
Czerwony Kapturek w warszawskim getcie. Analiza sztuki teatralnej *El Cartógrafo* Juana Mayorgi

Jadwiga Clea Moreno-Szypowska

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 4, S. 213–230

DOI: 10.18318/td.2025.4.14 | ORCID: 0000-0002-5501-8860

CERDO: A pensar aprendí a fuerza de sufrir...

F. García Lorca, *Del Amor (Teatro de animales)*¹

Słowa Federica Garcíi Lorki – chyba najpopularniejszego (przynajmniej w Polsce) dramatopisarza hiszpańskiego XX wieku – które znaczą „nauczyłem się myśleć poprzez cierpienie” – mogłyby być mottem sztuki innego Hiszpana, Juana Mayorgi. Wystarczyłoby do cierpienia dodać chodzenie, jak bowiem wiadomo, ruch pomaga w myśleniu i zapamiętywaniu pomocny. Za przykład pierwszego posłużyć może trauma – uraz psychiczny objawiający się nieprzewyciężonym cierpieniem, a drugiego – perypatetycy, którzy przechadzając się, rozstrzygali frapujące ich kwestie. Chodzenie jest też jedną z cech wyróżniających teatr, gdyż aktorzy „wychodzą na scenę”,

**Jadwiga Clea
Moreno-Szypowska**

– dr, adiunkt
w Pracowni Literatury
Renesansu i Baroku
oraz Europeistyki
Literackiej IBL
PAN, gdzie zajmuje
się śladami
myśli żydowskiej
w hiszpańskiej
literaturze Złotych
Wieków.

1 F. García Lorca, *Del Amor (Teatro de animales)*, w: tegoż, *Teatro*, t. 2, Akal, Madrid 2008, s. 448. We wszystkich przypadkach, gdy fragmenty nie zostały jeszcze przełożone na język polski, cytaty we własnym przekładzie.

a postacię wchodzą i wychodzą, o czym informują autorzy w didaskaliach. Ruch aktorów oddaje myśl, ta zaś przedstawia mitologiczno-baśniową przestrzeń pełną symboli.

Mayorga często sięga w dziełach po ludowe opowieści i tak też będzie w dramacie *El Cartógrafo. Varsovia: 1:400.000* (Kartograf. Warszawa: 1.400.000)², odwołującego się do baśni o Czerwonym Kapturku. Krótką historię tej opowieści, która od powstania przeszła dużą transformację, zarysowuje pokrótce Bruno Bettelheim, pisząc w słynnej książce *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* na temat powiązań historii Kapturka z mitem o Kronosie „pożerającym własne dzieci”³, którym udaje się ocalić „w cudowny sposób i w brzuchu ojca zastępuje je ciężki kamień”⁴.

Baśnie, w szczególności ich pierwotne wersje, często bardzo okrutne, wytrącają nas z równowagi, bulwersują, dziwią, szokują i są idealnym podłożem refleksji filozoficznej. Dlatego polski literaturoznawca Zbigniew Baran uważa, że „Baśń może stanowić (i często stanowi) artystyczny, a przede wszystkim symboliczny wariant tekstu filozoficznego”⁵. Symbol to zagadka, którą trzeba rozwiązać, nie skopiować, o czym nieraz wspomina Mayorga, podkreślając zbieżność między kartografem a dramaturgiem, żaden z nich bowiem nie kopiuje, obaj tworzą mapy⁶, są to zaś mapy rzeczywistości przeszłej i teraźniejszej, w których tajemniczo zawiera się przyszła. Okazuje się to możliwe, gdyż na scenie, podobnie jak w baśniach, „mieszczą się wszystkie miejsca i wszystkie godziny. Jest to medium pozwalające na zebranie istot z różnych porządków rzeczywistości: istot z tego świata oraz istot ze snów, żądz i strachu”⁷, dlatego każdy człowiek jawi się w nim jako współczesny, „nie

2 Opublikowano ją w 2010, a wystawiono w 2016 r. w teatrze Calderón w Valladolid; zob. J. Mayorga, *El Cartógrafo*, La Uña Rota, Segovia 2017. W Polsce jeszcze nie została wystawiona, lecz, co ciekawe, pierwsza lektura fragmentów sztuki odbyła się w Teatrze Polskim w Warszawie 8 maja 2013 r. w reżyserii Andrzeja Seweryna (tłumaczenie Marty Jordan); zob. J. Mayorga, *Teatro 1989-2014*, La Uña Rota, Segovia 2014, s. 602.

3 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, W.A.B., Warszawa 1996, s. 266.

4 Tamże.

5 Z. Baran, *Idee – mity – symbole w polskich baśniach literackich wydanych w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej im. KEN, Kraków 2006, s. 157. Wyróżnienie w oryginale.

6 Zob. J. Mayorga, *Elipses*, La Uña Rota, Segovia 2016, s. 327.

7 Tamże, s. 105.

baczac na datę urodzenia”⁸. Dotyczy to również tych, którzy umarli, ponieważ „Wszystkie istoty ludzkie – także zmarli – są współcześni. Sprawia to aktor, kiedy wciela się w osobę z przeszłości. Teatr łączy nas ponad godzinami świata”⁹. Zarazem ta jednoczesność czyni nas odpowiedzialnymi za każde ludzkie życie, które kiedyś na świecie zaistniało, istnieje bądź istnieć będzie. Kruchosc bytu to fundamentalny temat teatru, dlatego też scena często pokazuje człowieka walczącego o życie¹⁰. Zdaniem dramatopisarza to filozoficzne podejście wpisuje się w człowieczeństwo, uważa on bowiem, że każdy człowiek został powołany do tego, by być filozofem, czyli osobą indagującą o to, kim jesteśmy, jakie są relacje między nami i światem nas otaczającym¹¹.

Wyszedłszy od stwierdzenia Mayorgi: „Im bogatszy jest tekst, tym więcej w nim luk do wypełnienia, terenów do odkrycia, nieznanych także dla tego, kto go napisał. Tekst zna rzeczy, o których autor nie wie”¹², możemy przedstawić sztukę teatralną *El Cartógrafo* w świetle baśni *Czerwony Kapturek*, odkrywając przy okazji niektóre jego ukryte – być może także dla autora – znaczenia.

Warto jednak zacząć od usytuowania tego utworu na tle twórczości pisarza, który specjalizuje się w dramatach historycznych, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki Zagłady. *Himmelweg, camino del cielo* (*Himmelweg, droga do nieba*, 2003) i *El Cartógrafo* (2009) tworzą dyptyk o Soza. W obu tematem jest świadectwo w rozumieniu łacińskiego *martyrium*, słowa pochodzącego od greckiego *mártys*, *-yros*, co oznacza „świadek”, który ponosząc męczeńską śmierć, dawał świadectwo wiary¹³. Dzieła Mayorgi sięgają do dwóch form świadectwa. *Himmelweg* – zainspirowane wizytą przedstawiciela Międzynarodowego Czerwonego Krzyża w obozie Theresienstadt w 1944 roku – przedstawia świadka, który patrzy i nie widzi, niezdolny do ujawnienia strasznej rzeczywistości, co czyni go współwinnym zbrodni. W *El Cartógrafo* zaś świadkowie – kobiety – świadomie wybierają ból prawdziwej

8 Tamże, s. 317.

9 Tamże, s. 104.

10 Zob. tamże, s. 97.

11 Zob. wypowiedź Mayorgi w: *Entrevista a Juan Mayorga por Antonio Cuevas y José Pedro Moreno*, „La Gaceta de la RSME” 2014, t. 17, nr 2, s. 213, tekst dostępny online: <https://gaceta.rsme.es/english/abrir.php?id=1200> (11.07.2024).

12 J. Mayorga, *Elipsis*, s. 101.

13 Zob. J. Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid 2005. Hasło „mártir” s. 384.

rekonstrukcji przeszłości, dają zatem świadectwo prawdzie, dzięki czemu wracają do źródłosłowa hiszpańskiego słowa *mártir*.

Szczególnie ciekawa jest historia powstania tego utworu, zwłaszcza dla polskiego odbiorcy. W 2008 roku Mayorga, będąc w Warszawie, przypadkowo trafił do synagogi Nożyków przy ulicy Twardej 6, gdy akurat przygotowywano tam wystawę nowo odnalezionych zdjęć getta. Pod każdą fotografią widniała informacja po polsku i angielsku podająca prawdopodobną lokalizację miejsca, gdzie ją zrobiono. Ponieważ miał przy sobie plan Warszawy, Mayorga zaznaczył je i wyruszył na ich poszukiwanie. W większości przypadków miejsca były nie do rozpoznania, po dawnym getcie nic nie pozostało. Jedynie w malutkim parku natknął się na kamień, na którym widniały nazwiska poległych w powstaniu z 1943 roku¹⁴. Być może właśnie wtedy zdał sobie sprawę, że stworzył mapę nieobecności: zapisał na niej czas nieodpowiadający przestrzeni. Będąc *animal symbolicus*, przerobił to wydarzenie na sztukę teatralną, którą zatytułował *El cartógrafo. Varsovia: 1:400.000*. Opowiedziana historia współgra z przeświadczeniem autora o tym, że „Każde dzieło jest autobiografią. [...] [W] każdym dziele teatralnym zostaje przedstawiony jego autor. Dzieło jest nieuniknieniem dokumentem swego autora. Jego wartość zależy od jego zdolności do wyrażenia innych”¹⁵. Własne doświadczenie Mayorga przypisał wymyślonej postaci, Blance, żonie hiszpańskiego dyplomaty Raula¹⁶, która po samobójczej śmierci córki Alby przyjeżdża z mężem do Warszawy na placówkę dyplomatyczną. Pewnego dnia – tak jak jej twórca – dociera ona do synagogi Nożyków, gdzie ogląda wystawę fotografii z getta. Tam poznaje historię o dziewczynce rysującej mapy dzielnicy – kontynuowała pracę sparaliżowanego dziadka kartografa, którego ostatnim zadaniem było stworzyć mapę getta, czyli miejsca, gdzie zamknięto czterysta tysięcy osób. Ta właśnie liczba pojawia się w podtytule sztuki, jakby odwzorowując skalę mapy: *Varsovia, 1:400.000*, oraz proporcję tych, którzy przeżyli (jeden na czterysta tysięcy). Akcja przeplata dzieje żydowskiej dziewczynki i jej dziadka – najprawdopodobniej od lata 1942 (początek akcji deportacyjnej) do wybuchu powstania w getcie w maju 1943 roku – z wędrownkami Blanki po współczesnym mieście.

14 Zob. tamże, s. 325-326.

15 Tamże, s. 101.

16 Na marginesie nadmienię jedynie, że w języku hiszpańskim akcenty są fonetyczne, dlatego rzeczownik w mianowniku ma akcent graficzny, a przy odmianie po polsku przez inne przypadki ów akcent traci, np. Raúl, ale np. w dopełniaczu Raula. Zasada ta nie odnosi się do języka francuskiego, np. Lévinas i Lévinasa.

Podczas spacerów po Warszawie spotka ona kartografkę Deborę, Żydówkę, która przeżyła getto i której powojenna historia (prześladowania przez władze komunistyczne żądające rysowania fałszywych map) dołączy do dwóch pozostałych. Dzieje trzech kobiet rozgrywają się w różnych czasach: Blanka we współczesności, dziewczynki w latach drugiej wojny światowej, a Debory w czasach PRL i obecnie. Wiąże je ta sama przestrzeń, jest to z jednej strony warszawskie getto, a z drugiej, metaliteracko, scena teatralna, tam bowiem kobiety spotykają się w jednym miejscu, chciałoby się rzec w pewnego rodzaju utopii¹⁷, która, zważywszy na mobilność sztuk teatralnych, może się znajdować w dowolnym punkcie geograficznym.

Spróbujmy więc odtworzyć symboliczną mapę dramatu, konfrontując go z elementami *Czerwonego Kapturka* – o którym jest wzmianka w utworze – tak jakby historia Starca i Dziewczynki była baśnią dostosowaną do realiów warszawskiego getta. Zatrzymajmy się najpierw przy imionach postaci. Blanka to „biała”, kolor pierwotnie symbolizujący śmierć i żałobę¹⁸, co odpowiada stanowi psychicznemu bohaterki oplakującej zmarłą córkę. Jednocześnie jednak biel nawiązuje do światła, radości i świątecznego nastroju¹⁹, adekwatnie do jej wcześniejszego wesołego życia, kiedy była tancerką, do czego znajdujemy w tekście liczne aluzje²⁰. Warto zauważyć, że wśród wielu znaczeń hiszpańskiego słowa *blanco* jedno odnosi się bezpośrednio do sztuki scenicznej, a mianowicie „intermedium”²¹, co częściowo odpowiada roli Blanki, przypadło jej bowiem miejsce między dwiema żydowskimi kobietami: Dziewczynką i Deborą.

Imię Blanka prowadzi nas prosto do tematu kolorów. W „Kartografie” występują jedynie trzy: biały, czerwony i niebieski. Ten ostatni pojawia się tylko raz, kiedy autor mówi o warszawskim Błękitnym Wieżowcu, zbudowanym na

17 Skądinąd w sztuce mowa jest o dyskotecie o nazwie „Utopia”.

18 Zob. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Bouquins, Paris 2021, s. 143.

19 Zob. D. Forstner, *Słownik symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachcianek, R. Turzyński, PAX, Warszawa 1990, s. 115.

20 Wszyscy ją zachęcają, by ponownie zaczęła tańczyć. Już w scenie 3, gdy Blanka rozmawia z Samuelem o zawieszanej – z powodu kontrowersji wokół praw autorskich do zdjęć – wystawie w synagodze, ten zapytuje ją, czy lubi tańczyć, odpowiada mu: „BLANKA: Lubiłam” (J. Mayorga, *El Cartógrafo*, s. 20). W tej samej scenie Samuel zaprasza Blankę do dyskoteki „Utopia”, a ona odmawia, co można zrozumieć tak, że powrót do tańca (do radości) jest dla niej niemożliwy.

21 *Diccionario de la lengua española, Edición de tricentenario* (aktualizacja z 2023); <https://dle.rae.es/blanco> (3.08.2024).

miejscu Wielkiej Synagogi²². Białą i czerwony występują bardzo często. Ma to oczywiście związek z polską flagą, co po części koresponduje z wypowiedzią Starca: „Mapa tworzy Francję. Wymazuje różnice. W szkole wisiała na ścianie Francja w jednym kolorze”²³. Tutaj zaś mamy dwa kolory, a co ciekawe, Mayorga nawet stara się wskazać ich porządek. Starzec (kartograf) ma dwie teczki, w których chowa swoje mapy; jedna jest biała, druga czerwona. Słyszymy: „STARZEC: Czerwona pod spodem”²⁴. Druga teczka odgrywa ważną rolę w scenie 14, kiedy kartograf, dowiedziawszy się, że jego syn – ojciec Dziewczynki – nie ma już czego spieniężyć, daje jej białą teczkę, by mogła ją sprzedać. „STARZEC: Zawieź [znajomemu sprzedawcy] białą teczkę. Wyciągnij od niego wszystko, co zdołasz. Pieniądzy nie, tylko jedzenie”²⁵. Fakt, że Dziadek przekazuje białą, a nie czerwoną teczkę, ma też konkretne znaczenie, ponieważ białą nawiązuje do „inicjacji. Nie jest to atrybut postulanta ani kandydata udającego się na śmierć, lecz tego, który się podnosi, odradza i wychodzi zwycięsko z próby”, jak piszą Jean Chevalier i Alain Gheerbrant w *Dictionnaire des symboles*²⁶. Czerwony zaś to kolor krwi, a zatem „żądź i popędów”²⁷, który na domiar złego „symbolizuje wszystko, co ma związek z piekłem”²⁸. Blanka, tworząc mapę getta wpisanego w plan Warszawy, używa tych samych dwóch kolorów, białą zaznaczając obszar zarezerwowany dla Żydów. „RAÚL: Dlaczego dwa kolory? Ta biała plama. / BLANKA: Cień getta”²⁹. Co ciekawe, biała plama, czyli pustka, jest cieniem, a więc czymś, co nie powinno być białe, lecz czarne. Raúl, martwiąc się o Blankę, gdy ta coraz bardziej pogrąża się w smutku, i chcąc, by wróciła do tańca, kupuje jej czerwoną sukienkę. Stwierdza, na przekór jej imieniu, że jest to jej kolor. „RAÚL: To twój kolor. [...] Czy tak ubranej nie przychodzi ci chęć do tańca?”³⁰. Kiedy matka

22 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 6, s. 33.

23 Tamże, scena 4, s. 27.

24 Tamże, scena 4, s. 28.

25 Tamże, scena 14, s. 60.

26 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 145.

27 M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 39.

28 Tamże.

29 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 6, s. 32.

30 Tamże, scena 12, s. 50.

opisuje śmierć córki, również pojawiają się oba kolory. „BLANKA: Szafa [Alby] otwarta, zastanawiała się, czy włożyć czerwoną koszulę, włożyła ją – leżała na podłodze – w końcu wybrała białą”³¹. Czyżby wybrała białą, gdyż jej mama, która jej dała życie, tak właśnie się nazywa i tym sposobem zamknęła krąg swojego życia, bądź też dlatego że sama nosi imię „Alba” – „biała” i chce tym wyborem podpisać nim swoją śmierć? Słowo to oznacza także poranek, a to moment, kiedy wychodzi, by zakończyć życie³², tak jak świt kończy noc (w przypadku Alby chodzi tu o noc bezgranicznego smutku, czyli depresję). Nie bacząc na imię bohaterki – Blanki – czerwień przeważa nad bielą, przez co w więzi z *Czerwonym Kapturem* się wzmacnia.

Nie poznamy imienia ani Dziewczynki, ani Starca, co z jednej strony odpowiada baśniowej konwencji, w której bezimienni bohaterowie pozwalają, by czytelnicy/słuchacze łatwiej się z nimi utożsamili. Z drugiej zaś, jeśli uznamy, że imię wpływa na los jednostki³³, to jego brak otwiera możliwość doświadczenia jej losu przez każdego z nas. Debora to imię popularne u Żydów, tak nazywa się jedyna władczyni Izraela wzmiankowana w Piśmie Świętym, a dokładniej w Księdze Sędziów. Jest ona uosobieniem sprawiedliwości i walki z wrogiem³⁴, co współgra z teatralną Debora, która walczyła z wrogiem, biorąc czynny udział w powstaniu w getcie i sprzeciwiając się współpracy z władzami PRL, a także w latach dziewięćdziesiątych jako kartografka, zgłaszając się do pomocy w obronie Sarajewa. Ważne też są w sztuce Mayorgi kwestie wypowiedane przez Molaka – współpracownika władz peerelowskich, który jednym zdaniem określa wieczny stan zagrożenia dotyczący Deborę. „MOLAK: Niech Pani nie zapomina, że Pani nazwisko, dziś, jak i zawsze, czyni Panią podejrzaną, Debora Mawult”³⁵. Jan Mawult to pseudonim obrany przez Stanisława Gombińskiego, „zatrudnionego w Kierownictwie Służby Porządkowej warszawskiego getta”³⁶. Z dramatu dowiadujemy się,

31 Tamże, scena 22, s. 90.

32 Dowiadujemy się o tym pod koniec dramatu, w scenie 22, kiedy Blanka relacjonuje ten tragiczny wypadek. Czytamy: „BLANKA: O szóstej wracam do jej pokoju i już jej nie ma. [...] w tak zimny poranek”; tamże.

33 M. Lurker, *d Słownik obrazów i symboli biblijnych*, s. 69.

34 Zob. M.-A. Ouaknin, D. Rotnemer, *Le livre des prénoms bibliques et hébraïques*, Albin Michel, France 2017, s. 70.

35 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 19, s. 76-77.

36 Zob. B. Krupa, [recenzja] Stanisław Gombiński (*Jan Mawult*), „Wspomnienia policjanta z warszawskiego getta”, red. i wprowadzenie Marta Janczewska, Warszawa: Stowarzyszenie Centrum Badań

że dziadek Debory był kartografem i nazywał się Jakub Mawult, mógłby być bratem Stanisława Gombińskiego³⁷. Służba Porządkowa warszawskiego getta wykonywała rozkazy nazistowskich władz, a Żydzi, którzy tam pracowali, byli lepiej traktowani przez okupanta, lecz pobratymcy postrzegali ich jak zdrajców. Pośrednim odwołaniem do tego problemu moralnego może być również wspomniany w dramacie przewodniczący Judenratu – Adam Czerniaków – który po otrzymaniu rozkazu deportacji sześciu tysięcy Żydów dziennie popełnił samobójstwo³⁸. Ojciec Dziewczynki z legendy (Debora?) współpracował z okupantem. Ze sceny 16 dowiadujemy się, że co rano przed pójściem do pracy wstępował do gabinetu, gdzie wisiała wielka mapa getta. Na niej, opierając się na przekazywanych mu papierach, zaznaczał pewne punkty, a wieczorem wracał do domu z różnymi „dobrami” pozwalającymi rodzinie przeżyć. Może właśnie dzięki temu Dziewczynka (Debora?) przetrwała. Matka Dziewczynki szyla mundury dla Niemców; wiemy o tym, bo kiedy zatroskany dziadek pyta ją, czy coś jadła, odpowiada: „Mój ojciec już nic nie ma na wymianę. Chyba że maszynę do szycia mojej mamy, ale jeśli ją sprzeda, straci pracę w szopie, gdzie szyją mundury”³⁹. Należy zaznaczyć, że tak zwane szopy były to zakłady produkcyjne w getcie warszawskim wytwarzające wyroby na potrzeby armii niemieckiej, w których praca w początkowym okresie chroniła przed wywiezieniem do obozu zagłady.

W dramacie mamy cztery didaskalia i wszystkie stanowią odrębne sceny, co pozwala je uznać za mimodramy, w których aktor przedstawia coś samym ruchem ciała. Trzy pierwsze ze sobą korespondują: „*Blanka idzie, patrząc na mapę*” (scena 2)⁴⁰; „*Blanka idzie, patrząc na mapę. Dziewczynka idzie, licząc swoje*

nad Zagładą Żydów i Żydowski Instytut Historyczny, 2010, 282 s., <https://www.zagladazydow.pl/index.php/zz/article/view/815/787> (12.07.2024).

37 Z akt będących w zasobie Archiwum Państwowego w Łodzi dowiadujemy się, że w 1901 r. urodził się Jakub Gombiński; zob. *Spis ludności Łodzi: Gołębiowska – Gorczycki*; https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/6209007?_jednostka_delta=20&_jednostka_resetCur=false&_jednostka_cur=3 (12.07.2024).

38 „DZIEWCZYŃKA: Dali mu do podpisania pewien dokument. Dokument z żądaniem, by wyprowadzono ludzi, których Rada nie może wyżywić. Czerniaków poprosił, by zostawili go samego, bo chce sprawę przemyśleć. Miał cyjanek”; J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 16, s. 64.

39 Tamże, scena 14, s. 60.

40 Tamże, s. 17.

kroki” (scena 5)⁴¹; i „Blanka, Dziewczynka i Debora idą” (scena 10)⁴². Dotyczą one aktu chodzenia, dzięki któremu człowiek się przemieszcza i kreśli ślady swojego istnienia. Cała sztuka *El Cartógrafo* mówi o chodzeniu, które zarysowuje wspomnienie, albo o wspomnieniu pojawiającym się przy chodzeniu. Bohaterki kreślą mapę własnej egzystencji, a ich drogi zbiegają się w przeżytych przez nie cierpieniach⁴³. Ostatnie didaskalia są dłuższe⁴⁴, czytamy: „Dziewczynka wybiera jedną płytkę z chodnika, podnosi ją; na odwrocie płytki są znaki. Dziewczynka robi następny znak. Gdybyśmy odwrócili wszystkie płytki, zobaczylibyśmy siatkę mapy”⁴⁵.

Samuel, mężczyzna, który opowiada Blance legendę o Starcu (kartografie) i Dziewczynie, nazywa historię „babciną opowieścią”⁴⁶ i kiedy relacjonuje ją Blance w scenie 3, rozpoczyna od typowego dla baśni zwrotu. „SAMUEL: Był sobie raz w getcie...”⁴⁷. Starzec jest bezimienny, Samuel może więc naśmiewać się z niego, wymyślając mu ubliżające imiona. Czytamy: „SAMUEL: Mosiek, kartograf? Czy woli Pani Merkin? Merkin, kartograf”⁴⁸. „Mosiek”, jak

41 Tamże, s. 30.

42 Tamże, s. 45. Należy nadmienić, że Debora pojawia się w didaskaliach wcześniej niż w głównym korpusie dzieła teatralnego. Mayorga wprowadza ją na scenę poprzez didaskalia, co jest ciekawym i wartym przemyślenia chwytem teatralnym.

43 Innym stałym elementem, który je ze sobą splata, jest niewinna czekoladka marki Wedel, jedyna rzecz, jaka ostała się w czasie: istniała w przedwojniu i podczas drugiej wojny światowej, w komunizmie (choć oficjalnie figurowała pod nazwą ZPC 22 Lipca) oraz współcześnie. Wykorzystuje to Mayorga, by tym słodkim akcentem spleść trzy różne czasy trzech odmiennych historii. Po raz pierwszy pralinka firmy Wedel wzmiankowana jest w scenie 13, kiedy tłumacz Magnar daje ją do spróbowania Blance. „MAGNAR: Wedel, najstarsza fabryka czekolady w Warszawie. Ta sama receptura co sto lat temu, ten sam smak. Jeden kęs i przenosisz się w inny świat” (J. Mayorga, *El Cartógrafo*, s. 54); następnie w scenie 21, gdy agent służb bezpieczeństwa PRL Dubowski po przesłuchaniu Debory proponuje jej czekoladkę. „DUBOWSKI: Ma Pani ochotę na czekoladkę? Proszę się częstować z całą ufnością. To Wedel, niepowtarzalny” (tamże, s. 84). W słowach Dubowskiego wybrzmiewa nutka ironii: zaufać komunistom, którzy bez podstaw dopiero co ją przepytawali? Produkt Wedla powraca także w scenie 23, gdy Dziewczynka relacjonuje Starcowi, jaki jest świat za murem getta. „DZIEWCZYNIKA: Wedel, gdzie Dziadek kupował mi czekoladę, wciąż jest otwarty” (tamże, s. 92).

44 To didaskalium jest nienumerowane, jakby było fragmentem odrębnym od sztuki.

45 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, s. 104.

46 Tamże, scena 3, s. 23.

47 Tamże.

48 Tamże, s. 22.

informuje *Słownik języka polskiego* PWN, to „lekceważąco o Żydzie”⁴⁹, a skojarzenie z merkinem – peruką łonową używaną przez prostytutki – trzeba już uznać za nader obraźliwe. Niechęć Samuela do Starca (kartografa) może wynikać stąd, że ojciec Dziewczynki, syn kartografa, był konfidentem w służbie nazistów, co go upodabnia do sprzedajnych prostytutek. W czasie tej rozmowy Blanka nazywa Dziewczynkę „Dziewczynką z ołówkami”⁵⁰, bo podarowuje ona Dziadkowi jego ulubione ołówki marki Lefranc⁵¹. Co ciekawe, chemik założyciel marki Charles Laclef został w 1753 roku oficjalnym dostawcą farb do Wersalu, sto lat po tym, jak *Czerwony Kapturek* Perraulta zawędrował pod dach pałacu.

W scenie 4 widzimy wnuczkę, która pokazuje dziadkowi rysunek przedstawiający drogi Dziewczynki i wilka, „A gdzie droga Myśliwego?”⁵², pyta Starzec. To już oczywista aluzja do *Czerwonego Kapturka*⁵³ w wersji niemieckiej. Pozycja rodziny w getcie poprawia się, kiedy ojciec decyduje się kolaborować z nazistami. Postanawia to w scenie 16 i wtedy właśnie ojciec zostaje Myśliwym. Dziewczynka mówi: „Droga mojego ojca”⁵⁴, i zaczyna odtwarzać, jak on co dnia wstępuje do budynku, w którym wisi wielka mapa getta, zaznacza na niej jakieś miejsca i wraca do domu, przynosząc środki konieczne do życia. Sparaliżowany Starzec (który odpowiada chorej babci z *Czerwonego Kapturka*) nie wychodzi z domu i nie wie, co dzieje się na ulicach. Jego stan się pogarsza i kiedy wreszcie zdaje sobie sprawę z tego, że mapy przedstawiające normalne życie są przygotowywane specjalnie dla niego, prosi wnuczkę, by mu pokazała, jak jest naprawdę. Od tej pory Dziewczynka zaczyna wszystko mu opowiadać, a miasto za drzwiami mieszkania jawi się jak straszliwy las z *Czerwonego Kapturka*, pełen czyhających niebezpieczeństw.

Codzienna droga wytyczana krokami w dzielnicy zamkniętej to droga przez ten ciemny las, którą Czerwony Kapturek musi przejść, by dotrzeć do

49 Hasło „Mosiek” w *Słowniku języka polskiego* PWN, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/Mosiek.html> (12.07.2024).

50 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 3, s. 21.

51 „STARZEC: Lefranc! Ile upłynęło, od kiedy nie widziałem Lefranca?”; tamże, scena 11, s. 46.

52 Tamże, s. 24.

53 „STARZEC: Coś brakuje./ DZIEWCZYNIKA: ?/ STARZEC: Narysowałaś drogę dziewczynki. Narysowałaś drogę wilka. A droga myśliwego?”; tamże.

54 Tamże, s. 66.

chorej babci (u Mayorgi do Starca, dziadka). Dom jest ostoją tradycji⁵⁵, którą Dziewczynka przyswaja, ucząc się złotej reguły kartografa. W scenie 9 Starzec mówi: „Zły kartograf chce umieścić wszystko. Jeśli wszystko umiesz, nic nie zobaczysz. Objasniałem ci to tysiąc razy: «Definitio...»./ DZIEWCZYŃKA: «Definitio est negatio»”⁵⁶. Negując coś, w tym przypadku nie zaznaczając na mapie, sprawiamy, że przekaz staje się jasny, gdyż, jak naucza dziadek: „Na mapie są tylko odpowiedzi na pytania kartografa”⁵⁷, żadna mapa nie jest więc neutralna. W scenie 4 stary kartograf mówi jasno: „Mapa zawsze opowiada się po jednej ze stron”⁵⁸. Bohaterowie opowiedzą się po stronie ofiar, do których sami należą.

Starzec i Dziewczynka będą chcieli nakreślić taki plan getta, którego wróg nie będzie umiał odczytać, ponieważ zawarte w nim informacje będą zaszyfrowane. Rozpoczynają od zmiany nazwy miasta i Warszawa zostaje „Hurbinką”⁵⁹. Jest to aluzja do dziecka z książki *Rozejm* Primo Leviego. Historia Hurbinka to jedno ze świadectw literatury Zagłady najbardziej chwytających za serce. Starzec na cześć tego biednego stworzenia – symbolizującego szczyt zła, jakie człowiek może wyrządzić człowiekowi, i zawierającego w sobie cierpienie każdej z ofiar nazistowskiego okrucieństwa – nadaje to imię Warszawie, miastu mieszczącemu zamkniętą część, gdzie rodziły się podobne do niego istoty, zbolełe do szpiku kości. Zamienia męską formę „Hurbinek” na żeńską „Hurbinkę” (w oryginale Hurbineka), dołączając końcówkę „-eka”, którą uznać można za pochodną od „-teka”, greckiego *thêke*, czyli składu, dając do zrozumienia, że getto jest magazynem podobnych Hurbinków, odczłowieczonych i uprzedmiotowionych,

55 Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Znak, Kraków 2000, s. 112.

56 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, s. 41. W interesującym nas dramacie autor odwołuje się do słynnej sentencji z listu Spinozy (Haga, 2 czerwca 1674) do przyjaciela Jariga Jellesa, która w oryginale brzmi: „determinatio est negatio” (Y.Y. Melamed, *Spinoza and German Idealism*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 175), a na język polski została przełożona jako „kształt jest zaprzeczeniem” (B. Spinoza, *Listy mężów uczonych do Benedykta de Spinozy oraz odpowiedzi autora wielce pomocne dla wyjaśnienia jego dzieł*, przeł. L. Kołakowski, PWN, Warszawa 1961, s. 232). Mayorga przekształca ją na „definitio est negatio” („definiowanie jest zaprzeczeniem”), by oddać kwintesencję pracy kartografa, utożsamionego z dramatopisarzem.

57 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 9, s. 42.

58 Tamże, s. 27.

59 „STARZEC: Nie będzie się nazywać Warszawa. Ten twój przyjaciel, który przestał mówić, jak się nazywa?/ DZIEWCZYŃKA: Hurbinek./ STARZEC: Hurbinka. Nazwiemy ją Hurbinka”; tamże, scena 11, s. 49.

niewinnych ofiar ludzkości, których poświęcenie na wieki zapadnie w jej pamięć.

Poświęcenie, jednak w innym kontekście znaczeniowym, pojawia się w wypowiedzi Starca, gdy ten poucza, jak być dobrym kartografem: „Poświęcenie jest najważniejszą rzeczą przy kreśleniu mapy”⁶⁰. Mowa tu o świadomej rezygnacji, dla której podstawą jest obserwacja. „STARZEC: Patrzenie, wybieranie i przedstawienie – to tajemnice kartografa”⁶¹. Słowa te korespondują z zaproszeniem wilka w *Czerwonym Kapturku*, gdy zachęca Dziewczynkę, by w drodze do domu babci rozglądała się na prawo i lewo, tym sposobem dekoncentrując ją i wystawiając na niebezpieczeństwa. W baśni braci Grimm wilk tak mówi do Czerwonego Kapturka: „Spójrz, jak pięknie kwitną dokoła kwiatki, dlaczego nie patrzysz na nie? I zdaje się, że nie słyszysz, jak słodko śpiewają ptaszki? Idziesz prosto przed siebie, jak do szkoły, a w lesie jest przecież tak miło!”⁶². Kartograf jednak nie może rozglądać się na boki, musi bowiem pamiętać o tym, co według niego ma być widoczne na jego mapie, a więc patrzeć poprzez definicję, którą ma na niej zawrzeć, stąd też adekwatność słów, jakie wypowiada do Czerwonego Kapturka matka: „nie zbaczaj z drogi”⁶³. Bezcelowe błąkanie się po mieście nie ma u Mayorgi racji bytu, gdyż wszystkie postacie, które moglibyśmy utożsamić z Czerwonym Kapturkiem – Dziewczynka, Blanka, jej córka Alba oraz Debora – mają zawsze wytyczony cel, kiedy wychodzą z domu. Blanka, naśladując Dziewczynkę z ołówkami, chodzi po mieście, kreśląc mapę getta; Alba opuszcza dom, a więc bezpieczeństwo (którego skądinąd nigdy nie doświadczyła, ponieważ jako córka dyplomatów ciągle zmieniała miejsce zamieszkania), by targnąć się na życie; Debora zaś wyznaje w scenie 24: „Dla przekonania siebie [żeby wyjść na spacer], mówię: «Idźmy do takiego miejsca, Debora, zobaczmy, czy to nadal tam jest», i wychodzę, by sprawdzić, czy dalej to istnieje lub na co zostało to przemienione”⁶⁴. Ta ostatnia, która przeżyła wojnę i zyskała czas, gdyż mogła była umrzeć, mając dziesięć lat⁶⁵, pozwala sobie na błąkanie się

60 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 9, s. 41.

61 Tamże, scena 7, s. 36.

62 J. i W. Grimm, *Baśnie braci Grimm*, t. I, przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1982, s. 143.

63 Tamże, s. 142.

64 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, s. 100-101.

65 Zob. tamże, s. 101.

po mieście. „DEBORA: Nigdy nie idę wprost, chodzę tam i z powrotem, spaceruję, patrzę na to miejsce w różnych momentach, próbuję przypomnieć sobie, co było tam wcześniej”⁶⁶. Tak jakby zyskała w końcu wolność; wolność chodzenia po mieście, które przestało być pełne niebezpieczeństw. Do tego oczywiście nie dojdzie nigdy w baśniowym lesie, będącym archetypowym obrazem zagrożenia⁶⁷, a nawet, według Chevaliera i Gheerbranta, organizmu, który wszystko pożera. Na potwierdzenie swoich słów francuscy pisarze cytują fragment *Legendy wieku* Victora Hugo, który doskonale pasuje do bajki o Czerwonym Kapturku: „Drzewa są jak szczęki, które gryzą [...] Wszystko im smakuje, noc, śmierć...”⁶⁸. Oczywistym zagrożeniem jest postać wilka. Wilk to zło, określane często w baśniach słowem „diabeł”, które pada także w *El Cartógrafo*. Używa go Samuel, kiedy demontuje wystawę zdjęć warszawskiego getta w synagodze Nożyków. „SAMUEL: Nawet diabeł nie jest doskonały. Zawsze o czymś zapomni, zawsze pozostawi jakąś resztkę”⁶⁹, po której można poznać, że to on coś złego uczynił. Dzięki jego nieuwadze dobro może go wytropić i zwalczyć. Wilk to również owczarek niemiecki, pies kojarzony z nazistami⁷⁰. Istniał zresztą szwadron psów (niem. Hundestaffel), specjalnie wyszkolonych w pogoni za uciekinierami na przykład z obozów koncentracyjnych⁷¹. Wilk i pies to swego rodzaju strażnicy. W historii Alby pojawia się ten drugi. Jest to bezdomny pies, będący świadkiem jej śmierci⁷².

Zainteresowanie Blanki historią Dziewczynki z getta można wyjaśnić jej poszukiwaniem utraconej córki. Spacerując po Warszawie śladami fotografii, widzi, jak z okna starej kamienicy przypatruje się jej ktoś, kto mógłby być duchem Dziewczynki z ołówkami albo jej własnej córki. Czytamy: „BLANKA:

66 Tamże.

67 Zob. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, s. 222.

68 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 525.

69 J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 3, s. 19.

70 Zob. G. Kapuściński, *Bestie i ludzie. „Wilkołak” Adriana Panka i figura „hitlerowskiego psa” a semiotyka komunikacji*, „Media, Biznes, Kultura” 2020, s. 155, tekst dostępny online: https://www.academia.edu/118311778/Bestie_i_ludzie_Wilko%C5%82ak_Adriana_Panka_i_figura_hitlerowskiego_psa_a_semiotyka_komunikacji?sm=b (12.07.2024).

71 Zob. Dienststelle KZ Neuengamme. *Die Hundestaffel*; <https://www.lernwerkstatt-neuengamme.de/de/archiv/6968> (12.07.2024). Zob. także w tym numerze: B. Czarnecka, *Torturowanie psami w kobiecym obozie koncentracyjnym Ravensbrück*, „Teksty Drugie” 2025, nr 4.

72 Zob. J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 22, s. 91.

Przyglądałam się [kamienicy] aż do czasu, gdy spostrzegłam, że zza firanki obserwuje mnie dziewczynka”⁷³. Alba skądinąd w niektórych aspektach podobna jest do Dziewczynki z legendy, choćby w tym, że obie chodzą w lichym obuwiu⁷⁴ bądź boso. Przed odebraniem sobie życia córka Blanki obcina włosy⁷⁵, upodabniając się do osób więzionych w obozach koncentracyjnych. Alba, tak jak Czerwony Kapturek, wybiera dłuższą drogę, mowa jest o tym w scenie 22: „BLANKA: Nie idzie najkrótszą drogą, widzą ją, jak przechodzi tędy i tamtędy, nie wie, że tam się kieruje”⁷⁶. Debora także po domu chodzi bez butów⁷⁷, co jeszcze mocniej każe nam w niej widzieć Dziewczynkę z getta, a fakty z jej życia odpowiadają tym z życia dziecka. Zawsze gdy dziadek Debory opowiadał jej baśń, ona musiała do niej narysować mapę, między innymi do *Czerwonego Kapturka*⁷⁸. Kobieta kartograf powtarza też maksymę starca. „DEBORA: «Definitio es negatio»”⁷⁹. Na dodatek Debora, podobnie jak Starzec z legendy, używa ołówków marki Lefranc⁸⁰.

Jeszcze jedna rzecz łączy Deborę nie tyle z Dziewczynką z ołówkami, ile z jej pierwowzorem, Czerwonym Kapturkiem. To jej życiowa dewiza. Brzmi ona następująco: „DEBORA: Nie wierz własnym oczom, to, co twoje oczy widzą, skrywa różne rzeczy”⁸¹. Słowa te przypominają słynny dialog między Kapturkiem a wilkiem podającym się za babcię, w którym dziewczynka daje do zrozumienia, że należy wątpić nie tylko w to, co się widzi, ale we wszystko, co nam podpowiada pięć zmysłów. Przypomnijmy: „– Ach, babciu, dlaczego masz takie wielkie uszy?/ – Aby cię lepiej mogła słyszeć!/ – A dlaczego masz takie wielkie oczy?/ – Aby cię lepiej mogła widzieć!/ – A dlaczego ręce masz takie wielkie?/ – Aby cię lepiej mogła objąć!/ – A dlaczego, babciu,

73 Tamże, scena 1, s. 15.

74 „STARZEC: Chodzisz prawie bez butów. Nie widzi twój ojciec, że chodzisz bez butów?”; tamże, scena 14, s. 58. „BLANKA: [C]złowiek z baru zauważa dziewczynę bez butów”; tamże, scena 22, s. 90.

75 „BLANKA: Włosy sobie obcięła”; tamże.

76 Tamże.

77 „DEBORA: [W] domu zawsze jestem bez butów”; tamże, scena 24, s. 100.

78 „DEBORA: On opowiadał mi baśń i ja musiałam dla niego zrobić mapę. Zrobiłam wiele. *Czerwony Kapturek*”; tamże, scena 24, s. 97.

79 Tamże, s. 99.

80 Zob. tamże, scena 20, s. 83.

81 Tamże, scena, 24, s. 101.

masz taki brzydki, wielki pysk?/ – Aby cię łatwiej zjeść!”⁸². Warto zauważyć, że bracia Grimm ograniczają dialog do czterech zmysłów, pomijając nos, organ węchu, który był obecny w pierwotnej wersji, w której zdumiony Kapturek wykrzykuje: „Ach babciu, ale masz wielkie dziurki w nosie!/- To żeby lepiej wciągać tabakę, moje dziecko”⁸³. Gdyby dziewczynka posłuchała wewnętrznego głosu, który ją ostrzegał przed niebezpieczeństwem, nie doszłoby do tragedii. Wchodząc bowiem do pokoju babci, „pomyślała: «O Boże, tak mi jakoś straszno, a zwykle chętnie przecież chodzę do babuni!»”⁸⁴. Wilk, który pożera babcię i Kapturka, przywodzi na myśl Kronosa, boga, który pożarł swoje dzieci. Co ciekawe, Debora współpracuje z czasopiśmie o nazwie „Kronos”⁸⁵, O związku czasu z ugryzieniem przez wilka pisze francuski antropolog Gilbert Durand, cytowany przez autorów *Dictionnaire des symboles*: „«Jest więc», zauważa G. Durant, «bardzo jasna zbieżność między ugryzieniem psowatych i obawą przed niszczącym czasem [...]»”⁸⁶.

Chcąc odwieść Blankę od przypuszczenia, że jest Dziewczynką z ołówkami, Debora opowiada, jak pewnego dnia, gdy spacerowała po ulicy Chłodnej, jakaś staruszka zaprosiła ją do mieszkania i pokazała wyrytą na ścianie mapę⁸⁷, na której pełno było słów i imion. Możemy myśleć, że to właśnie było dawne mieszkanie Dziewczynki z ołówkami, w którym jej ojciec wydrążył w ścianie schowek, odpowiedniej dla córki wielkości, by tam się mogła ukryć⁸⁸. Debora od razu jednak wyjaśnia, że budynek ten został zbudowany po wojnie, odrzucając możliwość identyfikacji siebie z postacią z legendy. Dla Debory, która przeżyła Holokaust, Dziewczynka z ołówkami jest bowiem właśnie mitem, a może raczej archetypem w sposób symboliczny łączącym w sobie prawdziwe losy wielu innych dziewcząt z getta. Dla Blanki liczy się to, żeby istniała w rzeczywistości jako konkretna jednostka, by była rzeczy-

82 J. i W. Grimm, *Baśnie braci Grimm*, s. 144.

83 P. Delarue, *Le conte populaire français*, t. 1, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris 1976, s. 373.

84 Tamże.

85 „DEBORA: Także pracuję dla prasy, głównie dla czasopisma «Kronos»”; J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 20, s. 78.

86 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, s. 674.

87 „DEBORA: Rysunki, słowa. Imiona Mapę wyrytą na ścianie!; J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 24, s. 100.

88 „DZIEWCZYŃKA: Mój ojciec odsunął dużą szafę ze ściany. W głębi szafy wydrążył dziurę, w której ja się zmieszczę”; tamże, scena 16, s. 67.

wista i indywidualna, gdyż w ten sposób może zostać substytutem jej własnej córki. Jedna przeżyła, by dać świadectwo, druga zginęła bez żadnej potrzeby, dopiero ich wirtualne utożsamienie (poprzez Deborę) wprowadza porządek i sprawiedliwość.

Mamy prawo tak myśleć, bo Mayorga uważa, że w postaciach teatralnych możemy odnaleźć nasze niezrealizowane ja. Powiada:

Za każdym razem, gdy widz wchodzi do teatru, może spotkać swojego sobowtóra. [...] Sobowtór to nie kopia mnie, lecz inna możliwość mnie. Obejmuje ukrytą, nieudaną, stłumioną część mnie [...]. Wszystko to, do czego dążyłem, ale co się nie ziściło. Zawiera to, czym jestem, i to, czym nie chcę być⁸⁹.

Tezę tę można by rozszerzyć, uznając, że Dziewczynka z getta to jakoby zrealizowana Alba, która wbrew przeciwnościom losu uszła z życiem, co nie było dane córce Blanki. Tu zaś warto przytoczyć słowa z wiersza *Ocalony* Primo Levięgo: „Nie moja wina, że żyję i oddycham/ I jem i piję i śpię i jestem ubrany”⁹⁰.

Mayorga w sztuce teatralnej *El Cartógrafo* przedstawił własną wersję *Czerwonego Kapturka*, która kończy się źle, gdy Alba zabija się na oczach bezdomnego psa, a jednocześnie pozytywnie, kiedy wedle legendy Dziewczynka z ołówkami bierze czynny udział w powstaniu z 1943 roku⁹¹, stając się poniekąd myśliwym w pogoni za wilkiem, a także dla Debory, ocalałej świadkini barbarii. Zakończenie dramatu pozwala też przypuszczać, że małżeństwo Blanki i Raula ma szansę się odbudować dzięki przerwaniu milczenia w sprawie tragicznej śmierci ich córki. Najpierw Blanki, a potem jej mąż⁹² kreślą na ziemi swoje sylwetki⁹³. W tym zarysie, podobnie jak

89 J. Mayorga, *Elipsis*, s. 106.

90 Fragment wiersza *Ocalony* w: P. Levi, *Ocalały / Il superstite* Wybór wierszy / *Poesia scelte*, przeł. J. Mikołajewski, Austeria, Kraków–Budapeszt 2024, s. 64.

91 Mowa o tym w scenie 23, kiedy Dziewczynka informuje Starca o powstaniu w getcie; zob. J. Mayorga, *El Cartógrafo*, s. 91–93.

92 „BLANKA: Położę się tam. Naga. Chcę, byś nakreślił moją sylwetkę. [...] RAÚL: Co z tego zrobisz?/ BLANKA: Mapę”; tamże, scena 22, s. 88. „RAÚL: Położę się tam. Nagi. Chcę byś nakreśliła moją sylwetkę”; tamże, scena 25, s. 103.

93 Pomysł ten zaczerpnął Mayorga z warsztatów Sary Kane w Londynie, kiedy to prowadząca poprosiła uczestników, by nakreślili sylwetkę innego wybranego współuczestnika i wpisali w nią jakieś słowo, pokolorowali, zapisali datę, narysowali zwierzę, chcąc przez to udowodnić, że nasze ciało pełne jest teatru; zob. J. Mayorga, *Elipsis*, s. 291.

na mapie, będzie widać wszystkie niezagojone rany, które oddaliły ich od siebie. Dyplomata zrozumiał, że wyprowadzenie się Blanki z Warszawy, w czym początkowo widział ratunek, nie uratuje jego żony⁹⁴. Również Starzec chciał Dziewczynkę przemycić na drugą stronę, lecz uświadomił sobie, że od pewnych doświadczeń nie da się uciec, gdyż im bardziej się od nich człowiek oddala, tym głębiej zapadają w duszę. Blanka, Dziewczynka z ołówkami i Debora wiedzą o tym, dlatego nie chcą skorzystać z pomocnej dłoni, decydując się w pełni uczestniczyć w swoim, a jednocześnie wspólnotowym cierpieniu (co przywodzi na myśl postać Edyty Stein, której ostatnie słowa, kiedy opuszczała klasztor w Echt, brzmiały: „Jedziemy umrzeć za nasz naród”⁹⁵). Tym samym chcą zapobiec temu, by wilk ponownie oszukał Czerwonego Kapturka. Mayorga poprzez sztukę *El Cartógrafo. Varsovia: 1:400.000* wysłała do świata taką samą wiadomość, jak ta zawarta przez Primo Leviego w wierszu o znamienym tytule *Szema*, czyli „Słuchaj!”. Tak nazywa się najważniejsza dla Żydów modlitwa, która po Auschwitz przybrała następującą formę:

Wy, co życie bezpiecznie
[...]
Pomyślcie, czy jest mężczyzną ten,
[...]
Kto umiera przez jedno tak albo nie.
Pomyślcie, czy jest kobietą ta,
[...]
Która nie ma sił, by pamiętać
[...]
Zważcie, że to się zdarzyło:
Narzucam wam te słowa.
Wykuwajcie je w swoich sercach
Siedząc w domu idąc ulicą,
Kładąc się wstając:
Powtarzajcie je swoim dzieciom⁹⁶.

94 Zob. J. Mayorga, *El Cartógrafo*, scena 15, s. 62-63.

95 J. García Rojo, *Edith Stein. Balance bibliográfico*, „Estudios eclesíasticos” 2000, nr. 75, tekst dostępny online: <https://revistas.comillas.edu/index.php/estudioseclesasticos/article/download/6914/6726/15032> (5.08.2024).

96 Fragment wiersza *Szema* w: P. Levi, *Ocalały*, s. 14, 16.

My zaś wtórujemy: pamiętamy i przez pamięć sprawimy, że cierpienie nigdy więcej nie będzie potrzebne do myślenia!

Abstract

Jadwiga Clea Moreno-Szypowska

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH (POLISH ACADEMY OF SCIENCES)

Little Red Riding Hood in the Warsaw Ghetto: Analysis of The Cartographer by Juan Mayorga

The play *The Cartographer. Warsaw, 1:400,000* (*El Cartógrafo. Varsovia, 1:400.000*) by Juan Mayorga (b. 1965, Madrid) – one of Spain's outstanding contemporary playwrights – tells three stories: one set in the present day, featuring the Spanish diplomatic couple Blanca and Raúl; another focused on a Jewish woman named Deborah, who survives the Holocaust and later works as a cartographer during the period of the Polish People's Republic; and a third centered around a paralyzed old man and a girl in the Warsaw ghetto. The old man, a cartographer and the girl's grandfather, asks her to draw, with his guidance, a map of the ghetto. The reality in which the Germans "hunt" the Jews makes the Germans the wolf, while the girl, determined to fulfil the mission entrusted to her, becomes Little Red Riding Hood. The ghetto represents a dangerous forest through which it is best not to walk. In *The Cartographer*, Juan Mayorga recreates "Little Red Riding Hood," inscribing it into the image of the extermination of the Jews, but also within the framework of human trauma and the struggle with a tragic past. In Juan Mayorga's drama, these women's stories serve as a modern staging of an age-old fairy tale.

Keywords

"Little Red Riding Hood", fairy tale, philosophy, theatre, Juan Mayorga