jest powodem, że nie umiemy ich potępić, nie potrafimy ludziom Barajewa wybaczyć.

Wasilij Rozanow, jeden z najbardziej kontrowersyjnych, odrzuconych przez społeczeństwo myślicieli rosyjskich, pisał kilka lat przed rewolucją: „W terrorze można się zakochoać, można też go zniechęcić do głębi duszy. Są rzeczy same w sobie dialektyczne, promieniujące – same – światłem raz takim, raz innym, wyglądające z jednej strony tak, z drugiej inaczej. My, ludzie, jesteśmy absolutnie żalosi – bo bezsilni – w naszych sądach o takich dialektycznych rzeczach. Bóg wziął konce rzeczy i związał je w super nierozwiązywalny. Rozsuplać go nie sposób, a gdy przeciąć – wszystko umrze”¹⁸.

¹⁸ Wasilij Rozanow *Pół-myśli, pół-teatr*, Oficyna Literacka, Kraków 1998.